

## 5.2 – O problema da experiência do espectador.

“Prazer e ansiedade”, sentia no fim do século XIX o espectador diante da ilusão cinematográfica, capaz de expor a “fragilidade do nosso conhecimento sobre o mundo,”<sup>466</sup> e a estranha contradição entre o que os olhos viam e o que o intelecto validava como possível ou “real”. Siegfried Kracauer, em *Theory of Film*, entende esse desacordo cognitivo, ou, em termos mais brandos, o impulso ao pensamento abstrato, como uma resposta psicológica ao impacto da ciência no cotidiano das populações urbanas. Para tanto, para remediar o processo de racionalização radical ao qual a vida social era submetida, diagnostica como antídoto a “experiência – a experiência das coisas em sua concretude.”<sup>467</sup>

Muito se fala a respeito do efeito alienante dos filmes sobre o público, numa espécie de letargia (política, sobretudo) provocada pelas qualidades anestésicas do cinema. Kracauer trata da questão a partir de um recorte temporal abrangente, que toma o processo de institucionalização do cinema no começo do século XX como efetivado e tendo adotado como padrão comercial um modelo de narrativa ficcional de longa metragem, com uma relação compensatória, psicologicamente determinada, se estabelecendo entre espectadores ávidos por viver na sala de cinema as emoções que lhes eram negadas no dia a dia. Era o cinema como agente reconfortante, capaz de “fazer esquecer” – e assim alienando ainda mais o já alienado indivíduo. É difícil transpor esse quadro para o século XIX, quando os jogos psicológicos entre o drama do personagem e o espectador na poltrona existiam apenas vagamente. O diagnóstico de Kracauer sobre o conflito imposto na cultura pela modernidade tem no entanto validade retroativa, tratando-se esse de um mesmo processo que levou o sujeito, a partir do XIX, a se ver incapaz de entender – quanto mais controlar – as forças que determinavam o funcionamento do mundo social em que ele atuava.

*The world has grown so complex, politically and otherwise, that it can no longer be simplified. Any effect seems separated from its manifold possible causes; any*

---

<sup>466</sup> Gunning, *Op. Cit.* p. 825. No original, “The vertiginous experience of the frailty of our knowledge of the world before the power of visual illusion produced that mixture of pleasure and anxiety...”

<sup>467</sup> Kracauer, *Op. Cit.* p. 296. No original “...experience – the experience of things in their concreteness.”

*attempt at a synthesis, a unifying image, falls short. Hence a widespread feeling of impotence in the face of influences become uncontrollable for eluding definition.*<sup>468</sup>

Examinando a conjuntura do final do século XIX, percebe-se que o indivíduo já vivia esse cotidiano de alienação e ausência de referências bem antes de entrar em uma sala de projeção pela primeira vez. A imagem cinematográfica, não obstante, fornecia um poderoso encontro com o descontrole, a novidade, o choque e o *outro*, todos elementos da experiência dita *moderna*, como numa síntese perfeita. O remédio, novamente: concretude, e a sua experiência.

De volta à estaca zero, tudo indica. Como experimentar o concreto através de uma representação, através de um conhecimento mediado, indireto? Kracauer fala na capacidade dos filmes em “registrar e revelar a realidade física,”<sup>469</sup> mas de que maneira?

Em primeiro lugar, revendo a posição da subjetividade do espectador na equação, reconhecendo a sua exterioridade em relação à cena descrita, o que em última análise significa substituir um conceito político – o de alienação – por outro que leva em conta a capacidade de cognição e abstração do indivíduo, o de colocar-se fora da imagem projetada, fora do “centro de um espaço imaginário”.<sup>470</sup> Como Noel Burch chamará atenção – eis o segundo passo – deve-se levar em conta que, diferentemente do cinema narrativo institucionalizado no século XX, no século XIX não se observava uma “penetração do espectador no interior do espaço diegético visual (e eventualmente sonoro).”<sup>471</sup>

Manter-se fora da imagem queria dizer, além do óbvio, colocar-se em posição de exame, de observação, o que pode soar igualmente óbvio dada a natureza do que se fazia dentro das salas de projeção. A adoção de um olhar distanciado, contudo, permitia ao sujeito contato com uma visibilidade desgarrada de sua consciência, de sua posição enquanto agente em um determinado campo de ação. Fora daquele cenário, o espectador podia finalmente ver. A “realidade física” mencionada por Kracauer é uma realidade essencialmente visual.

<sup>468</sup> Ibidem, p. 171. “O mundo tornou-se tão complexo, politicamente e de outras formas, que não pode mais ser simplificado. Todo efeito parece separado de suas possíveis e diversas causas; qualquer tentativa de síntese, de imagem unificadora, mostra-se insuficiente. Daí uma sensação generalizada de impotência diante de influências tornadas incontroláveis

<sup>469</sup> Ibidem, p. IX, citado por Miriam Bratu Hansen. No original, “...to record and reveal physical reality.”

<sup>470</sup> Burch, *Op. Cit.* p. 37.

<sup>471</sup> Ibidem, p. 41. No original, « ...la pénétration du spectateur à l'intérieur de l'espace diégétique visuel (et éventuellement sonore)... »

Já se falou na unidade passada sobre a capacidade reintegradora da cinematografia, que abria os olhos do espectador para aspectos de seu cotidiano tornados invisíveis pelo hábito. Deve-se agora adicionar ao fenômeno a influência mencionada por Kracauer da ciência e da produção tecnológica de então no dia a dia, impulsionando o sujeito a interpretar abstratamente a relação entre o seu corpo e o exterior, entre cada ação e consequência, significante e significado, elementos tradicionalmente pensados enquanto binômios inseparáveis, mas que então se dissociavam. Abstrair significa desobjetivar. Objetos perdem as suas qualidades específicas, tornando-se substantivos puros, indeterminados em termos adjetivos ou adverbiais, viram “coisa” pura, sem materialidade específica.

O problema da suposta inferioridade da experiência mediada pelo cinematógrafo em relação à experiência direta, pessoal, é insolúvel quando se insiste na existência de uma “realidade em si”, percebida e compreendida de maneira universal, a partir da qual o aparelho produziria uma cópia fragmentária com pretensões de representação total. Nesse caso o cinema permanecerá insuficiente e alienante, simplesmente por não reproduzir o que pretende representar. Como se debateu na unidade anterior, é mais que discutível a hipótese de uma ampla confusão entre imagem projetada e “realidade” física por parte do espectador urbano no final do século XIX, embora o ideal da reprodução total do mundo fosse cotidiano enquanto *tema* literário, artístico e científico. É no resgate de concretude mencionada por Kracauer, numa atividade criativa, que se encontrava de fato a experiência do espectador cinematográfico. Como numa metáfora, a cinematografia sugeria um caminho entre um objeto e outro, oferece uma imagem que fazia referência a uma característica específica da “coisa”. Esse movimento de um ao outro, porém, quem devia fazer era o indivíduo. O cinema rerepresentava o mundo físico (invisível pelo hábito, abstraído pela racionalização do cotidiano) ao espectador que o colocava novamente numa posição de visibilidade – ou, para utilizar a nomenclatura própria, de “real”. Kracauer fala em “redenção”:

*Films renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before its advent. It effectively assists us in discovering the material world with its psychophysical correspondences. We literally redeem this world from its dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera. And we are free to experience it because we are fragmented. The cinema can be defined as a medium particularly equipped to promote the redemption of*

*physical reality. Its imagery permits us, for the first time, to take away with us the objects and occurrences that comprise the flow of material life.*<sup>472</sup>

A experiência cinematográfica do espectador, pois, tinha como fio condutor a “redenção da realidade física” sobre a qual o autor alemão fala acima, uma “realidade” não tanto descoberta pelos olhos do sujeito, mas correspondente ao restabelecimento da capacidade de entrar em contato visual com o conjunto de qualidades que tornavam os objetos únicos e familiares num ambiente cada vez mais fragmentado. Em um cotidiano alienado, a cinematografia do século XIX sugeria o movimento inverso, com o espectador trazendo pra si, retirando da imagem, as referências do “real” que lhe foram desgarradas da vivência física do dia a dia. Nesse sentido, ela redime a “realidade”. É interessante notar como o fenômeno em momentos se exacerbava, com o filme transbordando estilhaços de verossimilhança que transformavam a experiência cinematográfica em um contato com um *mais-que-real* inédito, no qual elementos sutis e banais ganhavam uma dimensão pouco natural, uma predominância poética em relação aos outros objetos no plano.

Ao longe, as árvores se agitam; vê-se o vento levantar a gola da criança.<sup>473</sup>

A vista de Uma rua de Lyon com todo o seu movimento de bondes, veículos, pedestres, curiosos, é mais surpreendente ainda; porém o que mais suscitou entusiasmo foi o Banho de mar, 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.<sup>474</sup>

O incontingente saltava aos olhos, o cotidiano se tornava “surpreendente”, a verdade “maravilhosa”. A imagem da vida se apresentava tão “visível” e tão “real” que parecia surgir revelando um mistério irresistível, a chave para um estado de inocência cognitiva ao qual se tinha acesso pelas portas, nas palavras de Pascal Bonitzer, deste “Éden cinematográfico”<sup>475</sup>. A “realidade” surgia na tela,

---

<sup>472</sup> Kracauer, *Op. Cit.* p. 300. “Filmes tornam visível o que nós não víamos, ou talvez até o que não pudéssemos ver, antes de seu advento. Eles de fato nos ajudam na descoberta do mundo material, com suas correspondências psicológicas. Nós literalmente redimimos esse mundo de seu estado dormente, de seu estado de inexistência virtual, ao nos empenharmos em experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque somos fragmentados. O cinema pode ser definido como uma mídia particularmente equipada para promover a redenção da realidade física. Sua imagética nos permite, pela primeira vez, levar embora conosco os objetos e acontecimentos que constituem o fluxo da vida material.”

<sup>473</sup> Publicado em *La Poste*, 30/12/1895. IN: Toulet, *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>474</sup> Publicado em *Le Radical*, 30/12/1895. IN: *Ibidem*, p. 135.

<sup>475</sup> Bonitzer, *Op. Cit.*, p. 39.

para alguns como experiência de reintegração (ou redenção, segundo Kracauer) da dimensão material das coisas, para outros como puro objeto de consumo.

O espectador, que não era inocente nem ingênuo e reconhecia a diferença entre o *dentro-da-tela* e o *fora-da-tela*, tinha efetivamente uma experiência, esta tão mediada e indireta quanto a assimilação de uma imagem metafórica, sugestiva de um movimento que apenas ele, enquanto ser criativo, podia realizar. Este movimento reintegrava os seus sentidos ao que havia de físico, de essencialmente concreto, ao seu redor, à materialidade dos elementos que constituíam o seu campo de ação ordinário (transformado subitamente em extraordinário). A experiência descorporizada colocava em evidência o próprio corpo, expondo os princípios de uma nova relação deste com o mundo exterior. No contexto de perfectibilidade tecnológica no fim do século XIX, que buscava retirar o elemento humano (imperfeito, não confiável) de toda equação, era compreensível que tal reencontro se desse através do reconhecimento, através da cinematografia, do que na natureza e no homem havia de incidental, aleatório, de supostamente banal. O movimento do vento, o quebrar das ondas, os gestos imprecisos e impensados... cenas que traziam as qualidades de espontâneo e de irreproduzível, de invisível, novamente ao campo da sensibilidade. A experiência cinematográfica, pelo ponto de vista do espectador do XIX, traduzia-se pela ação criativa de se distanciar de uma dada cena, para nela observar elementos que já não se integravam mais à sua experiência do cotidiano, que em si tornara-se uma experiência não integrada, total, mas repleta de referências fragmentadas, sem correspondência com o campo direto de atuação do indivíduo.

Essa curta história da cinematografia – primitiva para uns, dos “primeiros tempos” para outros – que se inicia em 1895 e termina (ou desaparece) por meados da primeira década do século XX, deve ser contada pelos três pontos vista integrados, pelas três experiências que compõem os primeiros passos daquilo que se convencionou chamar de “cinema”. Indispensável fazê-lo por este caminho. Ela narra como as qualidades técnicas de um aparelho feito com alto apuro científico permitiu que operadores espalhados pelo mundo sofisticassem métodos de captação de imagem e, de tal maneira, desenvolvessem as primeiras sílabas de uma linguagem. O processo significou um movimento para os espectadores: conforme o cinema se institucionalizou o indivíduo na poltrona viu-se aos poucos abandonando essa posição exteriorizada, de quem observa de fora a cena, para

mergulhar no centro dela. Eis o convite para uma outra modalidade de cinematografia, não discutida nessa tese, mas insinuando-se com todo o seu vigor em filmes Lumière como *Moscow, rue Tverskaïa* (307), e *Vue prise d'une baleinière en marche* (1241), ambos analisados na Parte 3. O panoptismo colocava o espectador numa posição de súbita vertigem, fazendo-o confrontar-se com os limites da sua capacidade de *experimental*, pondo-o em contato com regiões fronteiriças de sua própria subjetividade e sugerindo-lhe visões estrangeiras, tanto sobre o *outro* quanto sobre o seu cotidiano. Essa é a matéria prima do cinema narrativo que tornou-se instituição a partir do século XX, mas sua história se conta através de uma outra história. Apesar dos esforços de expansão comercial e dos filmes rodados, o XIX terminava sem perspectivas tão animadoras para o cinematógrafo, como Louis Lumière havia previsto. O incêndio no *Bazar de la Charité*, em maio de 1897, tragédia na qual 120 membros da alta sociedade francesa foram mortos, prejudicou a imagem do espetáculo gravemente. A Exposição Universal de 1900 veio então confirmar a queda do interesse pela tecnologia, num momento em que antigas atrações em feiras, salões e museus voltavam a ultrapassar as projeções cinematográficas em bilheteria.<sup>476</sup> O processo só se inverteu nos anos seguintes, com a consolidação de um cinema de longa metragem com narrativa ficcional, apoiado numa estratégia comercial que apostava na formação de um público fiel e no seu retorno semanal a salas de cinema que se tornavam permanentes.

A cinematografia do século XIX – sua técnica e produção fílmica – foi fruto de importantes pesquisas científicas que se associaram em apenas um aparelho, assim como resultado de um conjunto amplo de forças sociais e culturais. Há de se questionar, finalmente, que tipo de efeito as mesmas forças tiveram sobre o indivíduo, não só física e psicologicamente, mas sobretudo em termos culturais e históricos.

---

<sup>476</sup> Schwartz, *Op. Cit.* p. 189.