

STANLEY CAVELL E O RECONHECIMENTO DO SILÊNCIO NO CINEMA SONORO

STANLEY CAVELL AND THE ACKNOWLEDGMENT OF SILENCE IN SOUND FILM

Andrea Cachel¹

Igor Costa do Nascimento²

Pedro Monte Kling³

RESUMO: O artigo tem como objetivo analisar a discussão cavelliana acerca do reconhecimento do silêncio no cinema. Trata-se de entender o que significa qualificar o cinema como uma arte parcialmente modernista e, ao mesmo tempo, parcialmente definida pelo seu automatismo. No âmbito de um debate acerca da natureza da imagem filmica, em consonância com o entendimento cavelliano sobre o atrelamento entre o advento do cinema e a consolidação do ceticismo moderno, nosso intuito é ressaltar como o reconhecimento do silêncio é visto como aspecto importante do realismo essencial da imagem fotográfica e como algo que também revela a natureza da nossa linguagem. Assim, iniciaremos abordando a distinção entre som e imagem, na ontologia do cinema cavelliana, discutindo como a imagem cinematográfica envolve a necessária expressão realista do indizível. Na sequência, exploramos a relação entre Cavell e Greenberg, relação essa permeada também pelas leituras de Fried, para pensar em que sentido o cinema possa ser considerado uma arte moderna e as implicações disso no que se refere especialmente ao meio filmico Pós-Segunda Guerra. Isso para que possamos, finalmente, pensar como uma declaração modernista do meio filmico, compatível com as ideias cavellianas, envolve ressaltar a necessidade do reconhecimento do silêncio no cinema sonoro.

Palavras-chave: Cavell. Cinema. Modernismo. Silêncio. Som.

¹ Professora Adjunta no Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). ORCID: 0000-0002-2726-8248. E-mail: andreacachel@gmail.com

² Mestre em filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). ORCID: 0000-0002-3673-0799. E-mail: prof.igornascim@gmail.com

³ Doutorando e mestre em filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). ORCID: 0000-0001-6221-1127. E-mail: pmontekling@gmail.com

ABSTRACT: The paper aims to analyze the Cavellian discussion on the issue of acknowledging silence in cinema. It is a matter of understanding what it means to qualify cinema as partially modernist art and, at the same time, partially defined by its automatism. Within the scope of a debate on the nature of the filmic image, in line with Cavell's understanding of the link between the advent of cinema and the consolidation of modern skepticism, our intention is to highlight how the acknowledgment of silence is seen as an important aspect of the essential realism of the photographic image and as something that also reveals the nature of our language. Being so, we begin by addressing the distinction between sound and image in the Cavellian ontology of cinema, discussing how the cinematic image involves the necessary “realistic” expression of the unsayable. Next, we explore the relationship between Cavell and Greenberg, a relationship also permeated by the readings of Fried, in order to think of the ways that film can be considered a modern art and the implications of this, especially regarding the filmic medium post-World War II. This so that we can, finally, think about how a modernist declaration of the filmic medium, compatible with Cavellian ideas, involves highlighting the need to recognize silence in sound cinema.

Keywords: Cavell. Cinema. Modernism. Silence. Sound.

1. INTRODUÇÃO

Se na primeira versão do *The World Viewed*, livro escrito na década de 60 e publicado em 1971, Stanley Cavell não compreendia o cinema como uma arte modernista, nos comentários que anexa ao seu livro em 1979 o filósofo afirma que o cinema possui uma natureza mista, tradicional e modernista, tendo em vista ter se mantido fiel ao seu automatismo mecânico, por um lado, mas, por outro, ter sempre convivido também com o questionamento dessa mesma tradição (Cavell, 1979, p. 219). Na medida em que repercute uma leitura do Modernismo que assimila parte da conceitualização de Clement Greenberg, ainda que recuse o que entende ser um a-historicismo deste autor, isso implica dizer que no cinema, segundo a leitura revisada de Cavell, também há a necessidade constante de declaração do seu *meio* (*medium*).

No modo mais amplo como comprehende a natureza do cinema, inclusive a partir do reflexo de sua leitura da filosofia de Wittgenstein, Cavell atrela o que entende como tendências céticas relativas à linguagem ao advento desse meio, relacionando seu modo de abordar a incomunicabilidade e o sentido que a imagem assume no espaço filmico. Essa reflexão culmina na asserção de que o cinema seria como “a imagem em movimento do ceticismo” (Cavell, 1979, p. 188), isto é, que a relação do meio com nosso momento

histórico e epistêmico seria paralela ao advento do ceticismo moderno. Disso se segue, como pretendemos mostrar neste artigo, que a relação que a ontologia do cinema cavelliana estabelece entre som e imagem implicará que a sustentação do cinema como arte moderna coloque como questão as maneiras pelas quais o cinema sonoro pode declarar e reconhecer o *silêncio*. Na medida em que entende que o campo do audível é o da convicção imediata e o da crença, enquanto o da imagem seria o da inteligibilidade imediata e o da construção das estruturas do conhecimento (Cavell, 1979, p. 150), Cavell irá localizar na dinâmica entre som e imagem o que qualifica como o ceticismo moderno e a tentativa de sua *superação*. Nesse contexto, pretendemos sustentar também neste texto que nos limites entre a atividade modernista de declaração do silêncio através do som e o seu abuso da sonoridade há algo que se revela acerca desse ceticismo.

Sob essa perspectiva, na primeira seção abordaremos a distinção entre som e imagem, na ontologia do cinema cavelliana, discutindo particularmente como a imagem cinematográfica expressa a existência de um indizível, o que se articula com o modo como o filósofo estadunidense comprehende a linguagem. Na sequência, exploramos a relação entre Cavell e as ideias de Greenberg, relação essa permeada também pelas leituras de Michael Fried, a fim de pensar em que sentido o cinema possa ser considerado também uma arte modernista e as implicações dessa compreensão no que se refere ao meio fílmico no cinema Pós-Segunda Guerra, sobretudo quanto à ambivalência entre um cinema que evidencia o estilo do diretor e aquele que declara a quarta parede como sua natureza básica. Isso para que possamos, por fim, pensar como a declaração do meio fílmico envolve determinada posição em relação ao silêncio, o que faremos sobretudo por meio de uma análise da seção 19, do *The World Viewed*.

2. A inteligibilidade imediata da imagem e o que não pode ser dito

A discussão cavelliana sobre o reconhecimento do silêncio no cinema, além de se fundamentar no modo próprio como esse autor comprehende a natureza dos filmes, diz respeito também à forma como o estadunidense interpreta a relação do sujeito moderno com o objeto externo, em contraponto à maneira como lê a posição de Wittgenstein sobre

nossas certezas sensíveis.⁴ Nessa perspectiva, sua discussão sobre aquilo que não pode ser dito, enquanto inclusive algo que revela a distinção entre imagem e som no cinema, passa por temas que se relacionam com o próprio sentido e limites do filosofar. Pretendemos mostrar nesta seção que, em Cavell, uma ontologia da imagem e do som passa inevitavelmente pela questão do reconhecimento do indizível, pelo apontamento de que há algo do real que se revela quando assimilamos os limites daquilo que pode ser dito. Trata-se de sustentar que a questão da apreensão do silêncio se torna uma parte fundamental do debate cavelliano acerca da maneira como o sujeito se relaciona com o mundo exterior e com outras pessoas, bem como da sua leitura quanto ao modo pelo qual o cinema materializa a subjetividade moderna.

Vale pontuar muito brevemente que, na abordagem cavelliana, o ceticismo moderno é entendido não exatamente como uma corrente com os mesmos propósitos ou necessariamente derivada do ceticismo antigo, mas como a posição quase geral dos epistemólogos modernos acerca da nossa relação com o mundo exterior. O ceticismo moderno, dentre outras coisas, consistiria na busca da certeza acerca de fundamentos para nossa conexão com o mundo, cujos efeitos acabam sendo, muitas vezes a despeito das intenções explícitas de cada autor, uma dúvida irrestrita sobre essa mesma conexão, além de uma posição solipsista, a qual consolida um afastamento não apenas entre o sujeito e os objetos externos, mas também face aos outros sujeitos.⁵

Nessa perspectiva, quando Cavell nos oferece a enigmática caracterização do cinema como uma imagem em movimento do ceticismo, um dos elementos que ele visa enfatizar, do ponto de vista do que nos interessa no debate apresentado neste texto, é que haveria uma relação entre ceticismo e visualidade, dada a posição desse sujeito moderno

⁴ Cavell foca nas *Investigações filosóficas* de Wittgenstein para argumentar que o que precisamos não é de uma refutação do ceticismo, mas uma reinterpretação. Isso se tornará mais claro ao longo do corpo do texto. A edição que consultamos de Wittgenstein foi a tradução e Notas de João José R. L. de Almeida, pela Editora Vozes; Bragança Paulista e Editora Universitária São Francisco (2014). Doravante *IF*.

⁵ Cavell retoma esse ponto ao longo de sua obra, em particular em sua visão de que o ceticismo sobre outras mentes traz consigo importantes consequências morais e existenciais. Nas palavras do autor, contrário ao que a tradição epistemológica moderna fez, o mundo não deve ser (só) conhecido, mas *aceito*, e as outras mentes devem ser *reconhecidas* (2003, p. 95) — ambos termos que incluem consigo as ideias de uma atitude de nossa parte. Essa argumentação é um dos pontos centrais do livro *The Claim of Reason* (1999), cuja discussão em maior detalhe foge do escopo do presente texto.

diante do mundo exterior e dos outros sujeitos⁶. Uma posição que seria sintetizada pelo percurso cartesiano face ao *objeto genérico*, o qual é colocado em escrutínio⁷ a fim de se ponderar a realidade da percepção sensorial como um todo. Também a posição do espectador diante de um filme, em que a conexão com o mundo visto na tela é estabelecida através de um olhar de fora, o que garante a generalidade (dessa forma, ilusoriamente, a totalidade) do objeto visado.

Outro aspecto importante a ser destacado aqui é que, como já mencionamos, em *The World Viewed*, Cavell afirma que “Um mundo do som é um mundo de convicção imediata; um mundo da visão é um mundo de inteligibilidade imediata. Em nenhum a imaginação é evocada” (Cavell, 1979, p. 150). Anteriormente, em *The Claim of Reason* (1999), o texto cavelliano diferira os modelos auditivo e visual de conhecimento e atrelara o ceticismo moderno ao visual, compreendendo que para o ceticismo a questão não seria propriamente justificar a nossa crença no mundo exterior, mas exigir uma construção teórica acerca do mesmo:

Estou propondo que nosso acesso à crença é fundamentalmente através do ouvido, não dos olhos. A audição requer corroboração (e estimula rumores), o olho requer construção (e estimula a teoria). Talvez haja aqui outra maneira de entender minha relutância em falar do cétilo como atacando (ou do filósofo da linguagem ordinária como defensor) de nossas crenças sobre o mundo. O cétilo está avaliando nossas construções do mundo; construções posteriores; espécies de imaginação sobre elas). (Cavell, 1999, p. 391)

Cavell afirma, nessa perspectiva, no *The World Viewed*, que na audição há o pressuposto de que o que ouvimos vem *de* algum lugar, enquanto na visão, ao contrário, olhamos *para algo*. Isso significa que a ideia de que ouvir algo ausente não gera conflito (tampouco exige um detalhamento da base), mas ver algo ausente parece ser uma contraposição ao nosso senso comum geral a esse respeito:

⁶ Essa intuição de haver uma relação entre a visão e as questões epistemológicas também é oriunda de Wittgenstein, que diz que “Certas coisas, no ver, nos parecem enigmáticas porque todo o ver não nos parece suficientemente enigmático” (IF, p. 277).

⁷ Postular um “objeto genérico”, não situado na linguagem cotidiana, é um passo central na argumentação cétila que Cavell visa criticar (1999, p. 131). Ademais, o exercício de abstração e depois reconstituição dos conhecimentos feito por Descartes nas *Meditações* é exemplar, para Cavell, da atitude moderna diante do ceticismo, isto é, tomindo-o como uma possibilidade epistêmica genuína que não percebe as implicações existenciais de sua dúvida. Por mais que o ceticismo de Descartes seja metodológico, para Cavell, a própria busca do filósofo francês por fundamentos já teria algo de cétila. Ver Cavell, 1999, p. 130 e Cavell, 2003, p. 3.

É a diferença entre transcrição auditiva e visual uma função do fato de que nós estamos totalmente acostumados a ouvir coisas que são invisíveis, não presentes para nós, não presentes conosco? Nós estaríamos em apuros se nós não fossemos tão acostumados, porque é da natureza da audição que o que é ouvido vem *de algum lugar*, enquanto o que você pode ver você pode olhar *para*. (Cavell, 1979, p. 18)

Assim, ele procura nos indicar que quando olhamos *para algo*, a visão nos orientaria naturalmente aos objetos que temos ao nosso redor — o que explicaria, ao menos em parte, o choque dos primeiros teóricos e críticos de fotografia de estarmos vendo algo que não estava realmente ali, de termos presente algo que não nos era presente. Sons nos cercariam de diversas formas, nem sempre com uma origem exata, mas quando vemos um objeto damos certo destaque para ele em nossa percepção.

Dessa forma, se na leitura cavelliana há uma relação especial entre ceticismo e visualidade, como destacamos, também é ressaltada uma característica especial da imagem fotográfica, enquanto base do cinema. Quando o estadunidense afirma haver uma inteligibilidade imediata das imagens, ele está abordando um tipo específico de visualidade. É justamente porque a fotografia redefine o conceito de presença, como aliás mostra Bazin⁸, que ela modifica nossa relação com o mundo visto. Essa possibilidade de inteligibilidade imediata permitida pela imagem cinematográfica é um dos cernes do sentido filosófico do cinema, segundo Cavell. Isso porque a imagem fotográfica rompe com o paradigma da representação, prometendo uma apreensão não mediatizada com o objeto.

⁸ Embora apresente algumas discordâncias quanto às ideias do francês, uma das referência centrais de Cavell no que se refere ao automatismo da imagem fotográfica é André Bazin. Esse autor, no ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, insiste na maneira como a fotografia, a base do cinema, é uma arte automática, isto é, ela se dá com certa eliminação da subjetividade do artista, já que captura *o nosso mundo* com uma objetividade com a qual a pintura ou a escultura seriam incapazes de capturar. Em seus termos, a fotografia nos dá “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (Bazin, 2018, p. 31). Para Bazin, tal desejo é parte da história da arte, uma “revelação do real” (*Ibidem*, p. 34) que libertou, na modernidade, as demais artes visuais pelo desejo de verossimilhança. No ensaio *Teatro e Cinema*, ademais, ele observa que a fotografia e o cinema redefinem o conceito de presença, na medida em que a imagem fotográfica não consiste em uma mera reprodução de algo, via semelhança. Nesse sentido, no caso do cinema, passa a haver uma nova relação espaço-temporal no que entendemos por *estar presente*, quando temos contato com algo através de imagens fotográficas projetadas em uma tela (*Ibidem*, p. 188-193).

Se o ceticismo implica um anseio por fundamentação do real, algo que a imagem, em contraponto ao som, estimula, a imagem fotográfica fornece tanto a ilusão desse acesso às condições do ver quanto uma inteligibilidade imediata que redefine a presença. Se naturalmente a imagem nos conduz à busca de um algo por trás da imagem, o automatismo mecânico da imagem fotográfica torna esse algo presente automaticamente, sem mediações. Aliada ao movimento e à montagem, ela daria vazão, nesse cenário, à fantasia de que podemos nos relacionar com o mundo “tendo vistas dele”, uma fantasia que o filósofo estadunidense identifica com o ceticismo moderno, enquanto sintetizador dos dilemas de uma subjetividade que se constitui a partir da Reforma Protestante. O cinema reproduziria a ilusão cética de que seja possível se conectar com o mundo apenas o olhando de fora, mantendo, ao mesmo tempo, nossa invisibilidade, nossa distância dele:

Essa é a nossa maneira de estabelecer a nossa conexão com o mundo: vendendo ou tendo vistas dele. Nossa condição tornou-se aquela em que nosso modo natural de percepção é ver, sentindo-nos invisíveis. Não olhamos tanto para o mundo, mas sim para fora, por trás do . São as nossas fantasias, agora completamente frustradas e fora de controle, que são invisíveis e devem ser mantidas invisíveis. Como se já não pudéssemos esperar que alguém as pudesse partilhar – precisamente no momento em que elas se espalham pelas ruas, menos privadas do que nunca. Portanto, estamos menos do que nunca em posição de casá-los com o mundo. Assistir a um filme torna essa condição automática, tira de nossas mãos a responsabilidade por isso. Consequentemente, os filmes parecem mais naturais do que a realidade. (Cavell, 1979, p. 102)

Todos esses temas abordados acima mereceriam uma análise mais depurada, a qual, entretanto, dado os nossos interesses aqui, não poderá ser realizada. Coube-nos apenas ao menos esboçá-los, considerando que esses são os elementos mínimos da ontologia do cinema cavelliana, os quais determinam a inteligibilidade dos assuntos mais específicos.⁹ Sendo nosso foco neste artigo pensar a problemática do uso do som no cinema sonoro não clássico, é fundamental percebermos que existe, implícita, na análise de Cavell sobre a relação entre cinema e ceticismo, uma certa ontologia do real, um real que também se revela a partir daquilo que não podemos dizer. Isso porque o indizível faria parte da espontaneidade do mundo, de modo que a inteligibilidade imediata

⁹ Algumas explorações mais aprofundadas dessas problemáticas já foram feitas por Cachel e Nascimento (2024) e por Kling (2024).

permitida pela imagem fotográfica envolveria a possibilidade na tela da apreensão do silêncio enquanto algo inscrito na realidade da linguagem:

Não é o caso em que alguém não pode falar porque perdeu a hora ou porque foi impedido. Mas situações como: Tenho em mente o ar pulsante de incomunicabilidade que pode empurrar o limite de qualquer experiência e posicionamento: a curva dos dedos naquele dia, uma boca, o súbito aumento da estrutura do corpo quando é captado pela cor e cheiro das flores, quando rimos a tarde toda principalmente por nada, quando um amigo se foi, mas em algum lugar agora que começa daqui — carretéis de história que se desenrolaram apenas para mim agora, ocasiões que não alcançarão minhas palavras agora, e se não agora, nunca. Não estou pedindo mais fluxo de consciência. O fluxo de consciência não mostra a ausência de palavras quando o tempo de ação se desenrola; ele flutua o tempo de ação para dar espaço para as palavras. Estou pedindo a base da consciência, sobre a qual não posso deixar de me mover. (Cavell, 1979, p. 148)

O silêncio é parte de nossa forma de vida: como diz Cavell noutro texto, o caso é que “O silêncio não é a ausência da linguagem; não há tal ausência para seres humanos; nesse sentido, não há nenhum mundo noutro lugar” (Cavell, 2003, p. 167). Dessa forma, outra questão essencial, nesse âmbito do debate sobre a incomunicabilidade, é a conexão que o estadunidense faz entre esse tema e a discussão wittgensteiniana acerca do que significa *ver aspectos*: assim como a visão wittgensteiniana da linguagem insiste que as mesmas palavras podem ter novos sentidos em contextos diferentes, a própria expressão humana pode se dar de maneiras diversas, isto é, apresentar diversos aspectos. Nas palavras de Wittgenstein, o caso é que uma mudança de aspecto é uma *nova percepção* (IF, p. 257). Assim como uma figura se torna outra, também a imagem de uma pessoa ou até de uma palavra pode se tornar outra conforme nossa vontade estiver disposta a essas novas percepções.

O filósofo estadunidense observa que muitos teóricos da arte se dedicaram a debater a ideia de que a pintura moderna é uma arte que envolve um *ver como* no sentido de Wittgenstein.¹⁰ A discordância dele com essas abordagens não é face à possibilidade de que possamos pensar a arte como ver aspectos ou *ver como*, mas o fato de que elas podem nos fazer entender que esse ver como é um modo privilegiado e distinto de ver,

¹⁰ Um dos teóricos da arte que abordam o tema do *ver aspectos* como fundamental para a arte moderna e contemporânea é Gombrich, em *Art and Illusion* (1961). E podemos citar também Wollheim (2015) e Kendall Walton (1990), os quais, cada um a seu modo, sempre em diálogo com a filosofia de Wittgenstein, procuram resolver as questões sugeridas por Gombrich a respeito do tema.

alertando ele que, em Wittgenstein, o ver como está ligado a toda a nossa relação com a linguagem e com o conhecimento dos outros. Assim, Cavell sugere que o ceticismo sobre o mundo exterior – enquanto expressão da nossa relação com a linguagem – e o ceticismo sobre as outras mentes – como nosso questionamento quanto aos critérios pelos quais posso reconhecer, por exemplo, a dor do outro – envolvem, em alguma medida, uma recusa ou inabilidade quanto ao indizível:¹¹ nos termos de Wittgenstein, existe em algumas pessoas uma “cegueira para aspectos” (IF, p. 277), isto é, pessoas que são incapazes de ver uma nova perspectiva mesmo quando tentamos lhe mostrar. Na leitura de Cavell, esse termo chama atenção para como nossa relação com as palavras é alegórica para nossa relação com as pessoas e com o mundo (Cavell, 1999, p. 355), o que sugere que em certa medida o céltico é cego para a percepção de aspectos, já que deseja mais do que as diferentes maneiras que podemos ver algum objeto ou pessoa — o céltico quer absoluta certeza, quer algo que comumente não expressamos.

Desse modo, a inteligibilidade imediata da imagem no cinema deve ser também a afirmação daquilo que não dizemos, isto é, do silêncio. Às vezes, o silêncio faz parte do reconhecimento. Esse silêncio de alguns filósofos é paralelo ao silêncio dos personagens do filme, que não encontram palavras para expressar seu horror diante dos eventos narrados¹². Isso nos permite compreender um possível duplo sentido do título do capítulo 19 de *The World Viewed*: “O reconhecimento do silêncio”. Por um lado, pode significar que o silêncio é uma forma de reconhecimento, como quando precisamos confortar alguém e não falar nada em voz alta soa mais sensível. Por outro, o silêncio deve ser reconhecido: o silêncio faz parte de nossa vida na linguagem, e também de nossas

¹¹ O silêncio é uma questão clássica em Wittgenstein, em parte por ser a conclusão do seu primeiro livro, o *Tractatus*, no qual diante da forma lógica da proposição que distingue o que pode ser dito ou não, a filosofia deveria aprender a se calar (*Tractatus*, proposição 7). Nas *Investigações*, porém, é abandonada a lógica da obra anterior, e agora o autor se preocupa com a pluralidade de maneiras que a forma de vida humana se expressa na linguagem. Ainda assim, nas *Investigações*, o filósofo deve aprender certo silêncio no sentido de evitar as tentações metafísicas internas à própria filosofia (o que Cavell toma como um impulso céltico). Nesse sentido, a filosofia “deixa tudo como é” (IF, §124). Para uma retomada geral desse debate, ver Holiday (1985).

¹² Como Jônadas Techio, numa perspectiva cavelliana, mostrou recentemente, pode ser o caso que o silêncio surja de uma *incapacidade* de seu(s) falante(s) de expressarem algo. Em sua análise do filme *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), Techio argumenta que este filme traz à tona questões sobre a construção de sentido e os riscos de desejarmos um realismo inflexível diante do mundo, aniquilando o sujeito e as particularidades que ele traz consigo. Ora, para o autor, esse seria um problema que a tradição analítica de filosofia tem *evitado* — uma posição que o cinema pode desafiar (Techio, 2018, p. 103).

convenções no cinema. Isso não quer dizer que todo silêncio deve ser preservado como tal, antes, significa atentarmos às maneiras que o silêncio é anunciado, bem como notarmos quando e porque ele foi quebrado.

Na história do cinema, isso envolve uma relação especial com questões do próprio meio, as quais discutiremos a partir de agora. A inteligibilidade imediata da imagem passa a ser uma característica a ser reconquistada quando o cinema torna-se sonoro. Uma necessidade de reconquista que se aprofunda quando inserimos a perspectiva do Modernismo na imagem filmica. Como veremos, o Modernismo nas artes, na sua exigência de declarar a essência do meio de uma linguagem artística, tende a uma explicitação do som. Esse cenário baliza a investigação que é realizada no capítulo “O reconhecimento do silêncio”, do *The World Viewed*. Cavell, no contexto da problemática dos limites entre essa declaração modernista e o realismo essencial da imagem fotográfica, irá nos mostrar que não é o som que deve ser reconhecido como parte da linguagem filmica, mas sim, dados os debates que expusemos nesta seção, o silêncio. Dessa forma, ele não recusa a possibilidade de uma expressão modernista do som no cinema, porém, critica a excessiva explicitação do estilo do diretor de um filme nesse âmbito. Isso porque, como discutiremos na próxima seção, irá pensar o Modernismo de um modo que tenta ultrapassar o a-historicismo do conceito de Greenberg, ainda que assimilando pontos fundamentais da sua visão.

3. Cinema e Modernismo: o *meio* do filme

Como vimos, segundo Cavell, o automatismo da imagem fotográfica, mais que expressão de uma história da técnica, é algo relacionado ao anseio do sujeito moderno de se conectar com o mundo e os outros sujeitos sem sair de uma posição de isolamento e externalidade. Nesse contexto, a manutenção da essência do cinema e da sua tarefa histórica passa, por um lado, pela preservação do seu meio tradicional. Contudo, por outro lado, conforme ele também destaca, o cinema tem, ao mesmo tempo, uma conexão com a tradição modernista, o que implica, a partir de determinado momento, que haja uma constante declaração do seu meio. Queremos apontar nesta seção como essa posição mista do cinema traz como desafio a necessidade de conciliação entre a explicitação do estilo

do artista e a produção de uma ilusão de externalidade da cena. Isso para que na próxima possamos pensar esses limites no que se refere ao reconhecimento do som no cinema sonoro.

Para iniciarmos esse debate, vale destacarmos que a visão de Cavell sobre o Modernismo, assim como a de Fried, seu parceiro intelectual nesse assunto, parte de uma posição específica de ambos em relação à concepção de Greenberg acerca do Modernismo. Essa concepção envolve uma série de elementos, dentre os quais se destaca a importância dada à discussão constante sobre o meio de determinada linguagem. Greenberg entende que a declaração dessa forma convencional é um modo de abordar constantemente o seu meio, sendo a atitude de declaração e crítica constante a essência do Modernismo, algo, inclusive, que o conecta com a filosofia crítica kantiana:

Identifico o Modernismo com a intensificação, quase a exacerbação, dessa tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant. [...] A essência do Modernismo está, a meu ver, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina - não para subvertê-la, mas para consolidá-la mais firmemente em sua área de competência (Greenberg, 1987, p. 5).

Greenberg argumenta que o processo que configura a arte modernista tem sua origem em Manet, sobretudo por ter sua obra dado passos importantes no que se refere à eliminação do foco na produção da ilusão tridimensionalidade, defendendo que já há neste impressionista a aproximação do fundo e do primeiro plano (Greenberg, 1987). Assim, enfatiza que a pintura modernista visa uma essência convencional do objeto, declarando sempre essa convencionalidade, definindo e redefinindo o que define o espaço específico da pintura, enquanto essa bidimensionalidade do quadro, que não quer mais reproduzir, dentro de um paradigma de arte como ilusão¹³, uma suposta essência real do objeto representado. Do ponto de vista daquilo que qualifica as várias linguagens artísticas como modernistas, conforme fica explícito na passagem acima citada, Greenberg ressalta a constante crítica do seu meio, enquanto um debate permanente visando consolidar esse meio, a sua essencialidade, ao mesmo tempo, a sua convencionalidade.

¹³ A ideia da arte como ilusão é particularmente abordada no livro *Art and Illusion*, citado anteriormente nas notas deste texto (Gombrich, 1961).

Fried e Cavell manifestam sua discordância parcial em relação a essa forma de compreender o Modernismo (Fried, 1992, pp. 284-285; Cavell, 2007, p. 25). Como observa Costello, em ambos, “O objetivo é purificar a concepção de Greenberg de especificidade do meio de seu essencialismo a-histórico; não é contestar a ideia de especificidade do meio *per se*” (2008, p. 295). Dessa forma, Cavell, assim como Fried, não recusam a leitura de que faça parte do Modernismo a crítica e declaração do meio de cada linguagem artística, não aceitando, contudo, que essa crítica deva ser compreendida como uma espécie de índice da a-historicidade de uma arte, como evidencia a seguinte observação de Fried:

O famoso ensaio de Clement Greenberg "Pintura Modernista" define a prática modernista como uma espécie de autocrítica imanente, cujo objetivo tem sido "exibir e tornar explícito o que é único e irredutível não apenas na arte em geral, mas também em cada arte particular. " [...] Uma teoria alternativa do modernismo nas artes, apresentada por Cavell em *The World Viewed* e por mim em vários escritos sobre pintura e escultura abstratas das décadas de 1960 e 1970, envolve crucialmente um uso particular do conceito de reconhecimento. [...] Uma virtude do conceito de reconhecimento, para Cavell e para mim, sempre foi evitar a lógica antitética que acabo de criticar: assim, assumimos que nunca foi suficiente apenas "exibir" ou "tornar explícitas" (essas expressões reveladoras de Greenberg) as propriedades materiais de um meio particular; em vez disso, é uma questão histórica o que, em um determinado caso, contou como reconhecimento de uma ou outra propriedade ou condição daquele meio, assim como é uma questão histórica como descrever com mais precisão a propriedade ou condição que foi reconhecida (As propriedades ou condições determinantes de um meio em um determinado caso podem ser virtualmente qualquer coisa; de qualquer forma, elas não podem simplesmente ser identificadas com a materialidade como tal.) Assim, Cavell distingue entre a afirmação de que a câmera deve "meramente declarar-se", o que lhe parece vazio, e a sua convicção de que a câmera de cinema deve agora reconhecer sua externalidade em relação ao mundo, um empreendimento totalmente diferente. (Fried, 1992, pp. 284-285)

A ideia de reconhecer e declarar o meio de cada arte, nesse sentido, é assimilada por Fried e Cavell. A ressalva apresentada por esses autores, a partir, respectivamente, das ideias expostas no *Art and Objecthood* e no *The World Viewed*, contudo, é que o meio de uma arte não deve ser entendido apenas como suas condições materiais (a planaridade ou bidimensionalidade, por exemplo), mas com algo mais amplo que conecta o meio com determinados anseios históricos a que ele visa dar vazão¹⁴. Assim, no caso do cinema, por

¹⁴ Em um texto dedicado a Danto, Cavell tece o seguinte comentário referente à sua posição (e a de Danto) sobre a obra de Greenberg sobre o Modernismo: “Em quarto, uma motivação recorrente nos escritos de

exemplo, a leitura cavelliana comprehende que ele representa o auge de um processo conectado à formação da subjetividade moderna, ao desejo de recuperar uma conexão perdida entre sujeito e mundo, ao mesmo tempo preservando a ilusória invisibilidade desse mesmo sujeito, como vimos brevemente na seção anterior. No plano da constituição das linguagens artísticas, o cinema estaria conectado ao processo mais amplo da antiteatralidade nas artes visuais, tema diretamente analisado por Fried em diversos dos seus livros. O ponto aqui é que o reconhecimento da essência de uma arte seja pensado como a forma pela qual o seu meio reafirma essa sua espécie de função histórica, ou o seu objetivo mais amplo dentro do contexto em que se origina.

Do ponto de vista do nosso interesse em discutir o reconhecimento do silêncio no cinema, segundo a leitura de Cavell, o fundamental é destacar que a arte moderna, para ele, envolve, sim, aquilo que Greenberg qualifica como a constante crítica e reafirmação do seu meio, ao mesmo tempo que a sua conexão com os anseios do tempo e processo histórico que o originou. Isso implica afirmar que defender que o cinema seja parcialmente uma arte moderna significa que nele também ocorra uma constante redefinição e reafirmação do seu meio, ao mesmo tempo que se tenha que preservar (através dessa mesma redefinição e reafirmação) os propósitos que Cavell identifica no processo de constituição da quarta parede, enquanto um princípio que materializaria um certo percurso da subjetividade a partir da Reforma Protestante.

Se o cinema é parcialmente tradicional é porque, a princípio, ele teria asseguradas as condições do seu meio mecanicamente. Porém, a análise cavelliana ressalta que aquilo que estava assegurado no cinema clássico – a saber, a dispensabilidade da declaração do meio do filme, a presença humana garantida mecanicamente, ao mesmo tempo – passa a ter que ser recolocado como questão no cinema Pós-Segunda Guerra. Dessa forma, o cinema moderno parece trazer consigo essa necessidade de recolocar como questão os

Danto sobre arte após o Modernismo, assim como na minha escrita sobre cinema, foi expressar tanto admiração pelo feito de Clement Greenberg como principal teórico dominante do Modernismo, quanto uma insatisfação fundamental e ruptura (no meu caso, construída com conversas e leituras de Michael Fried) com a ideia greenbergiana da essência do meio da arte, representado como pintura, e mais particularmente com sua identificação dessa essência com o uso de tinta em uma superfície plana bidimensional - uma insatisfação e ruptura precipitadas, embora compreendidas de forma diferente por nós, por uma espécie de revelação de uma ruptura na história das artes que ligava o destino da arte ao da filosofia. (Cavell, 2007, p. 25).

meios do filme – o seu automatismo. Assim, se o cinema sempre estivera conectado aos impulsos que movem o Modernismo é tão somente no cinema não clássico que a discussão sobre o seu meio se torna importante também no cinema, o que, entretanto, abre espaço também para um debate acerca da oposição entre o seu realismo fundamental e a subjetividade do diretor, traduzida no seu modo particular de construir o mundo visto na tela.

Como enfatiza Cavell, dada a sua leitura que rompe com o a-historicismo de Greenberg, conforme já comentamos, o que deve se afirmar por meio das possibilidades técnicas comportadas pelo cinema é o mundo construído e projetado na tela. Numa outra perspectiva, a declaração do meio do filme, quando ele se concebe como arte modernista, envolve explicitar o trabalho de construção de mundo realizado pelo diretor através da câmera. A ideia de que o cinema tenha por escopo central a construção de um mundo externo a nós não significa que não haja a ação subjetiva dos artistas envolvidos, particularmente o diretor do filme. Criar um mundo visto envolve uma construção de significação por parte do diretor, em que evidentemente há a impressão do seu estilo. Porém, Cavell esclarece que essa significação, através da câmera, por exemplo, se imprime no mundo construído, sem a necessidade de que se perca a ilusão de externalidade da cena:

O que é que agora cabe ao filme reconhecer? A noção de autorreferência sugere que essa necessidade é a de que a câmera coloque suas cartas na mesa. Isso é bastante sensato - se a câmera deve reconhecer a si mesma, no mínimo não deveria se esconder - e mais do que sensato, de fato, pois reconhece a dura verdade berkeleyana-kantiana de que um evento do qual participamos não é cognoscível à parte de nosso conhecimento da nossa participação nele. No entanto, negligencia a verdade hegeliana de que a consciência real de nossa participação não é assegurada *a priori*, mas só pode ser conquistada por meio dos caminhos pelos quais chegamos a este acontecimento e a este posicionamento específico em relação a ele. A câmera não pode, de modo geral, meramente se declarar; ele deve ao menos dar a ilusão de estar dizendo algo. (Os filósofos analíticos reconhecerão um problema análogo. Em geral, não é possível simplesmente dizer algo; haverá uma razão para dizer exatamente aquilo, naquele exato momento, e o dizer implica essa razão. Pode-se ter a ilusão de que não há razão nem implicação.) (Cavell 1979, pp. 128-129)

O problema não é a arte modernista pretender declarar o seu meio — a linguagem pessoal do diretor, o formalismo do meio filmico, a gramática da imagem — e sim quando

essa tarefa modernista oblitera o realismo essencial da imagem, que não apenas configura o meio do cinema (sua base fotográfica, ainda na época em que Cavell escreve) mas também sua conexão histórica com o advento do sujeito moderno. Sendo assim, um cinema modernista comporta esse limite tênue entre a manutenção da quarta parede, assim como da antiteatralidade (a ilusão de um mundo construído na tela, ao qual não apenas o espectador seria externo, mas também o criador da obra), e, ao mesmo tempo, a atividade de explicitação/exibição da sua linguagem:

É por essas razões que falo da dúvida crescente do cinema sobre sua capacidade de permitir que o mundo se exiba, assumindo, em contrapartida, a tarefa da exibição, contra sua natureza. Mas as mesmas técnicas que servem para traí-lo também podem ser usadas e vistas para manter a fé em sua natureza. É isso que quero dizer ao dizer ou supor que há usos sérios desses dispositivos, algo além do *chic*. [...]. O que lhes é peculiar é a forma de permitir novos procedimentos e formatos para dar continuidade à capacidade particular do filme de revelar só e tudo o que lhe é revelado, de deixar o mundo e os seus filhos alcançarem a sua candura. A partir da honestidade narcisista da autorreferência, abrem-se os mais árduos reconhecimentos da exterioridade da câmera em relação ao seu mundo e da minha ausência dele. (Cavell, 1979, p. 132)

Como já mencionamos, a discussão cavelliana sobre o reconhecimento do silêncio no cinema é permeada por essa sua visão acerca do Modernismo. A possibilidade de reconhecimento, nos filmes sonoros, do silêncio parece ser, nesse contexto, um exemplo bastante ilustrativo da problemática dos limites entre uma declaração do meio de uma linguagem artística que perde seus vínculos com a sua tradição e com os anseios que norteiam a sua origem como ideia e aquela explicitação que é mero debate formal, típico de uma arte a-histórica. Dado os elementos que ponderamos na seção anterior, o realismo essencial da imagem implica a possibilidade de assimilação do silêncio, do indizível. Sendo assim, a análise cavelliana sobre o reconhecimento do som, tema da nossa próxima seção, dirá respeito à possibilidade de que o silêncio seja afirmado pelo som (pelo cinema sonoro) e de que possa ser expressado, a partir da visualidade do filme, o fato de que o indizível faz parte de uma ontologia do real e, ao mesmo tempo, da nossa relação com ele.

3. O cinema e a declaração do silêncio: o indizível e o reconhecimento do mundo visto

Cavell explicita a sua posição segundo a qual a tarefa do cinema moderno de testar seus limites e, ao mesmo tempo, manter o sentido filosófico último na instituição da quarta parede nas artes, envolve uma afirmação do silêncio, do isolamento na fantasia (voyeurista) da privacidade, dos mistérios do movimento humano e da separação (presença-ausência) entre sujeito e mundo:

Presumi que a nova onda de afirmações técnicas – sejam elas de sofisticação ou de crueza – são, na medida em que são sérias, respostas a um sentimento de retirada de franqueza; e comecei a listar alguns deles para tentar determinar quais limites eles descobrem. Acho que enfatizei o silêncio, o isolamento na fantasia, os mistérios do movimento humano e da separação: tais são as condições de existência que o filme, na sua reprodução mágica do mundo, tenta e tenta não transgredir. (Cavell, 1979, pp. 146-147)

No capítulo 19 do *The World Viewed*, ele procura justamente pensar como a declaração do silêncio pode conciliar a tendência de que o meio do filme passe a ser exposto, para que consiga testar seus limites, com o fato de que faz parte do meio do cinema não lembrar o espectador de que um filme é produto de uma significação e não de um mundo externo a nós, observado por um espectador que não é olhado de volta. E se o silêncio é tema privilegiado é porque a natureza do cinema, como vimos, envolve a incomunicabilidade, ou uma relação com o mundo que se dá através e também em analogia à peculiaridade da imagem fotográfica. Se a incomunicabilidade é constitutiva da própria gramática de um filme é porque o cinema é tanto uma imagem em movimento do ceticismo como uma espécie de terapia de coexistência com a verdade que carrega o ceticismo cartesiano. Isto é, tanto retrato do problema como reflexão acerca dele. Há, assim, uma potencialidade pedagógica intrínseca aos filmes no sentido de que teriam certa vocação para um ensinamento que Cavell julga importante: o de como “viver o nosso ceticismo” (Cavell, 1999, p. 440), tarefa inescapável quando se trata de nossas relações eu-outro, tão tematizadas na exploração do silêncio e do som das vozes humanas.

Para Cavell, a emergência do cinema sonoro, nesse contexto, enfatiza a importância da declaração do silêncio, justamente porque algo se perde quando a voz humana passa a atuar em conjunto com a imagem. Ele ressalta que mesmo com os avanços técnicos que permitem a independência do ator face ao microfone há algo que

permanece como perdido após o advento do cinema sonoro, a saber, a possibilidade de uma imagem da qual não pode haver expressão sonora ou tradução na linguagem falada. Dito de outro modo, uma imagem que o som não acompanha, uma situação em que ambos não conseguem estar sincronizados:

O que foi abandonado ao abandonar o silêncio do filme, em particular o silêncio da voz? Por que supor que haverá uma resposta simples para essa pergunta, que houve algum feitiço quebrado pelo som da voz humana? Pois a voz tem feitiços próprios.

Acho que esta questão está agora subjacente a todas as explorações cinematográficas às quais aludi. A tecnologia de gravação de som logo superou a rígida escravidão do ator ao microfone, e a câmera ficou livre para se desviar novamente. Mas a tecnologia não o libertou de uma fonte mais profunda de escravidão, na própria ideia de sincronização. Pelo contrário, a possibilidade de seguir um ator para qualquer lugar com os olhos e os ouvidos parecia tornar necessária a sua ligação. Não há dúvida de que essa fonte tem a ver com a satisfação absoluta de um desejo de realismo, de reprodução absoluta do mundo – como se ainda pudéssemos estar presentes no seu início.

Mas há uma outra realidade que o cinema persegue, a realidade mais distante e contínua, na qual as palavras de que necessitamos não estão sincronizadas com as ocasiões da sua necessidade ou na qual as suas ocasiões lhes fogem. (Cavell, 1979, pp. 147-148)

Assim, trata-se de destacar que a impossibilidade de compatibilização entre algumas imagens e sons só ocorre porque há o indizível, como se essa diferença na temporalização fosse um modo do tempo afirmar o que não pode ser dito. Por outro lado, há sempre um anseio de que o tempo do dizer e o tempo do significado se ofereçam simultaneamente. Justamente como se a palavra pudesse gerar uma inteligibilidade imediata, assim como a permitida pela imagem cinematográfica. E o som, nesse contexto, equilibra-se nesse diálogo, querendo ressaltar a incapacidade da linguagem acompanhar a inteligibilidade imediata da imagem, mas ao mesmo tempo almejando essa inteligibilidade. Se há uma tarefa modernista, portanto, é a de exprimir essa dualidade, testar os limites entre uma e outra.

Porém, a declaração do som no cinema enquanto arte moderna pode desvirtuar esse sentido filosófico que o tema da incomunicabilidade e da inteligibilidade imediata da imagem carregam. Dessa maneira, os avanços técnicos do cinema sonoro, assim como determinados abusos técnicos de um cinema que procura exibir o seu meio, sem, entretanto, compreender a sua natureza constitutiva, apagam o silêncio, enquanto uma

exposição do indizível e, assim, da inteligibilidade imediata da imagem. Diminuir o ritmo da fala para combinar com imagens produzidas pela câmera lenta, aumentar o ritmo das palavras para as compatibilizar com imagens aceleradas de movimentos humanos, não é algo que se consiga fazer sem que se perca o realismo constituinte da imagem. Assim como a alteração do ritmo natural da fala, quebrar frases impossibilita a sua inteligibilidade. Da mesma maneira, o uso excessivo da música no cinema, a “wagnerama”, nas palavras de Cavell (1979, p. 152), impossibilita a emergência do silêncio.

Haveria bons usos do som em alguns filmes que, para o estadunidense, estariam inseridos dentro das ambições modernistas. Esse seria o caso dos filmes franceses “O Boulevard do Crime” (*Les enfants du Paradis*, Marcel Carné, França, 1945) e “A Regra do Jogo” (*La Règle du Jeu*, Jean Renoir, 1939), em que o uso das palavras destaca precisamente “os limites da linguagem comum, que é o que a filosofia moderna, como Cavell a comprehende e a exerce, está explorando também”, como colocam Keane e Rothman (2000, p. 234). São exemplos em que o verbo surge não para substituir o silêncio, para preenchê-lo com a linguagem, supostamente o seu oposto, mas justamente para que as palavras reconheçam, e anunciem, suas limitações. Na obra-prima de Renoir, a declaração do aviador na cena de abertura atinge e não atinge seu público: é direcionada a uma mulher específica, sua amada, mas não basta que ela a escute pelo rádio, como faz. Sem sua presença, são palavras sem destino, mesmo transmitidas para o mundo todo. São ditas, mas não bastam; o aviador é mudo, ainda que fale.

Desse modo, um cinema sonoro que declare o silêncio em seu sentido mais profundo, para além do mero exibicionismo técnico, buscaria afirmar o reconhecimento do mundo, essa capacidade da imagem e os limites dessa possibilidade quando colocada no campo da fala, o que ele chama de poesia da fala. Caberia à arte, nesse sentido, a do cinema inclusive, recuperar o que, como vimos, Cavell identifica como fatos ontológicos: a falta de jeito da fala, as suas ambiguidades, o inefável, a distância temporal entre as deliberações da alma e a sua materialização no corpo. Tudo isso reafirma a questão do inefável e de como ele está na base do cinema. O som, nesse contexto, pode ser aquilo que declara o silêncio, conciliando a explicitação do meio, enquanto um objetivo de uma

arte modernista, e a função histórica do cinema, recuperar na tela uma conexão perdida com o real.

Cavell esclarece, além disso, que o tema da incomunicabilidade (da exposição do indizível) é, ao mesmo tempo, também o concernente à discussão da apreensão da espontaneidade. E observa que a espontaneidade envolve a capacidade do cinema captar o espaço temporal entre a imagem e o som, justamente. Por isso, para ele, outra forma de declaração do indizível, enquanto parte da natureza do cinema, é a ênfase na liberdade e espontaneidade do corpo (Cavell, 1979, p. 153). A espontaneidade envolve esse captar da inventividade do corpo, da nossa ação que, no limite, é sempre nova. De expressar uma ação sem a intermediação da autoconsciência, algo que reflete a essência da ideia de antiteatralidade, a qual está na base da instituição do princípio da quarta parede. Como observa o filósofo estadunidense, não uma ênfase pensada a partir da fragmentação, do uso de câmera acelerada ou lenta, de *closes*: “A lucidez do corpo não depende de desacelerar e piscar e congelá-lo e justapô-lo a si mesmo sobre cortes e sobreposições” (Cavell, 1979, p. 153). Assim, algo bastante distinto do uso técnico de alguns recursos que, ao invés de declarar o silêncio, deturpam a natureza do cinema.

Sobre o tema da espontaneidade, Cavell aborda também a questão da expressão do rosto na tela de cinema. E atrela essa discussão ao tema do ver aspectos, em Wittgenstein, sobre o qual falamos antes neste texto. Nesse contexto, ele observa que ver algo em uma fisionomia, assim como quando olhamos determinados aspectos de uma figura, parece esbarrar nos limites entre o que seja o perceber e o que represente o imaginar ou pensar sobre algo, como se pudéssemos estabelecer tal fronteira entre ver e interpretar. Para Cavell, conhecer uma fisionomia é simultaneamente interpretar seu significado, o que não implica um acesso privilegiado a uma imagem/ideia/conceito subjacente ao que se expressa pelo corpo (Cavell, 1999, p. 355). Nesse contexto, o estadunidense recorda a crítica de Bazin ao abuso da montagem e menciona a proximidade do escopo do efeito Kuleshov com o tema wittgensteiniano do ver aspectos¹⁵. Assim, abre toda uma possibilidade de análise pertinente à questão da

¹⁵ Fala-se aqui do conhecido experimento feito ainda no início do século XX por Lev Kuleshov, cineasta e teórico soviético, que demonstrava um efeito particular da montagem cinematográfica, em que o significado

interpretação da imagem, em consonância com a discussão sobre a concepção de linguagem no filósofo austríaco.

Na sua investigação sobre o reconhecimento do som, essa análise é feita especificamente quanto à relação entre o espectador e a interpretação da expressão facial do personagem nos filmes, mas certamente essa possibilidade analítica poderia ser ampliada. No que se refere ao assunto do reconhecimento do silêncio, o importante é perceber que o filósofo estadunidense nos indica que uma declaração do inefável nesse domínio envolve permitir que esse estabelecimento de um significado das imagens conectadas ocorra de modo que dê abertura à sua inteligibilidade imediata. Essa inteligibilidade imediata no caso do rosto de um personagem implica um experimentar uma significação, sendo possível experimentarmos mais de uma, de acordo com a sua conexão com uma segunda imagem. Cavell (1979, p. 158) argumenta que no caso disso que ocorre no efeito Kuleshov estaríamos próximos do exemplo wittgensteiniano do triângulo agudo, em que para ver o triângulo como caído seria preciso cercar a imagem de uma ficção, para imaginar algo relacionado ao triângulo (diferentemente do exemplo do pato-coelho, em que a significação de um de seus aspectos é autossuficiente). Poderíamos, assim, envolver o rosto com uma ficção para alterar os seus aspectos. Mas, como ele explica, ao contrário dos exemplos de ilusão de ótica, cerca-se o rosto, nesse caso, com uma realidade, dado o estatuto ontológico da imagem fotográfica, contribuindo para um amalgamento entre o imaginar o real e o ver o real que é propriamente cinematográfico.

Por isso também Cavell observa que a recorrência de um ator a seu tipo¹⁶ tanto limita sua interpretação quanto testa seus limites. E, no que se refere à questão do som, enfatiza que o silêncio permite que o rosto se expresse, para além do estereótipo. Assim, diz que os rostos desconhecidos usados por Dreyer e Fellini “tanto convidam como impedem o uso da imaginação” (Cavell, 1979, p. 159). Se a expressão humana envolve um complemento de realidade, que determina como o vemos, ao mesmo tempo esse

do plano de um rosto humano é ditado tanto pelo plano em si, quanto pelo plano prévio; isto é, tanto pela expressão quanto pelo seu contexto.

¹⁶ É interessante destacar aqui que o *The World Viewed* aborda extensamente a relação do cinema com os “tipos”, derivados por Cavell principalmente de sua leitura de *O Pintor da Vida Moderna* de Baudelaire, concentrada nos capítulos 7 a 10 do livro. Ver em especial Cavell, 1979, p. 29.

complemento pode limitar a expressão da realidade do rosto. Nessa tensão se dá o sentido do rosto humano no cinema. Uma tensão que também é aquela entre declarar os limites do meio filmico ou as fronteiras entre o estilo do diretor e a antiteatralidade do cinema.

Cavell diz que a imagem mais completa do isolamento absoluto está em Joana d'Arc, de Dreyer, “quando Falconetti, na fogueira, olha para cima e vê um bando de pássaros voando sobre ela com o sol nas asas. Eles, aí, são gratuitos. Eles estão esperando em sua liberdade, para acompanhar sua alma. Ela sabe disso. Mas primeiro há este corpo que deve ser atravessado completamente” (Cavell, 1979, p. 159). Com isso ele quer afirmar que o cinema envolve em sua natureza também uma tensão entre exibir um mundo com o qual o sujeito almeja se conectar, e, ao mesmo tempo, abordar uma subjetividade que também quer manter o seu isolamento do mundo. Trata-se de garantir a presença-ausência do sujeito, essa forma moderna de buscar olhar sem ser olhado. A imagem do rosto precisa de um contexto em que se insere esse rosto para que ele seja lido como expressão de felicidade, tristeza, dor etc. Esse complemento de realidade, parece indicar o debate cavelliano, exige declarar o que não pode ser dito, o que está presente na significação sem que seja dito, sem que haja uma inferência de uma realidade subjacente.

Quando, na sala de cinema, os filmes nos proporcionam complementos de realidades para os rostos humanos na tela, ao mesmo tempo imaginadas e vistas, o que fazem, parece sugerir Cavell, é declarar o indizível, o que está presente na significação sem que seja dito. Um reconhecimento de uma certa ontologia do real, portanto em alguma medida da imagem fotográfica, em que o que não pode ser dito, ou também aquilo que não envolve uma ideia ou essência, deve se fazer presente como requisito da inteligibilidade da imagem, assim como da linguagem de modo geral. Sobretudo, afinal, fala-se aqui de um silêncio muito particular, que se anuncia nas extremidades de nossa linguagem, ali onde o “tempo [...] separa o verbo do indizível” (Keane e Rothman, 2000, p. 235). Declarar o silêncio, assim, significa deixar que a imagem tente traduzir a antiteatralidade, ainda que sempre tendo o risco de novas teatralizações. Representa reconhecer o mundo, tentar escapar da busca de certeza e convicção, que é peculiar da nossa relação com o audível. Envolve abarcar na tela a tentativa do sujeito moderno de ser transparente para si mesmo, equilibrando-se entre ter essa subjetividade exposta no isolamento face ao mundo e ela poder justamente se exprimir quando visa a apreensão

daquilo que é espontâneo no mundo. Deixar que aquilo que só pode ser mostrado sem ser dito se expresse no mundo, na linguagem e na tela.

4. Considerações Finais

É significativo que o reconhecimento do silêncio se mantenha um tema fundamental para o cinema quase cem anos depois que cantou *O Cantor de Jazz*. Não é isso que está por trás, por exemplo, do famoso sussurro inaudível ao final de *Encontros e Desencontros*, um filme sobre o que “se perde” entre uma gramática e outra, entre uma forma de vida e outra? Ou por trás dos rostos melancólicos dos pistoleiros tragicônicos de *Oeste Outra Vez*, um filme sobre homens que não sabem conversar, para os quais as “palavras estão fora de alcance” (Cavell, 1979, p. 148)? E não é isso que nos ensina Lee, a atriz muda de *Drive My Car*, a figura mais expressiva em meio a falantes dos mais diversos idiomas, para quem ser ouvida é ser vista? “As pessoas não entenderem minhas palavras é normal para mim. Mas eu posso ver e escutar”, ela diz com as mãos. “E às vezes eu posso entender muito mais do que palavras”. Como Cavell nos mostra, o reconhecimento do silêncio no cinema sonoro, e particularmente no cinema não-clássico, transcende a discussão acerca do meio do filme. Ele reitera a tarefa histórica do cinema, face à constituição da subjetividade moderna. Nessa perspectiva, ele diz respeito à possibilidade tanto de declaração perene do meio do filme, dada sua vocação modernista, como da manutenção da sua objetividade essencial, enquanto marca da sua relação com nosso desejo de conexão com o mundo e os outros sujeitos.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Tradução por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018
- CACHEL, Andrea; NASCIMENTO, Igor. Antiteatralidade e reconhecimento em Retrato de uma jovem em chamas: Cavell e o estatuto da representação no cinema. **Kínesis** (Marília), v. 16, p. 33-60, 2024.
- CAVELL, Stanley. Crossing Paths. In: HERWITZ, Daniel & KELLY, Michael (orgs.). **Action, Art, History**: Engagements with Arthur C. Danto. New York: Columbia University Press, 2007, pp. 24-43
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed**: reflections on the ontology of film. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. **The Claim of Reason**: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- CAVELL, Stanley. **Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- COSTELLO, Diarmuid. On the Very Idea of a ‘Specific’ Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 34, n. 2, pp. 274-312, 2008.
- FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality**: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.
- FRIED, Michael. **Art and Objecthood**: Essays and Reviews. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- FRIED, Michael. **Why Photography Matters as Art as Never Before**. London: Yale University Press, 2008.
- GOMBRICH, E. **Art and Illusion**: a study in the psychology of pictorial representation. 2nd ed. London: Phaidon Press, 1961.
- GREENBERG, Clement. Modernist Painting. In: FRASCINA, Francis & HARRISON, Charles (orgs.). **Modern Art and Modernism**: A Critical Anthology. United States of America: Westview Press, 1987, pp. 5-10.
- GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. In: **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969. Edited by O'Brian, John. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 121-144
- HOLIDAY, Anthony. Wittgenstein's silence: Philosophy, ritual and the limits of language. **Language & Communication**, Vol. 5, n. 2, pp. 133-142, 1985.
- KEANE, Marian; ROTHMAN, William. **Reading Cavell's The World Viewed**: A Philosophical Perspective on Film. Detroit: Wayne State University Press, 2000
- KLING, Pedro. Viagens à lua, retornos ao mundo: Cavell, Bazin e Méliès em um fragmento de uma ontologia do cinema. **PARALAXE**, v. 9, n. 1, pp. 292-310, 2024
- TECHIO, Jônadas. Can film show what (analytic) philosophy won't say? The “film as philosophy?” debate, and a reading of Rashomon. **Revista Dissertatio de Filosofia**, v. 6, p. 69-105, 2018.
- WALTON, K. L. **Mímesis as Make-Believe**: On the Foundations of the Representational Art. London: Harvard University Press, 1990.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Apresentação, Tradução e Notas de João José R. L. de Almeida. 9^a ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.

WOLLHEIM, R. **Art and its objects**: with six complementary essays. 2nd. ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2015.