

A vida secreta de *A vida secreta de Walter Mitty*: considerações sobre vida e arte, imagem e invisibilidade, o banal e o extraordinário

The secret life of *The secret life of Walter Mitty*: thoughts on life and art, image and invisibility, banal e extraordinary

Itala Maduell Vieira

Professora da do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e mestranda em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ)

Resumo

Tendo como contexto a reconfiguração da revista americana *Life*, referência no fotojornalismo que em 2000 deixou de circular para se tornar on-line, o enredo do filme *A vida secreta de Walter Mitty* (2013) se equilibra nas tensões geradas pela ascensão da mídia on-line frente à imprensa; pelo avanço tecnológico que decretou a obsolescência da fotografia analógica; pela passagem para novos regimes de visibilidade do homem comum em lugar do herói e o viés político-estético da visibilidade dos anônimos, marcado por práticas culturais e políticas; por uma reflexão sobre as representações do cotidiano. A proposta deste artigo é seguir o rastilho de considerações que o filme – um *réquiem* da era das revistas ilustradas e, em certa medida, da própria imprensa escrita, pelo menos do que restava de artesanal em seu processo de produção – suscita sobre cinema, fotografia, comunicação, arte, prestando-se ao debate sobre arte e vida, imagem e invisibilidade, banal e extraordinário, prosaico e poético na cultura das mídias.

Palavras-chave: arte; tecnologia; comunicação; fotografia; Walter Mitty.

Abstract

In the context of the reconfiguration of American's Life Magazine, reference in photojournalism which stopped circulating to become online in 2000, the plot of the movie The secret life of Walter Mitty (2013) balances the tensions between the rise of online media and the technological developments that led to the obsolescence of analog photography; the transition to new regimes of visibility of the common man instead of the hero and the politico-aesthetic bias visibility of anonymous, marked by cultural and political practices; a reflection on the representations of everyday life. The purpose of this article is to follow the trail of considerations that the film – a requiem of illustrated magazines age and, somehow, of the press itself, at least of what was left of artisanal in its production process – raises about cinema, photography, communication, art, establishing a debate about art and life, image and invisibility, banal and extraordinary, poetic and prosaic in media culture.

Keywords: music; postmodernity; language; rock.

INTRODUÇÃO

Em 2000, foi publicada a última capa da revista *Life*, que deixou de circular para se tornar *Life Online*. Este é o contexto de que parte o filme *A vida secreta de Walter Mitty* (2013). O protagonista é o gerente do Setor de Negativos da revista, onde trabalha há 16 anos. A partir de seu modesto porão repleto de caixas empilhadas em corredores-estantes, Mitty é o responsável pelas imagens que construíram a imagem da *Life* em sucessivas edições. Na figura opaca e nada original de Mitty, centra-se um enredo que se equilibra nas tensões geradas pela ascensão da mídia on-line frente à imprensa; pelo avanço tecnológico que decretou a obsolescência da fotografia analógica; pela passagem para novos regimes de visibilidade do homem comum em lugar do herói e pelo viés político-estético da visibilidade dos anônimos, marcado por práticas culturais e políticas; por uma reflexão sobre as representações do cotidiano. A proposta é seguir o rastilho de considerações que o filme suscita sobre a fotografia, o jornalismo, o cinema, a arte; neste sentido, *A vida secreta de Walter Mitty* presta-se ao debate sobre arte e vida, o prosaico e o poético na cultura das mídias: “O mundo verdadeiro afinal tornou-se fábula”, assim falou Nietzsche.

143

Até meados do século XX – quando então a TV assumiria esta função –, era pelo cinema ou por revistas ilustradas como a *Life*, ou ainda a francesa *Paris Match* e a *Cruzeiro*, no Brasil, que se “via o mundo”: o slogan da revista americana, grafado numa parede da sede da empresa, era: “*To see the world, things dangerous to come to, to see behind walls, to draw closer, to find each other and to feel. That is the purpose of life*” (“Para ver o mundo, para enfrentar perigos, para ver através das paredes, para chegar mais perto, para achar um ao outro e para sentir. Este é o propósito da vida/*Life*”). Fundada como revista de variedades em 1886 e reformulada em 1936, tornando-se referência do fotojornalismo mundial, a *Life* circulou semanalmente até 1972, sempre com grandes reportagens. Foram às bancas imagens como a da menina nua correndo após um ataque de napalm no Vietnã, a chegada dos aliados à Normandia e as bombas da Segunda Guerra Mundial, produzidas por uma equipe de colaboradores que incluía Robert Capa (1913-1954) e Henri Cartier-Bresson (1908-2004).

A vida secreta de Walter Mitty expõe caricaturalmente o processo de “incorporação” (como se diz no mundo corporativo) da tradicional revista na virada do século, por um grupo econômico voltado para a otimização dos processos e dos lucros, seguindo cartilhas de consultores de reengenharia empresarial e estratégias de *downsizing*: redução de pessoal e custos fixos, aumento de produtividade, imposição de novas culturas corporativas.

No enredo do filme, o prestigiado fotógrafo Sean O’Connell é um medalhão do naipe de um Cartier-Bresson ou um Capa que viaja o mundo atrás de cliques extraordinários e que manda ao novo chefe da *Life* um telegrama com orientações sobre a foto que deve ser a última capa da revista impressa.

Classifica a imagem como “*the quintessence of life*” – a quintessência da vida, particularmente a quintessência da revista. Aquilo que é essencial, o principal, seu último apuramento.

O fotógrafo considerava Mitty um parceiro especial, por revelar seus cliques sempre da melhor maneira ao longo de todos os anos de trabalho. Ao encaminhar o rolo de negativos a Mitty, manda também um presente e um bilhete, como prova de reconhecimento: “Soube que a *Life* acabou. Queria agradecer. Dê uma olhada dentro. Um presente pelos anos de trabalho duro. A 25 é a melhor foto, a quintessência da vida/*Life*. Sei que você vai levá-la para onde precisa ir.”

POR UMA VIDA MENOS ORDINÁRIA

Mitty, entretanto, não costuma ir a lugar algum – pelo menos não na vida real. É um sujeito opaco, de existência banal. Morreria de tédio se não fosse frequentemente arrebatado de sua vida flácida por pensamentos, viagens mentais, delírios, como Madame Bovary pelos livros, na obra de Flaubert. Em seus lapsos, imagina situações *extra-ordinárias*. Dentro de sua cabeça, ele é inteligente, sagaz, magnético. Teletransporta-se para um programa de auditório em que tudo o que diz é aplaudido. Enquanto isso, no mundo real, emudece diante do interlocutor, comprometendo o fluxo de registros e a emissão de sinais próprios do processo comunicacional. Walter Mitty é um produtor sistemático de ruídos. É um *bug*.

Michel de Certeau atribui à linguagem um lugar central, linguagem entendida em sentido amplo – gestos, comportamento, “tudo aquilo que produza comunicação e sentido” (1998). Tomando a noção de que esta se dá por meio de dispositivos cognitivos e práticos que orientam a atribuição de sentido às situações e guiam a ação, como numa dança, Walter Mitty causa um descompasso, incapaz que é de permanecer na cena – pelo menos externamente. Se a participação em um quadro significa ajudar a montá-lo, sendo força dinâmica na sucessão de fases, Mitty negligencia seu papel neste processo. Se, como afirmam Cefaï e Queré, é no curso da ação que conhecemos nossa própria mente, e “somos sempre surpreendidos por nossa própria ação” (CEFAÏ; QUERÉ, 2006, p. 26), Mitty toma consciência das suas ações, mas dentro da própria mente, a que o outro não tem acesso. Em sua viagem particular, o desenrolar da interação se dá internamente. Sem aviso ou intenção, traz o interlocutor para dentro de si – único espaço onde a ação se dá integralmente.

Por outro lado, se seu peculiar jeito de ser cria isolamento e incomunicabilidade com os que o cercam, em especial com os que deseja ter por perto, por outro resulta numa tática de sobrevivência frente às estruturas de controle e poder, personificadas na figura do novo gestor da *Life*. Mitty continua sonhando sabendo que se sonha (NIETZSCHE, 2001); aproveita-se de sua insignificância e invisibilidade, em pequenos golpes, vitórias ocasionais no tabuleiro da

dominação que se impõe no ambiente de trabalho; antes invisível, passa a desaparecer de propósito, e a promover pequenas resistências (CERTEAU, 1998).

Funcionário exemplar e metuculoso, que conhecia de cor o conteúdo do gigantesco arquivo, Mitty perde justamente aquela que seria a foto da sua vida. Como não encontra o fotograma indicado por O'Connell, Mitty, para não trair a confiança do fotógrafo e salvar seu emprego, se lança numa jornada que foge radicalmente de sua rotina, a fim de, ironicamente, cumprir sua rotina: publicar a foto indicada na capa da revista. A suposta falha profissional promovida pela perda o leva do pensamento à ação. Nesta jornada, recupera o espírito jovem que deixara guardado no fundo de si, como a mochila empoeirada entre os guardados no sótão da mãe. Como os negativos com os quais trabalha, Mitty se limitava a guardar as imagens, sem sair dos bastidores. Dominava, mas não tomava parte do processo de decisão, ou de poder, ou de visibilidade. Erving Goffman afirma que a rotina/normalidade são representadas pela invisibilidade do ambiente: “*The normal is unmarked, unnoticed, unthematized, untheorized*” (“O normal não é demarcado, nem noticiado, nem tematizado, nem teorizado”) (BRIGHENTI, 2007). Ou ainda, como observa Rancière (2012a, p. 16), a partilha do sensível faz ver quem toma parte no comum, em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce, “define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum”.

Por força do ofício, pela imaginação ou pela mágica do cinema, Mitty explora terras distantes (Groenlândia, Islândia, Afeganistão, Himalaia) tal qual um Marco Polo; pula de um helicóptero no mar com tubarões; intenta fuga espetacular de um vulcão em erupção. O negativo ganha vida, movimento. É a democracia da ficção, que permite a mobilidade de papéis identificada por Rancière. Estabelece-se um contraste entre a grande história, os feitos, os cenários extraordinários dignos de capa de revista; e o cotidiano. Um entrelaçar entre o nome da revista e a própria vida, vida e arte em trocadilho.

ORIGENS E VERSÕES

O filme de 2013, dirigido e estrelado por Ben Stiller, com roteiro de Steve Conrad, é a segunda adaptação para o cinema de um conto do escritor e cartunista James Thurber (1894-1961), um dos principais colaboradores da revista americana *The New Yorker* nas décadas de 1930 e 1940. Originalmente publicado na revista em 1939 e editado em livro em 1942, o conto “*The secret life of Walter Mitty*” retrata um sujeito acanhado que vive num mundo fantástico e cheio de aventuras dentro da própria mente, válvula de escape de seu ordinário cotidiano. O conto foi levado às telas pela primeira vez em 1947 (*O homem de oito vidas*, no Brasil), no qual Mitty (Danny Kaye) é revisor (mais um profissional fadado à obsolescência) na editora de revistas Pierce, em Nova York. Devaneia nas histórias publicadas, e nestas “viagens” se transporta para um mundo irreal no qual é heroico, equilibrado, seguro e dono do seu destino.

A história, portanto, migrou de suporte ao longo de décadas – primeiro em revista, depois em livro, levado então às telas em duas versões. Muitas vezes, como observou Bazin (apud FIGUEIREDO, 2010), o cinema se apropriou de personagens e aventuras que, embora oriundos da literatura, extrapolaram o universo literário, fazendo parte de uma memória ficcional mais ampla, “de uma espécie de mitologia que se tornou independente do texto original” (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 17).

Embora o mote não seja propriamente original – Baudelaire já havia descrito os devaneios de um homem em “A sopa e as nuvens”, de seus *Pequenos poemas em prosa* (1821-1867) –, Walter Mitty fez sucesso a ponto de se tornar expressão corrente no cotidiano norte-americano. O nome foi incluído em dicionários de língua inglesa como sinônimo de “pessoa comum, tímida, dada a devaneios de aventura e autoengrandecimento ou planos secretos, como forma de exaltar a vida monótona”. Aquele abilolado que sonha ser soldado é chamado de Walter. E mesmo Snoopy, o cãozinho sonhador criado em 1950 por Charles M. Schulz, é descrito como um beagle com complexo de Walter Mitty.

Benjamin observara, ainda nos anos 1930, em *O autor como produtor*, o processo de fusão de formas literárias e, com os jornais, o nascimento do leitor moderno e de um novo tipo de escrita, decorrente da circulação acelerada dos textos e da propagação da leitura extensiva (BENJAMIN ET AL, 2012). No universo de James Thurber, como pontua o crítico Marcelo Coelho (2014), a ficção impressa ainda era o que fornecia o ópio imaginativo do personagem, num tempo em que o cinema já reinava na cultura americana.

O cinema surge no final do século XIX, fruto de avanços técnicos que abriram caminho para um novo mercado de narrativas visuais. No entanto, quando começa a se consolidar, nas primeiras décadas do século XX, o regime estético das artes está totalmente estabelecido. A relação arte/mercado já havia sido questionada e continuava sendo colocada em debate pelas vanguardas das demais artes. A inocência épica tinha se perdido, e a representação era um dos principais alvos de combate das vanguardas históricas (Cf. FIGUEIREDO, 2010).

A literatura não era apenas um repositório de histórias e técnicas narrativas a que o cinema poderia recorrer, mas possibilitava alcançar um outro patamar de “dignidade cultural”, como arte mais antiga e por estar afastada tanto das narrativas populares quanto da incipiente cultura de massa sujeita à lógica do mercado (FIGUEIREDO, 2010, p. 16).

A resenha crítica do filme na *Folha de S. Paulo* cai na tentação de comparar as versões, e toma partido do filme dirigido e estrelado por Ben Stiller, afirmando ter este “uma riqueza de conotações e uma exuberância imaginativa que o simpático e curtíssimo conto de James Thurber não consegue alcançar” (COELHO, 2014). Da mesma forma, o crítico aponta a dúvida que paira a respeito do que é real e o que é imaginação, na medida em que tudo se passa no ambiente onírico dos filmes de Hollywood: “O espectador pode se perguntar se esse novo personagem é de fato ‘verdadeiro’ ou

simplesmente uma nova, e mais elaborada, ilusão” (COELHO, 2014). Pouco importa. Danto (2010) lembra que os artistas, desde os tempos de Platão até os dias de hoje, têm a ambição de resgatar a arte para a realidade, e defende que teria sido a cultura de massa a diluir as fronteiras entre arte e vida – no entanto, sem a utopia proposta pelas vanguardas.

A interlocução entre cinema e literatura mereceu conjunto de textos reunidos por Figueiredo em 2010. Para compreender melhor esse entrelaçamento, como bem diz José Carlos Avellar em uma das epígrafes da obra,

talvez seja possível imaginar um processo em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e estes aos livros, numa conversa jamais interrompida (AVELLAR apud FIGUEIREDO, 2010, p. 9).

Não cabe, aqui, debate mais extenso sobre o tema, mas é obrigatório registrar minha concordância com os autores, ao entender que todas as artes conversam, e que a relação entre cinema e literatura vai muito além de adaptações ou transposições.

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE IMAGEM

Na era moderna, a ênfase aos sentidos da visão e da audição tem marginalizado os sentidos de proximidade do olfato, tato e paladar. Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012), texto de referência sobre as transformações na percepção das obras de arte e o cinema, Walter Benjamin realiza um inventário histórico da arte na modernidade e defende a tese de que as formas de exposição da fotografia e do cinema modificaram a arte e sua recepção: no caso da fotografia, pela reprodução ampla de obras existentes (reprodução), bem como pelas imagens de uma realidade que não pode ser captada a olho nu (o inconsciente óptico). No século XIX, a reprodução técnica atingiu tal grau que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos (BENJAMIN, 2012, p. 11).

Como destaca Lissovsky (1995), tanto a “Pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 1994) como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012) buscam recolher e transcender, do ponto de vista estético e político, um debate sobre a essência da fotografia – sua especificidade –, que envolveu os produtores de imagens técnicas durante a “fase heroica” da vanguarda fotográfica alemã, particularmente nos anos 1920 (LISSOVSKY, 1995, p. 31), apogeu da fotografia que, como Benjamin mesmo aponta, coincide com suas primeiras duas décadas de existência como técnica pré-industrial e arte de feira (BENJAMIN, 1994, p. 91-92).

Mais tarde, Daniel Boorstin (1992) usa a Revolução Gráfica (1850) como marca temporal para sua análise da imagem como guia dos

pseudoeventos nos Estados Unidos, e indica a mídia como a raiz do problema, ao instaurar o poder de criar imagens. Na visão de Boorstin, a Revolução Gráfica não apenas criou a chance de produzir a imagem, como deixou à mostra que esta é fabricada. A imagem não é mais testada pela realidade; é a realidade que passa a ser testada pela imagem, é a verificação da imagem já conhecida pelo filme, pela foto. Enquanto em países não industrializados, como lembra Sontag, as pessoas se sentem apreensivas ao serem fotografadas, suspeitando tratar-se de algum tipo de transgressão, um ato de desrespeito, “um saque sublimado da personalidade ou da cultura”, em países industrializados, ao contrário, muitos procuram até ser fotografados – “sentem que são imagens, e que as fotos os tornam reais” (SONTAG, 2004, p. 177-178).

Observa-se no filme um jogo de aproximações e distâncias, de familiaridade e exotismo. No fragmento de um piano, no close de um dedo masculino, nas viagens da casa da mãe aos extremos do planeta, no estar muito próximo para enxergar. Em 1921, Jean Epstein atribuía ao dispositivo técnico cinematográfico o poder de diluir a oposição entre sensível e inteligível, por permitir ver o que o olho humano não vê: a dimensão íntima, imaterial da realidade, constituída de partículas, ondas e vibrações em movimento contínuo (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 17). Sontag, por sua vez, aponta que a fotografia, que tem tantos usos narcisistas, é também um poderoso instrumento para despersonalizar nossa relação com o mundo; e os dois usos são complementares. Como um par de binóculos sem um lado certo e outro errado, a câmera transforma coisas exóticas em próximas e íntimas; coisas familiares ela torna pequenas, abstratas, estranhas, muito distantes (SONTAG, 2004, p. 183-184).

Além do poder de criar imagens, a mídia ao mesmo tempo tem o poder de fabricar heróis como os que Mitty ajusta na capa da revista, até se revelar, ele próprio, autor de feitos extraordinários. Como apontou Boorstin (1992), a notoriedade deu vez às celebridades, personagens não mais notórios por sua grandeza, mas eleitos para a fama, lugar de distinção não conquistado, mas atribuído pela mídia, por revistas como a *Life*.

O livro *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940/1960)* (COSTA; BURGI, 2012) busca apontar razões do sucesso das revistas ilustradas: na Europa e nos Estados Unidos, o surgimento dessas revistas esteve intimamente relacionado aos aperfeiçoamentos tecnológicos, que permitiram a inclusão da fotografia nas páginas dos periódicos, à industrialização da imprensa, à comercialização da notícia e à expansão da publicidade. No Brasil, não foi diferente, mesmo com a defasagem em relação às indústrias culturais do exterior. A revista ilustrada foi a grande vitrine do fotojornalismo moderno, estampando na capa de *O Cruzeiro* índios do Amazonas olhando fascinados para os “pássaros de fogo” (aviões) pelas lentes de Jean Manzon ou o périplo de Sebastião Salgado para descobrir e revelar povos ainda sem contato com a

civilização. “O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente, por exemplo, vão promover a produção e a difusão de fotografias de intenção documental de locais distantes e de paisagens” (SOUSA, 2000, p. 27).

É Sontag novamente quem vai propalar a enorme diferença entre observação e vivência: “Mediante máquinas que criam imagens e duplicam imagens, podemos adquirir algo como informação, e não como experiência” (2004, p. 172). Mitty é a quintessência da falta de experiência vivida: o mais longe que esteve foi em Phoenix.

Mas esta concepção vai tomar especial forma em outra cena, na qual O’Connell, no meio do deserto, faz paciente tocaia para flagrar um leopardo das neves, conhecido como o “gato fantasma”, por nunca se deixar ser visto. Finalmente, o animal aparece, por alguns segundos. E o fotógrafo, que por todo o tempo ficou de olho na lente, abdica do registro em nome da experiência real. E justifica: “Coisas lindas não pedem por atenção. Às vezes não fotografo. Se gosto de um momento, gosto de ver pessoalmente, não gosto da distração da câmera. Só quero ficar bem aqui”. Nas palavras de Benjamin:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. [...] Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 94).

É Benjamin, ainda, quem lembra que não foi imitando as maneiras da arte que a fotografia tornou-se arte. David Octavius Hill entrou para a história não por suas grandes composições picturais, mas por introduzir figuras anônimas em lugar dos retratos, estes já velhos conhecidos da pintura:

Surge algo de estranho e novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato não displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1994, p. 93).

A ideia está presente também na categorização de Sorlin (2004), ao sistematizar as representações pela imagem em três categorias cronologicamente lineares. A imagem síntese, que antecedeu a analógica e posteriormente a digital, seria um resumo ou condensação de valores capazes de dar conta de uma informação essencial, na qual podem se agrupar tempo, ação, movimento e espaço diversos e não necessariamente presentes no fato para que certo conceito se construa na visualidade. A diferença entre a imagem sintética e a analógica é que esta “[...] capta el tiempo, está en condiciones de detenerlo, hacerlo regresar a su fuente o acelerarlo” (“capta o tempo, está em condições de detê-lo, fazê-lo voltar à sua origem ou acelerá-lo”) (SORLIN, 2004, p. 15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida secreta de Walter Mitty é um réquiem da era das revistas ilustradas e, em certa medida, da própria imprensa escrita, pelo menos do que restava de artesanal em seu processo de produção. Desde meados do século passado, as antigas configurações do jornalismo impresso recuam inexoravelmente diante de crises econômicas, das altas do preço do papel, das quedas de assinantes e de mais uma revolução tecnológica. Mitty tem seu emprego duplamente ameaçado: a revista será fechada; e não há mais negativos de que cuidar, com a fotografia digital tendo suplantado a analógica.

Nesta elegia, nem o novo gestor nem o experiente gerente de negativos cogitaram questionar a indicação do fotógrafo, que, de seu lugar de “artista”, elegeu determinada imagem, desconhecida, para a capa da derradeira edição, aquela que entraria para a história. A habilidade retórica (DANTO, 2010) está presente no discurso do fotógrafo, que, como estrela, impõe seu desejo. A indicação ocorre de maneira contundente, e apelando para conceitos ligados à arte e seu culto. Move-se o mundo então para fazer valer sua vontade – tanto Mitty, o “operário”, como o gestor, “o homem da grana”, se curvam diante do artista.

Hoje, porém, nem a estética tem precedência no esquema tático das publicações que resistem, nem há mais artistas reconhecidos ou com poder decisório nos bastidores. Basta pensar no derrame de fotos e textos de leitores que tomam os veículos de comunicação. Na era da instantaneidade e da cultura *selfie* – um celular na mão e uma ideia a compartilhar na cabeça –, qualquer um é o autor da capa, escolhida mais por seu poder de audiência que por valor artístico. Este lugar ocupado por O’Connell – se é que, algum dia, algum fotojornalista de carne e osso o ocupou – está declarado vago, ou melhor: a vaga foi congelada. Se “um fenômeno cultural só adquire sua plena significação quando é considerado como uma forma (conhecida, conhecível) de processo ou estrutura social geral”, como afirma Raymond Williams (1979, p. 108), esta é mais uma das situações do filme que transita no limiar do atual para o ultrapassado, e pode mesmo nem ser compreendida por gerações mais novas de jornalistas e leitores:

Nenhuma das teorias dualistas, expressa como reflexo ou mediação, e nenhuma das teorias formalistas e estruturalistas, expressas em variantes de correspondência ou homologia, pode ser plenamente levada à prática contemporânea, já que de modos diferentes todas elas dependem de uma história conhecida, de uma estrutura conhecida, de produtos conhecidos (WILLIAMS, 1979, p. 108).

Ao defender que o que define a arte é o regime estético, Rancière vai problematizar a questão ao inverter a fórmula – “porque o anônimo tornou-se tema artístico, sua gravação pode ser uma arte” – e ao afirmar que, “para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas, ou antes, ao indivíduo anônimo, precisam ser primeiro reconhecidas como artes, e não como técnicas de reprodução e difusão”. Assim, estabelece como condição que “o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza

específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes”, e que este não só começou bem antes das artes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, a tornou possível (RANCIÈRE, 2012b, p. 47).

Para Rancière, a revolução técnica é posterior à revolução estética, ou seja, esta é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica. De qualquer forma, e antes de tudo, “a revolução estética é a glória do qualquer um” (RANCIÈRE, 2012b, p. 48). Crítico ainda da ideia de dispositivo técnico, reconhece o valor do trabalho, dá ênfase à operatividade artística – tal como os personagens Mitty e O’Connell fazem reciprocamente. Outra rica contribuição do autor é atribuir à literatura e à ficção o pioneirismo na condução deste sujeito do que chama de “nova história”:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios é um programa literário, antes de ser científico (RANCIÈRE, 2012b, p. 49).

Com novos regimes de visibilidade, a arte se volta para o banal, a representação do homem anônimo assume o lugar antes ocupado pela figura do herói e os temas “nobres”. O homem comum está nos jornais, na fotografia, no cinema. Na sua busca, decifrando pistas, palavras incompreensíveis em línguas estranhas de países exóticos, Mitty torna-se *excêntrico*, tanto no sentido do senso comum como propriamente afastado do centro. Estava perto demais para ver. Quando se afasta, ganha grandeza. É a circularidade resultante deste ir e vir que vai convergir para um personagem singular, um anônimo ilustre, a quintessência da *Life*.

Como lembra Rancière (2012b), vários autores contemporâneos opõem a imagem, que remete a um outro, ao visual, que só remete a si mesmo. Williams observa que a metáfora do reflexo tem uma longa história na análise da arte e das ideias, e que não devemos esperar encontrar realidades sociais “refletidas” diretamente na arte, já que esta, com frequência, tem seu conteúdo modificado num processo de mediação – não como deformação ou disfarce, mas num sentido positivo, contribuição da Escola de Frankfurt: “A mediação está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo que é levado” (ADORNO, 1967). Assim, “a arte não reflete a realidade social, a superestrutura não reflete a base diretamente: a cultura é uma mediação da sociedade”.

Para Williams (1979), uma maneira importante de reformular a ideia de reflexo e dar substância particular à ideia de mediação está no conceito de “tipicidade”. A arte, por meios figurativos, tipifica os elementos e as tendências da realidade que se repetem segundo leis regulares, embora modificando-se com as variações das circunstâncias (1979, p. 105). O tipo pode ser reconhecido de duas maneiras: como emblema ou símbolo, ou como o exemplo representativo de uma classificação significativa, sentido predominante no pensamento marxista.

Outra questão a pensar é se o roteiro do filme propõe, como desfecho, o deslocamento do homem comum para um outro lugar – a transfiguração do banal em excepcional, em capa de revista, em algo digno de culto, como a caixa de sabão Brillo de Andy Warhol – ou a reivindicação do banal, como argumenta Jost (2012). A meu ver, o que há mesmo é uma *tentativa* de reivindicação, mas que resulta em transfiguração do banal. Em síntese, como provoca Danto (2010), coisas são obras de arte *porque* são espelhos, e não *apesar de* serem espelhos, especialmente no sentido de que revelam coisas sobre nós que não sabíamos. Muitas vezes, pela identificação com um personagem, a arte permite que possamos viver como pessoas excepcionais. Por fim, ou consequentemente: a grandeza da obra está na grandeza que a obra materializa.

Este artigo é dedicado à memória de Luiz Claudio Marigo (1950-2014), fotógrafo brasileiro que registrava a natureza no intuito de despertar nosso interesse em observá-la a olho nu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A VIDA secreta de Walter Mitty. Direção: Ben Stiller, Produção: Ben Stiller. Los Angeles: 20th Century Fox, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1931]. v. 1.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____ et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.
- BRIGHENTI, Andrea. Visibility, a category for the social sciences. *Current Sociology*, v. 55, n. 3, p. 323-342, maio 2007.
- BOORSTIN, Daniel. *The image: a guide to pseudo-events in America*. Nova York: Vintage Books, 1992.
- CEFAÏ, Daniel; QUÉRÉ, Louis. Naturalité e socialite du self et de l'esprit. In: MEAD, George Herbert. *L'esprit, le soiet, la société*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. p. 3-90.
- CERTEAU, Michel de. Uma cultura muito ordinária. In: _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COELHO, Marcelo. Walter Mitty. *Folha de S.Paulo*, Cultura e Crítica, 1o jan. 2014. Disponível em: <<http://marcelocoelho.blogfolha.uol.com.br/2014/01/01/walter-mitty/>>. Acesso em: 31 maio 2014.
- COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. Rio de Janeiro: IMS, 2012.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. Introdução. In: _____. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7Letras, 2010. p. 11-20.
- JOST, François. *El culto de lo banal: de Duchamp a los reality shows*. Buenos Aires: Libreria, 2012.
- LISSOVSKY, Mauricio. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. 1995. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. O destino das imagens. In: _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SORLIN, Pierre. *El siglo de la imagen analógica*. Buenos Aires: La Marca, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas: Argos: Unoesc, 2000.

WILLIAMS, Raymond. Do reflexo à mediação, tipificação e homologia, hegemonia. In: _____. *vvv*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.