

4.4 – Crise dos sentidos: introdução a um novo homem.

I

Há de se considerar a divergência natural (o ser humano pode reagir de forma automática sem se tornar um autômato) entre a sociedade de cultura de massa que se agravava e o indivíduo solitário, soberano em seu ser. Este, dentro de sua entrega (ou submissão) ao *teatro da vida moderna*, espetacular, frenético e sedutor, mantinha a sua humanidade apesar de tudo, apesar da pressão para que se tornasse um exemplar anônimo, perdido dentro do público, de consumidor passivo. Não se tratava apenas, em termos um tanto maniqueístas, de “resistir” bravamente ou de sucumbir vitimado. A modernidade, seus atores e promessas, não foi recebida unicamente como uma esfinge maligna, *decifra-me ou te devoro*, mas também com uma reação que se alternava entre a cautela e a esperança. Desconsiderar sua ambivalência significa recusar-lhe qualquer chance de complexidade.

Espectador” e “público”, embora dois conceitos bem distintos, não aparecem no contexto do lançamento do cinematógrafo Lumière como dois monólitos sociológicos, que não dialogam. Ao contrário, os dois habitam um mesmo corpo e uma mesma subjetividade, que devem portanto se organizar para produzir desta combinação um diálogo inteligível, para não dizer suportável. Curiosidade individual e desejo consumidor alternam-se em um sujeito que busca descobrir um mundo que se abre ao mundo, ao mesmo tempo que dele se protegendo. Não importa o que dizem os publicitários: no fim há sempre um preço a se pagar.

Um novo *corpo* emerge desta equação, tendo os seus limites e alcances redefinidos. O cinema, um dos símbolos maiores da revolução tecnológica observados no século XIX, participava deste processo diretamente, na medida em que coroava a interação – simulada ou não – entre imagem e corpo, entre espectro e materialidade. Como já se viu, tal relação se dava através de dois fenômenos, que podiam ou não se combinar: a *ilusão da vida*, criativa e introspectiva, e o *choque*, exteriorizado e desagregador.

Fotografia e cinema permitiam levar aos olhos do observador paisagens e eventos remotos, cujo acesso direto seria impossível ou improvável. Ofereciam também ao espectador uma oportunidade de redescobrir elementos do cotidiano

aos quais sua sensibilidade parecia cegamente acostumada. Qualquer que seja o juízo sobre os usos desta tecnologia, tem-se como certo o seu caráter de simulacro: “a cópia sem o original; o signo sem um referente; em última análise um significante separado de seu significado.”⁴³⁴ A imagem apresentava-se, pois, como objeto de consumo – “possuir a cópia ao invés de vivenciar o original” – ou de apreensão criativa? Ambos, ao mesmo tempo. “Com a fotografia,” sugere W. Benjamin, “o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.”⁴³⁵ Tal recuo, no entanto, não deveria indicar, pelo menos não necessariamente, uma renúncia deste *espaço subjetivo* no qual se cultuava uma determinada imagem. Uma fresta permanecia aberta, através da qual o homem, num movimento criativo, podia se reintegrar ao *ser* (verbo) humano que o automatismo e mecanização ao seu redor pareciam sufocar.

Os sentidos, o corpo como um todo, deveriam se adequar ao novo conjunto de elementos que, comuns a um centro urbano no século XIX, reposicionavam a visão, a audição e o tato na relação que estas faculdades tinham com o mundo exterior e as suas mensagens. A paisagem veloz que se assistia passando, de dentro de um trem, pela janela; as ruas plenamente iluminadas pelos postes a gás (depois elétricos); a organização do tráfego humano e automobilístico nas grandes avenidas; as buzinas e apitos dos controladores; um cartão postal (fotográfico) da Acrópole ateniense que circulava por Viena; a voz de um americano pelo fonógrafo em Paris... Benjamin comenta ainda um outro aspecto, provocado pelo advento do transporte urbano coletivo:

As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.⁴³⁶

O culto à exposição e a valorização da visibilidade, por sua vez, provocavam uma reformulação do espaço público, que simulava então a esfera privada. O bulevar, como interior, oferecia ao sujeito anônimo a possibilidade de

⁴³⁴ “the copy without the original; the sign without a referent; ultimately a signifier severed from its signified.” Christopher Williams. *Cinema: the Beginnings and the Future*. P. 17.

⁴³⁵ Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” *Op. Cit.* p. 174.

⁴³⁶ Benjamin, “O Flâneur”, IN: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. P. 36.

“dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente só.”⁴³⁷ Era novamente o rastro do *flâneur*, que dono da rua “emprestava alma” aos personagens pelos quais passa.

Tudo isso provocava uma reação paradoxal em relação ao corpo humano e o seu papel. Ele por um lado tornava-se inadequado, obsoleto, desnecessário, conforme o processo de mecanização da vida material se agravava e a capacidade técnica de se reproduzir eventos e “fragmentos de realidade” – a fotografia, o cinema, o fonógrafo... – simulava a presença descorporizada do indivíduo, oferecendo a experiência mediada de um outro tempo e espaço, por sua vez também desgarrados de seus significantes materiais.

Por outro lado – eis o paradoxo –, o corpo transformava-se em palco (para não dizer campo de batalha) sobre o qual se lançavam uma gama de estímulos e mensagens, e onde se refletiam diretamente as conseqüências das transformações que o espaço público sofria. O corpo, como já se viu, tornava-se o ponto de convergência de um conjunto de fenômenos – tecnológicos e urbanísticos, mas também sociais e políticos – que testava ao máximo a capacidade do homem em suportar uma experiência radical do limite – sempre flertando com o colapso do indivíduo que o experimentava, às vezes fazendo dele vítima. O caos e a sobrecarga cognitivos se desdobravam num contexto de crescente disciplina do corpo, cujos movimentos obedeciam a uma reordenação que pouco tinha de “humana”, respeitando mais a uma racionalidade de *circulação*. A descorporização de um ser de cujo corpo cada vez mais se pedia, eis o que se observava.

A experiência urbana do século XIX, incluindo nela a cultura de espetáculos que se desenvolvia no período, propunha um tipo de relação entre o corpo e o exterior que até então só podia ser conhecida através da esquizofrenia. Os sentidos recebiam estímulos que os levavam a reagir – a simplesmente levar em consideração – a eventos e ações que se encontravam fora de se sua esfera de observação direta, e cujas existências materiais se tornavam dispensáveis enquanto objetos de conhecimento. O espectador, indivíduo com sua subjetividade particular, vestia a pele de mero “membro do público”, sujeito-*standard*, e utilizava seus sentidos de forma a posicionar-se (criativamente ou não) fora de si

⁴³⁷ Berman, *Op. cit.*, p. 147.

mesmo, experimentando um outro instante, um outro lugar. No momento em que ele o fazia, entretanto, ele não apenas incorporava uma mensagem/sensação pretendida, mas observava tal processo de posicionar-se fora de si mesmo. Nesta nova modalidade de “experiência”, não se experimentava somente um dado sentido ou mensagem – experimentava-se também a *experiência de experimentar-lo diferente*, longe de significantes materiais que engendraram aquele significado. Assim como a *vida* se tornara tema de si própria, e *realismo* uma visão sobre o real, a emulação da experiência transformava-se numa experiência em si.

A relação de tão perto, tão longe, com o corpo naturalmente o colocava em posição de destaque, e observar a forma como ele se comportava diante de todas as transformações surgidas naquele momento passava a ser tão fundamental quanto o exame de todo o resto. Não à toa o uso de drogas e o seus efeitos tornavam-se um objeto de exploração física e subjetiva, mesmo poética, de tal forma sedutor. Vide o próprio Baudelaire, Rimbaud, e grupos literários como o do simbolismo ou os chamados “poetas malditos” – e os seus “paraísos artificiais”. Paradoxalmente, representações que estimulavam o processo de descorporização do indivíduo acabavam por deflagrar o papel de centralidade que o próprio corpo deveria ocupar na constituição de conhecimento, e, sobretudo, na apreensão sensível do mundo.

Retorna-se assim a um dos temas tratados no início desta unidade: as “imperfeições” do olho e do cérebro, imperfeitos enquanto não exatos, mostram-se determinantes durante o ato de observação. Suas particularidades, assim como as características físicas (incluindo o sexo⁴³⁸) do observador, resultam num *olhar* sempre original. Esta constatação, introduz um importante problema epistemológico – uma contradição ao modelo universalista de “experiência total” já mencionado –, o de que espectadores em diferentes posições (e disposições internas) produzem diferentes *visões* sobre um mesmo objeto:

Se (...) o novo observador, autoreflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (e é claro que a palavra “posição” cobre aqui uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que – pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente – cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras.⁴³⁹

⁴³⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*. p. 14.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 14.

A ausência de uma *hierarquização epistemológica*, ou de um mero positivismo que apresente (ou imponha) uma representação como “mais verdadeira” ou “mais legítima” que as outras, abre espaço para que diferentes perspectivas, diferentes pontos de vista, sejam produzidos simultaneamente e habitem um mesmo espaço coletivo – não necessariamente sem a reação de uma força “oficial”, que busca manter uma estabilidade mínima, uma centralidade, entre tantas visões divergentes. Hans Ulrich Gumbrecht define esta multiplicidade de discursos como um conjunto de “divergências irreconciliáveis”⁴⁴⁰, chamando atenção para “a posicionalidade relativizadora do observador”, que legitima a asserção de que toda recepção, compreensão e julgamento do mundo externo é feita a partir das disposições específicas de um dado indivíduo, tendo como resultado um discurso original e auto-suficiente.

O contexto de *crise de representabilidade* acentuava a ruptura histórica do modelo sujeito/objeto que mantinha cada uma destas duas instâncias separadas fixamente, transformando a primeira em meio de acesso à segunda. O sujeito não mais se mantinha à distância, à parte, olhando de fora. Ele então mergulhava no objeto, às vezes o observando com atenção, outras traduzindo-o, às vezes reinterpretando-o – ou mesmo, em último caso, reinventando-o por completo.

As “divergência irreconciliáveis”, enfim, garantiam ao espectador, pressionado a ser mero “público” consumidor pela cultura de massa, um mínimo de autonomia, um mínimo de liberdade criativa diante de representações com ambições universalizantes. Diante de uma disciplina dos corpos e uma pedagogia dos sentidos que buscavam produzir reações padronizadas a discursos estandarizados, o indivíduo consciente de suas especificidades internas e externas protegia intimamente um espaço reservado, dentro do qual podia circular com autonomia, descobrindo e apreendendo o mundo a partir de sua própria subjetividade. Realizava-se portanto que não havia uma realidade única a ser captada pelos olhos-máquina, como uma verdade que se irradiava uniformemente do alto de uma montanha, mas *realidades* que se multiplicavam ao infinito, *visões* que precisavam ser criadas e depois oferecidas a todos, para que um pudesse ver pelos olhos do outro aquilo que o primeiro entendia como “vida”.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 18.

II

Ao contrário do público, que como buscou-se demonstrar aqui representa mais uma categoria de comportamento consumista do que um indivíduo em particular, o espectador reagia de maneira específica ao que assistia. Reunir relatos das primeiras exibições do aparelho Lumière e tentar deles tirar uma lei universal para a recepção cinematográfica no final do século XIX não só demonstra um olhar simplista sobre o tema, como tende a reduzir a complexidade do espectador – munido de subjetividades originais e histórias particulares – à linguagem comercial de um público padronizado. Analisar o conjunto de reações colhidas pelo cinematógrafo representa, pois, um exercício de delicadeza, e também de certa generosidade, na medida em que se parte do princípio de que o espectador *pode* ter um mínimo de inteligência e de criatividade. Este é, pode-se dizer, um dos traços da metodologia aplicada aqui.

Tal valorização do espectador ou dos espectadores ante ao público não escapa porém à simples constatação de que os relatos sobreviventes (e publicados) de exibições cinematográficas nos anos 1895 e 1896 são na maioria de autoria de algum operador Lumière ou de um representante da imprensa, e não de um indivíduo isolado na platéia. Tem-se como resultado textos que registram uma reação coletiva, mais que um olhar interiorizado e pessoal.

Havia em toda sessão um cerimonial e uma *mise-en-scène* que faziam parte da experiência cinematográfica e cuja importância não pode ser negligenciada. Como se viu na unidade sobre os operadores Lumière, as exibições seguiam diretrizes estabelecidas pela companhia em Lyon, mas seu sucesso dependia em grande parte do tato comercial e da criatividade destes profissionais. Antes mesmo do projetor ligado os espectadores eram informados de que observariam um momento de exceção, de tempo e espaço suspensos, e que não deveriam confundir a esfera da representação, a ação na tela, com a de suas existências materiais, ali na sala de exibição. “Por toda parte o diretor prevenia os espectadores antes de lhes apresentar pela primeira vez as *vues* animadas. Ele lhes assegurava afirmando que os cavalos não galopariam loucamente sobre suas cabeças e que a locomotiva não cairia da tela para esmagá-los dentro da sala.”⁴⁴¹ A citação de Francis

⁴⁴¹ Citado por Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 151. O trecho no original: « *Partout le directeur prévenait les spectateurs avant de leur présenter pour la première fois des vues animées. Il les*

Doublier, notório operador Lumière, seduz mais que esclarece: o fato do diretor do teatro alertar a todos sobre o “perigo” de confusão entre imagem e realidade, garantindo-lhes que não haveria motivo para se preocuparem, não quer dizer de forma alguma que os espectadores estivessem necessariamente predispostos a cometer tal erro, a tomar uma coisa pela outra. O texto deste homem de espetáculos, provavelmente repetido de alguma maneira pelos quatro cantos do mundo, não era de fato um alerta, mas uma sugestão.

O problema da confusão entre as esferas da representação e do “real” (ou o que quer que se entenda por isso) talvez seja o mais caro à história do cinema do século XIX. Ele envolve uma quantidade massiva de mitos e pressupostos um tanto quanto frágeis, de difícil verificação. O maior deles:

*Quels que soient, donc, ces comportements, ils restent reliés dans leur origine à une émotion commune à toutes les classes sociales, à toutes les cultures, à tous les pays. C'est le temps initial où la panique saisit le spectateur, qu'il soit savant, chef d'Etat, paysan ou bourgeois, à la vue d'un train qui, de l'écran, se précipite sur lui...*⁴⁴²

O comentário acima abre um importante fosso epistemológico entre, de um lado, a crença em um olhar universal, e, de outro, a dúvida sobre em que medida a publicidade da *belle époque* cinematográfica foi irresistivelmente sedutora, a ponto de convencer até a História de que tal reação uníssona poderia de fato ter sido um dia possível. O historiador neste instante sente-se tentado a armar-se de todos os conceitos que a semiologia pode oferecer, e com eles desenhar uma *teoria universal do caso particular*, ou o inverso, a relativizar absolutamente tudo, a ponto de provar que nenhum homem se compara a outro.

Em termos historiográficos, há dois “estudos de caso” (para não dizer anedotas) a se analisar de maneira crítica; ambos são insuficientes para se concluir qualquer coisa, mas servem para colocar em evidência aquilo que estava historicamente em jogo no momento da difusão do cinematógrafo, sobretudo no que diz respeito à suposta indistinção, pelo público, entre imagem projetada e presença material.

rassurait en attestant que les chevaux ne galoperaient pas follement sur leurs têtes et que la locomotive ne tomberait pas de l'écran pour les écraser dans la salle. »

⁴⁴² Ibidem, p. 175. “Quaisquer que sejam, portanto, estes comportamentos, eles permanecem ligados em sua origem à uma emoção comum a todas as classes sociais, à todas as culturas, à todos os países. É o tempo inicial no qual o pânico tomava o espectador, fosse ele um sábio, um chefe de Estado, camponês ou burguês, à vista de um trem que, da tela, se precipita sobre ele...”

O primeiro deles, a apresentação do aparelho Lumière nas profundezas do interior da Rússia, tem como protagonista o operador Félix Mesguich, personagem tão fundamental quanto suspeito, com a exaltada veia romântica de quem narra fatos “históricos” lembrando-os anos depois. Às vésperas do século XX, França e Rússia trocavam promessas políticas de cooperação. Ex-adversários durante a guerra da Criméia (1853-1856), seus respectivos chefes de Estado freqüentavam-se então. Mais que isso, os russos – como tantos pelo mundo – tomavam o modelo francês de progresso e civilização como exemplo a seguir-se fielmente.

No momento em que operadores como Marius Chapuis, Paul Decorps e o próprio Mesguich viajavam pelo território russo, a distância entre o desejo do czar em transformar o seu império em *moderno* e a situação material do país mostrava-se enorme. A importação de símbolos de modernidade, como o cinematógrafo, não resultava obviamente em uma modernização imediata ou concreta da sociedade. E se este desencontro entre intenção e possibilidade real era visível nas ruas da capital, na viagens dos operadores pelo interior a impressão de desnível se agravava. Frequentemente se descrevia as condições de vida ali como algo paralelo à “Idade Medieval.”⁴⁴³

Há sem dúvida uma diferença grande entre se projetar um filme em que figuram edifícios, automóveis e bondes a uma platéia urbana, que conhece de forma mais ou menos intensa estes elementos, todos parte do próprio contexto que engendrou a cinematografia, e exibir a mesma fita a um grupo de pessoas que sequer teve contato com o advento da eletricidade. São dois mundos, dois universos simbólicos que se encontram abruptamente. Além disso, “a impossibilidade em que se encontravam estes primitivos de compreender o mecanismo do cinema agia sobre suas almas simples e os exasperava,”⁴⁴⁴ conta Mesguich, novamente sublinhando que nestas apresentações o próprio sistema tecnológico centralizava as atenções, bem mais que o tema representado no filme.

“Eles se extasiavam, mas esta reprodução da vida não pode se explicar aos seus olhos que pela ação de uma força sobrenatural, e eles não estão longe de nos

⁴⁴³ Ibidem, p. 174.

⁴⁴⁴ Félix Mesghich, *Tours de Manivelle*, p. 21. « L'impossibilité où se trouvent ces primitifs de comprendre le mécanisme du cinéma agit sur leur âme simple et les exaspère. »

acusar de feitiçaria.”⁴⁴⁵ Quase as mesmas palavras, mas a partir de um contexto cultural bem diferente, haviam sido ditas meses antes em Lyon por funcionários maçons da própria Société Lumière: “São feiticeiros, os patrões!”⁴⁴⁶. Felizmente, ao contrário dos espectadores que Mesguich encontrou no interior da Rússia, esses não incendiaram tudo após a exibição, da qual os camponeses russos saíram da tenda Lumière supostamente fazendo o sinal da cruz, como quem tenta se purificar após entrar em contato com uma “obra do diabo.”⁴⁴⁷ Reação bem diferente da que o próprio Mesguich havia observado, meses antes, nos Estados Unidos:

*Il faut avoir vécu ces moments d'exaltation collective, avoir assisté à ces séances frémissantes pour comprendre jusqu'où peut aller l'emballement d'une foule. D'un coup d'interrupteur, je plonge plusieurs milliers de spectateurs dans l'obscurité. Chaque tableau passe, accompagné d'une tempête d'applaudissements ; après la sixième vue, je rends l'éclairage à la salle. L'assistance est trépidante. Des cris retentissent : Lumière frères, Lumière Brothers!*⁴⁴⁸

O problema da *fantasmagoria* cinematográfica pode ser facilmente abordado enquanto estratégia de apresentação, mas dificilmente se consegue afirmar com segurança algum juízo mais geral sobre a recepção e reação, junto aos membros da platéia, deste efeito produzido pelo operador. Dizer categoricamente “e eles se imaginaram diante de uma visão sobrenatural” representa riscos significativos. O espectador, diante da sugestão de se deixar levar por uma ilusão, *como se fosse* mágica, pode muito bem aceitar o convite, submetendo-se a uma “suspensão voluntária de incredulidade.”⁴⁴⁹ A prática é antiga, não exclusiva ao cinema. O desenho abaixo ilustra, em 1798, o espetáculo “Fantasmagoria de Robertson”, no qual os espectadores da capital francesa eram convidados a se deparar com entidades do além. Todos aparecem aqui assustados, reagindo com espanto à imagem projetada.

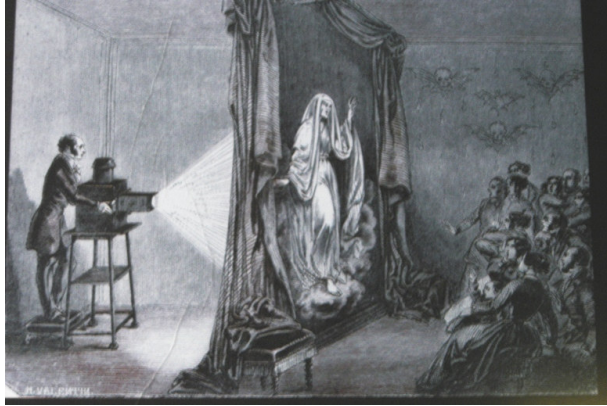
⁴⁴⁵ Ibidem. « Ils s'extasient, mais cette reproduction de la vie ne peut s'expliquer à leurs yeux que par l'action d'une puissance surnaturelle, et ils ne sont pas loin de nous accuser de sorcellerie. »

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 5. « Ce sont des sorciers, les patrons ! »

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 22.

⁴⁴⁸ Mesguich citado por Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 165. “É preciso ter vivido esses momentos de exaltação coletiva, ter assistido à essas sessões assustadoras para compreender até onde pode ir a exaltação de uma multidão. Com um toque de interruptor, eu mergulho vários milhares de espectadores na escuridão. Cada quadro passa, acompanhado de uma tempestade de aplausos; depois da sexta *vista*, eu devolvo a luz à sala. O público está exaltado. Gritos ecoam: *Lumière frères, Lumière Brothers!*”

⁴⁴⁹ Coleridge, citado por Noel Burch, *La lucarne de l'infini.* p. 234



Fantasmagories de Robertson, 1798.

Similarmente, deve-se levar em conta outras variáveis de interpretação para as instalações Lumière incendiadas no interior da Rússia, após a projeção diante de uma platéia que deixou o local gritando “feitiçaria!”. Não se trata de negar aqui, um tanto cabalmente, a possibilidade daqueles espectadores terem de fato acreditado estarem diante de um ato de bruxaria – isso pode ter simplesmente acontecido, exatamente da forma que a historiografia cinematográfica, um tanto romântica, repete sem se cansar –, mas sim de levar em conta outros padrões de comportamento que talvez possam explicar/ interpretar de maneira diferente uma dada reação. Significa aceitar a hipótese de que um grupo de pessoas, confrontado ao cinematógrafo Lumière, talvez tenha chamado o aparelho de “feitiçaria”, e reagido a ele como tal, mesmo sabendo que não se tratava exatamente daquilo. Significa reconhecer um complexo universo simbólico, sempre tão específico e particular, que introduz na relação entre o observador e o objeto um elemento de *como se...*

Recomenda-se apelar um pouco ao senso comum: os espectadores russos citados no relato de Mesguich, por mais ignorantes e “medievais” que se mostrassem, não eram exatamente vítimas desatentas do cinematógrafo Lumière. Informados sobre a chegada de um estrangeiro à região, de um homem europeu, *civilizado*, descobrem que ele traz uma novidade fantástica, algo suficientemente excepcional para fazê-los pagar um ingresso. Curiosos, preparam-se para assistir a algo nunca visto. Mais que isso, são informados pelo operador, ou pela pessoa que dirige a apresentação, de que em poucos minutos testemunharão um fenômeno fora do comum.

Eis que se dá então a sessão. Espectadores (quantos? Um, dois? Metade? A maioria ou a minoria?) deixam o local fazendo o sinal da cruz e atirando

acusações. Mais tarde, fogo. O episódio é tradicionalmente narrado passando a sensação de que toda uma vila se uniu para juntos expurgarem aquele artifício diabólico – mas bem se sabe que uma só pessoa basta para provocar algumas chamas.

Mais uma vez, não se tenta demonstrar empiricamente, e a qualquer custo, que a “versão oficial” dos fatos narrados é falsa, mas de sugerir que uma *reação* não é um reflexo automático e universalmente interpretável, mas um caminho que passa pela subjetividade do indivíduo, uma combinação de fatores. O público russo ao qual Mesguich se refere poderia muito bem execrar símbolos de modernidade, quaisquer que fossem. Ou poderia ver com olhos profundamente críticos as reformas introduzidas por Nicolau II, o desejo do czar em importar o modelo de progresso europeu. Ou mesmo sentir-se ainda agredida por referências à cultura francesa, país com o qual a Rússia guerreava poucas décadas antes.

Ao assistir à projeção das fitas, ao incorporar estas imagens, tudo isso – e tantos outros elementos mais, impensáveis sem um profundo exame histórico ou antropológico desta audiência – pode ter determinado radicalmente a maneira como as pessoas tomaram para si a atração dos Lumière. Esta incorporação, entretanto, por mais rica e complexa que possa ter sido, eventualmente provocou uma reação que, em sua camada *externa* e visível, se traduziu simplesmente pelo grito de “feitiçaria”, e depois fogo. Reação agravada, por sua vez, pela ausência de conexão entre o que os olhos observavam e aquilo que a razão afirmava, pela incapacidade de se explicar com argumentos lógicos como a visão de uma rua francesa pôde abrir-se diante de espectadores no interior da Rússia.

O segundo “estudo de caso” sugerido aqui é bem mais conhecido, apresentado com frequência com ares de mito fundador. *L’Arrivée d’un train à la Ciotat* figura na história do cinema como o filme Lumière, assim como paradigma do fenômeno cinematográfico total, da confusão entre presença material e representação.



Diz a versão romanesca do mito, exaustivamente repetido através dos anos, que o público presente nas primeiras exibições desviou o corpo ao assistir a locomotiva vindo em sua direção, temendo que ela atravessasse os limites da tela e esmagasse os espectadores em seus assentos. O olhar positivista do final do século XIX, que interpretava o cinematógrafo e outras invenções conexas como a conquista da reprodução da realidade – ou melhor, como sugere Noël Burch, de sua *Recriação*⁴⁵⁰ – pouco foi criticado durante o século XX, que o incorporou um tanto passivamente. Isso talvez se dê pela reprodução sistemática da asserção de que em 1895 “o Cinematógrafo Lumière vai de fato ser percebido universalmente como a realização desta longa procura pelo ‘absoluto’, do segredo da duplicação da vida...”⁴⁵¹ A afirmação de Burch dificilmente pode ser contestada, porém deve-se ter em mente que há uma enorme distância entre o entendimento – a aceitação pública – do cinematógrafo como conquista deste “absoluto”, e, por outro lado, um espectador que de fato crê que será atingido quando um trem projetado na tela segue um movimento que parece vir em sua direção. O primeiro diz respeito a um olhar coletivo partilhado no espaço público, a um consenso epistemológico formal, o segundo a uma reação que se dá no íntimo da psique humana.

⁴⁵⁰ Burch, *Op. cit.* p. 11.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 20. No original: « Le Cinématographe Lumière va en effet être perçu universellement comme l’aboutissement de cette longue recherche de « l’absolue », du secret de duplication de la vie... »

O famoso mito da locomotiva assassina, contudo, permanece sendo repetido pelo século XX sempre que se tenta rememorar o início das apresentações pagas de imagens em movimento, ou, em termos mais românticos, do nascimento do cinema. Falando-se sobre exibições em Londres:

A l'Empire, il voit dix films. Dont « L'arrivée du train express de Paris ». Comme beaucoup d'autres, il prend peur. Il voit le train se ruer dans la salle à grande vitesse. Avec ses voisins du premier rang, il s'agite sur son siège dans la crainte d'un accident de chemin de fer... Heureusement pour lui, semble-t-il, le train s'arrête. Des gens en descendent. Détail tout à fait étonnant, il voit « en grandeur nature » les vieilles campagnardes montant et descendant du train, l'homme qui saute sur la plate-forme et cherche vainement quelqu'un, tandis que les voyageurs le bousculant, le tout, estiment les journalistes, avec un réalisme insurpassable.⁴⁵²

Ou reafirmando-se o episódio como um fenômeno universal:

...dans le monde entier, cette année-là, au Royal Institute de Londres, à New York, en Espagne, en Suède, la locomotive venant droit sur la caméra arrachait des cris de terreur aux spectateurs. Aucun film n'impressionnait plus le public que ce fameux train.⁴⁵³

Enfim, o público tomado pelo cinema absoluto :

Ce qui apparaît sur l'écran est si proche de la réalité que la limite entre la réalité et sa représentation s'est brouillé jusqu'à disparaître. La plupart des gens ont accueilli les images animées comme la réalité elle-même et la représentation a fini par prendre le pas sur la réalité du monde.⁴⁵⁴

O tema do trem que chega à estação será filmado e refilmado diversas vezes, retratando a mesma cena em diferentes localidades. A afirmação acima de Kijû Yoshida, de que o cinema foi recebido como a própria realidade, deve no entanto sofrer algum tipo de crítica, tamanho o conjunto de implicações diretas que ela provoca. Não se trata, mais uma vez, de contradizer todo e qualquer relato – de época ou posterior – sobre a forma como a cinematografia foi de início recebida,

⁴⁵² Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 195. “No *Empire* ele vê dez filmes, dentre os quais ‘L’arrivée du train Express de Paris’. Como muitos outros, ele tem medo. Ele vê o trem se lançar em velocidade por dentro da sala. Com seus vizinho da primeira fila, ele se agita em seu assento com medo de um acidente ferroviário. Felizmente para ele, parece, o trem se pára. Pessoas descem. Detalhe realmente excitante, ele vê ‘em tamanho natural’ os velhos camponeses subindo e descendo do trem, o homem que salta sobre a plataforma e procura de forma vã alguém, enquanto os viajantes o empurram, o todo, estimam os jornalistas, com um realismo imbatível.

⁴⁵³ J. Leyda, citado por Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 211. “...no mundo inteiro, neste ano, no Royal Institute de Londres, em Nova York, na Espanha e na Suécia, a locomotiva vindo direto sobre a câmera provocava gritos de terror nos espectadores. Nenhum filme impressionava mais o público que esse famoso trem.”

⁴⁵⁴ Kijû Yoshida, citado em Jacquier & Pranal. *Op. cit.*, p. 16. “O que aparece sobre a tela é tão próximo da realidade que o limite entre a realidade e sua representação se desfez até desaparecer. A maioria das pessoas receberam as imagens animadas como a própria realidade e a representação terminou por tomar o lugar da realidade do mundo.”

como se o historiador tivesse poderes de “desmentir” um movimento corporal, e afirmar que nenhum espectador desviou o corpo ou gritou ao assistir a fita em mencionada. A questão é outra, e ela reside na necessidade de se levar em conta o que de fato estava em jogo naquele momento.

Deve-se dizer, de início, que *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* sequer foi projetado na apresentação de 28 de dezembro, 1895, no Grand Café. O filme não consta no programa⁴⁵⁵ distribuído aos espectadores da sessão, nem recebe menção nas edições de *Le Radical* ou de *La Poste* de 30 de dezembro, os dois jornais a dar mais destaque ao evento, inclusive descrevendo as fitas exibidas na ocasião.

Abandonando de vez o contexto “medieval” do interior russo e retornando ao próprio universo que engendrou o cinematógrafo – a burguesia urbana européia –, há algumas colocações a se fazer, reflexões que ajudam a relativizar um pouco a versão de que o público viu-se à beira do desespero, confundindo real e representação.

Começando pelo óbvio: os espectadores pagaram ingresso justamente para assistir a uma apresentação espetacular (para não dizer chocante), e portanto deviam estar aguardando algum tipo de ilusão ou trucagem produzida por um aparelho – o sufixo de *Cinématographe*, conhecido através de outras invenções que circulavam pela cidade, já entregava parte do segredo.

Em segundo lugar, deve-se levar em conta que entrar em uma sala na qual se projetavam imagens sobre a parede, ou outra superfície lisa, não constituía exatamente uma novidade em 1895. Vide a ilustração, quatro páginas acima, da Fantasmagoria de Robertson, apresentada cem anos antes. Aparelhos com séculos de existência, como lanternas mágicas e similares, difundiam a prática da ampliação de desenhos diante de um público, sempre através da aplicação de um foco de luz sobre placas translúcidas. Com o século XIX, o costume ganha um novo fôlego com o advento da fotografia, logo objeto destas apresentações. A projeção de imagens fotográficas a uma platéia pagante era de tal forma cotidiana que Georges Méliès, na sessão para convidados no Grand Café, murmurou

⁴⁵⁵ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, p. 482.

impaciente ao deparar-se com uma foto estática⁴⁵⁶ ampliada na tela: ele mesmo propunha atrações como aquela, há anos, em seu teatro.

Similarmente, não se pode ignorar os efeitos da difusão da fotografia durante as décadas precedentes, e a crescente familiaridade deste tipo de técnica junto às mesmas pessoas que mais tarde assistiriam à estréia do cinematógrafo. Suas especificidades eram conhecidas pelo público urbano Lumière, que bem entendia, por exemplo, a relação entre o que havia *dentro-de-quadro* e aquilo que permanecia *fora-de-quadro* na imagem fotográfica.



Paris, 1895. A foto ao lado ilustra o famoso acidente na estação parisiense de Montparnasse. Um trem chega ao cais e, vendo-se impedido de diminuir a velocidade, acaba por atravessar o saguão, voando janela afora. Uma pessoa que porventura entrasse em contato com essa imagem naturalmente projetaria sobre ela uma série de informações, por sua vez tiradas de pressupostos lógicos. O *visível*, aquilo que se apresentava dentro dos quadros da fotografia, sugeria um *invisível* cuja conexão

dependia da capacidade de abstração do observador. Ao se identificar a locomotiva através da vidraça estourada, automaticamente se pressupunha a existência dos outros vagões que a sucediam, que por sua vez ocupavam o saguão da estação. Este e todos os outros elementos fora do campo de visão aberto pela fotografia eram tão “reais” quanto aquilo que de fato se via, ainda que aqui se apresentassem apenas como uma sugestão, como algo que deveria ser *visualizado* pelo observador.

A noção de que para além do quadro fotográfico, de suas extremidades físicas, há uma continuidade diretamente relacionada àquilo que de fato se ilustra,

⁴⁵⁶ O primeiro filme exibido na sessão de 28 de dezembro de 1895 foi de início projetado estaticamente, sem rotação da manivela. Criado o suspense, a imagem finalmente ganhou movimento, apresentando o espetáculo cinematográfico.

e que a relação entre o fora e o dentro – entre o visível e o invisível – depende da capacidade de abstração do indivíduo que “completa”, que expande, subjetivamente a representação, foi desenvolvida na teoria cinematográfica através do conceito de *diegese*. O termo, aplicado ao cinema inicialmente por Christian Metz, significava “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: o próprio discurso, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados dentro e através do discurso, e assim os personagens, as paisagens, os eventos e outros elementos narrativos, na medida em que eles são considerados em seu estado denotado.”⁴⁵⁷ A definição, cunhada com o cinema narrativo e ficcional em mente, alcança de maneira apenas indireta a filmografia do século XIX, em questão aqui. Ela, porém, chama atenção para a *implicação de tempos e espaços*, fenômeno central na filmografia dita “primitiva”.

O problema da *diegese* foi explorado quase simultaneamente (em 1969, um ano depois de Metz) por Noël Burch, em *Práxis do Cinema*, ainda que sem utilizar o mesmo nome para o conceito. Em um artigo⁴⁵⁸, o autor estabelece bem objetivamente a existência de, *dois espaços*, ou duas esferas básicas de representação, a saber, o *dentro-de-quadro* e o *fora-de-quadro*, interdependentes. O espectador observa a imagem projetada, e em seu centro vê um personagem (ficcional ou não) parado. Quando este subitamente põe-se em movimento e, andando para um dos lados, atravessa o limite da lente (ou da tela), desaparecendo, o observador em momento algum crê que aquele indivíduo jogou-se num abismo da não-existência. Ele sabe que o personagem apenas colocou-se fora do campo de visibilidade. Tal compreensão da relação diegética no quadro representado não nasceu com o cinema, mas foi herdada da fotografia, com a qual o público do cinematógrafo Lumière tinha – havia décadas – imensa familiaridade. Pascal Bonitzer vai mais longe, define o espaço da tela cinematográfica como “centrífugo.”⁴⁵⁹

III

⁴⁵⁷ Christian Metz, citado por Michel Marie & Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 52. No original em francês : « l’instance représentée du film, c’est-à-dire l’ensemble de la dénotation fílmique : le récit lui-même, mais aussi le temps et l’espace fictionnels impliqués dans et à travers ce récit, et par là les personnages, les paysages les événements et autres éléments narratifs, pour autant qu’ils sont considérés en leur état dénoté. »

⁴⁵⁸ Noël Burch “Nana ou ‘dois espaços’” IN: *Práxis do Cinema*, p. 37.

⁴⁵⁹ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*. p. 81.

Os espectadores na projeção inaugural no Grand Café, assim como nas apresentações seguintes, entraram na sala de exibição com a intenção de terem seus sentidos testados. Eles se deslocaram até o local e pagaram o ingresso com essa intenção. Esperavam assistir a algo – com sorte – realmente fora do comum. Esperavam o choque.

Sentados na sala preparada para o espetáculo, viram as luzes se apagarem, como de costume neste tipo de ocasião (familiar à maioria ali). Após um breve instante no breu, deparavam-se com uma imagem fotográfica projetada na tela preparada pouco antes por Antoine Lumière. Até então, aos olhos das pessoas presentes, nada de essencialmente novo lhes era oferecido. Freqüente em espetáculos de variedades, a projeção de fotografias não representava exatamente uma novidade.

Apenas com o rodar da manivela pelo operador, que animava a imagem dando-lhe movimento, iniciou-se um espetáculo original, o espetáculo cinematográfico – não completamente inédito, afinal o kinetoscópio de Edson já havia oferecido pequenas (literalmente) visões como aquela. Porém, a projeção em tamanho natural, e todos os detalhes que a imagem apresentava... era a *vida*, como nunca vista.

O primeiro filme exibido ilustrava o movimento de pessoas, carroças, carros e bondes por uma praça de Lyon. Todos estes elementos cruzavam sem parar a tela, entrando e saindo de quadro. A platéia, para a qual a fotografia já era um tanto cotidiana, compreendia aquilo. O mundo representado ali não era fechado, não tinha limites. Não, ele se expandia para todos os lados, por regiões que no contexto daquela imagem encontravam-se simplesmente *invisíveis*. Neste processo a platéia participava criativamente, e não como uma parte passível – ou mesmo, nos termos de Tom Gunning, como um grupo de “espectadores ingênuos”:

Although I have my doubts whether actual panic took place in the Grand Café's Salon Indien, there is no question that a reaction of astonishment and even a type of terror accompanied many early projections. I therefore don't intend to simply deny this founding myth of cinema's spectator, but rather to approach it historically. We cannot simply swallow whole the image of the naïve spectator, whose reaction to the image is one of simple belief and panic; it needs digesting. The impact of first film projections cannot be explained by a mechanistic model of

*a naïve spectator who, in a temporary psychotic state, confuses the image for its reality.*⁴⁶⁰

A chave para o fenômeno, Gunning mesmo identifica, se encontra numa incongruência momentânea – *momentânea* pela rapidez do choque, mas também por uma eventual ignorância sobre o funcionamento técnico do cinematógrafo – entre o que os olhos viam e aquilo que o intelecto validava como sendo real. Entre os sentidos (e a imagem assimilada) e os pressupostos lógicos que guiavam o indivíduo. Este choque podia causar maravilha, espanto, entusiasmo, podia inclusive fazer com que espectadores se movessem em seus assentos *como se* um trem viesse em suas direções – isso porém não significa, mecanicamente, que uma representação estivesse sendo tomada como a realidade em si.

Não se trata apenas de criticar um onipresente mito fundador da história do cinema, mas de abrir espaço para outras modalidades de interpretação, e, acima de tudo, identificar historicamente os fatores que impulsionaram não só um padrão de experiência todo novo, mas o amadurecimento mesmo de um outro homem.

Menos ainda, em última análise, de se indagar infinitamente se os espectadores se desviaram ou não do trem projetado na tela. A questão que se coloca é outra: por que, mesmo *sabendo* que estavam diante de uma *ilusão*, estes indivíduos teriam se desviado *como se* diante de uma ameaça real.

Os relatos de época descrevendo a inauguração do cinematógrafo Lumière alternam-se entre o entusiasmo e o pessimismo. Maxim Gorki, em julho de 1896, ao assistir a invenção francesa – “francês” significando aqui, não se deve esquecer, o que havia de mais decadente e viciado, tal como o café de Charles Aumont na Rússia, onde todo tipo de cena imprópria podia ser assistida – chega a dizer: “Acabamos incomodados e deprimidos com essa vida silenciosa e cinzenta. Parece que ela quer fazer uma advertência e a envolve de uma significado incerto

⁴⁶⁰ Tom Gunning, *Op. cit.* p. 820. “Embora eu tenha minhas dúvidas sobre se de fato pânico tomou conta do Salão Indiano no Grand Café, não há dúvida de que uma reação de espanto e mesmo um tipo de terror acompanhou várias projeções iniciais. Eu portanto não tenho a intenção de simplesmente negar este mito fundador do espectador do cinema, mas ao invés disso abordá-lo historicamente. Não podemos simplesmente engolir a imagem do espectador ingênuo, cuja reação à imagem é uma de simples crença e pânico; ela precisa de digestão. O impacto das primeiras projeções de filmes não podem ser explicadas por um modelo mecanicista de um espectador ingênuo que, em um estado psicótico temporário, confunde a imagem por sua realidade.”

e sinistro; isso faz o coração desfalecer. Esquecemo-nos de onde estamos. Idéias estranhas invadem nossos espíritos; ficamos cada vez menos conscientes.”⁴⁶¹

Mais uma vez, *ambivalência*. A cinematografia e a revolução dos sentidos que ela sintetizava representavam o impasse epistemológico observado na passagem do século XIX para o XX. As tecnologias inauguradas no período, assim como as reorganizações do espaço público e do corpo humano então sofridas, apontavam para um importante momento de redefinição. “Idéias estranhas invadem nossos espíritos.” Gorki e outros perceberam a situação, ou melhor, a sugestão de que um caminho deveria ser escolhido entre tantos, sem que se soubesse exatamente aonde cada um deles levaria – no escuro. Uma aposta e seus riscos.

A consciência poderia ser perdida, poderia ser expandida. Poderia também ser expandida pela radicalização de seu processo de perda (ou o inverso). Todas as opções mostravam-se possíveis. Ou se exacerbava a experiência do risco, saindo como Gabriel Veyre ou Arthur Rimbaud (anos antes) para “traficar no desconhecido”⁴⁶², ou se comprava a idéia (falsa) de que não havia mais riscos – para então sucumbir silenciosamente.

A unidade conclusiva desta tese deve desenvolver as escolhas apresentadas ao homem pelo contexto histórico no qual o cinematógrafo foi engendrado. O cinema no século XIX representava de uma maneira muito fiel e sintética as questões colocadas ao indivíduo urbano naquele momento. Um novo padrão de experiência se expandia rapidamente e escolhas precisavam ser feitas. Se por um lado se oferecia à subjetividade, de forma sedutora, uma opção “segura” e confortável (o que por conseqüência significava perda de autonomia, passividade e a ilusão de que não havia mais *riscos*), por outro abriam-se novas possibilidades de experiência radical dos limites sensíveis e criativos, levando o homem a locais – geográficos, temporais e psíquicos – até então vedados pelas fronteiras materiais do cotidiano.

Ao novo homem se apresentavam duas opções básicas. Elas devem ser discutidas na próxima unidade, com uma avaliação das promessas e riscos subentendidos em cada alternativa. Ao indivíduo se oferecia, por um lado, a oportunidade de abrigar-se desinteressadamente em sua própria ignorância,

⁴⁶¹ Emmanuelle Toulet, *op. cit.* p. 138.

⁴⁶² Jean Arthur Rimbaud, carta do Harar, 04/05/1881. *Oeuvres Completes*, p. 569.

confortável e protetora, sem maiores questionamentos. Não se tratava de uma escolha covarde, mas aparentemente relevante, dada a necessidade de incorporar uma pedagogia dos sentidos sem a qual a sobrevivência do homem em um universo cognitivo cada vez mais caótico tornava-se difícil, fadada à desorientação. Tal adequação poderia porém significar a longo prazo uma anulação de si mesmo, provocada por uma relativa automatização dos sentidos. A segunda opção, por outro lado, pautava-se mais pelo desejo de entender os princípios destes mesmos caos e pedagogia, os seus funcionamentos, os seus sentidos, ao invés de assimilá-los automaticamente. Mas se esta postura podia levar o indivíduo a uma experiência poética, sem dúvida radical, podia também representar um preço caro demais a se pagar. O risco de auto-destruição não era desprezível.

Alternativa, opção e escolha, contudo, mais que palavras, são eufemismos. Raramente se presenteia o indivíduo com a possibilidade de determinar plenamente o seu próprio destino, de refletir sobre que via exatamente a seguir. As duas “opções” sugeridas acima representam não tanto atitudes conscientes e monolíticas, entre as quais se faz uma escolha lúcida, mas duas grandes forças simbólicas que se alternavam ou se combinavam de acordo com as disposições particulares de uma dada sociedade, fosse no âmbito de sua cultura ou nas trajetórias particulares dos indivíduos que a constituíam.