

ABSORTO NA AÇÃO*

MICHAEL FRIED

TRADUÇÃO DE JOAQUIM TOLEDO JR.¹

RESUMO

O filme *Zidane, um retrato do século XXI*, de Douglas Gordon e Philippe Parreno (2006) pertence à tradição de absorção que desempenhou um papel crucial na evolução da arte moderna. O autor explora a tensão entre *absorção* e *teatralidade* — central tanto para a pintura francesa do século XVIII como para a fotografia dos séculos XX e XXI — e tira conseqüências estéticas e filosóficas do filme que retrata, ao longo de todos os noventa minutos de uma partida de futebol, o meio-campista francês Zinedine Zidane.

PALAVRAS-CHAVE: *Zidane; retrato; absorção; teatralidade.*

ABSTRATC

Zidane, a 21st Century Portrait, a film by Douglas Gordon and Philippe Perreno, belongs to the absorptive tradition that has played a central role in the evolution of modern art. The author explores the tension between *absorption* and *theatricality* — crucial to 18th century French art as well as to 20th and 21st century photography — and draws aesthetic and philosophical consequences of this film that depicts, throughout all the 90 minutes of a soccer match, the French midfielder Zinedine Zidane.

KEYWORDS: *Zidane; portrait; absorption; theatricality.*

[*] Publicado originalmente na revista *Artforum* em setembro de 2006. Este ensaio compõe o capítulo 7 do livro *Why photography matters as art as never before* (New Haven: Yale University Press, 2008), do mesmo autor.

[1] Agradeço às sugestões de Rafael Campos Rocha e Tiago Mesquita.

O filme *Zidane, um retrato do século XXI*, de Douglas Gordon e Philippe Parreno, foi realizado da seguinte maneira: ao longo dos noventa minutos de uma partida de futebol entre Real Madri e Villareal no estádio Santiago Bernabeu, em Madri, na noite do dia 23 de abril de 2005, dezessete câmeras de cinema sincronizadas, utilizando diferentes tipos de filme e colocadas em diferentes posições no estádio, ficaram fixadas em um único jogador, o grande e legendário meio-campista do Real Madrid Zinedine Zidane. (Nascido em Marselha em 1972, de família argelina, jogou de forma espetacular pela seleção francesa na Copa do Mundo de 2006 até receber o cartão vermelho durante a final, a poucos minutos do fim do jogo, por atingir com uma cabeçada zagueiro italiano Marco Materazzi. Foi um gesto assombroso, e que encerrou sua gloriosa carreira internacional da forma mais memorável possível, com exceção de um possível gol da vitória. Mesmo assim, milhares de jornalistas de todo o mundo o elegeram o melhor jogador do torneio, agraciando-o com a “Bola de Ouro”.) Gordon e Parreno ficaram em um trailer do lado de fora do estádio acompanhando as imagens em tempo real que alimentavam os monitores colocados diante deles; isso permitiu que orientassem

os diferentes operadores das câmeras a fazer *close-ups*, a retroceder, a enfocar o torso, ou a cabeça, ou o pé, ou o braço estendido, ou a mão etc., de Zidane. Posteriormente os artistas, junto com o célebre editor Herve Schneid, editaram as tomadas, montando as seqüências de cada câmera, assim como partes da transmissão televisiva, compondo um único filme de noventa minutos cronologicamente contínuo, ainda que, visualmente, extremamente heterogêneo — às vezes desorientador; a trilha sonora, também heterogênea, combina a narração do jogo pelo narrador da TV espanhola (que atravessa intermitentemente o filme todo, fornecendo-lhe uma coluna vertebral narrativa), os barulhos da multidão, os ruídos dos contatos físicos no campo, as músicas do grupo escocês Mogwai, e o silêncio. Em diversos momentos, declarações de Zidane aparecem na forma de legenda. O espectador acompanha não a partida *per se*, mas o número 5, Zidane, do começo até (quase) o fim, apesar de em alguns momentos cruciais — quando ele é derrubado e depois, após driblar desafiadoramente seus marcadores e fazer um fabuloso cruzamento com o pé esquerdo que culmina numa cabeçada de Ronaldo, seu companheiro de time brasileiro, para o fundo do gol — vermos a ação três vezes e de pontos de vista diferentes, para garantir que entendemos o que acabara de acontecer. (Também vemos duas versões de um pênalti crucial que termina com um gol — que não é mostrado — contra o Real Madrid, e duas de um gol de Miguel Salgado que coloca o Real Madrid definitivamente na frente no placar.) *Zidane* estreou no festival de cinema de Cannes, foi projetado em um estádio durante a feira de arte de Basel e lançado comercialmente em Paris, onde o assisti duas vezes no dia em que estreou nos cinemas.

Não foi por acaso. Fiquei sabendo do projeto um pouco antes e estava ansioso para ver o filme por duas razões. Em primeiro lugar, eu estava profundamente interessado pelo trabalho de Gordon, especialmente depois de assistir à projeção de seu vídeo *Paly dead; Real time* (2003), no qual aparece um elefante que deita no chão e se levanta com dificuldade repetidas vezes (provavelmente seguindo as instruções de um domador, que não aparece na tela), na galeria Gagosian, em Nova York, em 2003, e sua retrospectiva no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden em Washington, D. C, no ano seguinte. Em segundo lugar, o projeto intrigou-me. Eu estava especialmente curioso para descobrir se a caracterização do filme como um “retrato” podia ser levada a sério — se isso significava simplesmente que o filme era uma cinebiografia ou se a expressão teria algum sentido mais profundo. Eu esperava que a segunda opção fosse a verdadeira, e quando vi o filme as minhas expectativas foram satisfeitas.

Em uma declaração conjunta sobre o projeto, Gordon e Parreno referiram-se aos retratos de Velásquez e Goya do museu do Prado, mas identificaram os filmes-retrato de Andy Warhol como a “fonte direta

do retrato que queremos pintar”. Isso é sem dúvida verdade, mas para que compreendamos o significado de *Zidane* é preciso considerar mais cuidadosamente o problema do retrato fotográfico — o que hoje significa tanto retratos de imagens imóveis como de imagens móveis — em nosso tempo. Para Thomas Struth, citado por Ann Goldstein em um ensaio publicado no catálogo da retrospectiva itinerante de Struth em 2002, “o retrato é o gênero no qual os problemas do meio fotográfico se tornam mais visíveis”. Tomando uma conversa com o artista como ponto de partida para seus comentários, Goldstein acrescenta: “Para Struth, esses problemas começam com a realidade do ato de colocar uma pessoa diante da câmera, e a dinâmica complexa que se estabelece entre o modelo, o fotógrafo e o espectador.” Os comentários de Struth e Goldstein dão a impressão de que o retrato impõe dificuldades que são exclusivas da fotografia, o que talvez seja verdade, mas é importante lembrar que coisas parecidas já foram ditas a respeito da pintura.

Em meados do século XVIII na França, quando a pintura moderna teve início, o retrato era um gênero duvidoso aos olhos de muitos críticos de arte. Como observei no livro *Absorption and theatricality*², umas das objeções era que o retrato exigia mais o exercício de habilidades meramente mecânicas do que da imaginação pictórica.

[2] Fried, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

*Mas havia ainda outra fonte de preocupação crítica — a teatralidade inerente ao gênero. De forma mais nua e por assim dizer categórica do que as convenções de qualquer outro gênero, as do retrato requerem a exibição de um tema — o modelo — ao olhar público; dito de outra maneira, a ação básica registrada em um retrato é a imagem que o modelo oferece de si mesmo para ser observada. O retrato, como gênero, portanto, seria especialmente carente dos recursos necessários para adequar-se à demanda de que uma pintura deveria negar ou neutralizar a presença do observador*³.

[3] *Ibidem*.

Trata-se de uma demanda, como procurei mostrar em outros trabalhos, que estava no coração de uma corrente ou tradição central da pintura francesa, de Chardin e Greuze a Courbet e Manet.

Uma estratégia adotada pelos pintores a fim de superar essa limitação consistia em retratar pessoas como se estivessem absortas em pensamentos ou em ações; por esse mesmo motivo, Diderot em 1767 criticou severamente o retrato que Louis-Michel Van Loo fez do próprio *philosophe*, por causa de seu ar afetado, que ele atribuiu à presença da inquieta Madame Van Loo no ateliê enquanto o quadro era pintado. Teria sido melhor, escreve Diderot, ter deixado o modelo sozinho e “perdido em seus devaneios. Dessa forma, sua boca teria se entreaberto, seu olhar distraído teria se focado em algum ponto distante, os trabalhos de sua mente profundamente preocupada teriam se manifestado em seu rosto, e Michel teria feito algo belo”. Van Loo teria

feito algo belo não só porque o resultado teria sido mais natural mas também porque aquela naturalidade superior teria sido, ela própria, o produto de uma relação especial entre o modelo retratado, e portanto a pintura, e o observador. Na medida em que o modelo aparece completamente absorto em seus devaneios, ele também parece alheio ao fato de estar sendo observado, que é, em linhas gerais, o que Diderot queria dizer quando insistia, em *O filho natural* (1757)⁴ e no *Discurso sobre a poesia dramática* (1758)⁵, seus textos revolucionários sobre o teatro, na necessidade de tratar o observador como se ele não existisse.

Não preciso acrescentar que a naturalidade, entendida dessa maneira, tem sido também um ideal da fotografia, baseado na crença universal — na *doxa* — de que uma pessoa que é pega desprevenida, que não sabe que está sendo fotografada, revelará a “verdade” sobre si, enquanto uma pessoa que tem consciência da câmera inevitavelmente alterará, ou seja, teatralizará sua auto-apresentação. Como escreve Susan Sontag em *Sobre fotografia*⁶, “há algo no rosto das pessoas quando elas não sabem que estão sendo observadas que nunca aparece quando sabem”. Ao longo da evolução da fotografia do século XX, as opiniões em relação a esse pressuposto variaram, mesmo na fotografia de rua, que se presta mais do que qualquer outra prática fotográfica a ideais de espontaneidade e franqueza. Mas em décadas recentes, a prática de fotografar pessoas que não estão cientes da presença da câmera caiu em desuso, em parte devido a certo incômodo de ordem ética, em parte porque, como sugerem os comentários de Roland Barthes em *A câmera clara* (1980), a prática implicaria uma bravata do fotógrafo — o que significa dizer que ele também estaria contaminado pela teatralidade. (Existem, evidentemente, exceções, em especial as fotos de rua iluminadas com luz estroboscópica de Philip-Lorca di Corcia [“Streetwork”, 1993-2000, e “Heads”, 2001] e os vídeos de multidões urbanas realizados com câmeras escondidas por Beat Streuli — mas em ambos os casos os fotógrafos acharam necessário adotar medidas excepcionais para legitimar suas abordagens.) Assim, o retrato fotográfico tendeu cada vez mais a adotar o encontro frontal, com todas as dificuldades e constrangimentos possivelmente envolvidos; penso, por exemplo, nos retratos de Thomas Ruff, deliberadamente inexpressivos, no estilo de fotos de passaporte; nos retratos familiares geograficamente diversos de Struth; nas fotos de Rineke Dijkstra de adolescentes na praia e outras séries semelhantes; nos retratos de famílias aristocráticas italianas de Patrick Faigenbaum, para nomear quatro êxitos recentes e importantes do gênero.

Se tentarmos agora situar o filme *Zidane* em relação a essas questões, o que encontramos? Em primeiro lugar, e mais obviamente, o próprio Zidane é retratado profundamente absorto ao longo de quase todo o filme. O que o absorve é, evidentemente, a partida, exigindo

[4] Ed. bras.: *O filho natural*. Trad. Fatima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008 [N.T.].

[5] Ed. bras.: *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [N.T.].

[6] Ed. bras.: *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [N.T.].

atenção completa do começo ao fim além do esforço físico intenso e concentrado de sua parte, não de forma contínua — nós o vemos poupar sua energia sempre que possível —, mas em explosões repentinas e arrancadas que são praticamente impossíveis de acompanhar em tempo real. De fato, a movimentação deslumbrante e infalível, seu controle de bola impressionante, suas decisões instantâneas, tudo é exemplo de uma concentração aparentemente incessante no jogo, mesmo quando parecem, combinados, manter o espectador no seu limite perceptivo, como o faz a violência pura dos contatos físicos em alta velocidade com jogadores rivais. (A captação do som desses encontros lhes confere grande realismo.) Outro fator importante é a fisionomia de Zidane, não apenas sua aparência esbelta e rígida, cujo emblema é seu crânio calvo e grisalho, completamente raspado, mas sua impassividade (sua expressão quase não se altera depois de um cruzamento brilhante que resulta em gol), o que produz uma impressão de ferocidade interior que, de forma não completamente paradoxal — pense nos grandes ídolos dos westerns clássicos —, dificilmente poderia ser mais fotogênica. (Dizer que as dezessete câmeras “amam” Zidane é pouco.) Essa impassividade só cede uma única vez, quase no fim da partida, quando ele brinca com Ronaldo: o efeito é maravilhoso, uma súbita iluminação, mas, segundo Gordon (*em conversa*), esse foi o único momento de que Zidane não gostou quando lhe mostraram o filme. Pareceu-lhe que havia perdido a concentração, e isso o irritou.

Em suma, considero o filme pertencente, em primeiro lugar, à corrente ou tradição de absorção que, como tentei mostrar em *Absorption and theatricality*, desempenhou um papel central na evolução da arte moderna; em segundo, às adaptações revisionistas das estratégias de absorção características dos trabalhos de Thomas Struth, Rineke Dijkstra, Patrik Faigenbaum, Luc Delahaye e Roland Fischer, entre outros, no seu interesse em lidar com o problema atual do retratismo. No entanto, a participação de Zidane na partida contra o Villareal não é apresentada como se envolvesse um completo alheamento em relação a tudo que não o foco de sua absorção — sobretudo em relação ao fato de estar sendo observado. Como vimos, essa noção tem sido a marca registrada da representação absorpta de Chardin e Greuze no século XVIII, das fotos com pessoas lendo de Andre Kertesz, ou das fotos no metrô de Walker Evans no século XX. (Nestas últimas, o estado de aparente devaneio ou distração dos passageiros do metrô está ligado ao fato de estarem sendo fotografados por uma câmera escondida.) A genialidade conceitual de *Zidane* é que a façanha do protagonista em sustentar seu estado de absorção se desenrola diante de um público de 80 mil espectadores, sem contar os outros milhões que assistem à partida pela TV. Assim, ao longo do filme chegamos inapelavelmente à conclusão de que se-

ria impossível ao jogador não estar ciente disso. (Na realidade, ele também sabia que dezessete câmeras de cinema estavam acompanhando cada movimento seu. Ao mesmo tempo, também sentimos que ele não teria como saber que *nós, em particular*, o estamos observando. De qualquer forma, estamos no reino da “observabilidade” [*to-be-senness*], que retorna como uma vingança.) E, no entanto, a certeza do espectador no total envolvimento do grande atleta durante a partida não é abalada. Ao contrário, o filme desnuda uma relação, até então não tematizada, entre absorção e observação — mais precisamente, entre a representação convincente do estado de absorção e a aparente consciência de estar sendo observado — no contexto das artes, uma relação que já não é mais simplesmente de oposição ou complementaridade, mas que permite uma sobreposição inimaginável para Diderot. (Poderíamos pensar nas figuras “absortas” de Jeff Wall em trabalhos como *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia*, Vancouver, 1992, e *Morning cleaning, Mies van der Rohe Foundation*, Barcelona, 1999; e mais amplamente no reconhecimento da presença do espectador na fotografia artística recente, o que denomino “observabilidade”.)

O filme não apenas desnuda essa nova relação, mas a explora, em primeiro lugar, pela repetida explicitação do aparato de filmagem e de TV (principalmente por tomadas do jogo conforme aparecem nos monitores de televisão, incluindo pelo menos um monitor em preto e branco no interior do trailer dos diretores) e por uma breve “escalada” até o ponto mais alto do estádio, de onde desce em *zoom* até o campo; em segundo lugar, por seqüências que envolvem o próprio Zidane, como quando a câmera aparentemente acompanha seu olhar até os refletores do estádio ou até o placar, antes de retornar à partida, ou quando se aproxima de seu rosto e então desfoca sua imagem, trazendo o público, até então indistinto, para o foco preciso antes de retornar ao jogador (o efeito tem como intenção insinuar o vai e vem da consciência que Zidane tem dos aspectos “teatrais” de sua situação); em terceiro lugar, de forma ainda mais explícita, por meio de alguns dos poucos comentários de Zidane que aparecem na forma de legendas.

“Quando você entra em campo”, diz Zidane a certa altura, “você ouve a torcida, sente sua presença. Há um som, o som dos ruídos”. E depois: “Quando estamos imersos na partida, não ouvimos a torcida. Ao mesmo tempo você pode praticamente escolher o que quer ouvir. Nunca estamos sozinhos. Consigo ouvir alguém se mexendo na cadeira. Consigo ouvir alguém tossindo. Consigo ouvir alguém dizendo algo para a pessoa sentada ao seu lado. Consigo imaginar que ouço o tic-tac de um relógio.” E ainda: “Quando as coisas vão mal, ficamos concentrados e mais inclinados a escutar os insultos, os assobios.

Começamos a ter pensamentos negativos, às vezes queremos esquecer...”. Todos esses comentários — que lemos avidamente, gratos por poder vislumbrar a “vida interior” de Zidane — são abafados pela trilha sonora, sobretudo pelos fragmentos sombrios de música que nesses momentos consiste principalmente de estalos repetitivos, harmônicos, por vezes tendo o barulho da multidão ao fundo. Acima dos subtítulos ou durante os “silêncios” entre os comentários, vemos Zidane em ação, às vezes andando ou simplesmente parado, em closes fechadíssimos, registrando seus olhares de soslaio dirigidos a algo fora do enquadramento, o suor escorrendo de seu corpo enquanto espera que o jogo se desloque novamente em sua direção. (De tempos em tempos ele cospe; enxuga o rosto com o braço ou com a manga da camisa; coça a cabeça, atrás da orelha esquerda; vez ou outra grita “ei” ou “aiê” ou levanta um dos braços, pedindo a bola. Aparecem também diversas tomadas de suas pernas e pés, incluindo closes que o mostram arrastando os pés contra o gramado — por que ele faz isso? Seu modo de andar se torna intimamente familiar ao fim do filme. De alguma forma Zidane lembra o magnífico *Au hasard Balthazar*, 1966, de Robert Bresson.) O efeito geral das legendas, trilha sonora e imagens é intensamente “subjetivo” e enfatiza a já poderosa impressão da capacidade de Zidane de ficar imóvel — quase, podemos dizer, a impressão de seu alheamento físico, da lealdade à sua própria singularidade, dignos de Aquiles — em meio à batalha. (Há algumas coisas mais importantes do que a Guerra de Tróia, como me disse um amigo a respeito da famosa cabeçada.)

No que diz respeito às legendas, fiquei obviamente impressionado pelo fato de que Gordon e Parreno fazem questão de explicitar a consciência que Zidane tem da multidão a seu redor, o que sugere o reconhecimento, explícito ou não, de que essa é a questão artística e ontológica crucial provocada pelo “retrato” que fazem de Zidane. Além disso, há a questão (para mim premente) de como entender exatamente o relato de Zidane de sua dupla consciência, se é que realmente se trata disso: de um lado, imerso na partida, não escuta a multidão; de outro, e *ao mesmo tempo*, ele pode, por assim dizer, “escolher” o que deseja ouvir, a ponto de imaginar — uma idéia extraordinária — o barulho de um relógio. Com efeito, o segundo lado da dupla consciência não é exatamente uma distração, o “outro” usual da absorção — apesar de que a distração, na forma de devaneio, pode ser uma forma de absorção. (Fonte de possível distração são os anúncios luminosos de empresas e produtos nas laterais do campo, intermitentemente à vista ao longo de todo o filme.) Antes, parece ser outra forma, outro canal, de absorção, um contramovimento psíquico que atinge dimensões fantasmagóricas (o barulho do relógio!), para sua sensação de estar exposto à atenção imprevisível,

dividida, às vezes hostil, da torcida. Não que tal contramovimento esteja sempre à disposição: quando as coisas vão mal, a concentração de Zidane vacila, ele ouve insultos e assobios, às vezes quer “esquecer” (Outra idéia extraordinária: ele quer dizer esquecer por que está ali? Mas o “esquecimento” é também uma forma de descrever a inconsciência que uma pessoa absorta tem de seu entorno. Será que ele quer dizer ambas as coisas? “Nem sempre lembramos de uma partida como experiência em ‘tempo real’”, diz a legenda. “As minhas lembranças das partidas são fragmentadas”. Assim como o próprio filme? Gordon e Parreno provavelmente crêem que sim; a última legenda aparece duas vezes na tela. E qual seria a relação entre imaginar o barulho de um relógio e a fragmentação do tempo?) De fato a oscilação da atenção fica evidente ao final da partida: é impossível não notar sinais de exasperação, culminando em um ato de violência aparentemente gratuito e, assim como na Copa do Mundo de 2006, completamente inesperado, que resulta mais uma vez em cartão vermelho. “On n’est jamais seul” [“Jamais estamos sós”] — independentemente do que mais *Zidane* possa representar, o filme é um retrato convincente daquela condição, que nesse caso aparece na forma de um estado de concentração a um só tempo intenso e mínimo, como se carecendo de profundidade. (Aqui também “como Aquiles” parece ser o epíteto adequado.) O que o filme não deixa explícito — como poderia? — é o quanto, segundo os diretores, esse estado de consciência é representativo de nossa época. Em tempo: ocorre-me que os comentários de Zidane sobre a torcida estão todos no registro da audição, como se mesmo nas piores circunstâncias sua atenção visual permanecesse voltada para o jogo.

Para Gordon e Parreno, *Zidane* representa uma tentativa de fazer um filme pertencente simultaneamente ao universo do entretenimento popular — esportes na TV, em especial — e ao de galerias e museus. Mas o filme desperta ainda outras reflexões a respeito da relação da obra com determinadas questões artísticas. Stanley Cavell⁷ afirma que o cinema, por sua própria natureza, satisfaz o “desejo pela reprodução mágica do mundo ao nos permitir vê-lo como se jamais tivesse sido visto”, idéia equivalente à afirmação de Laura Mulvey de que os filmes narrativos convencionais retratam “um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença da audiência”. Considerações como essas foram o motivo que me levaram, em *Art and objecthood*⁸, a afirmar que o cinema escapa, ou passa ao largo, da necessidade de superar a teatralidade que, como afirmei em ensaio homônimo e alhures, estava no centro da pintura e da escultura modernistas. Compreendido dessa maneira, a investigação inspirada de *Zidane* da capacidade de absorção de seu protagonista sob condições

[7] Cavell, Stanley. *The world viewed: reflection on the ontology of film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

[8] Fried, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: Chicago University Press, 1998.

de exposição máxima à situação de estar sendo observado, assim como do significado modificado e instável da própria absorção sob tais condições, faz do filme, se não exatamente uma obra modernista, ao menos um filme de grande interesse para qualquer um interessado nessa e em outras questões estéticas.

PÓS-ESCRITO

Restam ainda algumas questões ligadas ao interesse filosófico do filme *Zidane*. Duas linhas de pensamento apresentam-se. Primeiro, a idéia relativa à questão do “mundo” [*worldhood*] no sentido fenomenológico: a consciência absorta de Zidane, apesar de sua “nudez” e estreiteza de foco, abre, no entanto (Heidegger diria “revela”), um mundo compartilhado. Em outras palavras, o filme não é de forma alguma um estudo a respeito do solipsismo (no sentido usual do termo). Esse é um dos sentidos, creio, da seqüência de quatorze clipes de notícias extremamente breves, diversos, de diferentes partes do mundo, durante o intervalo do jogo: um show de marionetes numa praia brasileira estrelado por um boneco de Bob Marley; a destruição de casas pela enxurrada na Sérvia e em Montenegro; Elián Gonzales falando para a TV cubana; a venda pela e-Bay de uma nave de combate X-Wing, do filme Guerra nas Estrelas, em tamanho real; a nave espacial Voyager registrando ondas sonoras do plasma no limite das terminações dos ventos solares; uma maratona de leitura em comemoração aos 400 anos de publicação de Dom Quixote; o lançamento de uma nova série de videogames; a explosão de um carro-bomba em Najaf, no Iraque (testemunha do ataque veste uma camisa preta que traz o número 5 e “Zidane” escritos em branco); a morte do ator britânico Sir John Mills; o primeiro registro visual, em vinte anos, de um pica-pau de bico marfim; o encerramento da cúpula Asiático-Africana em Jacarta — seguidos da mesma declaração (em legendas) misteriosa e de difícil tradução que abre o filme: “Qui avait pu imaginer que dans le futur on puisse se souvenir de ce jour extraordinaire comme d’une promenade dans un parc” [“Quem teria imaginado que no futuro nos lembráramos desse dia extraordinário como nos lembramos de um passeio no parque”]. Perto do final, entre os novos clipes aparecem também duas “declarações” sem fonte: “Meu filho teve febre essa manhã” e “Eu tinha coisas a fazer hoje”. O sentido disso tudo não é claro — as “declarações” são especialmente difíceis de interpretar, mas a inesperada abertura do filme para uma perspectiva global, ou melhor, para múltiplas perspectivas simultâneas, é inspirada.

A segunda fonte de interesse filosófico que merece atenção diz respeito ao conteúdo da percepção humana, se ele é inerentemente “conceitual”. Esse tem sido um tópico de debate entre John McDowell,

que está convencido de que sim, e Hubert L. Dreyfus, que rejeita, com bases fenomenológicas, a tese. Em um parágrafo emblemático de *Mind and world*, McDowell afirma:

Devemos conceber a experiência como estados ou ocorrências nos quais capacidades que pertencem à espontaneidade estão envolvidas na realização da receptividade. As experiências devem seus conteúdos ao fato de que as capacidades conceituais estão em operação, e isso significa capacidades que genuinamente pertencem ao entendimento: é essencial o fato de poderem ser exploradas de forma ativa e potencialmente autocrítica. Mas quando essas capacidades tomam parte na experiência, o sujeito que experiencia é passivo, e sofre a ação de uma realidade independente. Quando a experiência coloca à disposição o conteúdo conceitual, é a sensibilidade que está em operação, e não o entendimento, que supostamente construiria sobre o material oriundo da sensibilidade. No que diz respeito, pelo menos, à “experiência exterior”, o conteúdo conceitual já é transmitido pelas impressões da realidade independente sobre os sentidos⁹.

[9] McDowell, John. *Mind and world*. Cambridge: Harvard University Press, 1994, pp. 66-7.

Com respeito ao que Dreyfus chama de “prática absorta” — como em esportes que envolvem atividade física, um exemplo para ele crucial —, a conceitualidade envolve distanciar-se dessa forma de lidar com o mundo e, portanto, a ruptura com esse tipo de prática. De tal forma que, nas palavras de Dreyfus, enquanto “McDowell afirma que a nossa forma de lidar com a realidade *deve ser implicitamente conceitual e permeada pela consciência*” [ênfase no original], Dreyfus defende a idéia de que “se um sujeito que domina competentemente uma determinada prática quiser manter o fluxo da ação, ele deve responder diretamente às solicitações sem dar atenção ao objeto que o solicita [o exemplo de Dreyfus é a maçaneta que seguramos sem de fato percebê-la de forma consciente quando passamos por uma porta]. Não há lugar na fenomenologia da ação competente para a consciência conceitual”.

Não tenho certeza quanto à maçaneta; o exemplo é emprestado de Merleau-Ponty, e Dreyfus afirma que pesquisas recentes o corroboram. Mas consideremos Zinedine Zidane um “ator competente” e mestre em preservar o “fluxo da ação”: ante a força do filme de Gordon e Parreno, haveria quem dissesse que a participação do grande atleta confirma as restrições de Dreyfus? O mapeamento incansável da ação no campo levada a cabo por Zidane — pedidos para receber a bola, passes rápidos, conservação de força, súbito reconhecimento de uma boa oportunidade de jogada (como quando ele dribla de forma brilhante para a esquerda do gol adversário antes de fazer o cruzamento que termina na cabeça de Ronaldo) — e sua prontidão discreta, mas ampla, às idas e vindas do jogo, tudo isso inequivoca-

[10] Os comentários de Dreyfus estão em um ensaio não publicado, “O retorno do mito do mental”, parte de um debate com McDowell que teve início com o discurso presidencial de Dreyfus na divisão do Pacífico da Associação Americana de Filosofia (APA), “Superando o mito do mental: benefícios que os filósofos podem extrair da fenomenologia da *expertise* cotidiana”. McDowell responde no artigo “Qual mito?”; Dreyfus responde, por sua vez, em “O retorno do mito do mental”; e McDowell retorna brevemente em “Resposta a Dreyfus”.

Recebido para publicação
em 28 de maio de 2010.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

87, julho 2010

pp. 181-191

mente falaria a favor de um envolvimento com a partida que absolutamente exclui conteúdos conceituais de qualquer tipo? Afinal, a concepção tudo-ou-nada de Dreyfus da “prática absorta” seria compatível com os relatos de Zidane nas legendas sobre sua consciência, cambiante e complexa, da torcida? Por fim, seria possível entender a relação de Zidane com a bola ao longo do filme segundo o modelo de Dreyfus, da relação de um “ator competente” que passa por uma porta e uma maçaneta que se encontra fora, por assim dizer, do foco de sua atenção? Para mim, a resposta a essas questões é “não”. Antes, creio que *Zidane* é um exemplo perspicuo de como um observador idealmente situado (“construído” pelo filme) poderia perceber a experiência, a percepção e a “ação” do tipo mais instantâneo e competente como permeada pela “consciência”, no sentido que McDowell dá à expressão¹⁰.

MICHAEL FRIED é professor da cátedra J. R. Herbert Boone de Humanidades da Universidade Johns Hopkins (Estados Unidos).