

1.3 – Evento, cotidiano: a soberania do instante.

I

A convivência de um modelo de tempo histórico universal, auto-referente e herdado do pensamento iluminista, com outros mais flexíveis, que buscavam no objeto representado a sua medida temporal específica, demonstrava uma valorização – mesmo que incipiente no final do século XIX – da *perspectiva* na História. A imparcialidade do historiador e o ideal de exame crítico “puro” eram confrontados por argumentos como o de Herder, de que “não há duas coisas no mundo que tenham a mesma medida de tempo (...). Pode-se afirmar, portanto, com certeza e também com alguma audácia, que há, no universo a um mesmo e único tempo, um número incontável de outros tempos.”⁴⁴ Uma análise que pressupunha a identificação de um tempo histórico particular exigia não apenas uma interferência interpretativa explícita, mas a admissão de que a *experiência* e as impressões sobre o conjunto de fenômenos em exame fossem o objeto em si, mais do que algum “fato” encadeado por relações causais. Assumir uma multiplicidade de tempos históricos significava reconduzir o problema da experiência ao centro da História – resgatando com ela o valor da narrativa, instância “desautorizada” pelo positivismo. A linearidade com a qual “acontecimentos” e “fatos” se ordenavam cronologicamente, através de uma lógica universalista, encontrava um contraponto em representações cuja *duração* era menos racionalizada, menos definida a partir de critérios quantitativos, e capaz de encontrar em seu próprio interior os caminhos de sua inteligibilidade. Fenômenos articulados em “unidades” temporais particulares garantiam acesso a uma série de elementos cujo valor histórico era essencialmente narrativo:

*Dans cette perspective, les historiens peuvent – ils doivent même – s'intéresser à nouveau à la « pompe d'un couronnement », à la « cérémonie de la réception d'une barrette » et à l'« entrée d'un ambassadeur dans laquelle on n'oublie ni son suisse ni son laquais ». Car ces événements qui leur sont devenus étrangers (...) et qu'il faut donc reconstruire et déchiffrer, livrent, quand on sait les lire, une masse d'informations sur le passé qu'on ne pourrait jamais obtenir autrement.*⁴⁵

⁴⁴ Herder em resposta a Kant. Citado por Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 14.

⁴⁵ Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*. p. 36. “Nessa perspectiva, os historiadores podem – eles devem inclusive – se interessar novamente pela ‘pompa de uma coroação’, pela ‘cerimônia de nomeação de um cardeal’ e pela “entrada de um embaixador em que não se esquece nem seu suíço nem o lacaio’ Pois esse eventos que se tornaram estrangeiros e que se deve portanto reconstruir e decifrar, entregam, quando se sabe lê-los, uma massa de informações sobre o passado que jamais se poderia obter de outra forma.”

A idéia de que se podia ter acesso, através de representações, a diversas modalidades de experiência temporal foi acompanhada pela própria reorganização da vida social no século XIX, diretamente influenciada pelas novas tecnologias e conquistas científicas. A quantificação do tempo e o seu micro-exame alcançavam patamares de grande racionalização, trazendo para o campo da visibilidade fenômenos que pertenciam ao invisível – ou ao *rápido demais* para a percepção pelos sentidos. A segunda unidade desta tese deve discutir as implicações das obras de cientistas como Étienne Jules Marey e Eadweard Muybridge, ambos intimamente ligados aos experimentos que levaram à construção do Cinematógrafo Lumière. Eles se empenharam em “decompor” o movimento de homens e animais, reduzindo a trajetória de seus corpos a unidades mínimas de tempo, por sua vez registradas fotograficamente.

Tanto no caso da fotografia quanto da história essa redução tinha limites: a partir de um certo momento se tornava impossível distinguir a diferença entre um momento e o instante que o precedeu. O fato de uma duração ser analisada concedendo-lhe autonomia, permitindo que o seu conteúdo determinasse as qualidades de sua própria experiência, não implicava em um abandono das noções tradicionais de “antes” e “depois”. Por mais curto ou fragmentado que fosse, ele continuava tendo uma duração. Mesmo uma fotografia, clichê de um instante aparentemente isolado, aludia em geral a um movimento que se dava durante um período de tempo.

Se um tempo histórico podia ser representado por uma narrativa que estabelecia um universo próprio e fechado, não submetido a uma cronologia mais abrangente, podia também suceder o inverso, ou seja, definir-se através de um elemento de ineditismo que instalava uma ruptura nessa linearidade universal. Mais do que inaugurar um “novo tempo”, no sentido de uma nova disposição dos agentes políticos e sociais, ela abria as portas de uma nova modalidade de experiência, por sua vez mais importante para a compreensão do *evento*⁴⁶ representado do que o contexto estrutural que o precedeu.

Todo evento, ao introduzir um elemento de ruptura, estabelece por consequência uma *nova continuidade*, tornada central e condutora do processo, e

⁴⁶ Koselleck, *Op. Cit.* p. 139.

portanto responsável pelo desenho da temporalidade reproduzida a partir de então. Para a efetividade do evento enquanto acontecimento inédito e fundador – assim como para a do espetáculo cinematográfico – era imprescindível a figura do espectador, ou melhor, de espectadores, já que apenas a experiência simultânea⁴⁷, compartilhada por diversos indivíduos, poderia tecer um conjunto de reações capaz de imprimir sobre a sociedade as marcas de uma subjetividade original. O conceito de *evento* pressupõe teoricamente essa raridade, esse caráter de ineditismo que como um rompante instaura no mundo um corte definitivo, com a presunção de que a partir de então tudo será vivido de maneira diferente. Não se trata apenas de uma marca no tempo, do fechamento de um capítulo na periodização iluminista, mas de um novo olhar sobre o presente, de uma nova sensibilidade que ao se debruçar sobre o passado dele tirará outras interpretações. Sua lógica faz imaginar longas durações, remete a “eras” que se sucedem, inaugurando novas concepções de homem.

Uma das particularidades do século XIX, entretanto, com o seu dinamismo e toda a sua *modernidade*, encontrava-se na sensação geral de aceleração do tempo, como se as mudanças que revolucionavam a vida urbana se apresentassem cada vez com mais intensidade, transformando o dia a dia em uma vertigem desestabilizante. O evento, supostamente responsável pela introdução de uma outra plataforma de experiência, dotada de uma temporalidade original, parecia tornar-se um visitante freqüente, onipresente. O *novo*, o *inédito* e a *novidade*, anunciados pela ciência, pela política e também pela galopante publicidade comercial, ressoavam no imaginário público pregando a necessidade de ser moderno e impulsionando o consumo. Uma reviravolta sutil: o *evento* – não tanto o seu conteúdo, a sua qualidade de ruptura, mas o seu efeito desnorteante – tornava-se assim recorrente, *cotidiano*.

De fundador de novas temporalidades, inauguradas por perspectivas de profundo ineditismo na História, o *evento* tornou-se fetiche de uma modernidade capaz de anunciar a sua própria superação em edições diárias.

II

⁴⁷ Pomian, *Op. Cit.*, p. 18.

Imprensa, publicidade, vanguardas artísticas e políticas, moda, ciência, técnica, urbanismo... O século XIX serviu de palco para uma enxurrada de inovações que se apresentavam como peças indispensáveis à experiência moderna, e que ao ostentarem o adjetivo “novo” (e todos os seus derivados possíveis) condenavam ao descarte o que no dia anterior ainda se dizia a última novidade. O desenvolvimento do capitalismo impulsionara uma lógica de consumo que logo transformava em obsoleto o objeto de uma oferta produzida artificialmente – fundada não por uma demanda natural de consumidores, mas por métodos de sedução comercial⁴⁸. Esse processo agravou a percepção do tempo enquanto transformação, enquanto sucessão desenfreada de pequenas revoluções diárias, portadoras de um mensagem absolutamente irresistível.

A velocidade com a qual um objeto era descartado (assim que destituído de seu ineditismo) encontrava paralelo na vida cotidiana, cuja rotina e padrões cíclicos se viam desestabilizados por um dia a dia experimentado como série de eventos sucessivos. O *instante*, o *momentâneo*, assim como a qualidade de *efêmero*, ganhavam destaque na medida em que se tornavam uma referência de tempo familiar, constituinte da experiência moderna. O presente havia se perdido, se tornado uma matéria fugidia, quase inacessível àquele que o vivenciava de forma rápida demais. Imprensado entre o passado e o futuro, o indivíduo parecia impotente diante da fuga do tempo. Havia entretanto formas de se reagir aos efeitos dessa velocidade inebriante.

“O prazer que retiramos da representação do presente se deve não somente à beleza com a qual ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.”⁴⁹ Charles Baudelaire, em seu *O pintor da vida moderna*, identificava no interior desse conjunto de impressões fugidias, que rapidamente se perdiam na transformação desnorteante do curto *agora* em passado, a força pulsante que deveria servir de matéria prima para a arte de seu tempo. Concluindo o seu texto sobre Constantin Guys, Baudelaire definia esses elementos como a própria modernidade:

Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité. Souvent bizarre, violent,

⁴⁸ V. Unidade 4.

⁴⁹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », IN : *Œuvres Complètes*, p. 547. No original : « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent. »

*excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.*⁵⁰

Havia duas acepções possíveis para o que se entendia então por “instante”: uma atrelada ao capitalismo, a ser *consumido* e superado logo, reforçando assim um sentido utilitário de descartável e superficial, e outra ligada ao princípio poético mencionado por Baudelaire, com contornos absolutamente subjetivos, porém capaz de extrair “o eterno do transitório”⁵¹ – e capaz também, pois, de atualizar, a partir da modernidade *fin de siècle*, a discussão sobre o acesso ao universal a partir da sublimação de uma referência particular:

*Não é apenas no uso de imagens da vida comum, não apenas nas imagens da vida sórdida de uma grande metrópole, mas na elevação dessas imagens a uma alta intensidade – apresentando-a como ela é, e não obstante fazendo que ela represente alguma coisa além de si mesma – que Baudelaire criou uma forma de alívio e expressão para outros homens.*⁵²

Eis o desafio do artista moderno, atribuído por T.S. Elliot a Baudelaire, que por sua vez também o fizera a Constantin Guys: reagir ao processo que apresentava todo ato cotidiano como *evento* – não em seu sentido de ineditismo, de fundação de uma nova temporalidade, mas em seu efeito desnorteante, que levava à alienação da experiência – e assim fundar a arte de seu tempo. As “qualidades essenciais” do momento deveriam ser resgatadas pela ação igualmente veloz de indivíduos com a sensibilidade necessária para conservá-las. A subjetividade moderna, assumindo para si a transitoriedade do universo no qual atuava, precisava criar um antídoto para o seu próprio veneno, ampliando o seu poder *retratista* e registrando os vestígios de um *estar-no-mundo* que desaparecia logo que se apresentava. Restituído o lugar da experiência nos atos mais cotidianos do homem (antes esvaziados pelo choque⁵³), hábito e aparência seriam confrontados com um olhar que se esforçava em ver de maneira não familiar, não acostumada, o que havia de mais trivial e familiar na vida. Na modernidade do século XIX, cada movimento em direção ao descarte que sucedia o consumo, ao

⁵⁰ Ibidem, p. 565. “Ele procurou por toda parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar *modernidade*. Frequentemente estranho, violento, excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou encorpado do vinho da Vida.”

⁵¹ Ibidem, p. 553.

⁵² T.S. Eliot, “Baudelaire”, citado por Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, p. 127.

⁵³ V. Unidade 4.

contato inócuo entre agentes com pressa demais para estabelecerem um diálogo, provocava uma reação (insuficiente, talvez), uma tentativa de lançar-se no tempo para dele conservar um fragmento fadado ao esquecimento: salvar uma dessas imagens significava simultaneamente preservar, no interior do homem, a sensibilidade que a acolhia. Com o seu auto-proclamado realismo, grande foi nesse contexto o impacto da fotografia, e, mais tarde, o do cinema, ambos capazes de recortar do tempo uma dada duração, para dela extrair “qualidades essenciais”, para de seus elementos particulares retirar um princípio universal – o que, em termos *benjaminianos*, pode ao mesmo tempo ser chamado de “autenticidade” ou “aura”. Ele propõe uma comparação entre o retrato humano em pinturas e em fotografias:

Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: a vendedora de New Haven, olhando o chão com um recato tão 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”.⁵⁴

Parte do fascínio provocado pela fotografia estava na sua forma de registrar elementos que fugiam à intenção de composição do fotógrafo, que como um pintor buscava organizar os corpos no espaço que desejava representar, mas que diferentemente do homem com o pincel não se via em condições de excluir da imagem uma série de detalhes e personagens que se impunham como parte indissociável daquele momento específico. A fotografia e, mais tarde, o cinema, assumiam a tarefa de guardar a vivacidade de um instante, mantendo-o acessível aos sentidos e amenizando os efeitos de uma temporalidade frenética que negava ao indivíduo o tempo necessário para a experiência de um *estar-no-mundo* completo. A imagem fotográfica abria as portas de um momento rapidamente superado para a análise cuidadosa de observadores atentos, que com vagar resgatavam a sua capacidade de estranhamento. “Estranhavam”, pois, a espontaneidade de personagens banais e situações comuns que de objetos anuviados pelo hábito, pelo olhar familiar, voltavam a oferecer, cada um, os

⁵⁴ Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia.” IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. p. 93.

elementos de um *evento* próprio, de uma temporalidade particular, de uma experiência original.

*Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.*⁵⁵

A unidade 4 da presente tese deve tratar diretamente da valorização do cotidiano (e suas representações) provocada pela urbanização, pela imprensa e em geral pelo próprio processo de ascensão da burguesia européia durante o século XIX. Deve-se no entanto notar, entre a objetividade positivista, os projetos de Boleslas Matuszewski e a crise epistemológica que buscava resgatar o lugar da experiência na História, as ambigüidades do sentido de *evento*. Ao mesmo tempo que usado para denotar o início de uma nova temporalidade, de uma continuidade que não só se projetava no futuro, mas que também atirava um olhar diferente sobre o passado, apropriando-se dele e reescrevendo-o, *evento* desvirtuou-se ao se integrar à lógica de auto-superação (e descarte) constante da modernidade, esvaziando o seu sentido real de ineditismo em função de seu mero efeito tornado vício, o choque. A arte dita *moderna* por Baudelaire⁵⁶, tal qual escolas como o impressionismo e, mais tarde, mesmo o cinema, transgrediam esse percurso viciado do *evento*, marcado pelo aceleração do tempo e pela erosão da experiência empreendidos pela modernização da sociedade. Ao se debruçar sobre o cotidiano, o *evento* imprimia sobre ele essa qualidade de inédito que parecia perdida, e que um dia fora exclusividade de grandes acontecimentos históricos. Não havia nada de fundamentalmente inédito na representação, por exemplo, de uma rua cheia, com todo o seu movimento. No entanto, o coroamento do fugidio e do momentâneo restaurava no observador a capacidade de *olhar pela primeira vez* de novo. Desfamiliarizando o familiar, a representação do presente o transformava em monumento.

⁵⁵ Ibidem, p. 94.

⁵⁶ Baudelaire enxergava a fotografia com ceticismo, colocando em questão o fetiche da reprodução *exata* da realidade. Deve-se apenas notar que a fotografia de seu tempo era radicalmente diferente da observada anos depois, sobretudo na última década do século XIX. A fotografia em sua época correspondia a uma técnica pesada, lenta, cuja estrutura de produção e tempo necessário de exposição impediam esse olhar *instantâneo*. Ver unidade 4.

Uma arqueologia do presente, poder-se-ia dizer. Mas o que se buscava nesse olhar sobre representações do instante, do presente logo transformado em passado? Simplesmente a sensação de habitá-lo. O ritmo da modernidade no século XIX lançava a possibilidade de se experimentar o agora *depois*, através de representações que mediavam a relação entre o tempo da ação e o tempo que o indivíduo necessitava para assimilá-lo (ou descobri-lo poeticamente, elevando aos sentidos as suas “qualidades essenciais”), uma equação que pouco a pouco criou um fosso entre o que ocorria ao redor do sujeito e o impacto destes elementos em sua subjetividade.

Tão fugidio quanto o curto instante era a sensação de tocá-lo, de senti-lo de fato. Leo Charney identifica uma importante “separação entre sensação, que sente o momento no momento, e cognição, que conhece o momento apenas após o momento.”⁵⁷:

*With modernity came the awareness that people were always already alienated from the time in which they were living. Yet the present's lostness could be partly redeemed by valorizing the sensual, bodily, prerational responses that retain the prerogative to occupy a present moment. To say we cannot recognize the present inside the moment of presence is not to say that the present cannot exist. It is merely to say that it exists as felt, as experienced, not in the realm of the rational catalog but in the realm of the bodily sensation. [...] We experience the moment of vision in a nonrational way, and this experience fills us with the sensation of being present inside the present.*⁵⁸

No que parecia uma incrível ironia, a busca do “sublime” se voltava não em direção a referências etéreas miradas no “eterno”, mas no sentido do resgate do que havia de mais trivial no cotidiano, da própria capacidade dos sentidos em darem conta da experiência de se estar dentro do presente, reintegrando-se aos elementos mais básicos que o constituíam. Esse reencontro se daria através da sensualidade dos movimentos captados por imagens, justamente a camada mais exterior da experiência, mas que por ser também a mais transitória rodeava o

⁵⁷ Leo Charney, “In a moment: Film and the Philosophy of Modernity” IN *Cinema and the invention of modern life*, p. 279. No original: “...split between sensation, which feels the moment in the moment, and cognition, which recognizes the moment only after a moment.”

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 281-282. “Com a modernidade veio a percepção de que as pessoas já estavam sempre alienadas do tempo no qual elas viviam. Contudo a perda do presente podia ser parcialmente resgatada valorizando-se as respostas sensuais, corporais, pré-rationais que retêm a prerrogativa de ocupar um momento presente. Dizer que não podemos reconhecer o presente dentro do momento de presença não significa dizer que o presente não existe. É meramente dizer que ele existe tal qual sentido, tal qual experimentado, não no campo do catálogo racional, mas no campo da sensação corporal.

[...] Nós experimentamos o momento da visão de uma maneira não racional, e essa experiência nos preenche com a sensação de estarmos presente dentro do presente.”

observador das impressões que faziam parte do *estar presente* no presente. Em uma cultura em que a tendência de descorporização se demonstrava tão forte, nada mais “real” do que a sensação do tangível, do diretamente sensível e fugidio. No outro lado da moeda aguardava o choque alienante, que educava os sentidos à reação mecânica⁵⁹, como uma opção de relação com esse mesmo mundo. As relações de hierarquia presentes no paradigma iluminista de História, contudo, eram confrontadas pela ascensão do instante, tornado monumento por um observador que o pinçava da linha geral do Progresso, dando-lhe destaque e o experimentando naquilo que ele trazia de essencial, reintegrando a sua sensibilidade ao tempo.

A História, a fotografia e o cinema ofereciam diversas maneiras de se relacionar com o tempo e o passado, algumas mais racionalizadas, com princípios de quantificação e classificação, outras mais subjetivas. Os três foram apropriados por escolas ou indivíduos que viram em seus mecanismos discursivos – ou o inverso, em uma suposta qualidade de “Verdade” – as mais diferentes utilidades. Mais importante do que determinar uma tendência dominante entre as várias forças culturais que buscaram definir essa utilidade última, sempre em movimento, tão fugidia quanto o tempo, é compreender quais questões a História, a fotografia e o cinema impunham no campo das idéias, reformulando o “censo comum” e abrindo perspectivas de novas relações entre os homens e o mundo no qual atuavam. “Conhecer” e “experimentar” são dois verbos revolvidos pela crise da História na segunda metade do século XIX e também pela invenção de técnicas como a da fotografia (principalmente aquela que abandonou os estúdios em direção à agitação das ruas) e do cinema. Identificar o que foi colocado em jogo nessas duas faculdades para os mais diversos agentes significa ganhar acesso a um universo de conceitos que se revolucionava a olhos nus.

No caso do cinema, três pontos de vista são principais: o do inventor, o do operador e o do espectador.

⁵⁹ V. unidade 4.