

4.2 – Espectadores, antes de público.

I

Partindo do princípio de que a existência humana em seus primórdios dependia de uma busca incessante por meios de sobrevivência, diga-se, com as próprias mãos, a idéia de um intervalo nesta procura pressupunha a conquista de um mínimo de estabilidade material e organização, de forma que algo adquirido hoje pudesse ser reservado para o dia de amanhã. O homem ocuparia assim o restante de seu tempo com outras atividades, sem que contudo houvesse uma separação necessária entre um “tempo de trabalho” e um “tempo livre” – labor, descanso, socialização, etc, conviveriam em intercâmbio desordenado, conforme a necessidade.

Nas culturas européias ancestrais, a reserva de um determinado período de tempo no qual não se devia trabalhar – a transformação deste momento em um tempo destacado do tempo cotidiano – se deu em função das devoções religiosas e seus ritos:

What does a ‘day of rest’ mean in the Bible, and for that matter in Greece and Rome? To rest from work means that time is reserved for divine worship: certain days and times are set aside and transferred to ‘the exclusive property of the Gods.’³⁷²

Através dos anos, a secularização deste “dia de descanso”, com a reserva de um ou dois feriados semanais, foi institucionalizando economicamente um período até então livre de tempo, aberto para usos não utilitários. Tratava-se de um momento de “contemplação”, segundo Pieper³⁷³, no qual o ser humano buscava um profundo silêncio interior, para então deixar penetrar em sua alma os elementos que constituíam a realidade do mundo do qual fazia parte. Em suma, o tempo de não-trabalho deveria possibilitar uma *reintegração* do homem com o seu meio (ou Deus), não enquanto ser social, mas como parte indissociável daquele cosmos.

Deve-se observar também que “trabalho” e “tempo livre”, ou “lazer”, não tinham nas eras pré-capitalistas uma relação de contradição, como se um fosse a

³⁷² Josef Pieper, *Leisure: the Basis of Culture*, p. 46. “O que ‘um dia de descanso’ significa na Bíblia, assim como na Grécia e em Roma? Descansar do trabalho significa que o tempo é reservado para devoção divina: alguns dias e tempos são separados e transferidos à ‘exclusiva propriedade dos Deuses.’”

³⁷³ *Ibidem*, p. 27.

negação do outro. Não se tratava disso, da divisão do tempo em blocos limitados, mas de duas categorias completamente diferentes de *experiência*, de *estado* no tempo, que por sua vez não se chocavam ou concorriam.

Tudo isso, obviamente, distingue-se de uma simples *pausa* no trabalho, independente de seu tamanho, e cujo motivo não reside em qualquer atividade contemplativa, mas na mera necessidade do sujeito parar e descansar um pouco o corpo antes de voltar a trabalhar. Essa pausa é indispensável para que o indivíduo continue.

A institucionalização econômica do tempo livre, um processo naturalmente lento como a consolidação do capitalismo, e cujo ápice se observa no século XIX, parte de dois pressupostos básicos. Primeiro, o de que o agravamento das condições de trabalho e o alongar das jornadas, fenômenos típicos da experiência proletária do período, podiam se beneficiar da existência de espaços de distensão nos quais os homens descansariam não “do trabalho, mas *para* o trabalho,”³⁷⁴ amenizando inclusive o perigo representado por uma horda de indivíduos ociosos e descontentes em um centro urbano inchado. Segundo, e o mais determinante, o de que o tempo livre utilizado pelas pessoas para encontros familiares e sociais, divagações, jogos – todas atividades não utilitárias – poderia ser explorado comercialmente, inaugurando um novo setor econômico cujo sucesso talvez possa ser explicado por sua fácil adaptação a um sistema de consumo em massa – sistema que ele ao mesmo tempo impulsiona.

Não havia nada de original, em pleno século XIX, em pagar um ingresso para assistir a uma atração que pretendia entreter o público. A novidade se encontrava na racionalização do *passa-tempo* e na sua exploração em larga escala. Sua organização passava a se inspirar em modelos industriais, assim como na crescente iniciativa de companhias e homens de capital que pouco a pouco rivalizavam – ou associavam-se – com grupos mambembes. *Lazer* perdia portanto bastante do seu sentido atribuído por Pieper, de contemplação e reintegração a um tempo diferente daquele do trabalho, para fazer parte de um universo padronizado de diversão pública, com fortes pretensões universalizantes, apoiado na publicidade e na capacidade de seus investidores em apresentarem novidades que se sucedem freneticamente.

³⁷⁴ Ibidem, p. 30.

II

*No people in the world are so fond of amusements – or distractions, as they term them – as Parisians. Morning, noon, and night, summer and winter, there is always something to be seen and a large portion of the population seems absorbed in the pursuit of pleasure.*³⁷⁵

O trecho acima faz parte de um guia de Paris do ano 1884, e bem ilustra a maneira como o lazer, na acepção moderna do termo, passou a ocupar uma posição de destaque dentro do cotidiano urbano. A segunda unidade da tese descreveu as atrações que neste contexto de *divertimento e espetáculos públicos* surgiram em Paris e outras capitais durante o século XIX, em especial em sua segunda metade. Novas invenções tecnológicas juntaram-se a atrações mais antigas como a lanterna mágica e o teatro de vaudeville, utilizando suas platéias e atualizando-as aos moldes do consumo de massa. Uma parcela significativa dessas engenhocas tinha origem na produção científica do período, especialmente no campo da pesquisa neuro-ocular (o Phénakistocope³⁷⁶ e o Zootrope³⁷⁷), da fisiologia e da fotografia. Transcendendo os seus objetivos meramente científicos, deixaram os laboratórios em direção às casas de show, sofrendo exploração comercial diante de um público ávido por novidades³⁷⁸. As invenções, com os seus mecanismos específicos, tinham algo em comum. A maioria sugeria um mesmo movimento epistemológico, por sua vez vital para a concepção moderna de “visão”: deslocavam do globo ocular para a subjetividade do observador³⁷⁹ o ato de *ver*, atribuindo-lhe um elemento de incerteza.

A proposição acima traz embutida consigo a idéia de que a visão das pessoas tem limites claros, limites *humanos*, que não raramente levam ao erro, e que a sua suposta objetividade pode não ser tão objetiva assim. Colocá-la constantemente à prova, testando o seu funcionamento e as suas “falhas”, transforma-se logo em obsessão, e em algo bem rentável para o mercado de entretenimento. Após a passagem pela era das Luzes, o gosto pela **ilusão**, pelo mistério e pela traição dos sentidos voltava à moda, encontrando um mercado

³⁷⁵ “Nenhum povo no mundo gosta tanto de diversões – ou *distrações*, como o chamam – quanto os parisienses. Manhã, meio dia, e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto e uma grande parcela da população parece absorvida pela procura pelo prazer.” Cassell’s Guidebook, citado por Schwartz, *Op. Cit.*, p. 1.

³⁷⁶ de Joseph Plateau, 1832. v. unidade 2.

³⁷⁷ De William George Horner, 1834. v. unidade 2.

³⁷⁸ A relação entre ciência, indústria e entretenimento foi tratada na unidade 2 desta tese.

³⁷⁹ Schwartz, *Op. Cit.*, p. 180.

consumidor bem receptivo, capaz de tirar um grande prazer de atrações que enganavam os sentidos.

O gosto pela ilusão, pelo teste dos olhos e até pelo simples mistério, como chama atenção Roberta McGrath³⁸⁰, tem relação estreita com uma sociedade que assiste ao próprio corpo perder importância diante de um mundo cada vez mais mecanizado, no qual *movimento* e *olhar* têm suas direções ordenadas por agentes externos (das reformas urbanas à publicidade). A incontestância da visão, suas “falhas irreparáveis”, são essencialmente *humanas*, e isso faz com que se tornem de alguma maneira atraentes, ou algo simplesmente a se guardar em uma experiência do cotidiano que aponta para uma automatização radical (e um tanto imperativa) do corpo.

O desequilíbrio entre forças materiais e espirituais na experiência moderna do homem, assim como a des-humanização progressiva do espaço no qual ele vive, transformam o ilusionista em um agente sedutor e necessário, que expõe as dificuldades do sujeito em reintegrar(-se a) um ambiente tão fragmentado e artificial – e daí *fazer sentido* de tudo isso.

Abaixo, *Pauvre Pierrot*, de Émile Reynaud para seu *Théâtre Optique*.



De que ilusão portanto se fala? Os Panoramas, as *pantomimas luminosas* de Reynaud ou o Kinetoscópio de Edison compartilhavam um ponto de chegada (pelo menos pretendido): a ilusão completa da vida. Esta, como se verá em breve, pouco tinha a ver

com um eventual “realismo”, por sua vez também distante da realidade em si – o que quer que isso significasse. A ilusão da vida, ao contrário, procurava tornar visível ao homem, por uma relação mimética, aquilo que a avalanche sensorial do mundo externo havia escondido sob tantos ataques aos sentidos. O escritor Henri de Parville, a respeito da invenção de Reynaud, nota que as figuras projetadas “atuavam em seus papéis como se fossem de carne e sangue.”³⁸¹

³⁸⁰ Roberta McGrath IN: Christopher Williams, *Cinema: the Beginnings and the Future*. p. 13.

³⁸¹ Henri de Parville, citado por Schwartz, *Op. Cit.* p. 182.

Abaixo, o cartaz da atração no Musée Grévin.



As *Pantomimas* de Reynaud, atração no Musée Grévin, já eram sucesso em 1892, bem antes do Cinematógrafo Lumière, e com o aparecimento do Kinetoscópio Edison no verão de 1894 foi grande a pressão para que se conseguisse adaptar o *Théâtre Optique* a imagens fotográficas. A ideologia que Baudelaire tanto criticava, responsável pela associação mecânica entre fotografia e “realismo”, e pela submissão da arte a este binômio, levou a fascinação pela “ilusão da vida” a tomar esta direção. Em alguns casos tal incursão foi bem sucedida, e a sensação, pelos espectadores, de *reintegração* junto a um mundo sensível ofuscado pela experiência frenética do cotidiano de fato pôde ser atingida. A própria exibição inaugural do Cinematógrafo no Grand Café serve como um bom exemplo disso. Os jornalistas na platéia comentam a trajetória da fumaça de um charuto e o movimento das folhagens ao vento, mais do que o tema dos filmes em si – o segundo plano invade o primeiro. Parte da resenha de *Le Radical* é de uma falta de objetividade admirável:

*...aquele mar é tão verdadeiro, tão vago, tão colorido, tão movediço, aqueles banhistas e mergulhadores que emergem, correm na plataforma, mergulham, são de uma verdade maravilhosa.*³⁸²

O espectador neste momento emprestava à fria reprodução fotográfica sua sensibilidade, criatividade e memória, destacando elementos que o traziam de volta ao universo representado, que o reintegravam a uma sensibilidade da qual ele se afastara em sua experiência cotidiana.

Difícil dizer, contudo, em que medida e de que forma este tipo de olhar se dava entre audiências do final do século XIX. Impossível, na verdade, inclusive porque uma outra modalidade de espetáculo visual competia com a “ilusão da vida”, uma que radicalizava o arroubo e a fragmentação das representações ditas “modernas”: o choque.

³⁸² *Le Radical*, 30/12/1895. Citado por Emmanuele Toulet, *O cinema, invenção do século*. p. 135.

Uma imagem, em certos casos, pode dizer quase tudo. Infelizmente, pouco resta de *Eletrocutando um Elefante*, de Thomas Edison. Filmado em 1903, não resistiu ao tempo, e dele hoje restam apenas cópias muito pouco nítidas, cujas reproduções pouco ilustram. Este filme representa bem a ambivalência da imagem cinematográfica entre sua força ilusionista e sua capacidade de choque. Nele, um elefante figura no centro do quadro, de corpo inteiro, ocupando quase todo o plano, virado em direção à lateral da câmera. Subitamente parado, como um ser que se congela de repente, uma nuvem de fumaça enorme começa a se formar sob as suas patas, que queimam. O animal despenca morto, sua cabeça mergulhando na terra.



Electrocuting an Elephant, Edison, 1903.

À parte do duplo sentido de “choque” existente aqui, o filme acima, realizado anos após o começo da exploração comercial da cinematografia, representa bem o gosto da platéia por imagens com um alto grau de dramaticidade. Filmes como este provocavam abalo psicológico na medida em que mostravam com brutalidade o tipo de cena da qual uma pessoa normalmente se pouparia em seu cotidiano.

E por que uma pessoa se protege desse tipo de experiência? Primeiro, porque presenciá-la podia se provar algo perigoso ou mesmo desagradável. Pois bem, o cinema filtrava os riscos materiais sofridos pelo indivíduo e as inconveniências de viver ele mesmo aquele evento. Em resumo: dava *garantias* de que nada ocorreria, de que não haveria imprevistos. Tudo devia se desenrolar de uma maneira segura, dentro de uma esfera de expectativa normal do espectador (o que não excluía eventuais surpresas manipuladas).

A segunda razão é igualmente simples: estar presente podia eventualmente se considerar de uma certa imoralidade, ou em simples desacordo com a norma geral da sociedade. A cena acima carrega um nível de violência que beira o barbarismo, o que por sua vez pouco combina com o estilo polido esperado dos nobres espectadores. Ao filmar um evento grosseiro como, por exemplo, o eletrocutar de um elefante, os realizadores traziam para dentro da sala de exibição – portanto para um espaço de sociabilidade “civilizado” – algo que a moralidade

padrão seria forçada a categorizar com adjetivos um tanto negativos. É interessante notar bem que uma representação “espetacular” responde a critérios de avaliação próprios, que se distanciam (sem necessariamente abandoná-los por completo) daqueles utilizados, por exemplo, no olhar estético. Em um *espetáculo espectacular* julga-se antes de tudo a sua qualidade de *original*, de novidade, e também sua capacidade de impacto junto à audiência, na qual a *repulsão* traduzia a reação predominante.

O choque, além de psicológico e moral, pode também vir em forma de ataque imediato aos sentidos, desnortando ou confundindo o espectador, tirando dele uma resposta automática – similar a que ele teria caso vivenciasse diretamente o evento traumático. Há com isso um reconhecimento preciso, por parte do realizador, da materialidade das pessoas que depois irão assistir à atração. Em um filme, isso significa organizar os movimentos na tela em função de um quase-impacto com a lente, que por sua vez simulava colisões com a platéia. A câmera, assim, assumia sua função de mediadora entre a ação representada e o espectador no local de exibição, atravessando essas duas instâncias. A sucessão frenética de choques garantia a desorientação que supostamente excitava a audiência. Tal sensação, que competia com a “ilusão da vida”, aludia a uma faceta particular – fragmentada, veloz, displicente, fugidia – da experiência moderna, na qual a sensibilidade humana tornava-se alvo de uma onda de estímulos incessantes.

São bem conhecidas as considerações de Walter Benjamin a respeito da questão do “choque” em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Vale a pena, contudo, retornar a alguns de seus pontos.

O primeiro deles leva em conta o papel da memória no processo, numa conjunção subjetiva entre lembranças pessoais e outras coletivas. Ela fornece as referências cognitivas que ligam a experiência de um dado evento ao tipo de reação que ele deve suscitar no indivíduo – como um espelho que ao refletir um foco de luz projeta outro de intensidade análoga ao enviado à sua superfície.

Na medida em que tais eventos se apresentam como choques sensoriais e que sua repetição torna-se exaustiva, a memória diminui por conseqüência a intensidade de suas respostas. O consciente, por sua vez, deixa de atribuir-lhes

“um efeito traumático”³⁸³, protegendo o indivíduo de um possível colapso sensorial. O espelho vai se tornando opaco, produzindo reflexos cada vez mais discretos.

A recepção de um conteúdo que invade a psique através de um choque artificial, proveniente de uma representação que transforma o ator, o agente na ação, em mero “alvo” ou espectador passivo, provoca neste uma lembrança fraturada, incompleta, de uma experiência que ele de fato não viveu. O consciente, protegendo o indivíduo dos choques e de sua conseqüência natural, o trauma, impediria uma apreensão efetiva e completa do dado evento. Nos termos de Benjamin:

*O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.*³⁸⁴

Eis o problema: o próprio trauma, que repetido freneticamente causaria a derrocada da estrutura mental do indivíduo, seria simultaneamente uma parte indissociável de uma experiência *comprometida*. Em termos um tanto simplificados: não é possível vivê-lo sem sofrê-lo. A experiência *humana*, que em seu âmago não promete nenhuma *garantia*, pressupõe que o homem acumule cicatrizes dia após dia. A cultura de espetáculos do século XIX apresentava-se como uma faca de lâmina cega que golpeia mas não corta, e assim simulava um radicalismo que em situação normal se mostraria insuportável a qualquer um. Ela parece atingir o sujeito sucessivamente, que no entanto sai ileso, intacto – mas não sem pagar um preço, o de incorporar imagens inócuas de experiências travestidas, e o de enfraquecer a sua capacidade de reação.

A “esterilidade” poética a qual Benjamin se refere mantém-se fiel ao raciocínio de Baudelaire discutido anteriormente, à noção de que o discurso por trás das representações ditas “modernas” – a fotografia e seu “realismo”, no caso do poeta francês – exclui o sujeito do ato de constituição de significado ali inerente. A eventual contribuição criativa que um indivíduo poderia oferecer como *autor* se esvazia diante de processos mecanizados e automatizados de produção, da mesma maneira em que o papel de observador se transforma,

³⁸³ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire,” IN *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, p. 109.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 110.

confundindo-se com o de consumidor de um tipo de representação padronizada para a qual a imaginação tem pouca serventia. Imaginar significa em princípio abstrair – e a abstração não combina, pelo menos em tese, com a necessidade comercial de standardização assistida no período. “Criatividade”, neste contexto, associa-se a um universo bem amplo de palavras, por sua vez aludindo (e festejando) às qualidades subjetivas no *olhar* humano. A “mentira” ganha conotação positiva, na medida em que se opõe a uma “verdade” enfadonha, fotográfica:

*Prefiro olhar alguns cenários de teatro, nos quais encontro, tratados habilmente em trágica concisão, os meus mais caros sonhos. Estas coisas, porquanto absolutamente falsas, estão por isso mesmo infinitamente mais próximas da verdade; nossos pintores paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir.*³⁸⁵

A *dimensão trágica* da obra – a relação inconciliável entre uma explosão criativa, humana e imperfeita da subjetividade, e o encontro de uma *forma* capaz de sustentar e comunicar tal desordem – preterida em função da *cópia* padronizada, passível de consumo em massa, perde portanto espaço numa imaginação cada vez mais entorpecida pelo artifício do choque. A sua utilização sucessiva, ultrapassando os limites que normalmente (em experiências diretas) levariam ao colapso da psique, faz com que o consciente se feche para o hiperestímulo, protegendo o sujeito da assimilação real dos choques recebidos e impedindo que estes se transformem em traumas.

Tal mecanismo de defesa ao mesmo tempo que resguardaria o indivíduo, priva-lo-ia da incorporação positiva de uma experiência, assim como do processo de constituição de um significado próprio a partir do contato de sua subjetividade com as particularidades do evento em questão. As impressões retidas a partir das representações filtradas (rebatidas) pelo consciente por sua vez não “serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.”³⁸⁶

A distinção entre *experiência* e *vivência* no vocabulário benjaminiano traça uma linha divisória entre uma modalidade de recepção “comprometida” pelo indivíduo, na qual a subjetividade participa ativamente e produz um conhecimento que passa por sua criatividade e memória, e outra “não comprometida”. Nesta

³⁸⁵ Charles Baudelaire, citado por Benjamin, idem, p. 143.

³⁸⁶ Walter Benjamin, Idem, p. 111.

última, a consciência, criando uma barreira salutar contra o risco de derrocada nervosa, diminui simultaneamente a receptividade do observador na medida em que o *conteúdo* de uma dada representação/ mensagem perde radicalmente espaço para o efeito de sua *forma*, com frequência sintetizada em um choque. Daí a força de comportamentos como a apatia, ou mesmo a melancolia.

Nas grandes capitais do século XIX, o choque parecia presente tanto nos espetáculos apresentados pela crescente indústria de entretenimento quanto na nova posição do homem diante de seu meio ambiente, reordenado a partir de relações originais de tempo e de espaço, frutos dos processos de industrialização e urbanização. Benjamin e outros, como Siegfried Krakauer, observam neste contexto um “esgotamento da experiência e sua substituição por uma cultura de distração.”³⁸⁷ Perda de coerência, alienação e triunfo da exterioridade seguem como conseqüências graves sobre esse grupo de espectadores, que ao se entregarem aos “prazeres dos sentidos” e à excitação do choque ficaria cego para a outra faceta do mesmo processo, a da representação moderna como *ilusão da vida*, como agente capaz de reintegrar o sujeito à elementos de seu cotidiano para os quais ele havia perdido a sensibilidade. A cautela, contudo, leva a cogitar uma capacidade do espectador de alternar-se entre essas duas modalidades de recepção, de posicionar-se de uma maneira ambivalente diante de um espectro cultural vasto, capaz de suscitar tanto simples *estímulo* quanto *imaginação* – do *choque* a uma *ilusão criativa* da vida.

III

O século XIX assistiu através da literatura policial ao triunfo da figura do detetive, personagem capaz de levantar vestígios aparentemente isolados e, a partir deles, traçar o perfil de um determinado indivíduo a ser destacado do meio da multidão. A fotografia e a possibilidade de registrar de forma objetiva os contornos de uma pessoa tornavam-se, como Benjamin observa³⁸⁸, uma poderosa ferramenta. Ela entrincheirava a imagem humana, tornando “identificável” (separável) alguém que antes se perdia incógnito na massa urbana.

³⁸⁷ Tom Gunning, “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous spectator.” IN: Leo Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. p. 830.

³⁸⁸ Walter Benjamin, “Paris do Segundo Império/ A Boemia,” IN *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, p. 45.

O talento de um detetive se mede por sua perspicácia, o que vale dizer, por sua habilidade em recolher indícios fragmentados (as “pistas”) – elementos que por si só talvez não dissessem muita coisa – e opô-los de maneira a apontar uma dada direção, um suspeito. A atividade do detetive, seu esforço de *síntese*, produz sentido a partir de um universo estilhaçado de signos e de imagens, todos carentes de um fio condutor.

A palavra a qual se deve dar relevo é justamente “síntese”. Ela coloca no centro da discussão o problema da *atenção* e da *distração* na cultura de espetáculos e na experiência urbana do século XIX. *Síntese*, no caso, traduz-se pela necessidade de se manter algum tipo de sentido palpável e articulado, de unidade, em um ambiente marcado pela profunda fragmentação das referências cognitivas ao redor do indivíduo. O colapso mencionado logo antes, produzido sempre que o consciente não consegue bloquear o efeito de choques sucessivos disparados contra os sentidos, tem origem também na impossibilidade de se manter uma “integridade da percepção”³⁸⁹ diante de uma avalanche de elementos não associados.

Jonathan Crary, que em sua obra magistral *Suspensions of Perceptions* trata a fundo a questão da atenção, cita algumas das conhecidas desordens mentais causadas por um trauma profundo, alterações relacionadas à quebra desta “integridade” da qual fala: histeria, abulia, psicastenia, neurastenia, afasia, agnosia³⁹⁰ ... Todas casos extremos em que indivíduos perdem a capacidade de compreender símbolos e de articulá-los intelectualmente. Sem reconhecê-los de alguma forma, ficam impedidas a compreensão de mensagens e a comunicação em geral. Médicos e cientistas das décadas de 1870 e 1880 concentravam-se sobre tais temas, interessados em psicopatologias que indicavam um colapso da capacidade de identificação e síntese em pessoas que então se encontravam perdidas em um universo caótico de referências fragmentadas – como crianças que sem reconhecerem as letras do alfabeto não conseguem escrever palavras e frases que façam sentido. Numa esfera mais social, Crary propõe ainda uma interpretação paralela:

...what was thus labeled as pathological behavior could also be seen as a mode of resistance to consuming the world in a productive or socially useful way, a

³⁸⁹ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, p. 94.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 95.

*rejection of habitual or conventional patterns that organized perceptual information.*³⁹¹

Psicopatologia ou comportamento social, o colapso da *atenção* causado por um ambiente de hiper-estímulo reagia à constante apresentação de novidades ao sujeito. Como na auto-defesa contra os choques, este acabava por fechar a sua sensibilidade. Daí, como reações mais frequentes, aquilo que Nietzsche chamaria de *niilismo*, “uma exaustão de significado, a deterioração dos signos,”³⁹² ou mesmo a melancolia ou a mera apatia.

Entre o radicalismo da afasia, o niilismo e o simples desinteresse há obviamente uma escala enorme. Deve-se notar, contudo, que a derrocada da atenção – em sua função sintética de criar uma unidade compreensível a partir de uma experiência estilizada da realidade – não provoca obviamente uma anulação absoluta de sua existência, mas o aparecimento de uma nova modalidade na qual ela funciona.

Tal modalidade, segundo Crary, leva em conta espectadores isolados e individualizados (mesmo que lado a lado) para os quais a atenção, o ato de concentrar-se em um determinado evento ou apresentação, não representa um estado de interiorização subjetiva³⁹³. Crary refere-se especificamente ao “desengajamento da percepção de um modelo de interioridade.”³⁹⁴ Em termos um tanto resumidos, esse processo leva a um outro conceito, também aplicado à forma com se pode reagir a uma série de estímulos externos: automatismo. A *intimidade* com a qual os indivíduos podiam refletir e assimilar uma mensagem perdia força diante de um modelo cultural, político e econômico que pressupunha a padronização das relações entre *ação e reação*, e a necessidade comercial de lidar com um público que não processava a informação de formas diversas e interiorizadas, mas obedecendo a uma certa gama de expectativas que não fugiam aos limites de previsibilidade.

Crary tem uma definição bem sucinta do que pode significar exatamente, em termos modernos, “prestar atenção”:

³⁹¹ Ibidem, p. 95. “o que era pois etiquetado como comportamento patológico podia também ser visto como uma modalidade de resistência ao consumo do mundo em uma maneira produtiva e socialmente útil, uma rejeição dos padrões habituais ou convencionais que organizavam a informação perceptiva.”

³⁹² Ibidem, p. 126.

³⁹³ Ibidem, p. 75.

³⁹⁴ Ibidem, p. 83.

*...a disengagement from a border field of attraction whether visual or auditory, for the sake of isolating or focusing on a reduced number of stimuli.*³⁹⁵

Seu tratamento da questão, por sua vez, afasta-se da tradição – ou mesmo de autores mais contemporâneos, como Walter Benjamin – na medida em que quebra uma dicotomia clássica que opõe *atenção* e *distração* como dois estados contraditórios. Crary sugere ao invés disso que ambos coexistem em um mesmo *continuum*, alternando-se com dinamismo, um servindo como resguardo (na distensão) e estímulo do outro. Compreender esse sistema significa também admitir o grande paradoxo da atenção: olhar ou concentrar-se intensamente em um objeto não leva a um entendimento mais profundo ou completo dele, mas à “desintegração perceptiva”³⁹⁶ dos sentidos, que de tanto tentarem ver já não enxergam mais nada, entrando em desmoronamento. A alternância com a *distração*, por outro lado, garantiria o equilíbrio necessário para a manutenção de uma estabilidade mínima e a conservação da coerência.

O risco de colapso deve naturalmente ser controlado, mas o inverso, a possibilidade de se experimentar o seu radicalismo, aponta ao mesmo tempo para uma interessante reorganização da sensibilidade, cada vez mais desafiada por um ambiente de referências fragmentadas. É deste contexto que surge uma nova modalidade de *atenção* – que no caso de Crary descobre-se através do trabalho de Cézanne. Analisando os quadros e textos do pintor, Crary re-estabelece o conceito de *síntese* como um “senso de coexistência rítmica de elementos radicalmente heterogêneos e temporalmente dispersos.”³⁹⁷. Em outras palavras, como a conservação da integridade pela percepção, garantindo a inteligibilidade de uma dada representação apesar da tensão latente entre as suas partes, tensão que ameaça desintegrar a sua unidade a qualquer momento.

Esta moeda, como todas as outras, obviamente tem dois lados, e se pode suscitar criativamente uma nova relação entre o mundo, o olho e a subjetividade, apresentando uma integração original de elementos díspares – vide Cézanne, com uma sintaxe do olhar inovadora –, pode também manter o espectador isolado em um automatismo que passa longe de qualquer interiorização. A ambivalência

³⁹⁵ Ibidem, p. 1. “...um desengajamento de um campo de atenção, seja visual ou auditivo, mais amplo em função de isolar ou focalizar em um número reduzido de estímulos.”

³⁹⁶ Ibidem, p. 289.

³⁹⁷ Ibidem, p. 297. “*synthesis in the sense of the rhythmic coexistence of radically heterogeneous and temporally dispersed elements.*”

observada aqui é a mesma que torna o cinema em seus primeiros anos uma promessa de integração (que pode ou não se concretizar):

*Cinema [...] is a contradictory form of synthetic unity in which rupture is also part of an unbroken flow of time, in which disjunction and continuity must be thought together. Cinema is the dream of the fusion, of the functional integrity of a world where time and space were being uncoiled into a manifold of proliferating itineraries, durations and velocities. As numerous critics have suggested, film became a validation of the authenticity of the perceptual disorientations that increasingly constituted social and subjective experience.*³⁹⁸

É interessante notar o processo que transforma a “desorientação”, o suposto descarrilar da função perceptiva, em uma modalidade original de *olhar*, integrando a ruptura como elemento constitutivo, para então experimentá-la em seu radicalismo. A cinematografia representa muito bem o fenômeno, primeiro com o simples retratar de uma cena destacada do tempo e do espaço pela técnica, mais tarde pelo uso revolucionário da edição.

Nas páginas precedentes apresentou-se aquilo que estava em jogo para o espectador, indivíduo singular, na ocasião do lançamento do cinematógrafo. A invenção comercial do *tempo livre* e do lazer, a cultura de espetáculos, a *ilusão da vida* e o choque como atrações do século XIX. Um novo tipo de *olhar* que se formava aos poucos, capaz de integrar elementos desintegrados, mantendo um sentido inteligível a partir de referências fragmentadas, mas também sugerindo uma nova sensibilidade – que por sua vez será explorada com mais calma adiante.

O próximo capítulo discutirá como essa “interface” original moldou um tipo de indivíduo coletivo e com pretensões universalistas, formado para um consumo padronizado. Um indivíduo coletivo idealmente encarnado por cada pessoa que entrava em uma sala de espetáculos, e da qual se esperavam reflexos previsíveis ao invés de reações subjetivas: o **público**.

³⁹⁸ Ibidem, p. 345. “Cinema é uma forma contraditória de unidade sintética na qual a ruptura também é parte de um fluxo contínuo de tempo, no qual disjunção e continuidade devem ser pensadas juntas. Cinema é o sonho da fusão, da integridade funcional de um mundo onde tempo e espaço estavam sendo desencadeados numa variedade de itinerários, durações e velocidades a se proliferarem. Como vários críticos sugeriram, o filme se tornou a validação da autenticidade das desorientações perceptuais que cada vez mais constituíam a experiência social e subjetiva.”