

### 5.3 – O dilema do indivíduo.

Tão necessário quanto identificar o sujeito-espectador dentro de um público padronizado, comercialmente determinado, e colocar em foco a sua participação criativa dentro da experiência cinematográfica, a observação do indivíduo que integrava a nuvem de transeuntes a circular pela metrópole, incógnito e impotente, é um passo importante na tentativa de se compreender a dinâmica da cultura que engendrou o cinema.

A figura do *flâneur*, celebrada por Baudelaire décadas antes do lançamento do cinematógrafo, e retomada mais tarde por Benjamin, naturalmente ganha destaque neste contexto, por sua força mitológica e mobilidade pela capital do século XIX (a original, cópias e variantes). Seu poder vinha da posição ambígua que ocupava na multidão, parte dela ao mesmo tempo que corpo independente, capaz tanto de segui-la enquanto membro anônimo como de ditar o próprio (des)caminho dentro do movimento coletivo. O *flâneur* mergulhava na multidão e por ela navegava, “aspirando com delícia todos os germes e todo o suor da vida,”<sup>477</sup> sem que isso o impedisse de examinar aquele organismo vivo – e seus personagens – através de um ponto de vista exteriorizado, como alguém que busca ser ator e espectador coincidentes, ocupando o interior de uma cena enquanto a observa de fora. Nos moldes do que ocorreria depois com um membro de platéia do Cinematógrafo, o *flâneur* (tal qual uma criança) “vê tudo como novidade; ele está sempre embriagado.”<sup>478</sup> O olhar se desarma do hábito, “à procura de um desconhecido cuja fisionomia entrevista, em um piscar de olhos, o fascinou.”<sup>479</sup> A comparação entre o *flâneur* e o que depois viria a ser o espectador cinematográfico pode ainda, sem risco de maiores anacronismos, apropriar-se das seguintes palavras de Baudelaire:

*On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.*<sup>480</sup>

<sup>477</sup> Baudelaire, *Op. Cit.p.* 551. No original : « ...il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie... »

<sup>478</sup> Ibidem, p. 552. No original: « l'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. »

<sup>479</sup> Ibidem, p. 551 No original: « ...à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. »

<sup>480</sup> Ibidem, p. 552. “Podemos também compará-lo, ele, a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um dos seus movimentos,

O poeta descreve acima uma modalidade de *olhar* profundamente dinâmica, que se despia de seu *eu* para acolher uma diversidade de perspectivas e extrair, de uma “realidade” inacessível, imagens ainda mais “reais” que a própria “vida”. O reconhecimento desta multiplicidade de pontos de vista e da possibilidade de se adotá-los criativamente é uma das matrizes do que Baudelaire chamou de “modernidade” em 1863, e seu desenvolvimento figura como um componente indispensável na cultura que gerou o espetáculo cinematográfico.

Pode-se ler a asserção de Baudelaire de que o “observador é um príncipe que goza por toda parte de seu incógnito,”<sup>481</sup> assumindo que o mesmo sucederia com o público de cinema, protegido na poltrona durante a projeção de imagens chocantes e de recantos distantes do planeta. Porém tanto o *flanêur* quanto o público devem ser entendidos menos como indivíduos em si, de carne e osso, e mais como uma posição de poder, de observação privilegiada, da qual o sujeito se investia por um tempo limitado, com diferentes medidas de sucesso. Em última análise, ambos significavam uma radicalização, uma tentativa de controle sobre as forças que remodelavam a sociedade e afastavam o sujeito do processo de constituição de significado. Em um universo cognitivo fragmentado, o indivíduo assumia o caos e a atomização das referências que o alienavam, incorporava-os à sua própria natureza e passava a ocupar assim uma posição ativa diante de uma realidade cuja voz totalizante de outra forma o achataria. O homem sem imaginação, sem arte, “se prosterna diante da realidade exterior.”<sup>482</sup>

A modernidade estabelecia um desafio à imaginação, encontrar um lugar para o indivíduo numa cultura tão influenciada pela técnica, na qual a subjetividade perdia espaço gradativamente para uma visão positiva do mundo. O desafio consistia em conseguir articular um universo de símbolos e personagens extremamente fragmentado (analisado) para dele retirar uma nova síntese. É neste contexto cultural que a cinematografia estréia.

Não se pode perder de vista, contudo, que o desafio colocado pela modernidade à imaginação exigia do homem uma força muito maior do que a que

---

representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu que, a cada instante, o transforma e exprime em imagens mais vivas do que a vida ela mesma, sempre instável e fugidia.”

<sup>481</sup> Ibidem, p. 552. No original : « L’observateur est un prince qui jouit partout de son incognito ».

<sup>482</sup> Ibidem, p. 396. No original : « ...se prosterne devant la réalité extérieure. »

ele dispunha. Abandonando a esfera mitológica do século XIX e penetrando no centro da questão, onde se encontrava sozinho o indivíduo desnordeado, Benjamin faz uma colocação de valioso pragmatismo:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio (ou auto-anulação), selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões.<sup>483</sup>

Benjamin sugere ao heroísmo no século XIX ares um tanto trágicos, como um golpe impotente sobre uma força irresistível que ao invés de contra-atacar suga sem esforço o herói para dentro de si. O heroísmo podia continuar existindo, mas o herói foi derrotado.

A análise desse final de século XIX não deveria, contudo, se restringir a um dualismo que interpreta a modernidade em termos, novamente, de *decifra-me ou te devoro*, como se fossem impossíveis relações subjetivas entre o indivíduo e o mundo no qual ele atuava – o que obviamente não era o caso, de outra forma não existiria cultura. Além disso, leituras marxistas sobre o período, como a de Benjamin, tendem a um olhar especialmente decadentista sobre estas sociedades, determinando-as, nas palavras de Marshall Berman, como algo “oco, viciado, espiritualmente vazio, opressivo em relação ao proletariado, condenado pela história.”<sup>484</sup>

O desafio de identificar as características do personagem que viveu a “experiência cinematográfica” no final do século XIX, tanto nas salas de projeção quanto nas ruas da metrópole, e que portanto sofreu a influência – numa escala corporal, psicológica, cognitiva e social – das mesmas forças que na cultura engendraram o cinematógrafo deve ser conduzido levando-se em consideração uma relação dinâmica entre o indivíduo e o mundo ao seu redor, ao invés de um embate constante.

A adaptação do homem à cultura fragmentada exposta aqui e ao processo de perda de referências que destacava os objetos de suas funções iniciais e corpos de suas origens, colocava todos sob o signo do *ahistórico*. Por tal razão as metáforas do herói, do artista, do jogador e do aventureiro se encaixam tão bem à cultura do

<sup>483</sup> Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 75.

<sup>484</sup> Berman, *Op. cit.* p. 142.

XIX, pois para os quatro passado e futuro não existem, sendo o presente imediato o plano no qual os fragmentos que constituem a experiência do “real”, tempo sem história, são sintetizados e ganham autonomia.

*...in the adventure we abandon ourselves to the world with fewer defenses and reserves than in any other relation, for other relations are connected with the general run of our worldly life by more bridges, and thus defend us better against shocks and dangers through previously prepared avoidances and adjustments. In the adventure, the interweaving of activity and passivity which characterizes our life tightens these elements into a coexistence of conquest, which owes everything only to its own strength and presence of mind, and complete self-abandonment to the powers and accidents of the world, which can delight us, but in the same breath can also destroy us.*<sup>485</sup>

Simmel cita uma importante “alternância de atividade e passividade”. A convivência entre vida e morte em uma experiência única libera a visão humana para enxergar um horizonte vasto, cujos limites se encontram fora de seu alcance direto, mas que por isso mesmo se torna um horizonte interior, humano, a ser perseguido. “A vontade de acreditar,” no entanto, era “igualada pela incapacidade de acreditar,” argumentava Kracauer<sup>486</sup> logo no começo do século XX. “Apatia se espalha como um epidemia.”

Um dilema se colocava ao indivíduo no final do século XIX, cobrando dele uma posição, uma postura diante do mundo que se transformava rapidamente – não ao passo de um progresso idealizado, mirando a perfectibilidade de uma civilização imaginada, mas no sentido de uma transformação permanente, de um movimento constante ao qual o sujeito deveria de alguma forma responder. Não se tratava de uma escolha no interior de um sistema dicotômico, mas da adoção de um ponto de vista. Se o cinismo se mantinha como uma opção viável, com garantias (falsas ou não) que permitiam ao indivíduo guiar-se com segurança, em troca oferecia uma “realidade” estéril, compartilhada enquanto item de consumo coletivo. Suspendendo a crítica mais ampla e submetendo a capacidade de julgar a uma única perspectiva (única porque universal), o cinismo prometia uma

<sup>485</sup> Simmel, “The Adventure”, *Op. Cit.* “...na aventura nós nos abandonamos para o mundo com menos defesas e reservas que em qualquer outra relação, já que outras relações estão conectadas com o correr geral de nossa vida mundana por mais pontes, e portanto nos defendem melhor contra choques e perigos através de cautelas e ajustes preparados previamente. Na aventura, a alternância entre atividade e passividade que caracteriza a nossa vida pressiona esses elementos em uma coexistência de conquista que deve tudo apenas à sua própria força e presença de espírito, e ao completo auto-abandono aos poderes e acidentes do mundo, que podem nos deleitar, mas simultaneamente nos destruir.”

<sup>486</sup> Kracauer, *Op. Cit.* p. 291. No original: “...the will to believe is matched by the incapacity for believing. Apathy spreads like an epidemic.”

passagem estável por um terreno cognitivo minado, capaz de desorientar os sentidos. A escolha pelo cinismo não era sinal de demérito, mas uma opção pela funcionalidade em um sistema empenhado em descartar os agentes sem função – e que o fazia geralmente com sucesso.

Coexistindo com a postura cínica, a cética. Suas características se aproximam dos fundamentos da tradição que leva o mesmo nome, sobretudo no que diz respeito à procura permanente pela natureza das coisas, um objetivo que se justifica em si, negando tanto a possibilidade de se afirmar algo com certeza quanto a asserção de que nenhuma verdade pode ser descoberta.<sup>487</sup> O cético, diante de uma variedade de perspectivas, recusa-se a eleger uma em particular e a descartar o restante como falsas. Ele adota uma atitude mental que leva em conta todas as impressões com as quais entra em contato, mas sem escolher uma em detrimento das outras. Idealmente, concretizando o projeto cético de Montaigne, aproxima-se de uma nova linguagem, uma que não seja “toda formada por proposições afirmativas.”<sup>488</sup> Dessa maneira o sujeito *ahistórico* da cultura do século XIX ensaiava o seu retorno à História, se não como historiador então como cronista, privando-se da descrição dos fatos *tais quais* para dedicar-se ao registro dos eventos da maneira que eles se apresentavam aos seus sentidos,<sup>489</sup> para produzir uma narrativa que não devia impor o seu olhar como verdade, mas que podia reintegrar a sua subjetividade a um processo de constituição de significado coletivo.

O cético *fin de siècle* esboçado aqui não transformava a busca pela verdade em missão. Ao invés disso, identificava nessa busca um contato recorrente com o *outro*, cujo puro reconhecimento sugeria, mesmo que de forma incipiente, a inexistência de um olhar comum a todos. Confrontado pela pluralidade, ele “suspende o juízo”, o que no caso não significava uma paralisia – uma apatia ou ausência de critérios – mas “uma outra forma de se relacionar com o real”,<sup>490</sup> outra na qual o diálogo entre diversas perspectivas oferece uma chance de auto-determinação, de não submissão a uma “realidade” determinada positivamente.

<sup>487</sup> Sextus Empiricus, *Outlines of Pyrronism*. P. 18.

<sup>488</sup> Montaigne, citado por Danilo Marcondes, “A ‘felicidade’ do Discurso Cético”, IN *O que nos faz pensar*, número 8, p. 132.

<sup>489</sup> Marcondes, *Ibidem*, p. 141.

<sup>490</sup> Paulo Vaz, “O sentido do ceticismo”, IN: *Ibidem*, p. 19.

A cinematografia do século XIX ia ao encontro tanto de céticos quanto de cínicos. Não havia duas opções sólidas, excludentes, entre as quais escolher, mas dois olhares sobre o mundo (e a tela) que determinavam a distância (real ou imaginária) do horizonte ao qual se caminhava. O cinema, representante da desorientação moderna que fundia unidade e ruptura, continuidade e descontinuidade, e que retirava *tempo* e *espaço* da lógica cotidiana, celebrava o caos cognitivo do qual se alimentava ao mesmo tempo em que acenava com uma promessa de síntese. A ciência, expondo o que estava em jogo na “máquina humana”, produziu uma técnica que utilizava as limitações do corpo para apresentar através de imagens fotográficas o olhar de um operador em local muito distante – ou tão perto, e mesmo assim longe –, que ao ganhar movimento simulava um *estar no mundo* novo, ou uma visão externa sobre a mais familiar das cenas. A chegada do espectador provocava uma experiência que não era reproduzida – apesar da reprodução das imagens –, mas experimentada de forma original, como uma visão que se incorpora e imagina ao mesmo tempo.