PARTE 4 – Espectador e público: Indefinições e cunhagem de um sujeito coletivo moderno.

4.1 – Amorfismo.

I

Nas últimas décadas do século XIX, a Europa foi palco de uma marcante reorganização e disciplinarização do espaço urbano, com a reforma de suas principais capitais. A demolição de ruas e vielas medievais abria caminho para imponentes bulevares, aplicando à cidade um princípio de *circulação* que permitia uma comunicação mais eficiente entre o centro e as áreas periféricas. Uma semelhante reorganização foi exigida da estrutura sensitiva humana, que deveria tirar algum sentido da avalanche de novos estímulos provocada pela difusão da eletricidade, dos automóveis e bondes, pelo aparecimento dos grandes centros comerciais e suas intervenções publicitárias. Ambos os fenômenos tinham como patrocínio uma *tecno-logia* inspirada pelo sentimento de fé no progresso, com todas as promessas daí resultantes. Eis que surge neste universo de invenções a cinematografia, catalisadora de vários símbolos daquilo que então se entendia como moderno.

Muito do cinema, tanto de sua técnica quanto do desejo do público, transformou-se consideravelmente nos quase 120 anos que já englobam a experiência cinematográfica, de seus esforços mais sistemáticos a partir dos anos 1890 até o início do século XXI. Entre as características que, por outro lado, mantiveram-se estáveis durante o período (ainda que hoje seja difícil dizer por quanto tempo mais), existem duas que interessam diretamente ao desenvolvimento da presente unidade: primeiro, a constituição de platéias. Há mais de um século indivíduos deixam as suas casas para assistir à atração numa sala escura, mediante o pagamento de ingresso. O costume mantém-se intacto após décadas e mais décadas, ainda que tenha deixado de ser a única maneira possível de se ver uma fita. Em segundo lugar, a noção de *enquadramento* durante a realização de um filme. O operador ou diretor deve necessariamente escolher uma região ou um conjunto de objetos em função da qual a câmera vai se orientar. A lente recorta, incluindo alguns elementos, excluindo outros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

O enquadramento – ou *cadrage*, em francês – mais do que um pressuposto intrínseco à técnica, serve também como metáfora para o próprio ofício cinematográfico. Enquadrar não significa apenas definir os limites do evento filmado, depois transformado em imagem projetada em uma tela (também com margens), mas buscar um controle mínimo da ação representada. Tal controle não precisa traduzir-se num poder absoluto sobre a posição e o movimento dos personagens em cena, apenas possível em um ambiente artificialmente elaborado. Ele pode existir graças à capacidade de previsão do indivíduo atrás da câmera, que se organiza em função do que observa à sua frente e das condições técnicas impostas, de forma a tirar o máximo da situação que deseja registrar – sobre a qual, concretamente, não tem em geral controle nenhum. Um bom resultado estético depende em grande parte deste poder que não é impositivo, mas de previsão, de antecipação, de projeção. Paradoxalmente, este mesmo resultado será ainda maior se, dentro do quadro montado pelo operador, um elemento inesperado se integrar à cena de forma simultaneamente surpreendente e harmoniosa. Toma-se a *naturalidade*, o elemento espontâneo, como uma moeda de ouro no cinema. É o errado que deu certo.

A realização de uma fita, já na geração Lumière, pressupunha uma administração mínima de tudo que era incontingente e inesperado – e que não haja dúvidas: *administrar* significava meramente antecipar o movimento filmado, reagindo a tempo de não colocar tudo a perder caso um imprevisto ocorresse, nada muito mais ambicioso que isso. A unidade da tese que narra algumas das experiências dos operadores Lumière pelo mundo não carece de exemplos de indivíduos bem ou mal sucedidos tentando lidar com imprevistos de campo. Em momentos arriscaram tudo e perderam tudo, sem qualquer tipo de compensação por suas boas intenções. Eis o preço de viajar por países distantes, com culturas às vezes radicalmente diversas. Os perigos existem e impõem as suas conseqüências.

Mas e o espectador, como se comportava diante destes riscos? Desnecessário dizer que a sala de exibição oferecia uma zona de proteção dentro da qual as incontigências e os traumas inevitáveis à experiência humana pareciam domados. O espectador na frente do cinematógrafo ligado tinha uma reação muito diferente de medo e de curiosidade daquela vivida pelo operador Lumière ao deparar-se com o desconhecido, com o *outro*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

A humanidade desde os seus primórdios tenta encontrar explicações para o mistério que constitui o futuro, o imediato e o distante. A sua organização em sociedades e a adoção de sistemas complexos de pensamento, por mais sofisticados que sejam, parecem impotentes diante da simples constatação de que não se pode prever o amanhã. Ou o próximo segundo. Confrontar-se com este dado de realidade provoca sensações de insegurança e solidão. Dentro da sala de projeção, porém, vendia-se um bilhete de acesso a tudo que havia de mais radical e novo no mundo de então. Nenhum perigo envolvido na sessão, deixavam subentendido. Nenhum preço a pagar além do ingresso.

A noção não era exclusiva à cinematografia ou à cultura de espetáculos do fim do século XIX. Ela pertencia ao ideário capitalista e ao discurso de fé no progresso tecnológico, que por conseqüência transmita em seu subtexto uma idéia capciosa, mas extremamente agradável e politicamente útil à sua reprodução: a de *garantia.*

Não se trata apenas de uma questão de credibilidade, mas da própria limitação humana – apesar dos devaneios recorrentes – em determinar com precisão a natureza daquilo que está por vir. Parte do significado de *humano* reside justamente na capacidade deste em lidar, através do senso crítico, com o contingente. Transformar artificialmente o universo cotidiano em um sistema de garantias e previsibilidades (ou intencionar fazê-lo) pressupõe nesse contexto a sua desumanização. O movimento pode parecer ingênuo ou mesmo arrogante, fadado ao fracasso, mas trata-se na verdade de uma empreitada de extrema ousadia – movimento que, do ponto de vista do capital, veio com o tempo a esnobar a sua parcela de sucesso. Seu principal agente pode ser chamado de *padronização*, ou *estandardização*: o "público", levado a reagir de maneira uniforme aos estímulos produzidos, consome satisfatoriamente uma mercadoria que pôde ser fabricada em escalas maiores e a custos diluídos.

Garantia, deve-se chamar a atenção, de maneira nenhuma assegura que nada de errado ocorrerá. Ao invés disso, promete que, ao surgir a eventualidade, uma solução será apresentada. E aí se encontra o ardil da situação: não é propriamente uma solução que se oferece, mas outra garantia. As garantias se sucedem ao infinito.

Há uma diferença importante entre a noção de *garantia* sugerida aqui e aparentes sinônimos como "certeza" ou "segurança", variação que se encontra na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

flexibilidade do termo. Mais do que uma promessa (um ato político, fruto de um compromisso estabelecido entre partes) ou uma esperança (de fundo emocional, produzido por um relação afetiva ou de fé) de que uma dada expectativa se confirme, *garantia* é responsável pela produção em escala comercial de uma sensação de confiança. Uma sensação que, por sua vez, provando-se mais importante que o cumprimento efetivo do que se espera, impulsiona um desejo consumista calcado no entendimento de que apenas um princípio econômico se impõe entre o indivíduo e aquilo que ele anseia (por razões particulares ou por indução). Neste contexto, de extrema autonomia pelo simples fato de não haver uma figura que, do outro lado, responsabiliza-se pela observância do que foi garantido, *ação* se dissocia de *reação*, assim como *causa* se desprende de *conseqüência*. Um acordo tácito, que no caso específico da sociedade *fin de siècle* já trazia um sentido publicitário, estabelece-se entre vendedor e consumidor, este último disposto a consentir um dado nível de idealização e renúncia à sua auto-determinação em troca de acesso simples não apenas ao conforto, mas sobretudo à fartura e ao imediatismo que a insipiente cultura de massa do século XIX oferecia. Promessas, certezas e esperanças perdem força, tornam-se banais e duvidosas, quando oferecidas demasiadamente. A confiança nelas se mostra proporcional à economia com a qual são sugeridas. *Garantia*, inversamente, é item para consumo imediato e em larga escala. Elas se sucedem e são descartadas sem que haja qualquer tipo de cobrança de resultados, e por isso mesmo – porque raramente são colocadas a teste, simplesmente por falta de tempo e por terem uma vida útil tão breve – se associam com displicência a adjetivos com "certo", "exato", "preciso" e "perfeito" – tal como o progresso tecnológico.

Finalmente, seu sentido vem ligado a outra idéia, conexa mas com desdobramentos próprios: a de que o mundo cunhado por essas garantias apresenta obstáculos e conflitos que sempre se provam, mais cedo ou mais tarde, *inofensivos*. Eis a maior garantia de todas, a de poder atirar-se na vertigem da experiência moderna sabendo que os riscos são na verdade inócuos, que nada de efetivamente danoso pode em conseqüência acontecer. Idéia extremamente frágil, contudo posta à teste.

Charles Baudelaire formulou com precisão um dos resultados mais graves do processo descrito acima: sem risco e contingência – portanto sem erro e ruína, ou acerto e sucesso – não poderia haver *humano*, nem com isso, por extensão,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

arte. *Garantia* substituía *experiência* por *resultado*. O *drama*, com seus desdobramentos eternamente subjetivos, e portanto imprevisíveis, perdia assim espaço para a *exatidão*, assegurada a priori. A fotografia, a serviço de um padrão estético que valorizava a reprodução exata da natureza, surgia para alguns como arauto da conquista da "arte absoluta". Com deboche, Baudelaire dubla a voz dessa multidão:

> *« Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. […] L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire.*[356]

A realidade externa, tornada fetiche e reproduzida em seu suposto absolutismo, recebe da nova tecnologia uma representação "higienizada", livre do elemento humano que, segundo o ponto de vista positivista, "interferia" na comunicação direta entre a obra de arte e o mundo concreto. Baudelaire denunciava a "estúpida conspiração"[357] – fruto da preguiça e falta de talento dos artistas de seu tempo – que pretendia impor a cópia da natureza como padrão artístico, em prejuízo da imaginação.

A qualidade poética, a transposição do espírito culminante do artista sobre a sua arte, tornava-se pelas mãos da doutrina que se estabelecia uma grosseria juvenil. Baudelaire protestava, insistindo que o *pintor da vida moderna* não desenhava a partir de um modelo a ser copiado servilmente, mas de sua memória[358] – com a contribuição de todos os fantasmas e dramas que a assombravam. Eis a arte. O homem incluído no universo que deseja representar, ao invés de eliminado da cena pela técnica que ele próprio criou. Criatividade, memória e imaginação fornecendo a instabilidade – a falta de *garantias* – necessária para a atividade, sem dúvida heróica, do artista, ao invés de eliminadas

---

[356] Charles Baudelaire, "Salon de 1859." *Œuvres complètes*, p. 395. " 'Dado que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte *é* a fotografia.' A partir deste momento, a sociedade imunda se volta, como um só Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário tomou conta de todos esses novos adoradores do sol. [...] O amor pela obscenidade, que é tão vivaz no coração natural do homem quanto o amor de si mesmo, não deixou escapar uma tão bela ocasião de se satisfazer."
[357] Ibidem, p. 396.
[358] Ibidem, p. 555.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

em função do culto ao *exato* e ao *certo*, que dispensa e desdenha a interferência humana em uma representação – ou simples cópia – do real.

A disputa entre Baudelaire e a placa fotográfica em *Salon de 1859* não se resolve, ela é um dado latente na experiência cultural e política do período. O aparecimento do cinematógrafo Lumière e a sua recepção pelo público inscrevem-se diretamente nesse contexto, que pertence também à cultura de espetáculos do final do século XIX. *Garantia* e *exatidão* concorrem com o elemento criativo nas apresentações de cinema, e ao invés de tentarem se anular, como no texto de Baudelaire, criam uma ilusão original.

II

A presente unidade tem como objetivo investigar o lançamento do cinematógrafo Lumière pelo ponto de vista do público e do espectador. Estas duas categorias, aparentemente plural e singular de um mesmo objeto, têm naturezas bem diversas. O "espectador" é um indivíduo, no plural "espectadores". "Público", por sua vez, pertence a uma outra categoria de fenômeno, mais complexa. "Público" não é plural, mas um singular coletivo moldado pela necessidade comercial de se trabalhar com um sujeito padronizado, cujos anseios e reações devem operar entre os limites da previsibilidade.

Enquanto definir o "público" do cinematógrafo mostra-se uma missão possível, posto que ele apresenta características específicas, estabelecer o perfil dos "espectadores" prova-se uma tarefa mais difícil se tomada globalmente. São diversos perfis, que não raramente variam de cidade para cidade e de mês a mês. A tentativa é contudo válida, podendo ser elucidativa, sobretudo através da pesquisa de casos.

O aparente amorfismo do público cinematográfico não é um acidente, ou resultado da preguiça de pesquisadores, mas um dado histórico em si, cunhado pelas especificidades do sistema capitalista operante no período. Sem um público "sujeito-genérico" não haveria possibilidade de exploração comercial em massa de qualquer mercadoria ou espetáculo.

Tal adaptação ao capitalismo *fin-de-siècle*, realizada com perfeição pelo lançamento do cinematógrafo, é apenas um dos traços fundamentalmente modernos do aparelho explorado pelos Lumière, assim como do tipo de reação provocada nos espectadores. A modernidade na qual se inscrevia apoiava-se em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

larga medida – e um tanto obviamente – em um fator de *visibilidade*, demonstrado não só por uma grande valorização do sentido humano da visão (para o melhor e o pior), como também pela produção frenética de novas e cada vez mais gritantes imagens. Walter Benjamin, poucas décadas depois, já antecipava o dia em que haveria nas ruas mais folhas ilustradas do que lojas vendendo "caças ou aves".[359]

Tradicionalmente, a definição do conceito de *modernidade* na segunda metade do século XIX, sobretudo no tocante à sua dimensão cultural, parte da asserção baudelaireana de que a experiência da vida moderna baseava-se em um mundo marcado pelo "transitório, o fugitivo, o contingente," e principalmente pelo desafio de se extrair desta instabilidade um elemento de permanência.[360] A arte reconhecida por Baudelaire como "moderna" necessariamente emprestava ao cotidiano representado pelo artista – um dia a dia dinâmico, abrupto, surpreendente, a "qualidade essencial de presente"[361] – a poética própria do perene.

Esta unidade abordará as idéias surgidas pelo desdobramento da asserção baudelaireana no parágrafo anterior, todas partes da *modernidade* a qual ele se refere, mas deve também, neste momento, explicitar as condições sociais e políticas que moldaram uma experiência que, por *moderna*, se entendia antes de tudo como *urbana.*

A sociedade européia, a partir da segunda metade do século XIX, assiste à vertiginosa ascensão da burguesia, e com ela o enraizamento de seus valores. Quando a historiografia especializada no tema usa a palavra "cidade", ela com freqüência se refere a Paris, e isso não ocorre è toa. Paris, através da reforma urbana empreendida pelo Barão de Haussmann, com os novos bulevares que reorganizavam o movimento dos corpos (humanos ou não), com a sua iluminação pública e as vitrines de suas lojas de departamento, inaugurava um "teatro da vida moderna"[362] sem paralelos no planeta. Tudo respeitando a nova valorização da *visibilidade*: os bulevares inaugurados, de tão extensos, expunham novamente o horizonte antes obstruído pelas construções desordenadas; as mercadorias vendidas nas lojas podiam ser conferidas através de vitrines pelos passantes, pessoas cujos rostos se tornavam visíveis à noite pela iluminação dos postes a gás

[359] Walter Benjamin, "Pequena História da fotografia". *Magia e técnica, arte e política.* p. 104.
[360] Baudelaire, *Op. Cit*. p. 555.
[361] Ibid, p. 547.
[362] Vanessa Schwartz. *Spectacular Realities,* p. 20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

(logo elétricos). O tradicional café parisiense, com suas mesas e cadeiras nas calçadas, transformava o transeunte em personagem para a platéia que tomava chá:

> *The café's setting literally in the streets poised the viewer for a transient and constantly renewed spectacle of an ever-changing crowd. The boulevard café that served as a central observation point from which to watch the world turned into a show at the same time that the line between the show and its audience blurred.*[363]

Paris apresentava-se como capital universal, mas também como laboratório dos valores burgueses que se difundiam rapidamente, em especial os novos critérios que redesenhavam as relações de hierarquia na sociedade. Estes associavam poder a consumo e criavam culturalmente uma *massa*, ou multidão, a partir da qual o indivíduo (com alguma sorte ou poder de compra) se destacava. A normatização do trabalho, por sua vez, organizava o tempo dos trabalhadores em blocos pré-fixados, estabelecendo por conseqüência horas ociosas que logo seriam destinadas ao "lazer", forma institucionalizada – e economicamente rentável – do conhecido "tempo livre". Mais do que permitir que se descansasse um pouco, o lazer criava as condições necessárias para que o homem trabalhasse ainda mais.

O desenvolvimento de um sistema de transporte coletivo urbano, assim como o surgimento de automóveis e dos grandes bulevares, inauguravam novas possibilidades de circulação humana, convergindo diferentes atores sociais, de diferentes origens e interesses, para um mesmo centro heterogêneo e dinâmico. O dinheiro reafirmava a sua importância, viabilizando um idioma comum e objetivo entre uma infinidade de comércios e relações, que iam da venda de uma mercadoria industrializada à negociação do corpo feminino.[364] Em uma palavra: *impessoalidade.* Sem o desconforto de um intercâmbio personalizado e subjetivo, em que detalhes íntimos fossem expostos, aumentavam as *garantias* de que nada na transação fugiria dos padrões de conduta esperados. Não por acaso, o período vivencia uma completa reinvenção da própria noção de "intimidade", transformando sua violação em um delicioso fetiche.

Retorna-se assim, rapidamente, à definição indicada por Baudelaire para *moderno*. Todos os caminhos levam a ela, ainda que o elemento de eterno que a

---

[363] Ibidem, p. 22. "O cenário do café, literalmente nas ruas, posicionava o espectador para um espetáculo transitório e constantemente renovado de uma multidão sempre cambiante. O café de bulevar, que servia como um ponto de observação central do qual se assistia o mundo, tornou-se um show ao mesmo tempo em que a linha entre show e audiência esmaecia."

[364] Georg Simmel, "Prostitution", *On Individuality and Social Forms.* p. 121.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

torna válida para o poeta com freqüência se perca no caminho. Esta talvez seja a sina da modernidade: prometer a garota, para depois só entregar o seu retrato. Consumo de massa, publicidade, circulação, tecnologia – a promessa de progresso é reiterada exaustivamente e, no final, não raramente, apenas uma cópia de sua imagem se encontra disponível. Para as garantias oferecidas e não cumpridas, há apenas uma resposta: ainda mais garantias.

III

O conceito de modernidade, logo se vê, pressupõe uma qualidade onipresente de **ambivalência**. Sua utilização se aplica não apenas à desumanização do espaço público e à uma massificação em momentos predatória, mas também à introdução de importantes transformações sociais e conquistas científicas revolucionárias. A experiência cinematográfica desde os seus primeiros anos, no período em que a Société Lumière ainda protagonizava o processo, também era marcada por esta ambivalência, sobretudo em sua expressão mais psicológica, de recepção pelos espectadores.

> *...a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar.*[365]

A observação de M. Berman, bem ilustrativa da ambivalência inerente ao cotidiano moderno, ajuda a identificar o papel da cultura de espetáculos – e, mais especificamente, da cinematografia – no contexto do final do século XIX. Filmes e outras atrações ofereciam a ilusão de que essa "conta" a qual ele se refere nunca seria cobrada do homem – mediante o pagamento do ingresso, obviamente. Não se tratava apenas de um ilusionismo sensorial. O cinematógrafo propunha que a platéia experimentasse sem necessariamente vivenciar, sugeria que ela se deparasse com uma situação limite sem que fosse preciso assumir os riscos envolvidos. Dava garantias de que, diante do perigo, do estranho e do *outro*, nada lhe ocorreria.

O problema do falso equilíbrio, identificado por Berman e denunciado em Baudelaire[366], entre forças materiais e espirituais na retórica do Progresso do século XIX pode se aplicar também ao caso do cinema, ainda que em outro plano.

---

[365] Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. p. 138.
[366] Ibidem, p. 129.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

Haveria um desencontro entre a intensidade e o realismo das imagens às quais se expunha a visão humana durante as sessões, e a produção de um conhecimento efetivo, produzido subjetivamente através de uma vivência direta – que com a representação cinematográfica não chegaria a se concretizar. Parece muito difícil, no entanto, atribuir ao ato de se assistir um filme uma conotação tão negativa – dado o impacto que causou em audiências por todo o mundo, quase sempre de maneira tão eufórica. O cinema mostrava-se capaz de aproximar dos olhos curiosos do espectador, através de imagens, paisagens e cenas com as quais ele provavelmente nunca teria qualquer tipo de contato. *O julgamento de que nada substitui ou se compara à vivência direta de um evento pode acabar, talvez injustamente, condenando a representação a um ostracismo radical, como se ela nada tivesse a oferecer à subjetividade e imaginação humanas.* É nesse momento que se deve dar um passo atrás e observar a situação com mais calma.

A massificação e a ampla distribuição de representações de fato ofereciam uma escolha confortável para o "sujeito-esquivo", seduzido pela garantia de contato fácil e inofensivo com regiões exóticas da terra – e de sua psique –, assim como ofereciam um importante instrumento de poder e subjugação para aqueles em situação de controlar as imagens. Mas como todo fenômeno *moderno*, a cultura de espetáculos e o cinema tinham suas ambivalências, e portanto também um conteúdo positivo – aspecto que só se tornará visível no instante que em for creditado ao **espectador**, e não unicamente ao artista, uma capacidade criativa, uma imaginação. Deve-se com isso avaliar até que ponto sua passividade na cadeira comprometia sua apreensão sensível e uma constituição de significado própria a partir daquilo que ele assistia. Eis, aliás, um dos objetivos mais globais desta tese.

Como já foi dito, é muito difícil definir, ou mesmo tentar desenhar, um perfil seguro para os homens e mulheres que freqüentavam as salas de exibição. Ou compreender até que ponto eram de fato freqüentadores, e como isso se dava. A unidade 3 deste trabalho analisa como os operadores Lumière atraiam a audiência e preparavam as sessões – mas a simples determinação de um "público-alvo" não assegurava um conhecimento sobre as origens do espectador que de fato entrava para o espetáculo. O fato de inexistir um preço de ingresso pré-estabelecido por Lyon e padronizado, universal independente do lugar em que se encontrava no globo, indica o quanto a abordagem se dava caso a caso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

Em Paris, por exemplo, um ingresso custava 1 Franco no momento da estréia do aparelho Lumière. O valor real deste bilhete pode ser indicado pelo preço de outros itens de consumo em 28 de dezembro de 1895: uma edição de *Le Petit Journal*, cinco centavos; uma revista de moda, 25 centavos; uma caixa de pastilhas, 1F 25; ¼ de litro de água de colônia, 1F 45; um guarda-chuva, 3F 45; uma calça de lã masculina, 10 F 50; um relógio de bolso, 22F; uma máquina de costura, 49F; uma bicicleta, 150F. Por estes valores consegue-se ver como o ingresso para o cinematógrafo era acessível dentro do contexto de consumo parisiense.[367]

Com exceção de exibições oficiais, organizadas especialmente para dignitários, as projeções no período de expansão do Cinematógrafo Lumière (1895-1903) dividiam-se em dois tipos: as oferecidas em salas de espetáculos, normalmente alugadas, e as mais itinerantes, apresentadas em feiras, festas e ocasiões excepcionais. Levando-se em conta as discrepâncias da época entre capital e interior em termos culturais, naturalmente se pressupõe a existência de espectadores mais letrados em grandes cidades, onde também se encontraria uma receptividade mais normatizada. Em localidades mais remotas, e portanto mais distantes da ainda incipiente máquina de cultura de massa, não havia como antecipar as reações: na Rússia, após gritarem "ao fogo a bruxaria!"[368], espectadores enfurecidos incendiaram tudo.

Sabe-se também que enquanto na América Latina, Ásia e África o espetáculo acabava se restringindo a uma audiência mais "polida" e europeizada, nas capitais do velho continente, assim como nos Estados Unidos, o que fora lançado como uma atração focada nos mais abastados foi tornando-se acessível ao proletariado (conforme a atração, de mera "novidade", tornou-se lazer instituído culturalmente). Em situações específicas há como tatear o perfil de um grupo de espectadores, num esforço quase antropológico, mas em termos mais gerais observa-se uma variedade acentuada, que muda de ano a ano, de local a local. O cinematógrafo, que fora lançado com a nata da burguesia parisiense em foco, dois anos após sua estréia enfrentava uma situação bem diferente em termos de perfil de espectador. O famoso incêndio no *Bazar de la Charité* em 1897, no qual vários

[367] Valores recolhidos nas edições de 28 de dezembro de 1895 nos jornais *Le Petit Journal, La Nation, Le Radical* e *La Poste*.
[368] Jacques Rittaud-Hutinet, *Les cinéma des origines.* p. 175.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

membros da elite parisiense morreram, abriu espaço para a percepção de que a projeção de filmes talvez não fosse lugar para indivíduos de estirpe – com uma falta de *garantias* e *seguranças* que nada tinham a ver com a representação cinematográfica e sua capacidade de produzir um choque inofensivo, mas com as situações específicas que invariavelmente surgem ao se colocar um grupo grande e heterogêneo de indivíduos em um espaço apertado e escuro :

> *Outre ce sentiment d'un danger couru en allant au cinéma – accru par la présence possible d'apaches, de pickpockets – il y avait l'inconfort physique – lui aussi très réel… […] le cinéma, malgré la fumée et la mauvaise ventilation – et l'odeur des corps qui transpirent –, malgré l'inconfort des sièges et l'ambiance peu policée, pouvait encore passer pour un lieu de loisir. Mais cet inconfort de l'accueil, dans l'esprit d'une bourgeoisie facilement dégoûtée, s'ajoute à la crainte de l'incendie et de la fatigue oculaire.*[369]

A inconstância da audiência (o conjunto de indivíduos) do cinematógrafo, que tem razões econômicas e culturais, e que também sente a influência de modismos, não deve ser confundida com uma sensação de amorfismo, típica dos públicos consumidores de cultura de massa. Como se verá adiante, há um sentido comercial no desenho deste sujeito-coletivo. "Público" não é um acidente terminológico, mas uma categoria padronizada da qual a exploração capitalista depende para funcionar com normas e resultados previsíveis.

Tal amorfismo, pode-se dizer, tem paralelos importantes com a "multidão" baudelaireana. Tanto ela quanto o "público" cinematográfico apresentam-se como socialmente abstratos[370]. No entanto, quando Benjamin cita Baudelaire mencionando um "isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados", as duas categorias parecem se afastar: na multidão se admite a presença de um indivíduo que, embora absorto e movendo-se de forma quase automática, pode a qualquer instante parar, abandonar caminhos garantidos e se destacar. Pode perceber o isolamento dos desconhecidos à sua volta, aparentemente desprovidos de *humanidade*, de contingente, de arte, e com a força criativa produzida por sua

[369] Noël Burch, *La lucarne de l'infini.* pp. 50-51. "Além deste sentimento de correr perigo indo ao cinema – aumentado pela possível presença de "apaches", de batedores de carteira – havia o desconforto físico – ele também muito real... [...] o cinema, apesar da fumaça e da má ventilação – e o odor dos corpos que transpiram –, apesar do desconforto das cadeiras e do ambiente pouco polido, podia ainda passar por ser um local de lazer. Mas esse desconforto da chegada, no espírito de uma burguesia facilmente nauseada, se soma ao medo de incêndio e da fadiga ocular."
[370] Benjamin, "Paris do Segundo Império." *Op. Cit.* p. 58.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

própria emancipação emprestar-lhes – ou melhor, como sugere Benjamin, inventar-lhes[371] – tudo isso.

Ao "público" cinematográfico, no meio tempo, com freqüência se atribui o papel de receptor passivo, simplesmente por não fazer parte do processo de realização do filme ao qual assiste. A sala de projeção sem dúvida oferecia uma proteção invejável (apesar dos riscos descritos acima, dos batedores de carteira aos incêndios) e garantias de que nada do que se passava na tela poderia atingi-lo. A prosternação do "público" leva a crer numa renúncia à experiência, em sua troca por uma mera representação impessoal. Tal leitura, no entanto, talvez seja simplificadora demais na medida em que não abre espaço para uma visão mais ambivalente do fenômeno cinematográfico: como se do meio do público passivo – como da multidão – um indivíduo não pudesse se levantar e, através de sua imaginação e memória, emprestar um sentido individual – uma alma, em termos benjaminianos – ao vazio das imagens, mesmo que para o próprio consumo.

Nas próximas páginas, algumas considerações a respeito da categoria "público" serão traçadas, assim como sobre os espectadores que individualmente reagiam ao cinematógrafo. A primeira responde a estímulos comerciais e sensoriais padronizados, apresentando-se como uma aglomeração abstrata. O segundo participa criativamente do espetáculo que se dá diante de seus olhos, atribuindo-lhe um significado original. Ambos convivem em tensão, medindo forças em um mesmo corpo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410552/CA

[371] Ibidem, p. 54.