



## TIPOS EM TELA:

### REVISITANDO A ONTOLOGIA DO CINEMA DE STANLEY CAVELL COM RYAN GOSLING

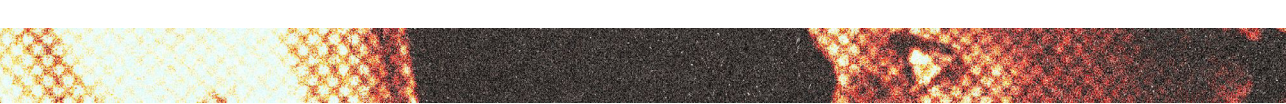
Igor Costa do Nascimento<sup>1</sup>

#### RESUMO

Retomando os passos de Bazin e Cavell, o presente trabalho visa revisar a importância da teoria dos “tipos” nas nossas análises atuais de cinema e de sua filosofia. Lembrando que o uso cavelliano de “ontologia” tem uma herança heideggeriana, isto é, indicando não uma metafísica essencialista, mas uma percepção histórica e social dos fenômenos analisados, a teoria dos tipos e o reconhecimento de quais tipos são proeminentes em nossa cultura podem ser uma ferramenta de interpretação cultural. Em particular, analisaremos como o ator Ryan Gosling se constituiu como um tipo e como, por sua vez, isso teve um impacto cultural em como seus filmes foram recebidos. Tais reflexões são trabalhadas com uma indicação de que estas ferramentas de ontologia do cinema podem auxiliar não só a filosofia da arte, mas também atravessam análises sociais e culturais.

**Palavras-chave:** Stanley Cavell; cinema; fotografia; ontologia da arte; Ryan Gosling.

<sup>1</sup> Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutorado em andamento em Filosofia pela UFRGS. E-mail: prof.igornascim@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3673-0799>.



## TYPES ON SCREEN:

### REVISITING STANLEY CAVELL'S ONTOLOGY OF CINEMA WITH RYAN GOSLING

#### ABSTRACT:


Following in the footsteps of Bazin and Cavell, this paper aims to revisit the importance of the theory of “types” in our current analyses of cinema and its philosophy. Remembering that the Cavellian use of “ontology” has a Heideggerian edge, that is, it reports not an essentialist metaphysics, but a historical and social perception of the analyzed phenomena, the theory of types and the acknowledgment of which types are prominent in our culture can be a tool of cultural interpretation. In particular, we will analyze how the actor Ryan Gosling constituted himself as a type and how, in turn, this had a cultural impact on the way his films were received. Such reflections are worked with an indication that these cinema ontology tools can help not only the philosophy of art, but also cross social and cultural analyses.

**Keywords:** Stanley Cavell; cinema; photography; ontology of art; Ryan Gosling.

#### INTRODUÇÃO

Desde os escritos de Andre Bazin, parte da filosofia e crítica do cinema indica como a ontologia da imagem em movimento se funda na ontologia da fotografia, sendo esta por sua vez entendida como *capturas* do nosso mundo. Por exemplo, a pintura constitui um mundo próprio, ontologicamente distante de nós — de forma que não faz sentido perguntar sobre uma pintura de um prédio o que está atrás dele. A fotografia se define, por outro lado, como sendo do mundo, um recorte de nosso próprio mundo, o que é indicado por observações gramaticais como poder perguntar o que está por trás dos objetos fotografados. Stanley Cavell, leitor de Bazin, reforça essa interpretação ao indicar como o cinema coloca pessoas reais em tela, o que ele chama de *tipos* [*types*]. A maneira pela qual a história do cinema se desenvolveu, e suas possibilidades artísticas, foram tais que a nossa percepção de filmes requer que um ator seja compatível com o papel que desempenhará. Isso pode ser contrastado com o teatro, em que podemos exigir menor verossimilhança entre o ator e seu personagem, enquanto no cinema esperamos uma harmonia particular entre o humano que vemos e o seu papel. Para Cavell, essa singularidade da pessoa em tela é capturada pela terminologia de “astros”, alguém cuja própria presença se destaca, brilhando.

Almejando uma retomada dessa categoria, com vistas a destacar seus potenciais para a filosofia da arte, a crítica do cinema e mesmo para seus



encaminhamentos sociais e culturais, no presente texto é revisitada a ontologia do cinema de Cavell. Num primeiro momento, é apresentado um panorama geral de seu projeto, em especial conforme exposto em *The World Viewed* (cujo título traduz-se para *O mundo visto*, original de 1971, mas trabalhamos com a edição expandida de 1979).<sup>1</sup> Estabelecidos pontos centrais de sua ontologia e a influência do pensamento de Bazin nela, será explorado em mais detalhe sua ideia de que, mais do que “atores”, o cinema possui “tipos” e “astros”. Um exemplo sobre o qual o texto se debruça, então, será o de Ryan Gosling, que, por meio de diferentes, filmes acaba por se constituir como o tipo destacado dos demais, com tendências a ter uma distância social que lhe causa sentimento de *solidão* e de *deslocamento* — refletidas na recepção de seus filmes.

Uma hipótese para o sucesso do tipo de Ryan Gosling, uma vez defendida essa classificação, é que a pessoa dele combinou muito bem com alguns papéis nos quais seu personagem é socialmente estranho, tímido ou mesmo antissocial. Em particular, vou comentar com um pouco mais de calma os filmes *A garota ideal* (*Lars and the real girl*, dirigido por Craig Gillespie. 2007) e *Drive* (dirigido por Nicolas Winding Refn, 2011). Este caso particular de Gosling foi muito popular, em anos recentes, em *memes* da comunidade *incel* e de grupos misóginos e antissociais nas redes sociais. Apontamos brevemente para uma possibilidade de explicação para este fenômeno com sugestões de que há um problema generalizado de reconhecimento e solidão em nossa sociedade, de maneira a exemplificar como a percepção de tipos cinematográficos pode ser uma ferramenta teórica interessante não só para a filosofia do cinema e a crítica de filmes, mas também como uma ferramenta para análises de nossas sociedades e culturas.

## A ONTOLOGIA DO CINEMA DE CAVELL

Em diversos momentos de sua obra, Cavell se vê primeiro como alguém com uma educação artística — antes de ir para a filosofia, era aluno de música — com preocupações filosóficas do que um filósofo com preocupações artísticas. Numa passagem notável, o autor nos diz que

Quando, alguns anos atrás, me pediram para falar sobre como, enquanto filósofo, me interessei por cinema, respondi dizendo, em resumo, que a inflexão mais pertinente para minha experiência era como um jovem músico perdido veio a reconhecer seus interesses como filosóficos, um cuja educação (na narrativa, na poesia, na canção, na dança) se formou mais por ir ao cinema do que por ler livros. (Cavell, 1994, p. 131)


Isso é perceptível também em sua obra como um todo: um de seus principais livros, *The World Viewed*, não só é um estudo ontológico do que é o cinema, mas também funciona como uma espécie de *autobiografia* de Cavell sobre sua relação



com o cinema — as primeiras palavras do livro, em seu prefácio, anunciam que “Memórias de filmes estão entrelaçadas com memórias da minha vida” (Cavell, 1979b, p. xix). Isso é de nota porque, para o filósofo, a questão do que é arte e de sua importância andam juntas (Cavell, 1979b, p. 3). O cinema, em particular, não só foi importante para *este* autor, isto é, para Cavell, como foi talvez a mais importante e dominante das artes ao longo do século XX. Em suas palavras, que o cinema importa é algo que podemos como que tomar de barato — e essa possibilidade ela própria revela como o cinema é dominante em nossa cultura (Cavell, 1979b, p. 4). O teatro, a pintura e a poesia elevados costumam ser apreciados por estudiosos e artistas dessas artes, mas o cinema parece possuir uma capacidade de atravessar estratos sociais, apreciado tanto em sua forma “elevada” como na “popular”.<sup>2</sup>

O acima é também parte do sentido de “ontologia” da empreitada: o termo não se reduz a uma metafísica essencialista ou que se pretenda universal. Antes, parte de uma compreensão pós-kantiana e heideggeriana do termo: é buscar compreender como nos relacionamos com este algo, no caso específico, com o cinema. Assim, a empreitada não se debruça só sobre o “objeto”, mas sobre nossas condições de possibilidade de compreender e conhecer esse algo, como também um reconhecimento de que a história do pensamento molda a maneira que nos relacionamos com o mundo. Shmugliakov vai além, compreendendo a filosofia do cinema do Cavell como uma “continuação da filosofia da arte de Heidegger” (Shmugliakov, 2016, p. 418). Apesar de o próprio Heidegger ter diferentes ressalvas com a fotografia e o cinema (Shmugliakov, 2016, p. 17-19), podemos ver o tratamento crítico de Cavell do meio artístico como seguindo nos passos do filósofo alemão, tomando a sétima arte não só como um evento estético, mas como 1) capaz de elucidar nossos entendimentos do ser (tanto do ser que somos quanto de como nos relacionamos com o mundo); 2) formadora de comunidades, isto é, relacionada com nossa cultura e período histórico.

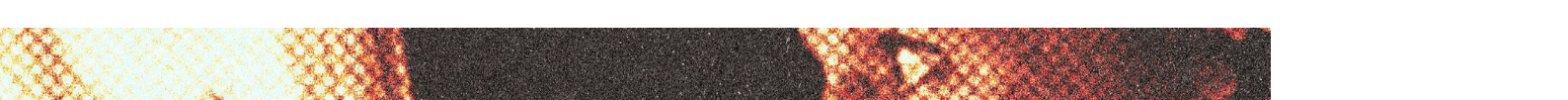
O que é um filme? Uma série de imagens em movimento, geralmente com algum acompanhamento sonoro que pode ser síncrono ou, então, só musical (como nos ditos “filmes mudos”, que não sincronizam a fala de personagens com suas vozes). Estas imagens são uma série de quadros fotográficos, gerando assim movimento — com base na obra de Andre Bazin e Erwin Panofsky, Cavell encaminha seus apontamentos iniciais sobre cinema ao refletir sobre a *fotografia*.<sup>3</sup> O que é uma foto? Bazin argumenta que o que caracteriza a fotografia é a ausência da mão humana, isto é, “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (Bazin, 2018, p. 31). Enquanto as outras artes visuais são representações do mundo, possuem forte carga subjetiva, a fotografia se destaca por sua *objetividade* de transferir a própria *realidade* da coisa fotografada para sua reprodução (Bazin, 2018, p. 32).



Para Bazin, a fotografia e seus desenvolvimentos surgiram para dar conta de nosso desejo de *realismo* na arte. A arte imagética se baseava, segundo Bazin, num desejo de realidade, de querer o mundo ele mesmo. Porém, quando a fotografia surgiu, ela o fez automaticamente, libertando as artes e permitindo-as adentrar no modernismo, se vendo livres da necessidade de “representar” imagens verossimilhantes do mundo. Assim, o avanço da fotografia e do cinema, capazes de reproduzir o mundo como que sem a presença humana (sem que seja *sua* representação), permite que as outras artes não se preocupem com os empates sobre o realismo: por capturar a realidade diretamente, a fotografia libertou as demais artes visuais desse fardo de reproduzir a realidade, de eternizá-la. É isto que faz da fotografia distinta da pintura: numa foto sempre haverá certa objetividade que a pintura não pode alcançar, uma vez que sempre é a reprodução humana de algo — a imagem fotográfica é a reprodução automática, o próprio mundo se fazendo presente. Trata-se da arte que se marca pela *ausência* do ser humano, diferente das outras. O *automatismo* de Bazin significa isso: o mundo se faz presente automaticamente na fotografia.

Inspirado por Bazin, Cavell sugere algo similar, mas com outro desejo: queremos presença por meio do automatismo, realizar nosso “desejo por presentidade” (Cavell, 1979b, p. 94) — queremos ter o mundo presente para nós em absoluto, objetivamente e sem freios ou ressalvas. A maneira do cinema lidar com este é via automatismo, superando nossa subjetividade. Há certa magia no cinema, uma recriação mais distante da “mão humana”. Cavell pergunta: “Como filmes reproduzem o mundo magicamente? Não por literalmente nos apresentar com um mundo, mas por nos permitir vê-lo sem sermos vistos” (Cavell, 1979b, p. 40). No filme, abro mão de meus poderes enquanto observador “ativo” da arte, tornando-me anônimo ao ver a tela. Enquanto posso agir no mundo real sem ter garantias do meu ponto de vista dele, o ponto de vista cinematográfico é garantido sem que possamos ter nele alguma agência. É de notar que Cavell se afasta de Bazin por não achar que as demais artes possuíssem esse desejo por realidade — a fotografia não as liberta do realismo porque, olhando para a história de artes visuais específicas, esse desejo nunca foi absoluto através de estilos e artistas.<sup>4</sup> Antes, a fotografia surge para satisfazer não um impulso universal da arte, mas um desejo de nossa condição de *modernidade*. O desejo da fotografia não é dos artistas, mas é humano (e, especialmente, de humanos modernos).


Noutras palavras, Cavell qualifica o realismo que Bazin enxergava na fotografia, tomando-o não como um objetivo teleológico da arte, mas como satisfazendo um desejo de vermos sem sermos vistos. Podemos ver, por meio do cinema, o mundo sem expor a nós e nossas fantasias — o cinema tira a responsabilidade de nossas mãos. A distância da câmera parece colocar em ação um anseio que o filósofo



identifica em muito da filosofia tradicional, a saber, de reduzir o corpo humano à visão — um corpo antes situado e engajado “se torna uma coisa com sentidos, principalmente olhos, desconectado com o poder motor do corpo” (Cavell, 2004, p. 286). Assim, o caso é que “O cinema nunca esteve em competição com as demais artes. Cada arte satisfaz à sua própria maneira nosso desejo pelo mundo recriado em sua própria imagem” (Kane; Rothman, 2000, p. 90).

Essa explicação do impulso pelo real na ausência do eu, por assim dizer, anda próximo de como Cavell concebe a modernidade como um todo e, em particular, o fenômeno do ceticismo moderno (Cavell, 1979b, p. 189). Diferente do ceticismo antigo, como o pirrônico, o ceticismo moderno seria marcado como a intelectualização de uma questão existencial. No período moderno, perdemos as certezas e garantias metafísicas que tínhamos presentes, na cultura ocidental, para os períodos antigo e medieval. Diante disso, somos confrontados com nossa finitude. Para Cavell, o ceticismo, compreendido como o entreter de que a não existência do mundo exterior ou de outras mentes seja uma possibilidade intelectual genuína e uma resposta para a dificuldade da tarefa da finitude.<sup>5</sup> Assim, a explicação do cinema e do impulso que nós, modernos, temos em relação à fotografia está conectado com nosso desejo de acessar o mundo sem termos de carregar o fardo de nosso agir nele. Nesse sentido, para Cavell, *automatismo* não se reduz a simples constatação de que a câmera não requer a mão humana, mas engloba uma gama de sentidos nos quais nos relacionamos com o anseio moderno pela visão — como Lisa Trahair identifica, ao longo do livro são desenvolvidos pelo menos quatro sentidos inter-relacionados de automatismo, numa espécie de progressão dialética ou hermenêutica (Trahair, 2014, p. 129). Uma insistência de Cavell, percepção que o filósofo crê ter escapado a Bazin, é deixar clara a possibilidade de diferentes artistas — fotógrafos, cineastas — serem ainda capazes de moldarem suas capturas de mundo aos seus estilos, isto é, de se reconhecer que o automatismo é o *meio físico* da fotografia, sem com isso excluir a possibilidade de a mão humana *moldar* os recortes desse meio.<sup>6</sup>

Qualificando melhor o realismo da fotografia e do cinema, podemos observar como, em nossa linguagem cotidiana, refletimos essa percepção do real capturado pela câmera. Ora, quando apontamos a fotografia de algum lugar, sabemos que este é o local propriamente dito, que a imagem capturou um recorte de nosso mundo e o está reproduzindo. Isso é diferente de como uma pintura lida com uma paisagem, já que a pintura *cria* o seu mundo. Enquanto a fotografia nos apresenta com o mundo, o nosso, a pintura o representa, cria em seus limites uma imagem similar àquela de nosso mundo. Por exemplo, faz sentido alguém perguntar de uma fotografia “o que está atrás desse prédio?”, “o que você estava vestindo por baixo dessa jaqueta?”, “onde na cidade fica essa rua?” e assim por diante. Mas faria



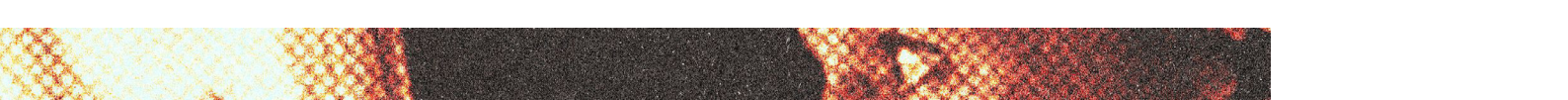
sentido perguntar a mesma coisa sobre uma pintura? O pintor poderia responder para algo assim, simplesmente, “nada”, ou talvez “uma tela em branco”. Não há uma equivalência ontológica entre as questões, uma vez que mesmo que a pintura reproduza, quiçá até muito fielmente, uma paisagem, ela não é a paisagem da maneira que uma fotografia. Também é por isso que fotos e vídeos são evidências (por exemplo, de algum crime) — pinturas não. A pintura é *um* mundo enquanto a fotografia, e, portanto, o cinema, são *do* mundo.<sup>7</sup>

Pode parecer que o cinema, estando conectado com os anseios modernos de presentidade e do desejo de reduzir o mundo ao fenômeno da visão, seria percebido negativamente por Cavell. Entretanto, o caso é o contrário: o cinema, por espelhar as questões específicas de nosso tempo, é justamente o ponto sobre o qual nós podemos nos debruçar para melhor conhecer a nós mesmos e nossa cultura. Reconhecer as tentações e assombros ontológicos da fotografia e do cinema guiam o caminho para como essas artes são, também, fontes importantes para o filosofar, “para arrancar o mundo de nossas posses para que possamos possuí-lo novamente” (Cavell, 1979b, p. 22).

## REVISITANDO TIPOS

Vimos acima que a imagem fotográfica, a base do cinema, é tal que captura o nosso mundo ele mesmo, dando-nos um acesso direto a algo real, embora temporalmente distante e, muitas vezes, geograficamente distante. O caso se mantém quando a câmera captura a figura humana: uma fotografia de uma pessoa é a imagem daquela pessoa. Imaginemos um pai ou uma mãe tomando suas fotografias antigas e indicando para uma criança: “aqui sou eu quando jovem”. Uma criança, ainda aprendendo a gramática de nossa língua e suas sutilezas metafísicas, pode ficar confusa — pode responder tanto com “não, isto é uma fotografia” como com “não, esta pessoa é jovem e você é adulta”. Entretanto, conforme aprendem nossa língua, a dúvida desaparece (ou, caso a pessoa tenha perguntas filosóficas, é atenuada): o que indicamos nesse movimento é aquilo que a câmera fotografou, isto é, *aquela* pessoa, *naquele* lugar e *naquele* momento.

Com o cinema também é assim. Os atores *estavam* no estúdio ou no local da gravação e podemos ver a transformação deles em tela, ainda que temporalmente distantes de nós. Assim como acima vimos que Cavell distingue a fotografia de cenários da pintura, podemos também distinguir o cinema do teatro. Ora, enquanto no teatro o ator está diante de nós, podemos vê-lo e tocá-lo, no cinema a distância é ontologicamente maior: nada que eu faça pode atingir o mundo do filme diretamente, tudo já foi gravado. O que nos separa do teatro é a própria convenção da arte, a formação histórica dessa prática que separou o que ocorre




no palco daquilo que ocorre na audiência. Peter Brook, diretor tanto de teatro como de cinema, explicita a distinção nos seguintes termos:

Se observarmos os milhares de grandes filmes que foram rodados, verificamos que a força do cinema é a fotografia, e a fotografia é “uma pessoa em qualquer parte”. Nesse sentido o cinema não pode deixar de ser social, não pode ignorar nem por um segundo o contexto social em que está inserido. Impõe um determinado realismo cotidiano em que o ator participa do mesmo mundo em que está a câmera. Podemos imaginar no teatro um papa interpretado por um ator com uma camisola branca e vermelha [...]. Seria um símbolo suficiente. No cinema, isso seria impossível. Seria necessário uma explicação especial sem a qual essa convenção não poderia ser aceita. No teatro, a imaginação enche o vazio enquanto que o ecrã de cinema representa um todo, ligado de maneira orgânica e coerente. (Brook, 1993, p. 38)

Outra distinção importante é a maneira de se atuar: no teatro, estamos distantes de atores, então sua performance deve ser um tanto exagerada e engrandecida para que todos a percebam. No cinema, por outro lado, a câmera nos permite observar as menores sutilezas. Nas palavras de Bazin, no cinema “toda a natureza palpita por cada poro da pele. O deslocamento de uma ruga, uma contração dos lábios são os abalos sísmicos e as marés, o fluxo e refluxo do invólucro humano” (Bazin, 2018, pp. 204-205).

Por fim, a distância do ator é parte da arte, do que é se portar no teatro, enquanto a distância com o “ator” de cinema, com um astro, é temporal e física: não estamos, naquele momento, no mesmo local que as personagens do cinema. Isso pode ser, ao menos em parte, explicação do porquê no teatro temos uma suspensão de descrença maior. Atores podem ser muito diferentes de seus personagens: podem ser mais velhos, mais jovens, mais gordos, mais musculosos, de outra etnia e mesmo de outro gênero. Na citação acima, Brook fala que uma camisola é capaz de representar o papa. A atuação importa mais que a produção, via de regra: na versão de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, realizada em 2018 pela Royal Shakespeare Company, os atores usavam roupas contemporâneas — calças *jeans*, tênis modernos. Mesmo a famosa sacada do segundo ato era só um bloco, sem decorações que remetesse a peça ao período histórico. No cinema, não aceitamos isso, algo marcado pela crítica comum de “essa pessoa não combina nesse papel” e suas variáveis. Para Cavell, parte da magia do cinema é a projeção do corpo humano para a tela, sendo “uma grande propriedade do meio é sua violenta transfiguração de criaturas de carne e osso, sua *recriação* delas, digamos, ao projetá-las em tela” (Cavell, 1996, p. 7, grifo nosso). Nas palavras de *The World Viewed*, a criação de uma performance é também a criação de seu personagem, “não a espécie de personagem que um autor cria, mas a espécie de personagem que certas pessoas reais são: um tipo” (Cavell, 1979b, p. 29).




Desenvolvendo tais ideias, Cavell retoma o texto de Baudelaire *O pintor da vida moderna*.<sup>8</sup> Nele, identifica na pintura (em especial, de Constantin Guys) certos tipos de humanos representativos da modernidade, como o “homem militar”, que é marcado pela sua “despreocupação parcial”, sua “placidez e audácia” (Baudelaire, 2006, p. 869). O que Baudelaire faz é comentar o *tipo* de pessoa representada — tipos que ele tomava como característicos de seu tempo (*Ibidem*, p. 881). Cavell trabalha em cima dos tipos identificados por Baudelaire — destacando o homem militar, a mulher e o dândi, chamando a atenção para como eles seguiram também na história do cinema, personagens como “gênios” através das telas, guiando seus gêneros (Cavell, 1979b, p. 47). Muitos filmes militares e de aventura, especialmente os hollywoodianos da primeira metade do século XX e que são a preocupação central de Cavell, o Homem Militar (ou com algum outro cargo que usa um uniforme e possui certos trejeitos) é o símbolo da comunidade, criando filmes em que a comunhão e a ação masculina ocupam o papel central (*Ibidem*). Seus astros eram *tipos*.

E, de novo: o tipo é mais do que o personagem, já que envolve o *próprio* ser humano, o corpo colocado em tela — sua fisionomia.<sup>9</sup> O tipo da mulher é antes a Bette Davis do que alguma de suas personagens. No comentário expandido ao próprio livro, Cavell retoma a centralidade da *pessoa* humana na ideia de tipo:

Sentindo uma acurácia na ideia de um tipo, e sentindo que o cinema cria um novo acesso para a antiga preocupação do drama com tipos, eu rastreei essas intuições ao fato que o tipo não é principalmente o personagem, e sim principalmente o ator. O conjunto de “atitudes e atributos fixos” pelos quais tipos são definidos — como eles estão em voga na experiência do cinema — são estabelecidos pela fisionomia individual e total (de face, de figura, de andar, de temperamento) dos seres humanos que tomam parte no drama. Por essa razão, um tipo na tela não pode ser estabelecido pela tradição teatral, pela recorrência de um papel num conjunto de peças; ele só pode ser estabelecido pela recorrência de um ator num conjunto de filmes. (Cavell, 1979b, p. 174-175)

E, vale lembrar, é uma ontologia *histórica* em que estão em jogo — os tipos que fazem sucesso em tela dependem também do momento cultural no qual seus filmes são produzidos. Uma observação de Cavell é que, até poucos anos antes da escrita de seu livro, não existiam tipos negros em tela, já que pessoas de descendência africana não podiam ser astros (Cavell, 1979b, p. 33). Voltaremos a essa percepção de crítica social dos tipos em tela adiante.

Não temos dificuldade em encontrar exemplos gerais: Cary Grant como um indivíduo charmoso, irônico e atencioso ao mesmo tempo; Arnold Schwarzenegger como um herói de ação que realiza grandes feitos de força; Cate Blanchett como uma mulher profunda e mesmo intimidadora; Bette Davis como enigmática e com um olhar que parece atravessar a tela e nos alcançar. Um marco de como nós




marcamos os atores por *quem* eles são no nosso mundo, fora das ficções do cinema, é que muitas vezes falamos deles ao nos referirmos a um filme — o personagem, muitas vezes, é secundário. O olhar de Bette Davis, nosso último exemplo acima, foi tão famoso por sua potência em tela que inspirou a música *Bette Davis Eyes* de Donna Weiss e Jackie DeShannon, em 1974 (há uma versão de 1981 de Kim Carnes, talvez mais famosa)<sup>10</sup>. O teatro não compartilha desse destino: no teatro, como na ópera, o personagem precisa eclipsar o ator. Queremos ver Hamlet e Ofélia no palco — no cinema, queremos ver Joaquin Phoenix e Vanessa Kirby, Robert De Niro e Lily Gladstone.

Nesse sentido, Cavell dá preferência em *The World Viewed* ao termo *tipo* e, na obra posterior, à ideia de *astro*.<sup>11</sup> É curioso que “tipo”, no sentido acima de designar uma espécie de arquétipo de pessoa em tela, pareça ser abandonado sem nenhuma explicação explícita no restante da obra de Cavell, mas essa questão pode ser perseguida noutro momento. Por agora, vale notar como também “astro” ou “estrela” são termos de interesse ao filósofo por sugerir a mesma ideia: “[...] é surpreendente que a palavra ‘ator’ continue sendo usada no lugar da palavra mais bela e precisa ‘estrela’; as estrelas servem apenas para serem contempladas, depois do fato, e suas ações divinam nossos projetos” (Cavell, 1979b, p. 29).

Retomando, o tipo então designa a junção do ator quando projetado em tela. Para Cavell, temos ainda tipos que estão intimamente ligados a seus personagens, de modo a serem reproduzidos por pessoas similares em filmes do mesmo gênero: o *cowboy* solitário de filmes faroeste, por exemplo. Nos termos de Baudelaire, temos a formação de um *mito* do meio. Citando um ator listado acima, Arnold Schwarzenegger, podemos identificar em torno dos anos 80 uma série de filmes e atores que se definiam como heróis de ação, indivíduos de impressionante porte físico cujos filmes tematizam sua força, coragem e mesmo frieza assassina quando necessário. O mito do herói “brucutu” nasce quando aquelas pessoas adentram as telas, adentrando também em nossa cultura como um todo.<sup>12</sup> Na próxima seção, para aprofundar a sensibilidade de reconhecer um tipo e reforçar a capacidade filosófica e teórica desta classificação, atento para um indivíduo de grande repercussão no cinema recente e, em particular, na recepção de filmes na internet: Ryan Gosling.

## UM EXEMPLO: RYAN GOSLING E O MOVIMENTO INCEL

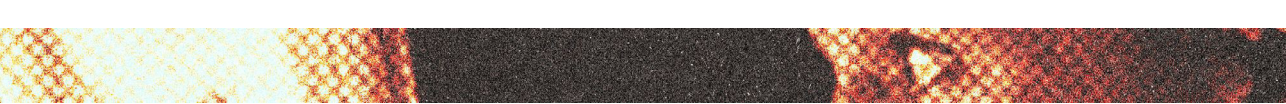
Nos últimos anos, muitos *memes* e grupos das redes sociais identificaram os personagens de Ryan Gosling como a imagem do homem solitário, sem sucesso profissional ou amoroso, e que sente a vida passar por ele. Podemos ver rastros dessas ideias em diversos filmes do astro: o par romântico mais pobre e que sofre



preconceito da família rica de uma moça de alta sociedade em *Diário de uma paixão* (2004); o jovem namorado que se torna um adulto desiludido em *Namorados para sempre* (2008); o excêntrico amante de jazz que não se conforma com o estado atual da cultura musical de sua cidade em *La La Land* (2016); o policial replicante que namora um holograma e é recluso em *Blade Runner 2049* (2017); o boneco Ken apaixonado pela personagem titular de *Barbie* (2023), que se revolta com a falta de atenção da boneca e acaba por abraçar o patriarcado e gerar o conflito central do filme; e assim por diante. O que há de comum entre esses filmes todos é uma identidade de Ryan Gosling com alguém que, apesar de charmoso e até mesmo bonito, possui excentricidades que o levam a isolar a si mesmo ou a destoar de sua comunidade imediata, muitas vezes tendo uma conexão especial com uma garota, mas a qual acaba por se afastar (esse ponto da perda da amada é o caso dos quatro últimos filmes da lista acima, e de um dos filmes a ser descrito a seguir). Para aprofundar nossas ideias, serão descritos em um pouco mais de detalhes dois filmes, a seguir, e já reforço que a apreciação da exposição será maior caso o leitor assista a eles antes de prosseguir.

A trama central de *A garota ideal* se dá ao redor de Lars (Ryan Gosling), um homem muito tímido e recluso de uma pequena cidade dos Estados Unidos, e seu relacionamento com uma boneca hiper-realista. O filme começa mostrando um pouco da vida de Lars, que mora na garagem do terreno da família com o irmão, Gus (Paul Schneider) e sua esposa Karin (Emily Mortimer), que está grávida. Sabemos que ele raramente interage com qualquer pessoa, fugindo de conversas até mesmo em seu trabalho, e em especial sendo distante de Margo (Kelli Garner), uma colega que demonstra interesse nele. O sujeito vive recluso e é extremamente ansioso com interações sociais: ele fala poucas palavras, apesar de ser educado; não frequenta muitos lugares além de casa, trabalho e igreja; não parece ter especial preocupação com sua aparência ou com interações alheias e assim por diante. Um dia, surpreendentemente, Lars aceita um dos convites de Karin para jantar e avisa que vai levar uma companhia: quando chega, é uma boneca de tamanho real, comprada pela internet, de nome Bianca. Para o choque de Gus e Karin, Lars não só trata Bianca como se fosse de verdade (ouvindo-a falar e conversando de volta com ela), como parece esperar que todos os demais também o façam.

Sem saber como lidar com a situação, Karin decide levar Bianca para se examinar com a doutora Dagmar Berman (Patricia Clarkson), que, além de médica clínica da família, também é psicóloga. Ao longo do filme, as pessoas da cidade vão se acostumando a tratar Bianca como se fosse uma humana de verdade (ou quase isso) enquanto a doutora Berman aproveita as consultas da boneca para conversar com Lars. É revelado que ele é tímido assim por se considerar culpado pela morte da mãe, que faleceu no parto — o pai, em luto, era distante, e Gus se mudou para




longe ainda jovem. Seu súbito desejo por sociabilidade com uma boneca, isto é, não com uma pessoa real, parece estar relacionado com a ansiedade oriunda da gravidez de Karin e o medo de que algo dê errado. Eventualmente, as pessoas da cidade decidem fazer atividades com Bianca (por exemplo, contratam-na como modelo de loja e de salões de beleza, levam-na para eventos da Igreja e assim por diante), desejando diminuir a dependência que Lars desenvolveu pela boneca.

Certa noite, Lars inclusive acaba saindo com Margo, já que Bianca estava ocupada. Ele parece mais aberto e sociável do que nos demais momentos do filme. Pouco depois, noutra noite, Gus e Karin são despertados por um Lars desesperado: ele anuncia que Bianca não está consciente e que parece estar passando mal. Após levarem ela ao hospital, Lars parece convencido de que ela está morrendo. A doutora Berman reforça que esse passo da história de Bianca, como todos os outros, faz parte de seu processo psicológico, e que de alguma maneira ele está aceitando essa morte. O filme acaba quando, após o funeral de Bianca, Gus se percebe mais próximo do irmão. Na cena final, Lars convida Margo para caminharem juntos.

Por outro lado, o filme *Drive* começa com cenas da cidade de Los Angeles à noite, intercaladas com cenas de um motorista (Ryan Gosling) que usa uma jaqueta branca com um escorpião dourado nas costas. O motorista, nunca nomeado, transita entre três empregos: dá carona para criminosos, em particular em roubos; é mecânico numa oficina; e, por fim, é dublê de cenas perigosas com veículos em filmes. Todos seus trabalhos são mediados por Shannon (Bryan Cranston), o dono da oficina que também lida com os gangsters da cidade e é seu agente para as cenas de cinema. Eventualmente, o motorista se aproxima de sua vizinha, Irene (Carey Mulligan), e seu filho, Benício (Kaden Leos). Leva-os para passear e se acostuma a dar caronas para a mulher e assistir aos desenhos com a criança — entretanto, um dia Irene avisa que seu marido, Standard Guzman (Oscar Isaac), está sendo solto da prisão e voltará a conviver com eles. Isso afeta muito o motorista, que apesar de falar pouco, está apaixonado por Irene.

Uma noite, voltando frustrado para casa, o motorista vê Standard ferido por dois criminosos, que também ameaçaram Benício — o homem devia dinheiro pela proteção que recebeu na cadeia. Para pagar, o motorista e Standard aceitam fazer um último trabalho de roubo. Entretanto, algo deu errado, e era uma emboscada que termina com Standard morto e o motorista perseguido. A emboscada foi armada por dois gângsteres que já trabalhavam com Shannon, Bernie (Albert Brooks) e Nino (Ron Perlman). O motorista consegue fugir e acaba retendo um milhão de dólares do roubo, e deseja devolver a Nino — entretanto, querendo proteger Irene e Benício, o motorista acaba indo atrás dos bandidos e,




eventualmente, mata ambos. Isso culmina em diferentes enfrentamentos, entre eles, a morte de Shannon nas mãos de Bernie. Em retaliação, o motorista mata Nino e chama Bernie para lhe entregar o dinheiro em troca da segurança de Irene e Benício. No encontro final, assim que é entregue o dinheiro, os dois se esfaqueiam — mas o motorista sobrevive e dirige para longe, deixando para trás não só o inimigo morto, mas o dinheiro e, em escala maior, Irene.

O filme termina de maneira evocativa de seu começo: com o motorista dirigindo noite adentro, agora não através da cidade, mas para longe dela. Um autor resume o filme falando que “*Drive* é um filme sobre a relação do homem com a máquina [...]. *Drive* revela quão restrita aquela sensação da liberdade de fato é, quão confinada a regras pré determinadas da estrada” (Benson-Allot, 2012, p. 13). Dois pontos dessa observação são de nosso interesse: 1) a inabilidade do motorista de conseguir mudar sua vida, superar seu trabalho no mundo do crime e adentrar num mundo amoroso ou familiar, e 2) como a relação central do filme acaba sendo entre motorista e seu carro, numa espécie de relação de objetificação mútua conforme o filme os identifica.

Adiante, retomarei essa aproximação do motorista com sua máquina, sugerindo uma objetificação de sua pessoa. Mas vale notar, desde já, que podemos ver este filme como uma espécie de continuação de alguns dos temas centrais de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Por exemplo, Olivier Mongin (2012) aponta como ambos os filmes, apesar de possuírem diferenças marcantes, são mais do que um simples “filme violento com carros em Los Angeles”, antes envolvendo análises de personagens que têm suas vidas moldadas pela violência do seu ambiente e pela solidão da cidade grande. Em primeiro lugar, tanto o personagem de Gosling, o motorista, como o de De Niro, o taxista Travis Bickle, são imgeticamente conectados ao seu veículo. O carro funciona como parte do personagem, nos colocando em sintonia com como eles vagam por uma cidade que lhes causa estranheza e solidão. Em segundo lugar, ambos desejam uma mulher, mas não o expressam de forma saudável ou socialmente adequada. E, por fim, ambas as sequências finais de ambos os filmes incluem o protagonista trilhando um caminho violento, relacionado com um senso de justiça e proteção para com a mulher amada — mas acaba por se distanciar dela, já que abraça o mundo de agressão e morte. *Drive* é mais dramático nisso: o filme encerra com o motorista, após matar os principais criminosos envolvidos com os eventos do filme, dirigindo para longe numa noite escura.

### **Testando a hipótese: Ryan Gosling e a comunidade incel**

Por que a popularidade desse tipo? Não só ambos os filmes tiveram relativo sucesso crítico e de bilheteria, mas sua expansão nas redes sociais é massiva:




Ryan Gosling virou um meme, muitas vezes com algum dos personagens que citamos sendo relacionado com a falta de sucesso com mulheres, o sentimento generalizado de solidão ou de incompletude em relação à própria vida.

Ao menos parcialmente, a recepção do tipo se deu em comunidades online, no movimento popularmente chamado de *redpill*, ou, de forma mais abrangente, entre aqueles que se identificam como *incel*. O termo é uma forma abreviada do inglês “involuntary celibate”, isto é, “celibato involuntário”. Como explica Lisa Sugiura em seu livro sobre o termo, ele expandiu para além de simplesmente designar pessoas sem sucesso romântico e sexual e se transformou numa *comunidade* online, formada principalmente por homens, que toma as mulheres como privilegiadas e que, por meio do feminismo, acabaram por piorar a cultura ocidental e, em particular, a vida de muitos homens (Sugiura, 2021, p. 4). Um dos pilares dessa comunidade é que existem diferentes tipos de homens — a divisão central sendo entre *alfas* e *betas*, o primeiro grupo de homens com aptidão natural para a vida amorosa e profissional, enquanto o segundo fica sempre em posições de submissão e insuficiência. Diante disso, alguns indivíduos que se identificam inicialmente como betas decidem se transformar em “machos *sigma*”, isto é, homens que decidem abraçar a solidão em sua vida e abrir mão de suas necessidades emocionais ou sexuais. Apesar do astro Ryan Gosling ter uma vida romântica de sucesso, sendo atualmente casado com Eva Mendes, com a qual tem filhos, ele é um dos símbolos online da comunidade *incel* e, em particular *sigma*.<sup>13</sup>

Ele é rude, não fala muito, usa jaqueta de couro e tem um ar frio. Essa é a imagem do macho *sigma*, uma espécie de arquétipo do lobo solitário que se popularizou online nos últimos anos e que tem um ícone indiscutível: Ryan Gosling. Quem já foi um ídolo adolescente, por mais improvável que pareça, agora é o rei de tristes homens héteros. (Webb, 2023, s.p)<sup>14</sup>

Antes de focarmos em Ryan Gosling e seu papel diante dessas comunidades, vale observar com mais calma sua formação. Borys e Perlman (1985) apontam como é esperada de mulheres uma administração emocional melhor do que a de homens. Por exemplo: são mais abertas para falarem sobre possuírem alguma doença mental (*Ibidem*, p. 63). Ao menos parte da razão é que muitos homens temem repercussões negativas de se dizerem solitários. Conclui-se, neste estudo, que há forte expectativa social de que homens sejam “estoicos” em diferentes aspectos da vida — inclusive não se incomodando com sua própria solidão. Tais estudos são reforçados na retomada de Adrian Franklin (2009, p. 348), que aponta como os homens tendem a ser mais solitários por meio de diferentes métricas. Noutras palavras, há tanto uma expectativa social de que mulheres lidem melhor com seu emocional quanto, em diferentes campos, homens estão sofrendo de



solidão ou algum conjunto relacionados de emoções, sem serem incentivados a lidarem com isso.

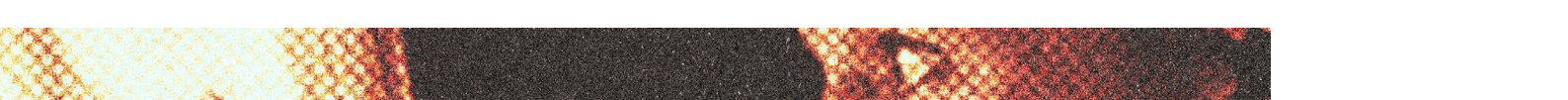
Outros autores recentes insistem nesse aspecto da internet e, em específico, das redes sociais. Por exemplo, Cass Sunstein argumenta que os algoritmos online são tais que incentivam a polarização: se defendo um certo partido ou perspectiva política, o algoritmo me levará para mais próximo de pessoas que pensam similarmente (Sunstein, 2017, p. 1). Acabamos criando bolhas da mesma opinião, espécies de *câmaras de eco* em que há extrema concordância, e vozes contrárias são recebidas com violência. Sunstein vê isso como um perigo para a democracia e a esfera pública no geral, observando que

Na medida em que as redes sociais nos permitem criar os nossos próprios *feeds* e, essencialmente, viver neles, elas criam sérios problemas. E na medida em que os fornecedores são capazes de criar algo como experiências personalizadas ou comunidades fechadas para cada um de nós, ou os nossos tópicos favoritos e grupos preferidos, devemos ser cautelosos. O auto-isolamento e a personalização são soluções para alguns problemas genuínos, mas também espalham falsidades e promovem a polarização e a fragmentação. (Sunstein, 2017, p. 5)

Assim, podemos dizer que a internet tem a possibilidade de reunir pessoas com interesses ou frustrações semelhantes e, a partir disso, radicalizá-las. O que ocorreu, em particular nos últimos anos, foi uma proliferação dos espaços de *incels*. A princípio, isso pode parecer inofensivo, uma vez que só reúne indivíduos frustrados com sua vida amorosa e social. Entretanto, nem sempre esses debates e memes se restringem ao espaço online.

Muitas vezes, esses grupos acabam sendo levados a extremismos e violências políticas. Lisa Sugiura abre seu livro com uma citação do manifesto de Elliot Rodger, um jovem que matou seis pessoas e depois a si mesmo, em Isla Vista, Califórnia, no ano de 2014 (Sugiura, 2021, p. 1). Em um caso recente, uma jovem, de nome fictício Teresa, relata que uma “bolha *incel*” a perseguiu depois de relatar um assédio que sofreu de seu porteiro. O grupo teria se reunido contra a jovem por achar que ela teria sido “injusta” com o porteiro em questão e, então, organizaram ataques virtuais contra ela e a fizeram a busca de informações pessoais de Teresa, culminando em seu distanciamento das redes sociais e mesmo do trabalho.<sup>15</sup>


Há, inclusive, autores que estão defendendo essa identidade *incel* e argumentando que os apontamentos acima não são culpa de questões sociais e culturais, ou dos impactos da internet e do capitalismo tardio, e sim *das mulheres*. Lukas Castle relaciona a crescente raiva demonstrada por homens na internet como oriunda de “opressão cultural” (Castle, 2019, p. 17) dos padrões de beleza das mulheres. O autor intitula seu livro *The Blackpill Theory: Why Incels Are Right and You Are Wrong* [A teoria Blackpill: Porque os incels estão certos e você está errado].



Ora, em termos online, a *Blackpill* é uma versão niilista da *Redpill*: enquanto a *Redpill* defende uma misoginia generalista, a *Blackpill* defende certa *desistência*. O mundo é tal que algumas pessoas (em particular, homens) são deixados de lado em relação a suas emoções e isto deve ser aceito. Há pouco que possa ser feito além de tentativas de aprimoramento estético (como frequentar a academia) ou sucesso financeiro. Ao longo da obra, Castle defende o determinismo biológico: homens que nascem feios acabam “fracassados”, mulheres biologicamente só se importam pela aparência e, em grau menor, pelo sucesso financeiro e profissional.

Retomando termos cavellianos, talvez o problema seja um de *reconhecimento*, não de conhecimento. Uma maneira de introduzir a distinção é notar que “Alguém poderia dizer: o reconhecimento vai além do conhecimento. (Vai além não, por assim dizer, na ordem do conhecimento, mas em seu requerimento para que eu faça algo ou revele algo na base desse conhecimento)” (Cavell, 2002, p. 237). Esses termos se relacionam com a questão do ceticismo, mencionado brevemente acima: no ceticismo sobre outras mentes, duvidamos da existência genuína de outra pessoa. Entretanto, para Cavell, isso manifesta um desejo de ter *conhecimento*, certeza cientifizada, onde deveríamos ter *reconhecimento*, uma atitude em relação ao outro. O autor deixa claro que a diferença está relacionada não só com o ceticismo, mas com o nosso *lidar* com as pessoas no geral. Eu posso conhecer objetos, mas dizer que minha relação com uma pessoa é só de conhecimento acaba por ignorar meus deveres ético-morais para com ela. Em certo sentido, o escravagista conhece a humanidade do escravizado: sabe que o escravizado é de carne e osso, sabe que sangra, sabe que sente dor, sabe que pode fazer tarefas para ele. Mas o escravagista não *reconhece* tal humanidade e a miríade de deveres (e dificuldades) que temos diante do outro (Cavell, 1979a, p. 373).

Minha impressão, e de alguns autores como Sugiura, é que de fato temos problemas sociais que levam alguns homens para esses espaços — Sugiura lista entre causas a depressão, o *bullying* em ambiente escolar, a perda de senso comunitário e de que estes indivíduos teriam algum propósito na vida e assim por diante (Sugiura, 2021, p. 40). Noutras palavras, a verdade por trás da comunidade *incel* é reconhecer que a solidão que seus membros sentem é *genuinamente* um problema, o qual se expande quando conectado com a misoginia em sentido amplo. O sentimento de alguns homens de não serem reconhecidos em sua sociedade e por seus pares é, então, revertido em uma falta de reconhecimento para outros grupos, em particular mulheres e minorias — culmina em perpetuar preconceitos e, em particular, a misoginia. O final do século anterior havia feito promessas (digamos, as promessas do neoliberalismo, do mundo globalizado, do avanço tecnológico e científico) que não se realizaram, frustrando muitas pessoas em diferentes estratos sociais. E, como Cavell insiste ao longo de sua obra, pode




ser o caso de que o ceticismo seja um “encargo masculino” ao longo de nossa história (Cavell, 2003, p. 16), com as sociedades ocidentais criando economias de saberes diferentes entre os gêneros. Esses sentimentos não são exclusivos de homens, mas sua transformação em violência é predominantemente masculina.

Assim, a sugestão, ainda em desenvolvimento, é que a chave de leitura do *reconhecimento* pode iluminar estas questões. Ora, Lars desejava por reconhecimento e acolhimento toda a sua vida. O filme revela que seu isolamento, sua anti-sociabilidade, é na verdade manifestação de um profundo desejo por sociabilidade. Sem as ferramentas para desenvolvê-lo, porém, ele se vê obrigado a trabalhar seus sentimentos por meio de uma boneca. Nesse movimento, considerando que o reconhecimento pleno é uma via de mão dupla, não é surpreendente que tenha esse resultado: incapaz de se ver reconhecido por aqueles ao seu redor, ele deseja dar vazão a estes sentimentos em alguém também incapaz de sê-lo — algo não-humano.

Acho este aspecto particularmente pungente ao atentarmos para o filme *Drive*. Podemos fazer uma lista de maneiras em que o motorista tanto falha em fundar relações de conhecimento como tem essa carência no modo que outros o tratam: não sabemos sequer o nome dele; o próprio trabalho de dublê (se colocar em perigo por um ator mas sem a fama deste) reforça essa solidão e anonimato; por sua vez dramatizado no da máscara; mas vai além de seu trabalho no cinema, adentrando em como evita pessoas em geral; e infiltra sua relação com Irene: ao chamá-la para sair, parece sempre precisar mediar a relação com o carro, convidando-a para “uma carona”. O último desses pontos me permite retornar ao que foi comentado acima, sobre como o motorista parece se objetificar: ele media suas relações por sua utilidade, ignorando seu próprio desejo de ser reconhecido por outros. Ele é simbolicamente identificado com o carro: objetos que levam outros para algum lugar, que os auxiliam em fugas. Entretanto, segundo Cavell, a falta de reconhecimento de si culmina na falta de reconhecimento dos outros, por exemplo, na capacidade de grande violência que encontramos no motorista. Nega sua humanidade e a dos demais — mas seu desejo por reconhecimento se dá no filme, em especial por meio de sua relação (nunca explicitamente consumada) com Irene.

Avançar melhor estes diagnósticos, porém, exigirá maiores pesquisas de ciência política, antropologia e sociologia, sem falar de maior atenção da filosofia por meio de diferentes áreas. A percepção de que questões como isolamento, solidão, ressentimento e misoginia, dentro e fora das redes, estão conectadas com nosso momento histórico e cultural implica que devemos prestar maior atenção para o que diferentes áreas podem contribuir de maneira a compreender




e administrar essas mazelas, desde seus aspectos existenciais e psicológicos até suas causas e consequências no âmbito social e político. Meu argumento, mais singelo, é que esse *tipo* que encontramos em Ryan Gosling é capaz de chamar atenção para estes sentimentos em nossa sociedade. Com essas mazelas não trabalhadas em nossa política e esfera pública, porém, eles podem se direcionar *contra* outras pessoas, em particular mulheres e minorias, conforme a recepção de alguns desses filmes em grupos *incels* podem sugerir. Atentar-se melhor ao nosso cinema e aos movimentos culturais a ele relacionados é uma tarefa, não só de nós enquanto filósofos, mas de nós enquanto cidadãos.

## CONCLUSÃO

A ontologia do cinema de Cavell parte da realidade da fotografia, da observação de que a câmera captura o nosso mundo ele mesmo, não o representa por meio de nossa mão. Esta observação é importante por permitir o desenvolvimento da ideia de *tipo*: não temos ali só um personagem, mas uma pessoa, alguém de carne e osso. A história do cinema foi tal que esse alguém se sobressai na tela — contrastando com o teatro, em que o ator é diluído no personagem, no cinema o astro e o personagem como que andam juntos, indissociáveis.

Ademais, foi argumentado que há um tipo associado a personagens de Ryan Gosling, em particular após seu papel como o tímido Lars em *A garota ideal* e o motorista de *Drive*. Esse *type* é identificado em alguns outros filmes, geralmente envolvendo os seguintes elementos: i) solidão masculina; ii) alienamento da sociedade/cultura maior do personagem; iii) expressão de sentimentos negativos acumulados por meio de violência (seja ela legítima ou não) ou do isolamento. Os dois papéis de Gosling que analisamos, Lars e o motorista, demonstram alguma versão desses três. Podemos identificar temas parecidos, embora menos enfatizados nos filmes, em outros papéis do ator, o que reforça nossa percepção dele como um tipo específico.

Acima, foi apresentada uma lista de como o motorista em particular se objetifica e tem dificuldades em se situar emocionalmente no mundo, mas podemos inclusive fazer uma lista complementar de como ele ainda *deseja* reconhecimento. Por exemplo: o motorista oferece ajuda para Irene; brinca e vê televisão com Benicio; sorri bastante na oficina quando eles aparecem lá; temos o reconhecimento mútuo do motorista e irena na cena em que dão as mãos no câmbio, bem como no passeio com Benicio junto; ele fala para Irene que se ela ficasse com o dinheiro, gostaria de fugir com eles e cuidar deles; beija Irene no elevador antes de prosseguir com a matança; etc. Embora não com tenha final feliz como *A garota ideal*, no qual o personagem de Gosling consegue concluir seu



processo emocional de isolamento e convida Margo, sua colega de trabalho que sempre gostou dele, para sair, *Drive* possui diversos momentos que reforçam o desejo de reconhecimento por parte do personagem.

Esse ponto se conecta com nossa hipótese de que a popularidade desse tipo na comunidade *incel* é que, por detrás da misoginia e da frustração desses grupos, os indivíduos possuem um desejo legítimo por reconhecimento e sociabilidade. A maneira como expressam tais sentimentos pode ser equivocada, mas o isolamento enquanto um problema cultural, social e político continua a apresentar desafios para nosso mundo. Identificar aquilo que um certo tipo — digamos, o homem solitário e tímido que deseja reconhecimento — desperta nas pessoas pode ser uma ferramenta não só para melhor compreendermos filmes específicos, mas para atentarmos para a relação entre nossa sociedade e nossos filmes e as impressões que temos deles. Em um importante texto, Walter Benjamin, filósofo que muito se debruçou sobre as relações entre o cinema e a sociedade, diz que “pessoas a que nada mais toca e comove reaprendem no cinema o choro” (Benjamin, 2023, p. 87). Nossa lição, depois das reflexões do presente texto, parece ser de reaprendermos não só a chorar (digamos, tentando lidar melhor com a solidão e as angústias das sociedades modernas), mas também de reconhecer o choro uns dos outros e tomar uma atitude diante dele.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Tradução de Alexei Bueno, Aurélio Buarque de Holanda, Suely Cassal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.

BAZIN, Andre. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

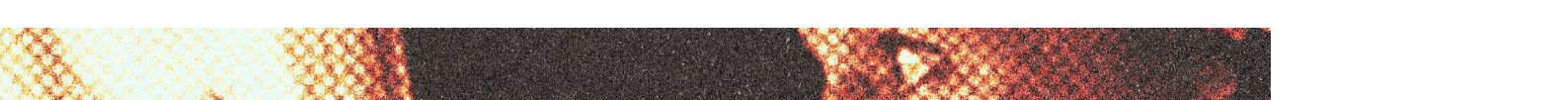
BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023.

BENSON-ALLOT, Caetlin. Generic Imperative. *Film Quarterly*, v. 65, n. 3, p. 12-13, primavera, 2012.

BORYS, Shelley e PERLMAN, Daniel. Gender Differences in Loneliness. *Personality and Social Psychology Bulletin*, v. 11, n. 1, p. 63-74, 1985.

BROOK, Peter. *O Diabo é o aborrecimento*. Porto: Edições Asa, 1993.

CASTLE, Lukas. *The Blackpill Theory: why incels are right and you are wrong*. Publicação independente pelo autor, 2019.



CAVELL, Stanley. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1979a.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflection on the ontology of film*. Edição Expandida. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1979b.

CAVELL, Stanley. *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1994.

CAVELL, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.

CAVELL, Stanley. *Must We Mean What We Say? A book of essays*. Edição atualizada. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CAVELL, Stanley. Reply to Four Chapters. In: MCMANUS, Denis (org.). *Wittgenstein and Scepticism*. London, New York: Routledge, 2004, p. 278-290.

FRANKLIN, Adrian. On Loneliness. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, v. 91, n. 4, p. 343-354, 2009.

KANE, Marian e ROTHMAN, William. *Reading Cavell's The World Viewed*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.


MONGIN, Olivier. De Taxi Driver à Drive: Une conduite exemplaire à Los Angeles. *Esprit*, v. 381, s.n., p. 43-48, 2012.


NOVA vítima da bolha incel: "Objetivo deles é que o alvo suma da internet ou tire a própria vida". *Revista Fórum*. Brasil, 26/7/2024. Disponível em < <https://revistaforum.com.br/brasil/sudeste/2024/7/26/nova-vitima-da-bolha-incele-objetivo-deles-que-alvo-suma-da-internet-ou-tire-propria-vida-162815.html> >. Acesso em 27 ago. 2024.

TRAHAIR, Lisa. Being on the Outside: Cinematic Automatism in Stanley Cavell's *The World Viewed*. *Film-Philosophy*, v. 18, n. 1, p. 128-146, 2014.

## NOTAS

- 1 Todas as citações de referências originalmente em inglês são de tradução do autor.
- 2 Atualmente, talvez, esse espaço pertença mais às séries de televisão e streaming do que ao cinema propriamente dito. Entretanto, ainda é notável o impacto de alguns filmes enquanto referência cultural e base para debates sociais, como tentaremos explicitar ao longo do presente texto.
- 3 Por questões de escopo, focaremos em particular no contínuo (e nos eventuais desencontros) entre o pensamento de Cavell e Bazin, deixando Panofsky um tanto de lado no presente texto.

- 
- 4 Na sua análise do automatismo, Lisa Trahair argumenta que Cavell não está tão distante de Bazin quando ele presume: Cavell não perceberia a distinção entre realismo estético e realismo ilusório na obra de Bazin (Trahair, 2014, p. 130), que permitiria ao autor francês também variar entre debates do meio físico do cinema e das possibilidades artísticas diante do meio. Embora ache uma crítica interessante, ainda parece importante insistir nas diferenças de ênfase entre os dois autores.
  - 5 Não há espaço para desenvolver com calma a crítica de Cavell ao ceticismo e seu entendimento de que a marca da modernidade é uma espécie de perda de certezas, que faz com que tenhamos de nos confrontar com nossa finitude. Adentrar nesses assuntos incluiria tratar com calma da interpretação que Cavell faz de Wittgenstein e de como, nessa leitura, o fardo da linguagem inclui certa disposição dos falantes a fazerem sentido e reconhecerem uns aos outros. Para uma reconstrução pormenorizada dessas questões, ver Techio, 2021.
  - 6 Essa é uma objeção comum em aulas e eventos: que a diferença de estilos fotográficos seria capaz de refutar a ideia do automatismo do meio fotográfico, tal como compreendido por Cavell — junto da crítica de que o cinema digital ou efeitos especiais também seriam problemáticos para essa concepção. Não há espaço para desenvolver o porquê de tais objeções não irem tão longe, mas, em resumo, podemos lembrar que a obra *The World Viewed* possui uma espécie de círculo hermenêutico, algo declarado em suas primeiras páginas ao se dizer uma memória metafísica de seu autor, entrelaçando vivências pessoais e observações ontológicas. Enquanto a ideia inicial de automatismo, como a de Bazin, é ligada ao realismo fotográfico, o todo do livro deixa claro como o termo está mais ligado ao nosso anseio moderno pela visão, isto é, por querermos ter o mundo disponível aos nossos olhos, do que uma defesa de que o cinema é de um realismo absoluto. Cavell sabe que o cinema possui uma forte dose de irrealidade, fantasia e efeitos. O automatismo da fotografia não nega isso, mas reconhece nosso desejo de ver a transposição do mundo em tela. Antes de Cavell, Bazin já dizia que mesmo filmes com efeitos e construções cênicas são, em certo sentido, “irrealistas” — mas que ainda, enquanto filmes, possuem algo de “realista”, já que um filme pode ser “considerado eminentemente realista, embora tudo ou quase tudo nele seja estilizado” (Bazin, 2018, p. 205).
  - 7 Claro, a animação é uma exceção dentro do gênero cinematográfico. Em animações, como na pintura, o que vemos não é nosso mundo, mas um mundo criado pelos artistas, e seus personagens não são humanos em tela, mas como “espíritos puros” cuja existência se confina ao desenho (Cavell, 1979b, pp. 168-170).
  - 8 Como Kane e Rothman bem observam, a escolha desse texto é importante porque uma constante nos primeiros capítulos de *The World Viewed* é contrastar a pintura e a fotografia (e assim o cinema) (Kane; Rothman, 2000, p. 95). O que há em comum no cinema e na visão de Baudelaire da sociedade moderna, entretanto, é a ideia de tipos de pessoas.
  - 9 O termo é caro a Cavell por meio de uma de suas maiores influências: Wittgenstein. A ideia de fisionomia chama atenção para como a feição particular de seres humanos anda junto de seus estados emocionais. Identificar o que um rosto diz — e os trejeitos daquele rosto, daquela pessoa — são parte de aprender a viver numa língua compartilhada, na forma de vida humana e comunitária (Wittgenstein, 2014, p. 274). Para mais sobre esta ideia em Wittgenstein e Cavell, ver também Cavell, 1979a, p. 356; Cavell, 1979b, p. 157.

- 
- 10 A música original foi escrita depois de Jackie DeShannon ver *Now, Voyager*. (DOYLE, Jack. "Bette Davis Eyes, 1981," PopHistoryDig.com, 2008. Disponível em: <https://pophistorydig.com/topics/tag/now-voyager/> ). Acesso em 29/09/2024.
  - 11 Em português brasileiro, o termo é menos comum, mas em português europeu, é mais usual falar "aquele tipo" ao se referir a alguma pessoa. Agradeço a Mikael Abrão Bombassaro por esse comentário.
  - 12 Aqui, algumas pessoas podem contra-argumentar: "mas nem todo filme do Arnold Schwarzenegger depende da premissa 'herói de ação' ou próximo disso: o ator também fez comédias!". Enquanto a observação seja verdadeira, ela acaba por só reforçar o ponto geral: as comédias desse ator muitas vezes brincam com o fato de uma pessoa "comum" ser, também, um sujeito enorme e musculoso. Por exemplo, a premissa do filme *Um herói de brinquedo* (*Jingle All the Way*, 1996, dirigido por Brian Levant) é que o personagem de Arnold Schwarzenegger é um homem de negócios ocupado que vive decepcionando seu filho. No próximo Natal, promete conseguir o brinquedo de um super-herói famoso para a criança, mas está esgotado. A maior parte do filme são as confusões do pai procurando desesperado pelo brinquedo, que culminam no final do filme, com ele se fantasiando do herói para uma parada de Natal na sequência final. Boa parte da graça da película depende de vermos aquele indivíduo enorme participar de trapalhadas e situações cômicas, intensificadas por quão surpreendente é vê-lo nesse papel. O tipo do "brucutu" influencia mesmo os filmes que não são de ação.
  - 13 Vale reforçar que o argumento não é que esses dois filmes, ou os demais citados, são inerentemente carregados de misoginia ou outros problemas sociais relacionados. Antes, estamos destacando uma parte da recepção online dessas obras com vistas a compreender, no caminho contrário, nossa sociedade e sua relação com o cinema.
  - 14 Webb, Armando Quesada. 'Literally me': Why do so many straight guys love Ryan Gosling?. Espanha, Madrid, 03/11/2023. El País. Disponível em: < <https://english.elpais.com/lifestyle/2023-11-03/literally-me-why-do-so-many-straight-guys-love-ryan-gosling.html> >. Acesso em 27/07/2024.
  - 15 NOVA vítima da bolha incel: "Objetivo deles é que o alvo suma da internet ou tire a própria vida". Revista Fórum. Brasil, 26/7/2024. Disponível em < <https://revistaforum.com.br/brasil/sudeste/2024/7/26/nova-vitima-da-bolha-incele-objetivo-deles-que-alvo-suma-da-internet-ou-tire-propria-vida-162815.html> >. Acesso em 27/07/2024.