

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE LETRAS

MESSIAS TADEU CAPISTRANO DOS SANTOS

O cinema em transe: a percepção cinematográfica
à luz das metáforas do autômato e dos fenômenos da dissociação

Rio de Janeiro
2007

MESSIAS TADEU CAPISTRANO DOS SANTOS

O cinema em transe: a percepção cinematográfica à luz das metáforas do
autômato e dos fenômenos da dissociação

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do Grau de Doutor ao Programa de Pós-
graduação do Instituto de Letras da Universidade
do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Guillermo Francisco Giucci Schmidt

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

S237 Santos, Messias Tadeu Capistrano dos.
O cinema em transe : a percepção cinematográfica à luz das metáforas do autômato e dos fenômenos da dissociação / Messias Tadeu Capistrano dos Santos. – 2006.
178 f.

Orientador : Guillermo Francisco Giucci Schmidt
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cinema – Filosofia – Teses. 2. Percepção visual – Teses 3. Imaginário – Teses. I. Santos, Guillermo Francisco Giucci. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 791.43.01

MESSIAS TADEU CAPISTRANO DOS SANTOS

O cinema em transe: a percepção cinematográfica à luz das metáforas do
autômato e dos fenômenos da dissociação

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do Grau de Doutor ao Programa de Pós-
graduação do Instituto de Letras da Universidade
do Estado do Rio de Janeiro.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 09/04/2007

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Flávio Carneiro
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Érick Felinto Oliveira
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dra. Maria Paula Sibilía
Instituto de Artes e Comunicação Social – UFF

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Departamento de Línguas e Letras – UFES

Rio de Janeiro

2007

*Para Gedália
e Barbosa*

Agradecimentos

A Guillermo Giucci, pela Lição;
e a Andreas Huyssen, por ter possibilitado o desenvolvimento
desta pesquisa sob sua orientação, na Columbia University.

A Jonathan Crary, pela valiosa atenção, reuniões e observações;
e a Stefan Andriopoulos, pela troca luminosa entre sonâmbulos, vampiros e bons espíritos.

Aos membros da banca, Wilberth Claython, Flávio Carneiro, Paula Sibilía e Erick Felinto,
pela generosidade, críticas e aprendizado.

A Carlinda Nuñez, por toda força e apoio;
E a Gustavo Bernardo, pela qualificação.

A Luciane Capistrano, Caetano Stanzani
e ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPQ),
por terem viabilizado este projeto.

A Andréia Resende e Adriana Viana - fadas, mais que irmãs;
E a Antônio Carlos de Souza Lima, grande amigo, pelo axé.

Ao Mané, Tinoco e Gregory Hovart, *doppelgangers*.

E a Paula Sibilía, pelo Afeto.

E as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram na realização deste projeto:

Patrícia Corrêa, Rodrigo Labriola, Tang Fang, Araceli Cometty, Mariangela Marcello, Ana Rosa, Robério de Oliveira, Karen Talborn, Renê Aduan, Roberta Vampré, Geisa Rodrigues, Kléber Mendonça, Thaís Bastos, Maria Helena do Carmo, Luciana Caliman, Fabíola Simão Padilha, Bith, Raimundo Carvalho, Orlando Lopes, Benjamim Rodrigues, Gladson e Eliana Kutsner, Ilana Feldman, Cláudia Sanz, Cristina Ferraz, Antonio Fatorelli, Evando Nascimento, Ricardo Hollanda, Hugo Santos, Lílian Krackowski e Rosa Zambrano.

“Eu vi a verdade, e pretendo mostrá-la a você. Pode imaginar como serão? Vou lhe dizer. Nesse momento Tillinghast sentou-se diretamente à minha frente, soprou a vela e ficou olhando odiosamente em meus olhos. Seus órgãos sensoriais existentes – ouvidos primeiros, penso eu – vão captar muitas impressões, pois estão intimamente relacionados com os órgãos adormecidos. Depois virão outros. Já ouviu falar na glândula pineal? Pobre endocrinologista rasteiro e adventício do freudiano. Essa glândula é o maior dos órgãos sensoriais – eu descobri. É como a visão, afinal, e transmite imagens visuais ao cérebro. Se você for normal, essa é a maneira como deverá receber a maior parte disso... isto é, a maioria das evidências do além”

H. P. Lovecraft, From Beyond.

RESUMO

SANTOS, Messias Tadeu Capistrano dos. *O cinema em transe: a percepção cinematográfica à luz das metáforas do autômato e da dissociação*. 2007. 178 f., il. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Os poderes hipnóticos e sensoriais do cinema foram encenados em vários filmes e teorizados, de diferentes modos, por diversos pensadores e cineastas. Desde seu início, o cinema tem sido assombrado por vampiros, fantasmas, duplos, sonâmbulos, loucos e alucinados que metaforizam a experiência espectral e suas metamorfoses. A partir deste tema, o trabalho consiste em discutir as relações entre cinema e percepção através de uma análise das metáforas do espectador como *autômato* e da experiência cinematográfica como *fenômeno dissociativo*, ligada à hipnose, a alucinação e a telepatia. Para investigar estas conexões, parte-se de um estudo da modernização da percepção e do espetáculo ocorridos na sociedade industrial. Neste contexto, a imaginação cinematográfica esteve vinculada ao imaginário óptico de um modo ambíguo: por um lado, com a “automatização da percepção” através dos atos reflexos propagados pelos choques espaço-temporais da modernidade; e por outro, com a emergência de uma “cultura espectral” que fez a imagem técnica dialogar com os debates psicofísicos acerca dos fenômenos da dissociação e com a imaginação fantástica da segunda metade do Século XIX. A partir deste quadro as metáforas do autômato e dos fenômenos dissociativos servirão como instrumentos teóricos para a análise de alguns filmes que abordam as transformações do dispositivo cinematográfico sob o de novas tecnologias, processos de automação e demandas perceptivas.

Palavras-chave: teoria do cinema; modernização da percepção; espetáculo; autômato; dissociação.

ABSTRACT

Various films have staged the hypnotic and sensorial power cinema has, just as several thinkers and film directors have theorized about it in many different ways. Since the very beginning, cinema has been haunted by vampires, ghosts, 'doppelgangers', sleepwalkers, insane and hallucinated people who turn the audience's experience and its metamorphoses into metaphors. These issues have been taken as the leading theme for this work which will deal with the exploitation of the connection between cinema and perception through the analysis of both the metaphors of the spectator seen as an automaton and of the cinematographic experience seen as a *dissociating phenomenon*, linked to hypnosis, hallucination and telepathy. The starting point for the exploitation of these connections is the study of the modernizing trend as to perception and performance in the industrial society. In this context the bond between the cinematographic imagination and the optical imaginary activity is an ambiguous one: on one side the bond goes with the 'automation of perception' through reflexive acts spread by spatial-temporal clashes of modernity; on the other side, the bond goes with the emergency of a 'ghostly culture' which led the technical image into a dialogue with psycho-physical debates on dissociation phenomena and with the fantasizing imagination of the second half of the 19th century. In this setting the metaphors of the automaton and of the dissociating phenomena will supply a theoretical device to analyze some films that deal with the transformations of the cinematographic tool under the impact of new technologies, automation processes and perceptive demands.

Keywords : cinema theory; modernization of perception; spectacle; automata; dissociation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A TRAÇÃO DO OLHAR: CINEMA, ESPETÁCULO E PERCEPÇÃO	28
2. POE, USHER E A ARQUITETURA DA INFLUÊNCIA.....	45
3. O FANTOCHE FISIOLÓGICO: O ESPECTADOR COMO AUTÔMATO ...	81
4. A PERCEPÇÃO DO INSÓLITO: TÉCNICA, IMAGEM E DISSOCIAÇÃO	110
5. OS NERVOS À FLOR DA TELA: A TEORIA DO CINEMA E O AUTOMATISMO ESPECTATORIAL	126
6. O GABINETE DOS AUTÔMATOS E AS NOVAS FANTASMAGORIAS CINEMATOGRÁFICAS	155
CONCLUSÃO	170
REFERÊNCIAS	173

INTRODUÇÃO

“O cinema ainda não foi inventado”. A clássica frase de André Bazin ecoa até os dias atuais atualizando o seu clássico ensaio de 1946, “O mito do cinema total”. Segundo o famoso crítico francês, o que denominamos cinema seria um efeito técnico que materializaria uma contínua vontade de “representação total” da realidade presente nas idéias românticas dos mágicos e dos cientistas dos séculos XVIII e XIX. Na corrida por um mecanismo que possibilitasse a representação total da realidade, a ainda limitada técnica cinematográfica estaria continuamente em busca da sua própria ultrapassagem, atualizando sem cessar o seu mito através de seus sucessivos aperfeiçoamentos técnicos. Para Bazin, portanto, cinema seria uma espécie de fantasmagoria, uma vontade absoluta de “realizar a grande ilusão” – uma matriz capaz de gerar contínuas e diferentes “máquinas cinematográficas”.

Este princípio da “invenção de Morel” já estava presente desde as imersões pioneiras nas câmeras obscuras dos séculos XVI e XVII, nas projeções de lanternas mágicas, nos espetáculos de fantasmagoria do final do século XVIII e nos inumeráveis tipos de dispositivos ópticos do século XIX – que abarcam desde vários aparelhos de animação e panoramas, até a fotografia. A maioria das tecnologias ópticas que marcaram a cultura visual moderna girou em torno do imaginário cinematográfico e da sua possibilidade de criar uma ilusão perfeita da realidade, com seus movimentos, sons, cores, relevos e outros elementos de efeitos realistas. Neste contexto, o “mito do cinema total” teria sido o combustível para a emergência das mais diversas técnicas de reprodução mecânica da imagem que apareceram no século XIX, buscando atingir de modo incessante um realismo integral, uma recriação do mundo à sua imagem.

Os diversos aparelhos ópticos – que vão desde as animações do fenaquitoscópio e do zootrópio, até o cinema e os atuais sistemas de imersão vinculada à realidade virtual – serviram principalmente como instrumentos tecnocientíficos para a experimentação e a análise dos processos fisiológicos, tais como a persistência retiniana e de síntese do movimento. Logo, porém, tornaram-se artefatos independentes da ciência óptica. Assim, converteram-se em brinquedos de um imaginário popular fascinado pelas imagens em movimento e seus encantadores poderes de duplicar a realidade. Portanto, os idealizadores dos aparelhos cinematográficos foram mais profetas do que cientistas inventores, pois buscavam mecanismos “ideais” para representar a dinâmica do mundo (Machado, 1997). A partir dessa “vontade de cinema” potencializada pelas tecnologias, abre-se o paradoxo: se todos os aperfeiçoamentos incorporados pelo cinema para atingir uma representação total da realidade foram capazes de aproximá-lo gradativamente de sua idéia inicial, logo não há dúvidas de que “o cinema ainda não foi inventado”.

Em sua revisão da história do cinema, Godard afirmou que cinema foi uma preocupação do século XIX resolvida no século XX, localizando os últimos vultos cinematográficos no neo-realismo italiano, na Nouvelle-Vague e no trabalho de Rainer Werner Fassbinder. Para o diretor francês, atravessado pela TV e pela emergência do vídeo, o cinema perdeu o seu espaço hegemônico como espetáculo audiovisual, pois naquele momento “já não era questão de como se poderia observar o mundo, pois a televisão observa rapidamente o mundo e eu não o enxergo mais”. [CRARY, 1995]

As declarações de Godard, como as de muitos outros diretores e críticos de cinema, mostram que apesar dos filmes continuarem a ser produzidos, os seus efeitos, as suas significações e as formas em que agora são consumidos e produzidos possuem condições diferentes de outrora, tendo apenas uma certa similitude formal em relação às condições do

cinema em inícios do século XX. Além de nos remeter para a instabilidade e a transitoriedade do cinema como uma forma de espetáculo moderno, as polêmicas afirmações de Godard colocam uma questão mais que relevante: se desde suas origens o cinema vem produzindo efeitos e significações diferentes de acordo com determinadas mutações históricas, como seria possível propor categorias estáveis ou fixas para se estudar “cinema”?

As reflexões sobre as imagens técnicas têm suscitado outros modos de análise que se diferenciam da historicização cronológica da representação visual. Nesse sentido, cabe analisar como alguns fenômenos contemporâneos relativos às relações entre cinema, espetáculo e percepção podem ser considerados como amplificações dos processos da industrialização ocorridos na Europa e na América do Norte durante o século XIX. Esta estratégia presente em recentes estudos de cinema e visualidade ¹será uma das justificativas deste trabalho, na medida em que ele almeja resgatar uma parte maldita da história dos fenômenos perceptivos para compreender as relações entre cinema e percepção diretamente articuladas a redes de instituições políticas, econômicas, culturais e científicas.

O trabalho presente trabalho discute as relações entre cinema e percepção através de uma análise das metáforas do espectador como autômato e da experiência cinematográfica como fenômeno dissociativo, ligada à hipnose, à alucinação e à telepatia. Para investigar estas conexões, parte-se de um estudo dos processos da modernização da percepção e do espetáculo ocorridos na sociedade industrial. Através de uma análise das condições históricas de emergência do cinema, o trabalho é delineado a partir da tese de que a imaginação cinematográfica esteve vinculada ao imaginário óptico de um modo

¹ As pesquisas efetuadas por Andreas Huyssen, Jonathan Crary, Stefan Andriopoulos e Tom Gunning, por exemplo, têm aberto importantes perspectivas para os estudos das relações entre cinema e tecnologia a partir dos processos de “modernização da percepção” em diálogo com outros discursos e espetáculos que atravessaram a modernidade. Alguns *insights* destes pesquisadores servem aqui como parâmetro para análise de certas continuidades e descontinuidades de elementos da cultura visual moderna na atualidade.

ambíguo. Por um lado, com a “automatização da percepção”, através dos atos reflexos propagados pelos choques espaço-temporais da modernidade e, por outro, com a emergência de uma “cultura espectral” que fez a imagem técnica dialogar com os debates psicofísicos acerca dos fenômenos da dissociação e com a imaginação fantástica da segunda metade do século XIX.

Durante a modernidade industrial surgiram formas de espetáculo influenciadas pelo imaginário tecnocientífico emergente da época. Tal acontecimento colocou em evidência o corpo, através de sua representação em imagens técnicas que suscitaram, por um lado, o retorno da fantasmagoria através da proliferação dos espectros imagéticos e, por outro, o sensorialismo ativado pela vida nervosa dos espaços urbanos. O “corpo espectral” e o “corpo sensório” produzidos pelas tecnologias da modernidade industrial, sobretudo as de imagem, propagaram abalos na imaginação fantástica na passagem do século XVIII para o XIX. Neste período houve um colapso do regime clássico de representação do corpo ligado aos terrores ecoados da escuridão gótica. Tal vertente sempre tematizava uma ameaça à alma através de seres sobrenaturais como fantasmas malignos, demônios, súcubos, íncubos e toda uma sorte de outros seres metafísicos, espectrais. Porém, no alvorecer do século XIX, o corpo passou a sofrer outras ameaças. O sentimento de medo vinculado ao terror sobrenatural encarnava-se na anatomia humana, pois o corpo revelava-se então cada vez mais manipulado, plástico e vulnerável diante dos novos riscos, horrores e fissuras que os emergentes espaços urbanos abriram: acidentes, mutilações, psicopatias, crimes, deformidades e outras aflições corporais que afetavam mais os nervos do que a “alma”.

Esta passagem do terror ligado ao sobrenatural para o horror aos riscos corporais suscitados pela industrialização reconfiguraram a figura do autômato já que seu corpo clássico, regido pelas leis mecânicas, ficava cada vez mais revestido pela moderna tessitura

nervosa do determinismo orgânico. Esta mutação do autômato mecânico para o autômato fisiológico foi emblematizada por vários contos e romances de terror da época que envolviam crimes, mutilações, mutações e, sobretudo, os “fenômenos da dissociação”.

O termo dissociação foi cunhado por Pierre Janet para analisar processos de “desagregação psíquica” em estados de transe, hipnose, sonambulismo, cisão da personalidade, mediunismo e outras “percepções insólitas”. Estes temas, que começaram a assombrar as narrativas de terror nas primeiras décadas do século XIX, não somente modernizaram a literatura fantástica, mas também metaforizaram as próprias condições do homem moderno diante dos emergentes poderes da tecnociência e suas tecnologias de possessão, despersonalização e manipulação do corpo.

Possessão, despersonalização e manipulação giram em torno de um outro personagem que intrigou a razão dos homens de ciência e assombrou os contos fantásticos do século XIX: a hipnose. Descendente do mesmerismo, a hipnose causou escândalo como fenômeno dissociativo que possibilita a suspensão da consciência e a transformação do corpo em um autômato nas mãos do magnetizador. Além da possessão do corpo, os poderes hipnóticos causavam horror ao denunciar por um lado a fragilidade da “interioridade psicológica” e da “vontade individual” e, por outro, o surgimento de uma “segunda consciência”, um “duplo” capaz de revelar os segredos do corpo de um indivíduo. A conversão do indivíduo em um autômato ou sonâmbulo manipulado por efeitos de sugestão fez da hipnose o eixo para o estudo de outros fenômenos dissociativos como a “alucinação”, a “personalidade múltipla” e a “telepatia”. Estes intrigantes estados alterados da percepção não apenas uniram os debates entre ciência e espiritualismo na segunda metade do século XIX, como também estiveram intimamente relacionados ao imaginário fantástico produzido pelas imagens técnicas.

A proliferação das tecnologias da imagem associadas às explorações científicas invocou novos fantasmas, não mais localizados nas clássicas construções góticas, mas em qualquer sala de estar de uma casa moderna. A fotografia, o cinema e os aparelhos de raios-X como “duplos” da realidade ressuscitaram o imaginário do espectro humano dissociado do corpo. Esta mistura de prazer visual e estranheza perceptiva fascinava o público da época na medida em que o consumo das imagens propiciava uma espécie de *flânerie* imersiva que suspendia a percepção ordinária do observador para transportá-lo para uma atmosfera fantástica tecnologicamente construída, assim como ocorria na estrutura do fantástico no século XIX.

A aparição dessas presenças espectrais radicalizava-se em uma época onde os debates acerca das “forças invisíveis” entraram em voga nas reuniões sociais. Esta associação entre a percepção moderna e as experiências metafísicas mediadas pelo espectro das tecnologias produziu debates entre pensadores importantes como Henri Bergson e William James – cujo irmão, Henry James, produziu, em 1898, “A volta do parafuso”, uma das mais clássicas histórias de fantasmas. Os “outros”, agora invocados pelas tecnologias, passaram a ser familiares ao invadirem o cotidiano das cidades, construindo novas vertentes do imaginário, intimamente ligadas aos fenômenos da dissociação.

Essa atração pelo estranho e pelo desconhecido que marcou o século XIX chamou a atenção de Freud, que no começo do século XX escreveu seu clássico artigo “Das Unheimliche”. Para o pai da psicanálise, o efeito estético que emana ao mesmo tempo sensações de familiaridade e de estranheza estaria ligado a uma sinistra relação do sujeito com o Outro, um duplo “estranhamente familiar”. Para a análise deste efeito dissociativo, Freud priorizou o exemplo do conto de Hoffman, “O homem de areia”, escrito em 1816. O

enredo traz a história de um homem com traumas infantis que se vê perturbado e fascinado por uma mulher – Olímpia – de beleza ambivalente, pois a sua ambigüidade desperta um sentimento de estranheza através de seus contornos humanos, frutos de engrenagens mecânicas. O autômato Olímpia dispara no protagonista da trama efeitos de estranha familiaridade, sobretudo nesta relação com o duplo.

Podemos dizer que Freud relacionou a “inquietante estranheza” a um estado de “dissociação perceptiva” pelo fato de os casos *unheimlich* – “aquilo que não é da ordem da casa”, “não-doméstico”, que causa uma “inquietante familiaridade” – terem, dentre seus efeitos, o de dissolver a substância que diferencia a realidade e a imaginação, o real e o fantasmático. A questão do duplo, exemplo de “inquietante estranheza”, estaria ligada a uma espécie de “narcisismo primário” a partir do qual o medo da morte, relacionado à “angústia de castração”, poderia, em princípio, explicar a duplicação como resistência à destruição. O efeito assombroso ocorre quando, ultrapassando a fase primária de sua formação, o duplo que servira como preservação da imagem do corpo converte-se numa força sinistra e independente, numa presença que traz a lembrança da morte aos olhos do Outro. Portanto, de acordo com Freud, o sentido que abre para as vertigens da experiência do *unheimlich* é, justamente, a visão.

A partir dessas relações entre imagem técnica e percepção produzidas durante a modernização, podemos pensar a fascinação cinematográfica através da “automatização da percepção” e da “cultura da espectralidade”. O cinema como um autômato geraria o seu duplo: o espectador, que reage automaticamente aos estímulos propagados pelo filme. Esta espécie de automatização da percepção engendrada pelo cinema emblemizou-o como uma das invenções da vida moderna, estabelecendo-o não apenas como uma nova atração,

mas também como uma máquina capaz de “treinar” os mecanismos da percepção para os ritmos da sociedade industrial através de choques sensoriais.

No entanto, a atração que o cinema exercia nos primeiros espectadores não pode ser pensada apenas em termos de saturação visual, hiperestimulação, ou choque sensorial. A imagem cinematográfica também foi um forte componente do culto às “forças invisíveis” que atravessaram os regimes de visualidade do século XIX. O cinema, em suas primeiras aparições, não somente atraía o público por disparar atos reflexos, mas também pela então perfeita duplicação da realidade que a restituição do movimento propiciou. Este aspecto espectral dos filmes produzia um efeito especular: um certo estado de “encantamento” no público pelo jogo de crença e não-crença naquilo que era visualizado. Logo, embora o cinema estivesse alinhado à vontade de representação objetiva da realidade do final do século XIX, a duplicação do real que o “medium” propiciava era atravessada por “efeitos de estranheza” que assombravam os espectadores. A partir deste estado ambíguo que oscila entre racionalidade científica e ilusão fantasmagórica, podemos pensar a percepção cinematográfica como um estado de fascinação, no sentido etimológico do termo, de “atração irresistível, encantamento, enlevo, ilusão e hipnose”.

Tomando essas questões como ponto de partida, o trabalho procura abordar o cinema contextualizando-o em um processo histórico dinamizado pelas instabilidades perceptivas que foram produzidas durante a modernização ocorrida no ocidente ao longo de todo o século XIX. Ou seja, pretende-se aqui analisar as transformações sofridas pelo cinema através de uma historicização da percepção articulada às transformações sociais, culturais e tecnológicas operadas desde o início da industrialização. Pois um dos efeitos da modernidade tem sido, precisamente, a constante reelaboração da experiência sensorial e dessa fantasmagoria que denominamos “cinema”.

Nesta perspectiva, este estudo abordará o cinema como um dispositivo em trânsito, dinâmico e instável, que vem se atualizando em uma seqüência acelerada de deslocamentos e obsolescências deflagrados pelos processos de modernização que surgiram a partir do século XIX. Apesar das nítidas diferenças entre os regimes cinematográficos da modernidade e do mundo contemporâneo, este trabalho parte do pressuposto de que a lógica que rege os regimes contemporâneos de espetáculo é parte integrante de uma contínua dinâmica moderna que se auto-perpetua, e que vem se atualizando a partir da criação incessante de novas necessidades, desejos e padronizações perceptivas – incluindo a própria idéia de cinema.

Este trabalho busca explorar uma lacuna na teoria do cinema em seu diálogo com a psicologia e a psicanálise para os estudos da “espectatorialidade”. Resgatando os fenômenos da dissociação tão discutidos e depois abandonados pela psicologia experimental do século XIX, o objetivo desta tese não é analisar os processos de identificação do espectador a partir de sua estrutura psíquica e nem defender a existência destes estados alterados de percepção. O que se pretende é utilizar as metáforas dos fenômenos dissociativos para analisar as transformações histórico-culturais do dispositivo cinematográfico e seu espectador em diálogo com diferentes discursos que giram em torno de um campo instável, constantemente reorganizado pela emergência de novas tecnologias, formas de espetáculo e de regimes de percepção.

Ao tentar pensar a experiência do cinema tomando como metáfora a figura do autômato dos fenômenos dissociativos da percepção, como “hipnose”, “alucinação” e “telepatia”, este trabalho pretende estabelecer uma certa perspectiva comparativista, tecendo algumas partes da história do cinema com discursos da literatura fantástica e da ciência. Na parte inicial da tese será feita uma breve historicização das relações entre

cinema, espetáculo e percepção durante os processos de modernização ocorridos durante o século XIX. Diante deste contexto, o objetivo principal é analisar a formação histórico-cultural da fascinação cinematográfica como efeito das transformações do imaginário óptico-fantástico em diálogo com os fenômenos dissociativos que eletrizaram o campo da literatura, da ciência e das atrações populares em fins do século XIX.

A partir deste quadro, a segunda parte da tese utiliza as metáforas do autômato e dos fenômenos dissociativos como instrumentos teóricos para análise do estabelecimento da montagem cinematográfica e de suas relações com alguns filmes das vanguardas da década do período entre-guerras. Parte-se da hipótese de que as técnicas de montagem estabelecidas no início do século XX, que consolidaram o cinema como um grande produto da indústria de entretenimentos, estiveram ligadas às técnicas de hipnose. A orquestração da percepção espectral pelos efeitos de montagem foram radicalmente experimentados em alguns filmes do impressionismo e do surrealismo francês através de vertiginosas descontinuidades visuais que dialogaram com os processos de automatização da percepção e com os fenômenos dissociativos debatidos no século XIX, enfatizando a experiência do cinema como “alucinação” hipnótica. Os poderes sensoriais e hipnóticos do “cinema da montagem” foram classicamente encenados pela galeria dos personagens bizarros do expressionismo: fantasmas, duplos, sonâmbulos, loucos e alucinados que metaforizam a experiência espectral e suas metamorfoses através dos fenômenos dissociativos.

Por fim, a tese se dirige para a transformação das metáforas do autômato e da dissociação para pensar uma certa crise da estética cinematográfica e de seus poderes de sugestão a partir do período pós-guerra, com a emergência de novas tecnologias, processos de automação e demandas perceptivas. A intenção desta parte é analisar a emergência de novos gêneros e artifícios cinematográficos, entre as décadas de 50 e 70, que procuraram

atrair os espectadores enfatizando reações sensoriais em contraposição às seduções sentimentais através de códigos melodramáticos.

Esta mutação acompanhou uma crise do “modelo óptico” como a principal categoria espetacular, pois os processos de produção da “fascinação cinematográfica”, depois da Segunda Guerra, foram reelaborados por outras práticas de espetáculo que procuraram exceder os limites audiovisuais para se expandir pelo universo multimídia e multisensorial de acordo com novas lógicas de consumo relacionados à interatividade, à imersão e à telepresença. Além de ter ocorrido um contínuo aprimoramento técnico dos seus espaços exibição, a fim de oferecer uma maior “produtividade” sensorial ao espectador, o cinema narrativo, entre as décadas de 50 e 70, assimilou as experimentações da montagem feitas pelas vanguardas que procuravam “navalhar” mais o sistema nervoso do espectador do que atingir os olhos docilizados pelos melodramas. Neste sentido, as “estruturas de agressão” perceptiva trabalhadas pelas vanguardas foram rapidamente assimiladas pela indústria cinematográfica e convertidas em espetáculo para um espectador atravessado por novos regimes de poder, percepção e visualidade.

A primeira aparição do cinema ocorreu em 1895, quando os irmãos Lumière exibiram o cinematógrafo para um pequeno e seletivo público formado por algumas personalidades famosas da época, como homens de ciências, artes e magia. Porém, a exibição do cinematógrafo causou um maior impacto em sua apresentação na Exposição Universal de Paris no mesmo ano. Neste confuso ambiente, a multidão ficou fascinada com o grande painel que apresentou dois movimentados retratos da vida moderna: “A chegada do trem à estação” e “Os trabalhadores saindo da fábrica”.

No primeiro filme, uma locomotiva atravessa a tela de um canto a outro, parecendo saltar aos espectadores, que se afastaram da grande tela automaticamente em um ato reflexo. No segundo filme, menos adrenalizante, porém não menos encantador, a maioria da multidão, composta por operários, ficou fascinada ao se observar, em uma espécie de grande espelho, talvez na mais feliz cena de seu cotidiano: o momento da saída do trabalho. Ao visualizar estas clássicas obras dos irmãos Lumière, o que nos salta aos olhos é o sofisticado aspecto metafílmico já presente nos dois primeiros filmes da história do cinema, ao retratar as bases do seu dispositivo em termos de “automatização perceptiva” e “fascinação visual”.

No final do século XIX, o cinema surgiu como uma tecnologia emblemática que retratava a modernidade expressando a descontinuidade perceptiva típica dos espaços urbanos e de suas forças: a velocidade, a multidão e a tecnologia. Além de fazer do movimento o dado imediato da sua imagem, o cinema também fez dele a sua principal atração. Em relação às outras formas figurativas do final do século XIX que já tentavam produzir no espectador sensações moventes, como nos experimentos do impressionismo, o cinema singularizou-se por seu automatismo de dois modos correlatos: pelo próprio estatuto da imagem cinematográfica e pela reação automática dos espectadores diante do filme.

Esta mecânica da percepção cinematográfica ativou a metáfora do espectador como um autômato orquestrado por luminosas estimulações nervosas. A reação do espectador fez a tecnologia cinematográfica dialogar com os experimentos da fisiologia acerca das respostas do corpo humano aos estímulos externos. Tais pesquisas estiveram diretamente relacionadas às demandas da sociedade industrial e à produção de “corpos sensório-motores” ajustáveis às linhas de produção da sociedade industrial.

O choque perceptivo do filme foi tematizado na clássica anedota presente nos antigos manuais de história do cinema. Como foi dito, “A chegada do trem à estação” causou espanto nos seus primeiros espectadores, que se desvencilharam da tela com medo do trem saltar para as suas cabeças². Esta hiperestimulação produzida pelas imagens cinematográficas fez do cinema um dos mais atraentes espetáculos de distração popular que caracterizaram a frenética cultura visual do final do século XIX. Neste contexto, o cinema fez parte do conjunto de entretenimentos sensacionalistas que eletrizavam as classes trabalhadoras através da espetacularização do movimento e da velocidade por meio de descontinuidades visuais e bombardeios sensoriais (Singer, 2002).

Ao sobrepor cinema e trem em “A chegada do trem à estação”, os irmãos Lumière apresentaram não somente dois grandes emblemas modernos do movimento, mas a própria condição perceptiva do espectador em analogia com o viajante de trem, como observadores de imagens fugidias que se fragmentam e se sintetizam aos ventos da velocidade. Além disso, cinema e trem produziam emoções que articulavam a insegurança da desestabilização do movimento e a segurança da estabilização em um ponto fixo – um modo de percepção muito espetacularizado que também esteve ligado às transformações radicais do tempo e do espaço produzidas pelos processos de modernização. Estes aspectos das tecnologias do cinema e do trem também corresponderam a uma certa atualização da vontade romântica de possuir, manejar e ultrapassar os limites impostos pela natureza. Esta “ânsia de totalidade”, relacionada à angústia de não possuir e à impossibilidade de se

² Porém esta lenda já foi quebrada por recentes pesquisas na área do “Primeiro cinema”, “Cinema das Origens” ou “Cinema das atrações”. Sob a influência dos trabalhos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Georg Simmel e Michel Foucault, este campo de estudos resgata aqueles filmes anônimos, produzidos na passagem do século XIX para o século XX, considerados como “pré-cinema”, formas fílmicas brutas, ainda sem uma linguagem vinculada ao estabelecimento da montagem narrativa. Afastando-se, portanto de uma concepção “evolutivista”, os estudos do cinema das origens pensam os primeiros filmes como grandes fontes para a compreensão dos processos da modernização da percepção, da transformação do imaginário e da gênese de uma cultura espetacular que terá ressonâncias até os dias atuais. Ver Gunning 1999.

apreender o tempo, ligou espectador e viajante na medida em que ambos visualizam instantes que sempre estão se desvanecendo³ - uma sensação que se expressa de maneira paradoxal, pois funde uma certa nostalgia do fixo e de unidade com a excitação da mobilidade e da fragmentação. No entanto, a atração que o cinema exercia sobre os primeiros espectadores não pode ser pensada apenas em termos de saturação visual, hiperestimulação, ou choque sensorial.

“A saída dos trabalhadores da fábrica”, filme tão emblemático quanto “A chegada do trem à estação”, arrebatou as emoções da classe operária, orgulhosa de se ver espelhada numa grande tela em meio às invenções que simbolizavam o resultado final de seus árduos esforços para o desenvolvimento industrial de suas nações. Neste aspecto, a espetacularização das invenções industriais vislumbradas nas “Grandes Exposições” ou “Exposições Universais” possuía características “fascistas”, no sentido de engendrar estados de fascínio com formas grandiloquentes e induzir sentimentos de nacionalidade nas multidões através de “seduções monumentais”. Estes efeitos espetaculares das Grandes Exposições estiveram intimamente ligados a certos imperativos de comportamento e de restrições sociais que solicitavam do público silêncio, imobilidade e atenção. Neste contexto, complexos de exibição como as exposições universais, feiras populares e museus formavam parte dos espaços de disciplina social operados por meio de táticas de

³ O próprio Rosset oferece um exemplo que metaforiza essa atitude: a imagem de um trem em movimento que transita sem retorno, enquanto as paisagens desfilam fugidias e longínquas, sem se deixarem explorar. Porém, o trem é uma cápsula fechada: ele possui uma fixidez e até mesmo uma imobilidade; ele corre depressa indiferente às paisagens e às estações. Ele assemelha-se ao castelo de muros intransponíveis, no qual ninguém entra e ninguém sai. Sua magia reside no paradoxo de representar um lugar fixo e o mundo fugidio ao mesmo tempo encarnados no cinema e no trem, que fizeram destas tecnologias poderosas máquinas de emoção que produziam uma sensação de fuga para um local seguro e fechado em contraposição com espaços fugidios, fragmentados e abertos da modernidade. Rosset, (1964) ROSSET, Clément. Nota sobre o romantismo, In: *Le monde et ses Remèdes*. Paris: PUF, 1964.

“fascinação”, “intimidação” e “controle perceptivo” estimulados pelo brilho monumental das promissoras tecnologias da modernidade.

Podemos, portanto, pensar o contexto da exibição do cinematógrafo no final do século XIX como marca de um certo triunfo tecnológico da modernidade que representou não somente a conquista do movimento, mas também uma forma de colonização do espaço e do tempo ao capturá-los, arquivá-los e eternizá-los em um instante fílmico. Esta singularidade cinematográfica fez do cinema uma grande máquina de memória, um arquivo de proporções monumentais capaz de cristalizar tempos passados garantindo “a origem e a estabilidade bem como a largueza do tempo e do espaço de um mundo que se transformava rapidamente e era vivido como transitório, desenraizador e instável” (Huysen, 2000: p.54).

O efeito cinematográfico, portanto, não expressou apenas uma desestabilização perceptiva, mas também a possibilidade de estabilização através de seus poderes de arquivar memórias. No entanto, esta mesma potência memorial do cinema possui um outro aspecto desestabilizador: a consciência do efêmero, do transitório e da morte. Os filmes, como duplos moventes, formam uma legião de fantasmas que poderão encarnar eternamente nos olhos “efêmeros” de quem os visualiza: o espectador, “espectro” e eixo do espetáculo. O caráter fantasmagórico do cinema (e do espectador) assombrou o público não apenas pela tecnologização do invisível, mas por denunciar através de seus mortos, revividos pela imagem, a passagem do tempo (no duplo sentido da palavra inglesa *haunting*, de “assombrar” ou “circular”) e a efemeridade do movente. Neste sentido, a imagem cinematográfica como uma “memória viva” foi capaz de atualizar e reinventar o passado no contato com o olhar de quem a observa, invocando “a presença dos mortos cujo sacrifício é indispensável à uma nova cultura” (Huysen, 2000).

A fascinação espectral produzida pela imagem cinematográfica articulada às seduções monumentais também pode ser analisada como uma incorporação da “fantasmagoria do progresso” invocada por Marx em sua análise dos efeitos sócio-culturais e perceptivos do capitalismo. Na primeira parte de “O Capital”, Marx utiliza-se de metáforas ópticas para analisar as distorções da realidade que o capitalismo começou a operar com a industrialização. Para pensar uma espécie de dissociação perceptiva operada pelo capitalismo, Marx toma como modelo a câmara obscura, caixa negra de variadas formas e tamanhos que produz um efeito óptico através de um orifício pelo qual os raios luminosos projetam, em um espelho d'água ou numa de suas paredes, uma imagem invertida da realidade exterior ao aparelho. Esta inversão perceptiva da realidade, segundo Marx, metaforiza a falsa realidade produzida pelo capitalismo, no qual valores são invertidos para dar continuidade à ilusão da vida capitalista, baseada em um mercado fantasmagórico de trocas, consumo e aparências.

Concebendo o mundo do capitalismo como um território de espectros, Marx toma um outro modelo óptico para a sua teorização: a fantasmagoria - um espetáculo do final do século XVIII que serviu para a análise do “fetiche da mercadoria”. No processo para se transformar em uma mercadoria, um objeto é, primeiramente, resultado do trabalho humano. No entanto, como o objeto se transforma em um produto de venda, ele adquire valor de troca, ou seja, um valor “fantasmagórico”. Assim como ocorria nos espetáculos de fantasmagoria, ele produz uma falsa percepção das coisas, estando o seu valor “desencarnado” de sua realidade material. Segundo Marx, a fantasmagoria formou a base da sociabilidade entre os homens modernos, construindo olhares a partir de uma relação fantasiosa com o mundo e com suas ilusões de progresso, ordem e evolução. Logo, a

“fantasmagoria do progresso”, como um grande espetáculo de ilusão operando diretamente na percepção humana, transformava o consumidor em um espectador.

Os traços fantasmagóricos do fetiche da mercadoria também encarnaram nas invenções das exposições universais do século XIX, nas quais os consumidores assumiam o papel de espectadores ao contemplarem e sonharem com os produtos expostos sob os “valores de exibição”. Neste contexto, o efeito espetacular propagado pelas grandes exposições criou um ambiente de simulacros onde as imagens produtoras dos sonhos de consumo encobriam novas formas de produção, organização e controle de massas. Ou seja, o espetáculo, como um complexo de aparências, era parte estratégica dos poderes persuasivos da sociedade industrial.

O poder de fascinação do cinema articula-se às raízes etimológicas da palavra espetáculo. Tal como a palavra espectro, espetáculo é derivado do latim *specere*, que significa “ver através de”. Primeiramente o termo sugere “olhar para uma realidade de aparências”. Ao mesmo tempo, no latim antigo espetáculo significa “aquilo que excede o caráter ordinário da experiência visual”. No sentido de “uma esplêndida exibição pública”, o espetáculo relaciona-se a estratégias de fascinação e hipnose. Segundo Guy Debord as potências do espetáculo foram radicalizadas pelas imagens técnicas, que transformaram o mundo em um festival de simulações e de celebrações iconográficas sob a égide dos imperativos de consumo. A “sociedade do espetáculo” converte atos de resistência em imagens de consumo e neutraliza as massas como força política em estratégias de fascinação. A partir desta perspectiva, a exibição monumental de “Os trabalhadores saindo da fábrica” enquadra-se nas estratégias espetaculares da sociedade industrial através da “fascinação espectral” produzida pela imagem cinematográfica articulada a seus valores de

exibição que, por sua vez, estão conectados às promessas de desenvolvimento e de evolução.

O espectro cinematográfico vem adquirindo novas formas, sobretudo nas quatro últimas décadas, com a disseminação dos novos dispositivos de imersão vinculados às tecnologias digitais que tentam literalmente incorporá-lo e conectá-lo aos terminais nervosos do espectador. Neste sentido, os aparelhos de realidade virtual seriam atualizações dos espetáculos de ilusão que proliferaram no século XIX sob o impulso das transformações da ciência óptica e do imaginário fantástico. Estas relações entre óptica e fantasia fizeram do olho uma válvula de escape para mundos imaginários e, ao mesmo tempo, um órgão que poderia ser a porta de entrada para os poderes do espetáculo e da hipnose. A partir destes aspectos que caracterizaram a cultura visual moderna, podemos analisar a emergência do cinema no final do século XIX como uma atualização dos espetáculos de fantasmagoria e de mesmerismo, popularizados no final do século XVIII. Este resgate é fundamental para compreendermos as relações entre o cinema, a figura do autômato e suas relações com os estados de dissociação debatidos pela psiquiatria e pela psicologia experimental no final do século XIX.

1. A TRAÇÃO DO OLHAR: ÓPTICA, ESPETÁCULO E PERCEPÇÃO

Mas temo, deveras, que me seja totalmente impossível transmitir à mente comum dos leitores uma idéia adequada daquela nervosa intensidade da atenção com que, no meu caso, as faculdades meditativas (para evitar a linguagem técnica) se aplicava e absorvia na contemplação dos mais vulgares objetos do mundo.

Edgar Allan Poe, "Berenice"

A faculdade que as imagens técnicas possuem de instalar na percepção uma incerteza entre crença e não crença naquilo que se observa forma uma das vias possíveis para a análise de seus poderes estéticos e de seu grande consumo na modernidade industrial. A partir desta ambigüidade perceptiva será analisada a emergência do cinema no final do século XIX como efeito de uma cultura visual atravessada por diferentes dispositivos ópticos que produziam uma resposta automática dos espectadores através da estimulação sensorial, da surpresa e do espanto.

O grande consumo de imagens técnicas disparado nas primeiras décadas do século XIX acompanhou o momento em que a crença em uma realidade sobrenatural era cada vez mais corroída pelas explicações tecnocientíficas e fisiológicas. A literatura gótica do final do século XVIII tematizava uma ameaça à "alma" através de seres sobrenaturais como fantasmas malignos, demônios, súcubos, íncubos e toda uma sorte de outros seres metafísicos, espectrais. Porém, no alvorecer do século XIX, o corpo passou a sofrer outras ameaças: o sentimento de medo vinculado ao sobrenatural encarnava-se na anatomia humana na medida em que o corpo se revelava cada vez mais plástico, vulnerável e

manipulável diante dos novos riscos, horrores e fissuras que os emergentes espaços urbanos abriram – acidentes, mutilações, psicopatias, crimes, deformidades e outras aflições corporais que afetavam mais os nervos do que a alma.

Acompanhando esta crise do imaginário fantástico emergiu uma "imaginação óptica", construtora de experiências extraordinárias que inauguraram um novo tipo de fascinação pelo "além". As ilusões de virtualidade produzidas desde os brinquedos ópticos à fotografia, dos grandes panoramas ao cinematógrafo, geravam efeitos comparáveis aos fenômenos da dissociação, tais como “devaneio”, “sonho”, “hipnose” e “alucinação” – estados alterados da percepção encarnados nos personagens da literatura fantástica do século XIX. Neste sentido, o cinema coroou o desfecho do século XIX com um tipo de imagem na qual os espectadores ficavam fascinados pela "outra cena", imaginária, como nos universos oníricos. Esta força do cinema como válvula produtora de devaneios era vista por muitos como "uma potência temível", capaz de deixar o indivíduo à mercê das emoções sensacionais, submetendo-o ao reino da ilusão e aos descontínuos movimentos da alucinação.

Estas singularidades da imagem cinematográfica reacenderam aquilo que fora deixado esquecido nas páginas da então empoeirada literatura gótica e dos truques de ilusão do século XVIII: a fantasmagoria. De origens tão obscuras como suas próprias exhibições, a Fantasmagoria ou *Phantasmagoria* foi exibida por Étienne Gaspard Robert, ou "Robertson", em 1798, que reelaborou formas de ilusionismo anteriores, ligadas aos entretenimentos de lanternas mágicas. A fantasmagoria consistiu em um sofisticado espetáculo de truques de ilusão a partir da projeção de imagens refletidas entre placas de vidros moventes e espelhos justapostos que duplicavam uma variedade de seres e objetos em diversas dimensões.

Em sua primeira exibição, Robertson escolheu um espaço estratégico para isolamento e imersão do espectador: um claustro abandonado – um antigo convento da ordem dos Capuccinos, cercado por lápides e tumbas seculares, na praça Vêndome em Paris. Depois de atravessar um caminho entre os sepulcros, os espectadores passavam por baixo de um grande átrio gótico e adentravam em um corredor sombrio, iluminado por candelabros que faziam luzir os misteriosos símbolos esotéricos inscritos nas velhas paredes do mosteiro, até se depararem com a porta de entrada da "câmara dos fantasmas", onde havia uma sugestiva inscrição: "busco um homem"⁴.

Em clima de suspense, dentro de um recinto decorado com caveiras e raios de trovão, os espectadores eram envolvidos por uma mórbida atmosfera que misturava a superabundância de estímulos visuais com a sonoridade minimalista de uma flauta de vidro e dos toques fúnebres de um sino. Neste momento, Robertson subitamente emergia da escuridão como um necromante, iluminando seu rosto ao aumentar o fogo de um braseiro jogando nele substâncias inflamáveis. Denunciando os charlatões que ousavam invocar os mortos no seu lugar, o ilusionista proclamava para o público que apenas suas aparições eram reais e prometia fazer os espectadores se depararem com os mortos mais famosos da Revolução Francesa, incluindo Danton, Marat e Robespierre. Terminado o discurso, a pequena lâmpada que mal iluminava a câmara se apagava e Robertson impregnava o ambiente de fumaça ao jogar novas fórmulas químicas no braseiro.

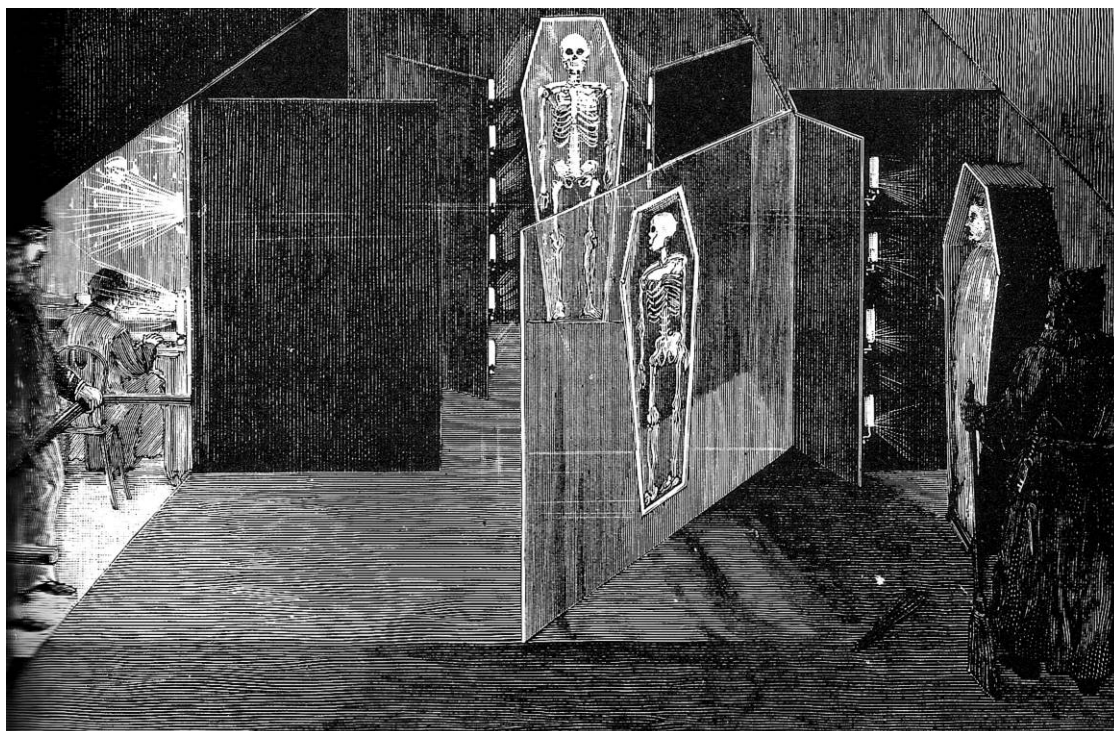
Imersos na escuridão, os espectadores visualizavam as imagens que o fantascópio – a lanterna mágica da fantasmagoria – projetava: um homem se transformando em um esqueleto, e as faces dos mortos prometidos refletidas e distorcidas nas placas de vidro ao

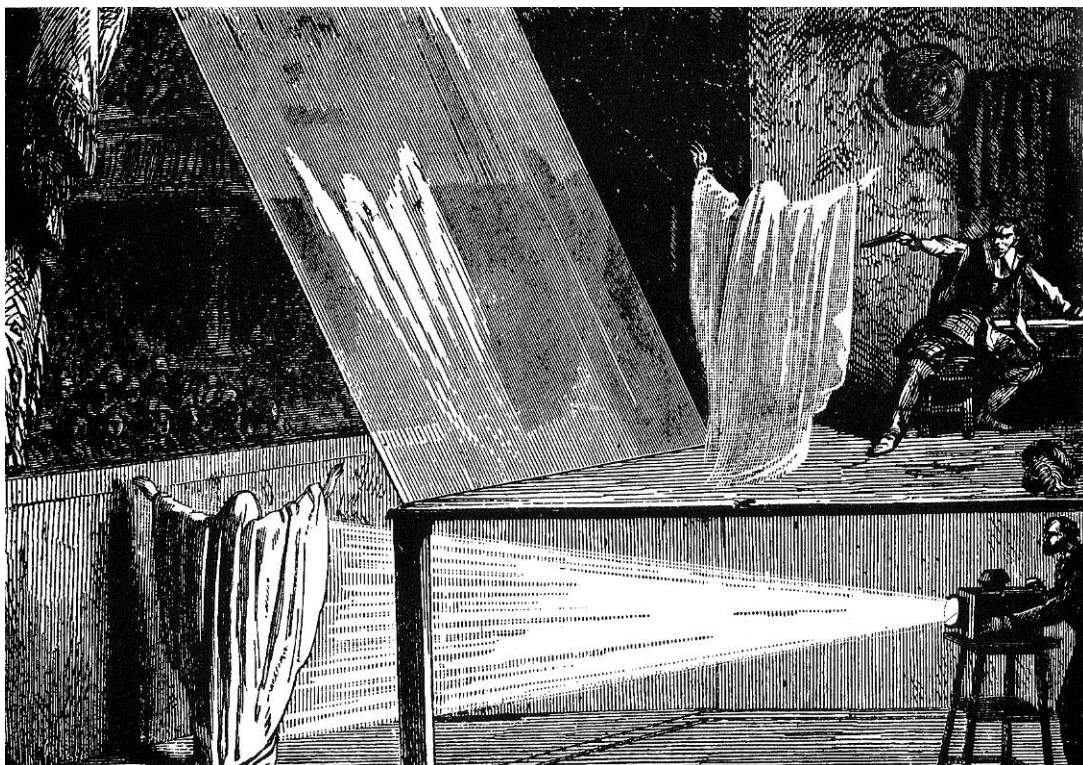
⁴ Esta descrição da fantasmagoria de Robertson foi elaborada a partir da leitura dos textos de Barnouw (1981); Gunning (s/d); Manoni (2002) e Castle (1988).

se fundirem com os trêmulos movimentos das espirais de fumaça. Ao som dos gritos apavorados do público, Robertson divertia-se exibindo esqueletos espectrais e bradando que aquela era "a única verdade de todos nós". Tamanho foi o impacto dos sortilégios tecnológicos de Robertson, que as autoridades do seu tempo o censuraram, pedindo-lhe para que fosse mais seletivo na escolha de seus fantasmas (Barnouw, 1981: p.43).



“The fate that awaits us all”
(Barnouw, 1981: p.20)





Exibições de Fantasmagorias (Barnouw, 1981: p.28-29)

Under the Sanction of His Majesty's Royal Letters Patent.

PHANTASMAGORIA,

THIS and every EVENING till further Notice,
AT THE
LYCEUM, STRAND.

As the Advertisement of various Exhibitions under the above Title, may possibly mislead the unsuspecting Part of the Public (and particularly Strangers from the Country) in their Opinion of the ORIGINAL PHANTASMAGORIA, M. DE PHILIPSTHAL, the Inventor, begs Leave to state that they have no Connexion whatever with his Performances. The utmost Efforts of Imitators have not been able to produce the Effect intended; and he is too grateful for the liberal Encouragement he has received in the Metropolis, not to caution the Public against those spurious Copies, which, failing of the Perfection they assume, can only disgust and disappoint the Spectators.

M. DE PHILIPSTHAL

Will have the Honour to EXHIBIT (as usual) his

Optical Illusions and Mechanical Pieces of Art.

At the LYCEUM, and at no other Place of Exhibition in London.

SELECT PARTIES may be accommodated with a MORNING REPRESENTATION at any appointed Hour, on sending timely Notice.

To prevent Mistakes, the Public are requested to Notice, that the PHANTASMAGORIA is on the Left-hand, on the Ground Floor, and the EGYPTIANA on the Right-hand, up Stairs.

The OPTICAL PART of the EXHIBITION

Will introduce the PHANTOMS or APPARITIONS of the DEAD or ABSENT, in a way more completely illusive than has ever been offered to the Eye in a public Theatre, as the Objects freely originate in the Air, and unfold themselves under various Forms and Sizes, such as Imagination alone has hitherto painted them, occasionally assuming the Figure and most perfect Resemblance of the Heroes and other distinguished Characters of past and present Times.

This SPECTROLOGY, which professes to expose the Practices of artful Impostors and pretended Exorcists, and to open the Eyes of those who still foster an absurd Belief in GHOSTS or DISEMBODIED SPIRITS, will, it is presumed, afford also to the Spectator an interesting and pleasing Entertainment; and in order to render these Apparitions more interesting, they will be introduced during the Progress of a tremendous Thunder Storm, accompanied with vivid Lightning, Hail, Wind, &c.

The MECHANICAL PIECES of ART

Include the following principal Objects, a more detailed Account of which will be given during their Exhibition: viz.

Two elegant ROPE DANCERS, the one, representing a Spaniard nearly Six Feet high, will display several astonishing Feats on the Rope, mark the Time of the Music with a small Whistle, smoke his Pipe, &c.—The other, called *Pajazzo*, being the Figure of a young sprightly Boy, will surpass the former in Skill and Agility.

The **INGENIOUS SELF-DEFENDING CHEST**—The superior Excellence and Utility of this Piece of Mechanism is, that the Proprietor has always a Safe-guard against Depredators; for the concealed Battery of *Four Pieces of Artillery* only appears and discharges itself when a Stranger tries to force open the Chest.—This has been acknowledged by several Professional Men to be a *Master-piece of Mechanism*, and may with equal Advantage be applied to the Protection of Property in Counting-houses, Post-Chaises, &c.

The **MECHANICAL PEACOCK**, which so exactly imitates the Actions of that stately Bird, that it has frequently been thought Alive. It eats, drinks, &c. at command, unfolds its Tail in a brilliant Circle, and in every respect seems endowed with an intuitive Power of attending to the Thoughts of the Company.

The **BEAUTIFUL COSSACK**, enclosed in a small Box, opens it when ordered, and presents herself to the Spectators in a black Habit; which, as soon as desired, she changes with astonishing Quickness into a most elegant Gala Dress, compliments the Company, and dances after the Manner of the Cossacks; she will also resolve different Questions. *Uc. Ua.*

The **SELF-IMPELLED WINDMILL**, which is put in Motion, or stands still by the most momentary Signal from the Spectators, and in a Manner which apparently does away the Idea of all Mechanical Agency.

The whole to conclude with a superb **OPTICAL and MECHANICAL FIRE-WORK**, replete with a Variety of brilliant and fanciful Changes.

† Doors to be opened at SEVEN o'Clock, the Commencement at EIGHT.

BOXES, 4s.—PIT, 2s.

(Barnouw, 1981: p.23)

Robertson fez da fantasmagoria um espetáculo protocinematográfico, pois já conjugara de forma rudimentar projeção, clausura, imagens em movimento, sonoridade e hiperestimulação visual. Porém o principal fator para o sucesso da fantasmagoria foi especificamente a estratégia de Robertson esconder dos espectadores a sua engenharia de

ilusões. O ocultamento do fantascópio aliado às projeções dotadas de movimento fez a fantasmagoria antecipar as estratégias de imersão elaboradas pelo cinema narrativo no início do século XX, cuja tática principal foi esconder o cinematógrafo do público e enclausurá-lo em um local propício de exibição cuja única “saída” era uma tela de espectros moventes.

Semelhante ao que ocorrera na exibição dos primeiros filmes do cinema, ou “cinema das atrações”, a natureza mágica das projeções fantasmagóricas produzia uma acentuada atmosfera de indecidibilidade perceptiva. Esta potencialidade esteve intimamente ligada à proliferação do culto dos fenômenos invisíveis e suas relações com as ciências ópticas, capazes de abrirem percepções extraordinárias do mundo natural, seja em proporções macroscópicas ou microscópicas, contemplativas ou fragmentadas.

Os usos da “imaginação óptica” com seus efeitos de distorcer a percepção da realidade estiveram muito presentes nos contos fantásticos das primeiras décadas do século XIX. Os contos de E.T.A Hoffmann e Chamisso, por exemplo, refletem a percepção de seus protagonistas em uma zona ambígua, que oscila entre o animado e o inanimado, o vivo e o morto⁵. Tal jogo entre racionalidade e ilusionismo presente nestes contos fez a fantasmagoria dialogar não apenas com a transição do fantástico na literatura, mas também com uma certa modernização do espetáculo e do público baseada em “atrações” que primavam pelo isolamento do público em um determinado espaço de exibição e suas reações de espanto produzidas pela resposta automática e pela fascinação espectral.

Ao operar uma síntese de elementos presentes nas novelas góticas do final do século XVIII e da literatura fantástica das primeiras décadas do século XIX, a

⁵ Os contos de Hoffmann como “ O homem de areia”, “ O Magnetizador”, “ A noite de São Silvestre”, dentre outros; e a narrativa de Chamisso sobre Peter Schlemil, ou o famoso homem que perdeu a sombra, já apresentavam os temas do autômato e da dissociação que seriam muito trabalhados até o final do século XIX por diferentes escritores do fantástico.

fantasmagoria revelava como as antigas luzes da Razão estavam sendo eclipsadas pelas sombrias emoções românticas. Assim como nos romances góticos de Horace Walpole, Anne Radcliffe e "Monk" Lewis, os espetáculos de fantasmagoria eram assaltados por emblemáticas figuras de terror, como fantasmas decapitados clamando por suas cabeças e espectros de cabeças flutuantes que tentavam achar seus corpos entre um público apavorado. As decapitações fantasmagóricas sempre presentes no espetáculo de Robertson não só ressuscitavam o pavor da guilhotina, como também denunciavam uma espécie de "terror cartesiano" ligado à perda da alma – a Razão para os parâmetros do século XVIII. A ameaça à "racionalidade" através da imagem do decapitado, assim como o pavor da perda da "interioridade" através da exibição do esqueleto, faz da fantasmagoria um ponto chave para a passagem de um modelo "clássico" do fantástico ligado ao terror gótico de aspectos metafísicos, para um paradigma "moderno": o horror encarnado na fisiologia humana e na produção de seus pavores amalgamados aos riscos abertos pela sociedade industrial. Este horror, imbricado nos processos de automação humana, assimilou os reflexos distorcidos dos instrumentos ópticos para compor os estados perceptivos de seus "dissociados" – sonâmbulos, loucos, histéricos e alucinados – assombrados por seus corpos, traumas e sensações.

Estes elementos habitavam um outro aposento do mal-assombrado espaço escolhido por Robertson para suas diabruras espectrais. Ao lado da câmara dos fantasmas existia uma sala, não tão obscura, que servia como "gabinete de curiosidades": um ambiente repleto de espelhos côncavos e convexos que distorciam as imagens dos espectadores que se viam deformados sob a superfície dos espelhos. Neste curioso espaço, o público era recebido pela "garota invisível", uma voz sem corpo que respondia às perguntas sobre as curiosidades desse gabinete repleto de experimentos científicos –

sobretudo aqueles que produziam fenômenos ópticos. Ali, Robertson, que também era físico, como um autêntico homem das Luzes, preocupava-se, após a sessão da fantasmagoria, em educar o público desmistificando seus truques de ilusão. Porém o físico-ilusionista continuava com suas assombrações espectrais. Dentre os vários artifícios utilizados para suas explicações, Robertson tinha predileção por exhibir os poderes invisíveis da eletricidade através de várias descargas elétricas que deixavam os espectadores ainda mais apavorados e deformados diante dos espelhos.

No entanto, a atração mais eletrizante do “gabinete de curiosidades” foi a “ressurreição galvânica”. Em uma pequena mesa, os espectadores visualizavam um sapo morto de barriga para cima, enquanto Robertson dizia que o galvanismo não era apenas uma força física, mas também uma espécie de poder capaz de produzir um novo mundo de efeitos visíveis, um novo e misterioso fluido capaz de animar os corpos dos mortos⁶. Então Robertson aplicava um choque nas pernas do sapo, que reagia ao estímulo elétrico se movendo convulsivamente como num surto histérico incontrolável.

Com inumeráveis disparos de luz, aparições súbitas e descargas elétricas, a fantasmagoria provocava respostas sensório-motoras no público e fazia da exibição da ressurreição galvânica a própria metáfora da experiência do espectador, que reagia automaticamente aos estimulantes efeitos, ou sustos, das atrações de Robertson de uma forma talvez comparável ao sapo histérico de Galvani.

Em diálogo com a fantasmagoria, um outro tipo de espetacularização que articulava spectralidade e “reações motoras” esteve presente nas populares exibições de mesmerismo que atravessaram o século XIX. Em 1778, o excêntrico médico Franz Anton

⁶ Este fascínio pelas “forças invisíveis” presentes nos espetáculos de fantasmagoria encontra ressonâncias de outras famosas invisibilidades, tais como a gravidade de Newton, o “fato inteligível” de Voltaire, a própria “eletricidade animal” experimentada por Galvani na Itália, e os gases miraculosos de Charlieteres e Montgolfieres que espantaram a Europa ao levantar o homem aos céus no início de 1783, por intermédio do balão. Ver Tatar, 1979: p.81.

Mesmer chegou a Paris proclamando a descoberta de um fluido extremamente sutil e poderoso que penetrava, envolvia e energizava os corpos. Apesar de não saber explicar claramente as leis desta força invisível, Mesmer postulou a existência de um “agente vital” que ligava todos os reinos da natureza pela gravidade do universo. Fundamentado pelas leis de atração universal formuladas por Newton, Mesmer em sua tese *De influxu planetarium in corpus humanum* discorreu sobre a correspondência entre os fenômenos astronômicos e determinadas doenças humanas. Apesar de atacar a astrologia, Mesmer assegurava que existia uma relação de coincidência e de causa e efeito entre as fases dos astros e os estados de saúde dos homens. A partir de sua tese, esse autor anunciou sua grande descoberta do “agente invisível”, prometendo usar seus poderes magnéticos para controlar esta misteriosa energia e suprir os parisienses com calor, luz, eletricidade e aplicações na medicina.

Para Mesmer, as doenças seriam sintomas de uma desorganização da passagem dos fluidos universais pelo corpo, e sua principal ambição era harmonizar o homem com a natureza através da manipulação dessas forças por meio de ímãs e da imposição das mãos. Com os pacientes em transe, Mesmer acreditava na possibilidade de fazer emergir uma "segunda natureza", um "ser oculto" que afluía dos corpos dos “mesmerizados” durante o “transe magnético”. Na concepção de Mesmer, esta dupla natureza do homem, ou o *corpus sensorium*, poderia ser manipulada em um ambiente de condições propícias para suspender o estado ordinário da percepção. Para isso, Mesmer abriu uma clínica de "cura magnética" e construiu o "quarto das crises" com um cenário mágico e claustrofóbico semelhante aos espetáculos de fantasmagoria. O quarto de magnetização era decorado com escuros e pesados tapetes e cortinas que produziam um isolamento acústico no aposento. Além disso, os tecidos eram ornamentados com símbolos astrológicos e desenhos de

criaturas sobrenaturais que produziam uma atmosfera fantástica, propícia para "se desligar do mundo".

A decoração fantástica do também denominado quarto de mesmerização era potencializada por uma sucessão de espelhos dispostos em vários ângulos do espaço e no qual o "paciente" se observava de forma fragmentada, sob diferentes reflexos produzidos juntos com o som lúgubre e acalentador de uma flauta de vidro – também utilizada por Robertson na fantasmagoria e que Mesmer ajudou a introduzir na França (Darton, 1969). Impondo suas mãos sobre a cabeça dos pacientes, Mesmer, vestido com um roupão púrpura adornado com símbolos astrológicos, provocava uma espécie de "crise perceptiva" nos seus visitantes que terminava em um sono profundo, como nos estados de sonambulismo e de catalepsia. Com os mesmerizados (em sua maioria mulheres) estendidos sobre camas e sofás, o médico carismático dava início à "manipulação magnética" das partes dos corpos afetadas que denunciava uma "carência energética".

No final do século XVIII o mesmerismo dialogava com a concepção romântica do homem como um organismo, um pequeno microuniverso composto de órgãos sensórios regidos pelas leis do "magnetismo universal" do grande órgão: a Natureza. Estas concepções românticas do organismo como um vórtice magnético concebido pela "filosofia da natureza" impulsionaram inúmeras experimentações de físicos, fisiologistas e artistas acerca dos fenômenos da luz – como raios, trovoadas, relâmpagos, tempestades – e suas correspondências com o corpo humano. Diretamente ligada aos debates científicos e artísticos da *Naturphilophie* e da *Sturm and Drung*, a eletricidade, um novo poder que o século XIX iria racionalizar, quantificar e distribuir (Schilverbush, 1979), fascinava os seus primeiros espectadores por seu aspecto vital e, ao mesmo tempo, os assombrava na medida em que também se revelava uma energia misteriosa, capaz de transformar o corpo em uma

espécie de fantoche fisiológico cujos nervos poderiam ser eletricamente manipulados pelas mãos de um cientista sem cabeça ou de um sério mágico ilusionista.

Esta sedução suscitada pelos estados extraordinários de percepção que misturam o prazer da distração com algum fenômeno misterioso e com o medo do risco corporal foi um ingrediente típico da imaginação fantástica do século XIX. Estes elementos que eletrizavam tanto os leitores de contos de horror como o público dos espetáculos ópticos, foram base para a formação de um tipo de cultura “sensacionalista” que atravessou a modernidade industrial de diferentes maneiras e se radicalizou no final do século XIX, fazendo do cinema uma de suas principais atrações.

A articulação entre sensação, luz e corpo também contribuiu para a “biologização da visão” pela fisiologia óptica, trazendo uma nova perspectiva para os estudos de imagem. Na mesma época em que os espetáculos de fantasmagoria e o mesmerismo se popularizavam em diversos formatos de exibição, os estudos acerca da visão pela ciência óptica baseada nas leis da física clássica eram solapados pela emergência da óptica moderna com suas leis fisiológicas. A passagem das teorias emissivas e corpusculares da luz – presentes na óptica clássica – para as explicações ondulatórias da óptica fisiológica é fundamental para compreendermos a cultura visual do século XIX e suas relações com os processos de modernização da percepção, a cultura do choque e a fantasmagoria.

A fisiologia se opôs às teorias mecânicas e físicas de inspiração galileiana e cartesiana, priorizando o exame dos movimentos internos e externos do corpo animado na sua dinâmica orgânica, complementando, assim, o saber anatômico. Nesta virada, a instabilidade do corpo foi renovada pelo dinamismo universal de sua plasticidade: o organismo, passando a funcionar como a metáfora do microcosmo de toda a natureza, era concebido como uma forma composta por uma pluralidade de elementos visíveis, que

agem em conjunto. Esta visão legada da filosofia da natureza foi trabalhada por Goethe em "A Doutrina das Cores" (Goethe, 1999: pp. 85-86)

Em seu clássico estudo, o escritor alemão sistematizou uma série de "cores fisiológicas" que se formam na retina e passam a produzir ativamente a experiência ótica: "nós as chamamos de fisiológicas, pois pertencem, sobretudo, ao olho saudável e são consideradas condições necessárias à visão; indicam uma viva alternância interna e externa no olho" (Goethe, 1999: p.86). Portanto, para Goethe, a visão é um elemento capaz de relacionar e sintetizar forças físicas e fisiológicas, pertencentes ao mundo exterior e ao corpo humano. Se antes, nos estudos das imagens consecutivas – aquelas que persistem na retina após serem visualizadas –, tais imagens eram concebidas cartesianamente como espectrais ou "aparições" ligadas estritamente a fenômenos físicos, a partir do trabalho de Goethe e dos estudos fisiológicos do século XIX, no domínio da fisiologia do olho, elas passam a ser consideradas parte integrante da visão humana. A persistência de uma imagem – a presença de uma sensação visual na ausência de estímulo exterior – ou "pós-imagens", funcionava como prova teórica e empírica de uma autonomia da visão em relação às determinações físicas. Ou seja, a visão passou a ser estudada como uma experiência ótica produzida no corpo.

Goethe apartou o sentido da visão da concepção mecânica, propondo a existência de "afinidades eletivas" entre cores e regimes de luz. As cores são ações e paixões da luz produzidas a partir da retina: "dessa maneira, cada um desses estados externos, ocupa toda retina e, nessa medida, percebemos um só de cada vez. Antes encontramos o órgão na máxima distensão e sensibilidade, depois em extrema tensão e insensibilidade" (Goethe, 1999: p.86). Nessa perspectiva, luz e cores relacionam-se perfeitamente na natureza do

corpo humano e nos movimentos do globo ocular, pois estas se revelariam na sua totalidade através do sentido da visão.

Inserido na "filosofia da natureza", o poeta alemão procurou mostrar como o mundo e sua totalidade são reflexos do corpo, sendo a visão a abertura para sua ordem: a natureza e o homem não são análogos, mas fazem parte de um mesmo sistema, de um grande organismo. A visão, assim, se corporaliza em oposição à descorporalização promovida pelo pensamento clássico, através do modelo das câmaras obscuras. A imagem não se modifica em sua materialidade de cores e de luz. Agora, tal transformação ocorre na retina, a partir do órgão visual – o olho vivo – e não mais através de artifícios espectrais produzidos por câmaras, prismas e lentes da óptica clássica.

Em contraposição à classificação de cores de Goethe, que as dividia em fisiológicas, físicas e químicas, Schopenhauer afirma que a visão é um fenômeno exclusivamente fisiológico. Para o filósofo alemão, a cor seria única e exclusivamente o resultado das reações da atividade da retina, ou seja, elas passam a ser determinadas pelas sensações do corpo do observador. Segundo ele, a separação entre interior e exterior torna-se irrelevante, não havendo uma distinção na consciência entre objetos e representação: a única coisa imediata é a sensação confinada à “esfera embaixo da nossa pele”. Para Schopenhauer, a subjetividade corresponde a uma “biologização” das sensações e da percepção do mundo. Concebendo as imagens alocadas na neurofisiologia do observador, defende que a noção de representações exteriores ao corpo era uma apreensão equivocada da realidade. Neste sentido, para o “filósofo do pessimismo” o corpo fragmentado por sistemas orgânicos revelava-se radicalmente sujeito à atividade “reflexo-involuntária”, tornando-se passivo de ter sua vontade orquestrada pelos processos de automação da sociedade industrial.

A localização de funções dos nervos e do cérebro estabeleceu a distinção entre funções motoras e perceptivas, produzindo novas verdades sobre o corpo. Essas diferenças construíram a separação dos sentidos, baseada principalmente nas investigações do fisiologista alemão Johannes Muller, autor da primeira grande teorização científica sobre a neurofisiologia da visão (Crary, 1999: p.76). Suas pesquisas demonstraram que os nervos dos cinco sentidos eram fisiologicamente diferentes e que estímulos elétricos poderiam gerar sensações diferenciadas, dependendo do tipo de nervo estimulado. Paralelamente, ele demonstrou que diferentes simulações de um mesmo nervo provocavam a mesma sensação. Desse modo, evidenciava-se uma relação arbitrária entre estímulo e sensação: por exemplo, a sensação da luz, para o observador, não tinha necessariamente conexão com a luz em si. A visão tornava-se subjetiva e fisiologizada em contraposição à óptica clássica, objetiva e mecanizada, abalando referenciais fixos: "a doutrina de energia específica dos nervos definiu a visão como uma capacidade do sujeito ser afetado por sensações que não estão necessariamente ligadas a algo concreto, ameaçando desta maneira qualquer sistema coerente de significados". (Crary, 1999: p.40).

A articulação entre óptica e forças invisíveis é inseparável das discussões neurocientíficas sobre os processos da automatização humana e da fisiologia da visão, que concebia o indivíduo como uma fonte de energia produtiva ou um organismo sensório passivo de ter seus nervos orquestrados e alinhados aos velozes ritmos da industrialização. Com esta mudança no paradigma das ciências ópticas, o observador passou a ser um sistema orgânico adaptado e adaptável ao mundo de representações e de imagens pré-existentes à visão subjetiva.

Este "autômato fisiológico" forjado pelos elétricos poderes da tecnociência, em contraposição ao clássico autômato mecânico, foi metaforizado na criatura produzida pelo

Dr. Frankenstein e na sua trajetória como "homem da ciência". Durante sua infância, o pequeno e inquieto Victor Frankenstein já era assombrado pelo interesse em criar um autômato por intermédio de forças sobrenaturais invocadas pelos poderes da alquimia e do ocultismo. Porém, quando adulto abandonou as superstições e se tornou um racional fisiologista que pretendia construir um homem a partir de elementos da natureza. Depois de profanar sepulturas e esquartejar cadáveres, o Dr. Frankenstein costurou as partes dos mortos desmembrados e construiu o seu autômato, animado pelas técnicas da "ressurreição galvânica". Viva, a criatura se revelou dotada de uma inteligência perfeita, a par com o gênio de seu criador, mas passou a sofrer por sua deformidade repulsiva – como a pretensão do Dr. Frankenstein – e conseqüente rejeição social.

Um dos livros que influenciaram o romance de Mary Shelley foi *Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histories de Spectres, Revenans, Fantômes, etc* (Paris, 1812), sobre as famosas tentativas de comunicação com os mortos feitas pelos estudantes de medicina da Universidade de Ingolstad, justamente onde Victor Frankenstein foi estudar. Esta fascinação pelos fenômenos espectrais articulados à neurofisiologia também fez do romance de Mary Shelley um ponto de contato com os elementos dos espetáculos de fantasmagoria e exibições do mesmerismo, formas de entretenimento muito populares na época em que seu famoso livro foi escrito.

A época em que *Frankenstein* foi publicado ficou marcada por um debate entre religião e ciência acerca do "princípio-vida" e de suas relações com o corpo e com a eletricidade. As discussões giravam em torno da suposta existência de um "éter universal" que poderia ser extraído da luz, do calor, da gravidade e do magnetismo para provocar impulsos nervosos nos corpos humanos diretamente através da visão. Em decorrência destes debates, as discussões dos neurofisiologistas sobre os elétricos "fluidos nervosos"

impulsionou uma série de estudos sobre o automatismo humano e suas relações com a modernização.

O autômato de Frankenstein chama-nos a atenção pela composição de seu corpo extraordinário, elaborado a partir das partes selecionadas de outros corpos; e pela reivindicação ao seu criador de uma condição ordinária, uma "unidade estável": uma esposa e um lar. Esta constituição da criatura, que conjuga a fragmentação corporal por instrumentos tecnocientíficos à vontade de unidade, revela a ruína na crença em uma "alma" e a emergência de uma interioridade construída por uma vontade de estabilização. A crença no "mundo interior" emergiu numa época em que se discutia o indivíduo concebido como um organismo sensório cujos sentidos poderiam ser amplificados pelas tecnologias industriais. A desagregação do corpo pela organoprojeção foi encarnada em Frankenstein e também acompanhou a emergência dos debates sobre a esquizofrenia, a histeria, a alucinação e a personalidade múltipla. Anteriormente vinculados à "possessão", estes estados alterados da "consciência" foram psicopatologizados no século XIX e concebidos como "fenômenos da dissociação", gerando novos imaginários ligados por meio de vários "canais mediúnicos".

2. POE, USHER E A ARQUITETURA DA INFLUÊNCIA

Digo que seria superfluidade demonstrar tais coisas – que são as leis do magnetismo em seu aspecto geral. E não irei infligir hoje a meus leitores tão desnecessária demonstração. Sou impelido, arrostando mesmo todo um mundo de preconceitos, a pormenorizar, sem comentários, a notabilíssima essência de um colóquio ocorrido entre mim e um magnetizado.

Edgar Allan Poe, Revelação Mesmeriana.

A emergência dos discursos acerca dos fenômenos da dissociação articulada aos processos de modernização da percepção encontrou na obra de Edgar Allan Poe uma espécie de ponto nevrálgico para pensarmos um certo colapso das estruturas fantásticas do “terror metafísico” ligadas às matrizes góticas para aparição de um “horror corporal” baseado nos pavores produzidos pela modernização. Nesse contexto, seres sobrenaturais começaram a ser exorcizados por pavores atrelados aos espaços urbanos: a degeneração, a automatização do corpo, a fragmentação perceptiva e a “dissociação de si”.

Tais elementos trabalhados por Poe são cruciais para pensarmos as relações entre narrativa, imagem e percepção. O escritor apresentou uma galeria de personagens emblemáticos que encarnam nos seus sistemas nervosos os horrores da modernidade. Embora algumas narrativas fantásticas das primeiras décadas do século XIX já apresentassem fissuras com as estruturas góticas⁷, foi através da trêmula pena de Poe que a clássica arquitetura das novelas góticas sofreu um grande abalo, com a "A queda da casa de Usher".

⁷ Como as próprias narrativas de Hoffman e de Mary Shelley já citadas. Outra referência importante neste aspecto é a de “Melmoth, o viajante”, de Charles Maturin. No extravagante conto do escritor irlandês, o protagonista Melmoth é uma espécie de zumbi que tenta se livrar do pacto que faz com o diabo matando pessoas e liberando almas para o inferno. Porém a cada alma enviada ele apodrece um pouco mais.

A casa de Usher construída por Poe faz eco à arquitetura das novelas góticas para rachá-la através de uma sucessão de colapsos que vão desde a estrutura de sua narrativa ao sistema nervoso de seus protagonistas, provocando um curto-circuito no leitor. O conto foi escrito justamente numa época em que começaram a emergir diferentes discursos sobre a dissociação através dos debates sobre hipnose, alucinação, transe mediúnico, possessão, telepatia, personalidade múltipla e seus derivados. Interessado nestes temas que conectavam “automatismo” e “espectralidade”, Poe os assimilou não apenas para explorar efeitos fantásticos, mas também para a elaboração de sua teoria estética, baseada numa composição de "unidades de efeitos" que visavam sugerir uma determinada resposta sensorial ao leitor a partir da conjunção de elementos diferentes:

Fui forçado a recair na conclusão insatisfatória de que, se há, sem dúvida, combinações de objetos muito naturais que têm o poder de assim influenciar-nos, a análise desse poder, contudo, permanece entre as considerações além de nossa argúcia. Era possível, refleti, que um mero arranjo diferente dos detalhes da paisagem, dos pormenores do quadro, fosse suficiente para modificar ou talvez aniquilar sua capacidade de produzir tristes impressões. (Poe, 1981: p.81)

Escrito em 1839, o enredo da casa de Usher é narrado por um personagem que descreve suas bizarras impressões durante sua visita à casa de um antigo amigo que é assombrado por percepções fantasmagóricas produzidas por sua hipersensibilidade a estímulos externos. Mergulhado em uma atmosfera densa, mórbida e obscura, o narrador se contagia cada vez mais pela percepção de Usher até o alucinante desfecho da trama. Diante da casa de Usher, o narrador percebe na paisagem crepuscular a "grande agitação nervosa" e “enfermidade mental" denunciada pelas letras trêmulas da carta do amigo ao chamá-lo para uma visita. Com repulsa e fascínio, o narrador contempla fixamente os detalhes da paisagem imergindo em uma espécie de digressão sobre o quadro, relatando

uma experiência visual semelhante aos estados de dissociação perceptiva, como um devaneio:

Contemplei o panorama em minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhando olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas, com extrema depressão de alma. (...) (Poe, 1981: p.80)

Poe utilizou os efeitos dos fenômenos ópticos em suas narrativas como reflexos metafóricos que revelam as psicopatologias da percepção de seus personagens. Os efeitos ópticos que distorcem o sentido de realidade e produzem uma série de duplicações que embaralham real e ilusão compõem atmosferas alucinantes que provocam "efeitos de estranheza" nas narrativas de Poe. O ritmo de "A Queda da casa de Usher" é orquestrado por uma espécie de narrador-espectador que alinha a visão do leitor às suas imagens, ajustando e reajustando o seu foco visual para uma sucessão de detalhes que compõem uma bruma de indecisão que envolve os corpos, objetos e ambientes do conto.

Precisamente entre os anos de 1820 e 1840, a proliferação de brinquedos ópticos, considerados pelos estudos clássicos de cinema como "pré-cinematográficos", conjugava interesses científicos com as curiosidades populares. Nesta época, dentre inúmeros livros sobre o assunto, Poe ficou fascinado com a obra de Sir David Brewster, "Letters on Natural Magic", publicada em 1832. Em suas clássicas e fascinantes *Letters*, Brewster, inventor do caleidoscópio e do estereoscópio, elaborou uma espécie de manual sobre inúmeras formas de espetáculos que envolviam a exploração das leis ópticas. Odiado pelos ilusionistas, o físico escocês descrevia e revelava em detalhes os diversos truques ópticos que migravam dos experimentos científicos para as apresentações dos mágicos. Com a publicação do livro, Brewster procurou desmistificar as superstições que giravam em torno da óptica

ligadas à crença em um mundo sobrenatural cada vez mais sustentado pelas correntes espíritas que eclodiam na América e na Europa. Porém o principal interesse de Brewster não era quebrar a "aura" dos espetáculos ópticos, mas transformá-la ao esclarecer como o conhecimento das operações óptico-ilusionistas poderia educar os espectadores e despertar o fascínio pela "magia natural" das leis físicas e suas possibilidades de manipulação (Brewster, 1836: p.12).

Muitos dos efeitos ópticos discutidos por Brewster estão encarnados na construção de Usher. Diante da mansão do amigo, o narrador descreve suas impressões dos detalhes da composição do "panorama" que ele visualiza: a paisagem cinzenta e melancólica da grande mansão gótica possuída por uma atmosfera lúgubre que lhe produz melancólicas impressões. Este efeito é amplificado pela inversão da imagem refletida sobre a superfície de um lago negro de águas mortas. Este efeito óptico, muito espetacularizado na época pelos espelhos de inversões, reflete uma "segunda natureza" da paisagem, uma distorção perceptiva da realidade que faz o narrador imergir em uma espécie de devaneio a partir de sua indagação: *"que era o que tanto me perturbava à contemplação da casa de Usher"*? Diante do "mistério insolúvel" produzido por esta oscilação entre realidade e abstração, o narrador-espectador faz uma digressão sobre os poderes de imersão que certas imagens possuem ao tragar a percepção para sua materialidade. Neste sentido, o que nos salta aos olhos é o emprego estratégico que Poe faz da palavra *panorama* para a descrição dos domínios de Usher.

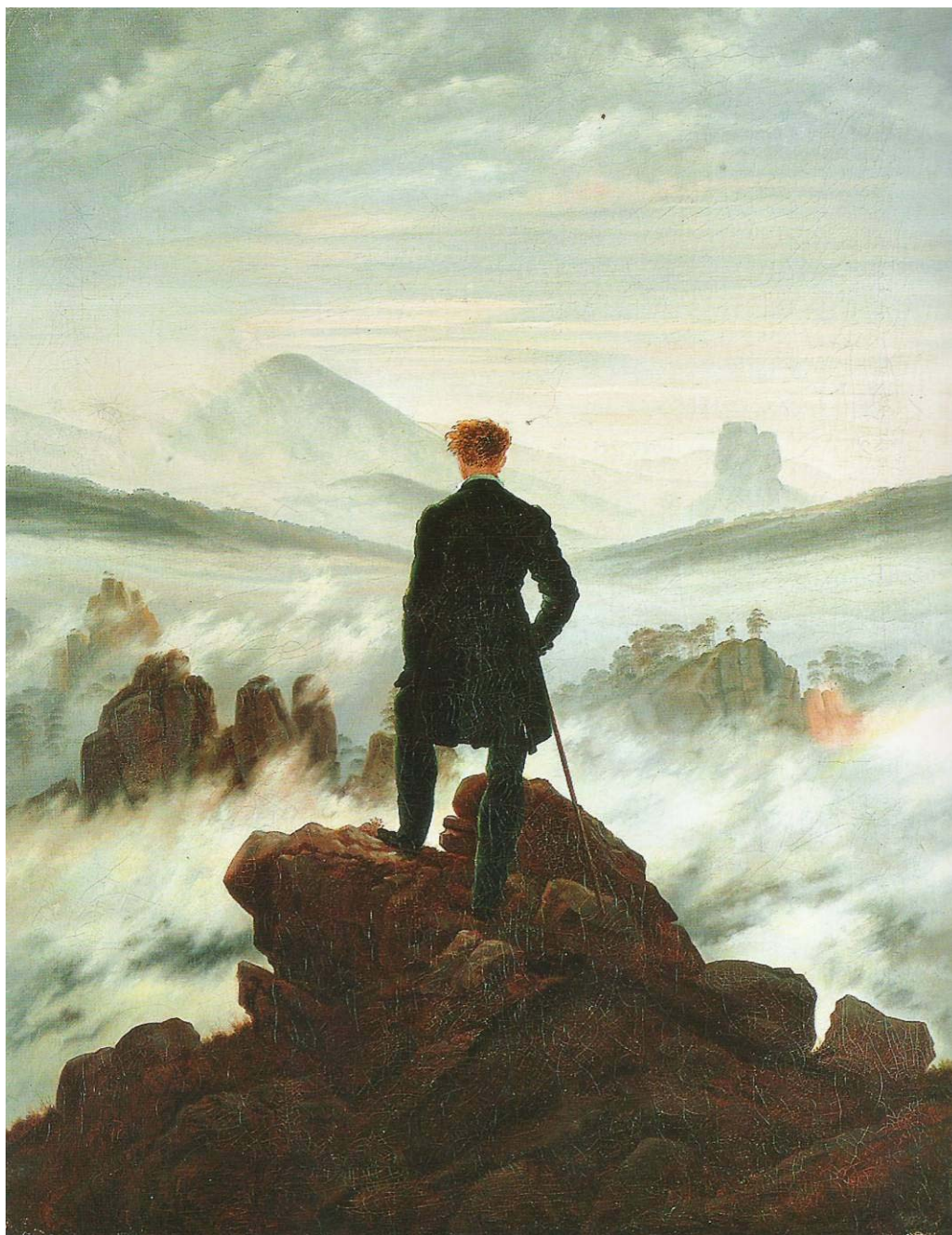
Desenvolvido no final do século XVIII, o panorama foi o primeiro grande dispositivo óptico de "imersão sensorial" de que se tem notícia. O termo panorama foi inventado para designar um complexo dispositivo de imagem, que não designava apenas uma grande pintura ou painel, mas toda uma arquitetura especialmente calculada para

tornar possível a imersão do espectador em um espaço ilusório, como numa espécie de simulação perfeita da realidade. A palavra panorama, que pode ser traduzida como "visão total", não existia antes do aparecimento do dispositivo, tendo seu sentido ampliado graças à enorme popularidade do espetáculo nas primeiras décadas do século XIX. (Oettermann, 1997).

Assim como ocorre no caso de Usher, os panoramas apresentavam uma fascinante ambigüidade. Por um lado, eles eram projetados como quadros gigantesco que almejavam produzir “efeitos de realidade” no espectador. Por outro lado, este projeto já estaria corrompido por sua estrutura, que fazia de seu efeito ilusório uma atração mais sedutora do que a própria representação do real. A contemplação da imagem panorâmica também revelava um aspecto subjetivo da visão: circundado pela grande tela com uma imagem de 360°, o espectador poderia se movimentar por uma rotunda e observar a pintura escolhendo os seus próprios focos visuais, recortando seus detalhes da imagem a partir dos movimentos de aproximação e distanciamento do corpo em relação a ela. Portanto, apesar do panorama mostrar uma “imagem total”, ele também poderia ser visualizado em partes a partir do deslocamento e da vontade do espectador. Esta apreensão dos detalhes de uma imagem a partir do ajuste dos focos visuais explorada no conto de Poe foi um dos elementos principais que caracterizaram a cultura visual moderna em diálogo com os experimentos da fisiologia óptica. Neste sentido, ao contemplar a imagem panorâmica ao seu próprio modo, o espectador também a poderia complementar com sua imaginação:

quando de novo ergui os olhos da imagem do edifício no paul para a própria casa, cresceu-me no espírito uma estranha fantasia – uma fantasia de fato tão ridícula que só a menciono para mostrar a viva força das sensações que me oprimiam. Tanto eu forçara a imaginação que realmente acreditava que em torno da mansão e da propriedade pairava uma atmosfera característica de ambos e de seus imediatos arredores (Poe, 1981: p.82).

Esta ambigüidade entre realidade e ilusão está na fusão de uma forma sólida e espectral que compõe a paisagem descrita por Poe: o viajante contempla as paredes da mansão envolvidas em uma espécie de neblina misteriosa que lhe afeta os sentidos e o faz devanear. A imagem da paisagem, que oscila entre a fixidez da arquitetura e a evanescência da bruma, dialoga com os quadros de Caspar David Friedrich, sobretudo o famoso “O Viajante sobre o Mar de Névoas”. Composta em 1818, a tela de Friedrich retrata um observador que contempla um abismo cuja profundidade é potencializada por sua fusão com a imagem do céu. Esta conexão produz uma imagem “global” que amalgama as duas dimensões, e que fez do quadro de Friedrich uma referência clássica para comparação com o panorama e sua “visão total”.



“O Viajante sobre o Mar de Névoas” (Wolf, 2003: p.58)

A imagem do quadro articula-se ao panorama não apenas por sua paisagem plana, mas também por oferecer ao espectador a possibilidade de visualizar diferentes camadas da composição fundidas pela solidez das pedras e pela rarefação dos gases atmosféricos. No primeiro plano há o observador cuja silhueta acompanha as formações rochosas onde ele está fixado. Em um segundo plano observam-se outros cumes que despontam do mar de névoa; e ao fundo da paisagem podemos visualizar outras composições rochosas que se desvanecem confundidas com as nuvens.

No quadro de Friedrich a mistura de matérias sólidas com etéreas é produzida por um contraste cromático entre o branco azulado das névoas celestes e os tons escuros do viajante atrelado às rochas. Nesse sentido, como nos panoramas e na arquitetura da casa de Usher, ao mesmo tempo em que a pintura produz um senso de fixidez e estabilidade, ancorando o corpo humano em uma base sólida, a sua composição também produz um efeito de desestabilização, não apenas por representar o homem diante de um abismo, mas, sobretudo pelos próprios movimentos solicitados ao globo ocular para rastrear a sua profundidade. Assim, um regime de contemplação e de fragmentação visual estão justapostos, tal como no “panorama” composto por Poe para descrever os domínios de Usher. A descrição da imagem da casa de Usher atravessada pela mórbida neblina possui uma geometria que dialoga com o contraste marcado pela justaposição da verticalidade da construção – com suas grandes torres góticas – atravessada pela horizontalidade da bruma. Esta tensão entre fixidez e rarefação produz uma instabilidade na construção de Usher materializada no detalhe da rachadura focalizada pelo narrador, que desce verticalmente pelas paredes fundindo-se à liquidez do lago negro: *“talvez o olhar dum observador minucioso descobrisse uma fenda mal perceptível que, estendendo-se do teto da fachada,*

ia descendo em ziguezague pela parede, até perder-se nas soturnas águas do lago” (Poe, 1981: p.83).

O movimento do globo ocular para rastrear a profundidade de campo também marca um diálogo da percepção do “viajante” de Poe e de Friedrich com a estereoscopia. O efeito criado pelo estereoscópio, inventado por Brewster em 1836, é produzido a partir da observação tridimensional dada pelas lentes de um binóculo. Ao observar imagens produzidas a partir de ângulos levemente diferentes e alinhadas pelos dois monóculos a cada olho, a disparidade binocular sintetiza as mesmas em uma só imagem e produz o efeito tridimensional. Esta técnica fez da estereoscopia uma grande febre que marcou a cultura visual do século XIX. O efeito do estereoscópio, atualmente reproduzido nos livros de “olho mágico” é sempre invocado ao leitor da casa de Usher, cujos olhos estão alinhados aos deslocamentos de foco do narrador/espectador da narrativa. Este artifício óptico-narrativo experimentado por Poe procura orquestrar a atenção do leitor aos detalhes do conto.



Assim como o panorama, o estereoscópio é um dispositivo imersivo, porém, além do efeito tridimensional, ele se diferencia pela privacidade de seu sistema de observação. O espectador acopla o binóculo aos olhos e depois de um breve período de relaxamento da musculatura ocular a visão se abre para a tridimensionalidade da imagem. Este efeito estereoscópico também funciona no conto de Poe como uma espécie de passagem para um outro plano da narrativa, vinculada ao deslocamento espacial do narrador para o interior da casa de Usher.

Após o período da contemplação da paisagem em seus detalhes – olhando a superfície bidimensional do panorama em ziguezague –, o narrador-observador mergulha nas profundidades obscuras da mansão de Usher. Percorrendo descontínuos e sombrios corredores iluminados pelas tochas dos criados ele observa alguns elementos da decoração que reforçam suas impressões sinistras da paisagem anterior: “as sombrias tapeçarias das paredes”, “o escuro ébano dos assoalhos”, e os “fantasmagóricos troféus de armas” que refletem a sua presença. Ao compor esta “fotografia” do cenário, ele é assombrado pelo reflexo de si na escuridão.

Assim como o lago negro que reflete a imagem invertida da mansão causando uma duplicação distorcida da paisagem “real”, o narrador-personagem visualiza a sua própria imagem refletida na superfície dos troféus e se assusta com estes fenômenos “fantasmagóricos”:

eram coisas com as quais me familiarizara desde a infância e, conquanto não hesitasse em reconhecê-las como assim familiares, espantava-me ainda verificar como não eram familiares as fantasias que essas imagens habituais faziam irromper. (Poe, 1981: p.83)

Pela descrição do narrador, trata-se, como veremos mais adiante, de um escudo familiar, um brasão que reflete a presença do visitante na superfície côncava e distorcida dos Ushers – um prenúncio metanarrativo da série de distorções que atravessarão o conto, seja em sua estrutura, enredo, seja na (de)composição dos personagens.

A sucessão de reflexos e duplos propagados pela imagem da casa desde a superfície do lago negro ao troféu dourado mergulhado nos sombrios aposentos de Usher também expressa um jogo especular de realidade e ilusão, consciência e a alucinação que articula panorama, estereocopia e fantasmagoria a outros efeitos ópticos. Já dentro do gabinete de Usher o narrador nos chama a atenção (ou a visão) para uma série de longas, estreitas e pontudas janelas, que, muito distantes do chão, projetavam

fracas clarões de uma luz purpúrea penetravam pelos vitrais e gelosias conseguindo tornar suficientemente distintos os objetos mais salientes em derredor; em vão, porém, o olhar lutava para alcançar os ângulos mais distantes do quarto, ou os recessos do teto esculpido e abobadado. (Poe, 1981: p.83)

No quarto escuro do amigo, o narrador encontra-se em um ambiente ainda mais claustrofóbico e atravessado por novas fantasmagorias: as projeções da misteriosa luz vermelha que mobiliza a curiosidade do seu olhar. Porém, ao contrário do observador contemplativo dos panoramas, agora a visualidade do narrador é fragmentada como na estereoscopia, pois ele “tateia” as imagens espectrais dos objetos na escuridão “projetadas” aos seus olhos pelas fracas luzes das janelas. Estes elementos espaciais, cromáticos e espectrais fazem da casa assombrada de Usher um espaço protocinematográfico, na medida em que o narrador-espectador agora cada vez mais é absorvido pelo mistério do panorama anteriormente contemplado, assim como supostamente o leitor do conto. A condição que une o visitante da casa de Usher ao leitor reacende os efeitos estereoscópicos da narrativa,

pois agora as imagens são visualizadas em um espaço privado em contraposição ao espaço aberto, panorâmico, da paisagem anteriormente contemplada.

A adaptação do olho à imagem estereoscópica tornava-se possível a partir da crescente abstração da experiência óptica pela fisiologia, que decompôs as referências estáveis da visão baseada nas clássicas – e outrora sólidas – leis da física. Por esse aspecto, para compreendermos melhor essa ruptura óptica e suas ressonâncias na construção de Poe, cabe uma pequena digressão sobre as câmaras obscuras e sua “idade de ouro”.

A invenção da câmara obscura fez parte do projeto de ampliação das ciências de observação nos séculos XVII e XVIII. Trata-se de um tipo de saber que contribuiu para a produção de um modo de visão objetivo, destinado à construção da visão natural através da “verdade” da representação vinculada ao “progresso” humano ligado à Razão. Como diz Jonathan Crary,

a câmara obscura, com sua abertura monocular, tornou-se um terminal mais perfeito para o cone da visão, uma mecânica mais afinada para um ponto de vista único do que o orgânico e impreciso corpo binocular do sujeito humano. A câmara, em certo sentido, funcionava como uma metáfora para as possibilidades mais racionais do preceptor, na desordem cada vez mais dinâmica de um mundo cada vez mais em fragmentação (Crary, 1993: p.53).

O primado desse curioso artefato como modelo ideal de observação, porém, limitou-se aos seus séculos iniciais. Posteriormente, tornou-se mais uma atração ilusionista do século XIX. Curiosamente, sendo primeiro um instrumento propagador da verdade, em seguida converteu-se em um aparelho dissimulador da verdade (Crary, 1993: p.29).

A câmara obscura é uma espécie de caixa negra de variadas formas e tamanhos que produz um efeito ótico através de um orifício pelo qual os raios luminosos projetam, no fundo, a imagem da realidade que se encontra à sua frente. Nessa máquina ocorre uma experiência espaço-temporal de imersão e presença: como uma metáfora do aparelho

ocular, a câmara obscura é uma tecnologia de observação do mundo externo dentro de um mundo interno e, ao mesmo tempo, é um instrumento de *auto-observação*. Pois entrar na câmara representa a possibilidade de entrar no “cérebro” e adquirir certo saber sobre a visão. Ela se torna, assim, um elemento catalisador de forças antagônicas. Um desses vetores parte de um mundo externo para um interno, quando se observa a imagem que está fora, enquanto o outro vai do mundo interno para o externo, quando se observa a imagem refletida dentro da câmara (Crary, 1993, p.31). Neste gesto, a *meraviglia* se desloca para a relação de *poder-saber* sobre o corpo humano e, especificamente, sobre o sentido da visão. Essa metafísica da interioridade do observador, portanto, expressa uma *visão descorporalizada*: o corpo torna-se apenas um mero intermediário desse *olhar* cartesiano ligado à “mente”, à vontade da Razão. Apesar de a razão produzir distorções, a observação poderá ser corrigida através da educação de um olhar que tem acesso ao mundo inteligível que permite se libertar da visibilidade primitiva ligada ao mundo dos sentidos. Através dessa “iluminação visual” presente na pedagogia do olhar das câmaras obscuras, a visão – o sentido coroado pela Razão – ou “a janela da alma”, foi direcionado para a “verdadeira” percepção do mundo e das coisas.

A câmara obscura serviu como metáfora para se compreender o dualismo *corporeamente* enunciado pelo filósofo René Descartes, que postulou a divisão do homem em duas substâncias distintas e separadas: o corpo, um elemento da natureza e passível, portanto, de ser analisado por meio das ferramentas tecnocientíficas; e a mente, de confusas origens divinas e consistência etérea, ligada ao transcendente. Esta última era compreendida como uma entidade imaterial, de importância fundamental para o ser humano (vide o famoso “*penso, logo existo*”), localizada em seu cérebro: uma substância interior, que poderia *espelhar* a natureza através do olhar concentrado e reflexivo, possibilitando tanto o

conhecimento quanto a representação adequada da realidade. Algumas décadas mais tarde, no mesmo século XVIII, o médico-filósofo Julian Ofrey de La Mettrie levou aos extremos tal concepção dual do ser humano, enfatizando, porém, seu lado material. Para o autor de *O Homem Máquina*, era impossível provar a existência de tais componentes imateriais, extrapolando as metáforas mecânicas características da época para definir a condição humana.

Esse pensamento dualista marcou o início da Modernidade, na medida em que estabeleceu um novo tipo de observador dotado de um saber sobre si. Se, no período medieval, a imagem do homem era parte da divindade, a ruptura se dá quando ele passa a ocupar o centro da produção de saber. “Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber – pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro” (Gumbrecht, 1998: p.12). Porém, no início do século XIX, o industrialismo produziu um novo tipo de observador, “incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo” (Gumbrecht, 1998: p.12). Nessa atitude, ele passa a saber sobre si e sobre seu corpo como uma forma complexa e intrínseca à natureza, que vai determinar as suas percepções do mundo.

O estereoscópio é representante extremo da cultura visual moderna na medida em que colapsa com o clássico legado da linhagem da perspectiva e de seus tradicionais sistemas de representação visual ligados ao modelo das câmaras obscuras. A emergência do estereoscópio articulada com as experimentações da fisiologia óptica desestabilizou as tentativas de racionalizar a visão através de suas concepções “desencarnadas”. Os objetos tridimensionais da estereoscopia poderiam parecer planos e objetos bidimensionais

poderiam ser visualizados com relevo. Neste sentido, o gabinete de Usher é uma zona de elementos díspares amalgamados pela escuridão que confunde a observação do narrador, tal como na visão estereoscópica, esse obscuro espaço apresenta "uma montagem de zonas locais de tridimensionalidade, zonas imbuídas de uma clareza alucinatória que, ao serem tomadas em conjunto, nunca se juntam em um campo homogêneo" (Crary, 1999: p.126).

A constrição espacial e obscura, que limita os movimentos do narrador, amplifica sua acuidade visual que oscila entre a visualização real e imaginária das figuras da escuridão espalhadas em diferentes ângulos espaciais. Esta figuração liga-se ao estereoscópio já que o aparelho simula a presença real de uma cena estática ou de um objeto. O estereoscópio podia simular a impressão causada pela visão de um objeto sólido próximo, enquanto as imagens dos outros aparelhos, como o panorama, estavam limitadas à visão bidimensional de paisagens à longa distância. Neste sentido, o próprio movimento narrativo de "A queda da casa de Usher" conjuga focos visuais de distância e proximidade, de ausência e presença que justapõem efeitos panorâmicos e estereoscópicos em uma atmosfera que se harmoniza com a dissociação perceptiva de Roderick Usher.

O estereoscópio acompanhou a inserção da corporalidade humana no discurso e nas práticas da visão. Da transparência do feixe de luz que penetrava nas câmaras obscuras passa-se à opacidade e densidade do corpo humano, pois a experiência visual, dissociada do estímulo externo, transformou a visão em um amálgama irreduzível de processos fisiológicos e estimulação externa, dissolvendo assim o conceito de oposição dentro/fora metaforizado pelas câmaras obscuras, como ocorre na ligação entre os espaços abertos e fechados dos domínios de Usher.

A relação da visão com a opacidade do espectador em “A queda da casa de Usher” está na sua própria relação com a palavra espectro. Nestes termos Poe descreve Usher como uma aparição “desbotada”, sentada em uma cadeira no meio da escuridão:

a lividez agora cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e mesmo horrorizado. Também o cabelo sedoso crescera à vontade, sem limites; e como ele, na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples idéia de humanidade (Poe, 1981: p.84).

Este habitante da escuridão, de fisionomia cadavérica, porém de olhos vivos, fixos e atentos, encarna a própria condição do espectador como um corpo condicionado em um espaço de confinamento que amplifica as suas percepções sensoriais capazes de captar os mais sutis e luminosos movimentos, ruídos e imagens na escuridão.

O narrador descreve Usher como um sujeito cindido em uma dupla personalidade que oscila entre vitalidade e morbidez, nervosismo e catatonice, agitação e catalepsia. Estes estados alterados da percepção, outrora representados nas novelas góticas como possessão de forças “diabólicas”, são tematizados no conto de Poe como “percepções insólitas” encarnadas na fisiologia dos protagonistas. Esta corporificação do medo confirma-se quando Usher revela ao amigo a solicitação de sua visita: o pavor de um mal orgânico e hereditário, uma patologia nervosa que produz uma proliferação de sensações anormais. Esta hipersensibilidade a estímulos externos que o tornam escravo dos horrores e alucinações produzidos por seu próprio corpo: "nessa situação enervante e lastimável, sinto que chegará, mais cedo ou mais tarde, o período em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com esse fantasma lúgubre: o Medo" (Poe, 1981: p.85).

Esta “fisiologia do pavor” ramifica-se na narrativa de Poe invocando fantasmagorias, misteriosas forças invisíveis que regem o corpo de Usher e as paredes de sua mansão:

influência que certas particularidades apenas de forma e de substância do seu solar familiar, através de longos sofrimentos, dizia ele, exerciam sobre seu espírito; efeito que o físico das paredes e torreões cinzentos e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, a produzida sobre o moral de sua existência. (Poe, 1981: p.86)

Essa relação entre uma sensibilidade nervosa passiva de ser influenciada por forças externas é inseparável dos discursos espíritas que eclodiram na primeira metade do século XIX e provocavam debates sobre o automatismo e a espectralidade tendo como base as discussões acerca do mesmerismo, do magnetismo e da mediunidade.

Tais estados perceptivos eram concebidos como fenômenos físicos encarnados na fisiologia humana. Esta fusão está representada na própria sucessão de reflexos do mundo orgânico propagados em superfícies inorgânicas: a imagem do corpo do personagem-narrador refletida nos troféus, a “fisionomia” da casa projetada na superfície do lago escuro – um efeito de inversão que delineia a fantasmagórica face de Roderick Usher, as imagens invertidas dos caniços cinzentos, dos pálidos troncos e das janelas vazias que refletem o tom espectral da palidez de sua fisionomia.

A fusão entre elementos orgânicos e inorgânicos também constitui a “rigidez de pedra” da irmã de Usher. Além do próprio sangue, Usher possui um outro elo com sua irmã através de sua própria condição perceptiva. No momento em que Usher e seu visitante conversam, Lady Madeline passa entre os dois como um vulto espectral, um fantasma que apavora o narrador e faz o irmão mergulhar ainda mais em seu desespero:

a doença de Lady Madeline tinha por muito tempo zombado da habilidade de seus médicos. Uma apatia fixa, um esgotamento gradual de sua pessoa e crises freqüentes,

embora transitórias, de caráter parcialmente cataléptico eram os insólitos sintomas. (Poe, 1981: p.86)

Viva, porém personificando a morte, Lady Madeline, a irmã de Usher, tornara-se uma sonâmbula, um cadáver ambulante, que tomba naquela mesma noite. Depois da morte da irmã, o narrador tenta distrair o amigo com leituras, pinturas e músicas para alegrar "uma alma da qual a escuridão, como uma quantidade inerente e positiva, se derramava sobre todos os objetos do universo moral e físico, numa incessante irradiação de trevas (...) uma idealidade excitada e altamente mórbida lançavam brilho sulfuroso sobre tudo". (Poe, 1981: p.87).

Mostrando a engenhosidade do narrador ao tentar distrair o triste amigo, Poe elabora em seu conto uma estética da narrativa articulada com imagem e som. O narrador sugere que a atmosfera da casa amplificou a sensibilidade estética do protagonista. Porém Usher consegue inverter a situação planejada pelo amigo: agora é ele quem capta a atenção do narrador através de suas dissonantes composições musicais e de suas bizarras abstrações pictóricas com as quais, "pela extrema simplicidade, pela nudez de seus desenhos, ele atraía e subjugava a atenção" (Poe, 1981: p.87).

A mais "fantasmagórica" das concepções pictóricas de Usher era uma pintura "abstrata" que encobria uma figuração "concreta": um espaço retangular de paredes polidas e brancas sem nenhum ornamento – uma espécie de tela plana provida de uma profundidade que sugere um espaço sepulcral. Assim como a casa de Usher, esta forma geométrica é cercada por uma efusão de intensos raios que giram de uma extremidade a outra do retângulo, produzindo um vórtice de luz de "fantástico esplendor". Esta articulação entre um espaço claustrofóbico e uma forma plana e luminosa também marca, assim como nos exemplos anteriores, um aspecto protocinematográfico trabalhado por espetáculos ópticos da época de Poe, como a exibição de "lanternas mágicas" e de

“fantasmagorias” que adquiriam novas formas nas primeiras décadas do século XIX. Estes princípios cinematográficos são projetados em “O Palácio Mal-assombrado”, o poema de Usher que, como uma espécie de raio, racha a estrutura em prosa do conto funcionando como um “flashback” sobre o passado de sua família:

I

In the greenest of our valleys,
 By good angels tenanted,
 Once a fair and stately palace —
 Snow-white palace — reared its head.
 In the monarch Thought's dominion —
 It stood there!
 Never seraph spread a pinion
 Over fabric half so fair.

II

Banners yellow, glorious, golden,
 On its roof did float and flow;
 (This — all this — was in the olden
 Time long ago)
 And every gentle air that dallied,
 In that sweet day,
 Along the ramparts plumed and pallid,
 A winged odor went away.

III

Wanderers in that happy valley
 Through two luminous windows saw
 Spirits moving musically
 To a lute's well-tuned law,
 Round about a throne, where sitting
 (Porphyrogene!)
 In state his glory well befitting,
 The sovereign of the realm was seen.

IV

And all with pearl and ruby glowing
 Was the fair palace door,
 Through which came flowing, flowing, flowing,
 And sparkling evermore,
 A troop of Echoes whose sweet duty

Was but to sing,
 In voices of surpassing beauty,
 The wit and wisdom of their king.

V

But evil things, in robes of sorrow,
 Assailed the monarch's high estate;
 (Ah, let us mourn, for never morrow
 Shall dawn upon him, desolate!)
 And, round about his home, the glory
 That blushed and bloomed
 Is but a dim-remembered story
 Of the old time entombed.

VI

And travellers now within that valley,
 Through the red-litten windows, see
 Vast forms that move fantastically
 To a discordant melody;
 While, like a rapid ghastly river,
 Through the pale door,
 A hideous throng rush out forever,
 And laugh — but smile no more.

I

Nos nossos vales muito verdes
 Freqüentados pelos anjos bons,
 Outrora um belo e soberbo solar -
 Um radioso palácio - erguia a frontaria.
 No domínio do monarca Pensamento,
 Ele se elevava!
 Jamais serafim algum estendeu as asas.
 Sobre palácio que se lhe aproximasse em beleza!

II

Bandeiras amarelas gloriosas douradas
 No seu topo flutuavam ondulavam.
 (Isto - tudo isto - ocorreu noutros tempos
 Que vão longe)
 E cada leve sopro que perpassava,
 Naqueles dias suaves,
 Ao longo das muralhas embandeiradas,
 Era como um perfume alado.

III

Os que cruzavam aquele vale feliz
Viam através de duas janelas luminosas
Espíritos movendo-se musicalmente,
Ao ritmo de um melodioso alaúde,
Em torno de um trono, onde, sentado,
(Como o filho de um deus!)
Numa pompa digna da sua glória,
Aparecia o soberano desse império.

IV

E cintilante de pérolas e rubis
Estava a bela porta do solar
Pela qual passava, passava, passava,
Sempre a rutilar,
Uma multidão de Ecos, cujo doce ofício
Era apenas cantar,
Com vozes de uma beleza inefável,
O espírito e a sabedoria do seu rei.

V

Entes do mal, porém, vestidos de luto,
Assaltaram a alta morada do monarca;
(Ah! choremos, porque jamais outro amanhã
Brilhará sobre esse ser desolado!)
E, em torno da sua mansão, a glória
Que, purpureando-se, desabrochava,
Não é mais que uma vaga recordação de lenda
De uma época amortalhada.

VI

E os viajantes que agora cruzam aquele vale,
Pelas janelas avermelhadas, vêm
Grandes formas que se movem fantasticamente
Ao som de uma melodia destoante;
Enquanto, como um rápido rio espectral,
Pela porta pálida,
Uma multidão medonha se precipita sem cessar,
E ri - sem jamais sorrir.

O apelo visual do “Palácio Assombrado” não está apenas em sua estrutura e na descrição da mansão de Usher, mas nas alusões diretas a fenômenos ópticos ligados a projeções, efeitos de luz e de sombras experimentados nos contos de Poe. A primeira estrofe marca a gênese da edificação da casa dos Ushers sobre uma espécie de paraíso imaginário: um palácio luminoso edificado nos domínios do “Rei pensamento” que reproduz o próprio tom extraordinário da narrativa de Poe com suas fusões de realidade e ilusão, matérias sólidas e atmosferas abstratas. Estes elementos fazem do poema uma síntese que reflete a arquitetura da mansão e a paisagem que a circunda. Este reflexo está matizado na própria citação de efeitos ópticos da atmosfera que encobre a mansão – uma espécie de aura que envolve a casa com um brilho amarelo e dourado que lhe propicia um tom “glorioso”.

Poe utiliza a palavra “glória” de modo ambíguo: não somente para narrar o passado esplendoroso dos Ushers, mas também para aludir a um efeito de luz bastante espetacularizado nas primeiras décadas do século XIX. A “glória” é um fenômeno observável a partir de visões panorâmicas e crepusculares, em grandes montanhas, acima do nível das nuvens. Este efeito óptico-atmosférico consiste em uma espécie de círculo de cores vivas formada pela dispersão das águas das nuvens numa posição anti-solar, “um anel etéreo” das cores do arco-íris que é produzido quando “as nuvens choram ao serem abandonadas pela luz do sol” (Brewster, 1832: p.109). Além das “glórias” Poe também cita outros luminosos fenômenos ópticos da atmosfera, como as “coroas”, “halos” e “parahélios” que pairavam sobre a morada nobre e radiante dos Ushers. Tais fenômenos, assim como as “glórias”, também eram muito representados nas telas de Caspar Davis Friedrich, em atmosferas sombrias e crepusculares que marcam o próprio tema do poema.

Os efeitos ópticos que conferem um tom maravilhoso ao poema também são irradiados pela sugestiva imagem dos espíritos dançantes observados por um viajante através de uma janela de luz. Poe faz uma clara alusão às “fatas morganas”, efeitos ópticos ligados às miragens dos navegadores em alto mar. Este fenômeno, relacionado ao espelho das grandes superfícies, assombrava os viajantes ao observarem imagens de grandes objetos a partir de paisagens panorâmicas como desertos e oceanos, refletidas nos céus sob determinadas condições atmosféricas. Este efeito grandiloquente e espetacular da natureza produzia navios fantasmas, ilhas espectrais, descrições de alucinações e naufrágios (Brewster, 1832: p. 118). O nome “fata morgana” está ligado à conhecida personagem da mitologia celta, uma poderosa feiticeira e meia irmã do Rei Arthur (ou “o nobre rei”), cuja etimologia provém de “Morigina” que significa “a nascida no mar”, tema também já trabalhado por Poe em seu conto “Morela”.

Ao emoldurar a imagem projetada dos espíritos que se movem em harmonia ao som dos alúdes, Poe, em diálogo com Brewster, novamente tematiza os espaços protocinemáticos que começaram a surgir na segunda metade do século XIX em espetáculos de magia, teatro e ópera. Este modo de visualização encontra no espectador uma metáfora na medida em que ele apresenta um rei que conduz em seu trono o espetáculo com a glória do Porfirogênito⁸.

As imagens luminosas que estruturam o poema de Poe são atravessadas por um coro de vozes que vibram em harmonia por todas as paredes da mansão em homenagem à grandeza do seu rei. Porém, a partir da penúltima estrofe há uma *inversão* deste esplendor vital, quando os espectros fantasmagóricos eclipsam o brilho do palácio, envolvendo-o em sombras. A "glória" é transfigurada em uma triste e obscura atmosfera sepulcral que

⁸ Um rei bizantino nascido no quarto nobre do palácio de sua família, o quarto rubro.

preserva apenas a memória dos tempos mortos, as janelas em brasa passam a emoldurar fantasmas que tremulam sob uma sonoridade dissonante. O Palácio reluzente transforma-se em uma construção mal assombrada por uma polifonia estridente que faz vibrar e assalta suas paredes e suas janelas como uma cadavérica face de olhos vazios que gargalha acompanhando as águas do rio negro.

No idioma original, *The Haunted Palace* possui significações que vão além do adjetivo “assombrado”, pois *haunted* associado a *palace* designa um “local isolado”, ou “antro bem freqüentado”, “sob constante circulação”; “assaltado”, “perseguido”, “possuído”, “obsedado”. Estes significados etimológicos do título do poema são inseparáveis das paredes da casa de Usher, que funciona como um claustrofóbico e escuro ambiente imersivo, povoado por memórias e percepções espectrais que circulam entre suas paredes e alucinam seus habitantes.

Após ouvir a balada do palácio assombrado, o narrador faz uma digressão sobre a crença de Usher nos poderes de influência que o espaço possui sobre a sua perturbada personalidade. O protagonista aborda sua crença em uma sensibilidade não relacionada apenas ao reino dos vivos. Usher acredita que a mansão possui um poder magnético diretamente amalgamado ao seu sistema nervoso. Este poder de influência e sugestão que altera sua percepção estaria relacionado mais precisamente com a “disposição das pedras” da arquitetura da mansão. As condições para a produção desta estranha sensibilidade estariam produzidas a partir do método da composição de suas partes que formaria o conjunto de sua paisagem, dada pela materialidade inorgânica das paredes fundidas com a organicidade dos fungos que revestem as paredes da mansão rodeada por vegetações e águas mortas:

dirigi o cavalo para a margem escarpada de um pantanal negro e lúgubre que reluzia parado junto ao prédio, e olhei

para baixo – com um tremor ainda mais forte do que antes – para as imagens alteradas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos das árvores e das janelas semelhantes a órbitas vazias. (Poe, 1981: p.81)

A crença de Usher de que as paredes de sua morada delineiam a sua personalidade é confirmada quando nos deparamos com a imagem invertida da mansão – ou a própria face do protagonista. Esta fisiologia do espaço e sua sensibilidade estariam ligadas à condensação de uma atmosfera que formava parte constituinte da casa, envolvendo as águas do lago e os muros: *“o resultado era discernível, acrescentava ele, naquela influência silenciosa, embora importuna e terrível, que durante séculos tinha moldado os destinos de sua família e fizera dele, tal como eu agora o via, o que ele era”* (Poe, 1981: p.90).

O campo de estudos da óptica, que durante séculos era inteiramente separado das demais áreas do conhecimento, também fundia-se aos estudos de fenômenos como a eletricidade e o magnetismo. A idéia da existência de uma força vital estabeleceu o fundamento para os estudos da eletricidade e do magnetismo que se desenvolveram no século XIX:

a existência de uma força natural, até o momento quase insuspeita, que se manifesta em diversos fenômenos naturais (o raio, por exemplo) ou em condições artificialmente provocadas como na fagulha elétrica, o fluido invisível, impalpável, concretiza-se bruscamente visível e sensível, para desaparecer como veio, não sem infligir assombros e até mesmo convulsões poderosas aos indivíduos situados em seu percurso. Impunha-se a idéia de que se tratava aí de uma força da natureza, imaterial em sua essência, mas aparentada à vida, cuja presença é constatada como um excesso de significação que vinha habitar uma realidade sólida (Gusdorf, 1985: p.176).

Georges Gusdorf chama a atenção para um aspecto espetacular que envolve as experiências com a eletricidade, fundindo a ciência com o imaginário fantástico. Tem-se a idéia de que visualizar os fenômenos elétricos significa um acesso à própria intimidade da natureza na medida em que a síntese da *naturphilosophie* era englobar o magnetismo e a eletricidade em uma inteligibilidade conjunta. Luz, eletricidade e magnetismo passavam a ser compreendidos dentro de um paradigma no qual a noção de influência à distância começava ocupar um lugar de destaque.

Esta “fisiologização das luzes” está infiltrada na arquitetura do conto de Poe e nas paredes da mansão de Usher. Uma das obras prediletas de Usher era o livro “*in quarto gótico*”, um manual de uma antiga igreja, o “*vigiliae mortuorum secundum chorum ecclesiae maguntinae*”, que ensinava formas de sepultamento em igrejas. Esta obra influencia o protagonista a conservar o corpo da irmã cataléptica em uma das masmorras da mansão, localizada dentro das grossas paredes da casa. Usher e seu visitante depositam o corpo em uma urna antiga, revestida de cobre, que era utilizada como um depósito de alguma substância altamente inflamável – como pintada nas abstrações pictóricas de Usher. Antes de abandonarem o local, os protagonistas contemplam a morta e o narrador sugere uma outra ligação entre os irmãos:

uma semelhança chocante entre o irmão e a irmã deteve então, em primeiro lugar, a minha atenção; e Usher, adivinhando, talvez, meus pensamentos, murmurou umas poucas palavras, pelas quais vim a saber que a morta e ele tinham sido gêmeos e que afinidades, duma natureza mal inteligível, sempre haviam existido entre eles. (Poe, 1981: p.92)

A fascinação necrófila pela beleza conservada da morta une Usher ao amigo, que suspeita da relação entre irmão e irmã. Como o narrador aponta, era um fato “digno de nota” que o tronco da família Usher, apesar de sua nobre antigüidade, jamais tivesse, em

qualquer época, um ramo duradouro: a família inteira só se perpetuava com variações muito efêmeras e sem importância por descendência direta e assim permanecera sempre.

Estes laços consanguíneos – e sugestivamente incestuosos – constroem a base da família

Usher:

era essa deficiência, pensava eu, enquanto a mente examinava a concordância perfeita do aspecto da propriedade com o caráter exato de seus habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que aquela, no longo decorrer dos séculos, poderia ter exercido sobre estes, era essa deficiência talvez, de um ramo colateral, e a conseqüente transmissão em linha reta, de pai a filho, do nome e do patrimônio que afinal tanto identificaram ambos, a ponto de dissolver o título original do domínio na estranha e equívoca denominação de ‘Solar de Usher’, denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família quanto a mansão familiar. (Poe, 1981: p.82)

O pesadelo de Usher com a irmã liga-se à citação do narrador sobre os quadros de Henry Fussli, um pintor suíço famoso pela série de pesadelos que pintou no final do século XVIII. Nos quadros de Fussli há uma virgem desmaiada possuída pelo “pesadelo” figurado pelos espectros do “íncubo” e da “égua da noite”, duas imagens com conotações sexuais. Assim como no interior da casa de Usher, a tela possui tons vermelhos e escuros que contrastam com a mortalha branca e espectral da irmã morta – como a pálida virgem desmaiada do quadro.

Fussli, assim como Poe, usa a significação etimológica do termo pesadelo: *íncubo*, em italiano ou *nightmare*, em inglês. O primeiro liga-se a um ser demoníaco que oprime ou “pesa” o peito de mulheres durante à noite; o segundo é uma tentação infernal, o “*night mare*”, uma “égua louca”, indomável, que sai em disparada pela noite destruindo com grande rumor o que esta à sua frente até encontrar sua vítima: um homem mentalmente

enfermo, com carências sexuais, que sucumbe à sua força⁹. Estas lendas em torno do pesadelo tinham um aspecto moral, pois circulavam nos claustros de monges e monjas da idade média para que eles não cultivassem “maus pensamentos” que poderiam atrair indesejáveis “assaltos noturnos”. Porém, em contrapartida, monges e monjas “negros” infiltravam-se nestes espaços, aproveitando as “condições propícias” do ambiente para orgias ou “sabás astrais”, acreditando que suas almas poderiam ser fortalecidas em comunhão com os “animais da noite”, naquilo que também se denominou *congressus subtilis* (Bovet, 1951 [1684]).

O pesadelo de Usher com sua irmã perturba suas percepções e agita ainda mais o febril desfecho da narrativa de Poe. Em uma noite tempestiva, Usher e seu visitante ficam eletrizados pela densidade que oprime a mansão:

Um turbilhão, aparentemente, desencadeara sua força na nossa vizinhança, pois havia freqüentes e violentas alterações na direção dos ventos e a densidade excessiva das nuvens (que tendiam tão baixas como a pesar sobre os torreões da casa), não nos impedia de perceber a velocidade natural com que elas se precipitavam, de todos os pontos, umas contra os outros, sem se dissiparem na distância. Disse que mesmo sua excessiva densidade não nos impedia de perceber isto; contudo não podíamos ver à lua ou as estrelas, nem havia ali qualquer clarão de relâmpagos. Mas as superfícies inferiores das vastas massas de vapor agitado, bem como todos os objetos terrestres imediatamente em torno de nós, estavam cintilando à luz sobrenatural de uma exalação gasosa, francamente luminosa e distintamente visível, que pendia em torno da mansão, amortalhando-a. (Poe, 1981: p.94)

Esta atmosfera pesadela contagia o narrador que passa a “vibrar” na mesma freqüência nervosa do protagonista que descreve seu estado como a figuração de Fussli:

às vezes, ainda, era eu forçado a considerar tudo como inexplicáveis devaneios da loucura, pois via-o contemplar o

⁹ Daí o feminino de íncubo, o “súcubo”, espécie de vampira que fazia os homens “sucumbirem” às suas seduções. (Bovet, 1951[1684]).

vácuo durante horas a fio, numa atitude da mais profunda atenção, como se desse ouvidos a algum som imaginário. Não admira que sua situação terrificasse, que me contagiasse. Senti subirem, rastejando em mim, por escadas lentas, embora incertas, as influências estranhas das fantásticas mas impressionantes superstições que ele entretinha. (...)

Lutei para dominar com a razão o nervosismo que de mim se apoderava. Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos que, forçados ao movimento pelo sopro de uma tempestade nascente, ondulavam caprichosamente, para lá e para cá, nas paredes, frufulhando, inquietas, junto aos ornatos da cama. Meus esforços, porém, foram infrutíferos. Irreprimível tremor, pouco a pouco, me invadiu o corpo, e por fim, sentou-se sobre meu próprio coração o íncubo de uma angústia inteiramente infundada. (Poe, 1981: p.93)

Diante das ameaças da noite, o narrador procura relaxar o amigo e a si próprio e começa a fazer uma nova leitura para chamar a atenção do protagonista e ficarem juntos à noite. Ao aludir a esta manipulação da atenção pela narrativa no meio das descargas magnéticas, Edgar Allan Poe, a exemplo de outro dos seus contos, sugere a relação entre narrativa e magnetismo estando a organização do conto vinculada à sensibilidade estética do leitor. A leitura da “assembléia dos loucos” provoca uma nova ruptura no conto, a exemplo do palácio mal assombrado, fazendo um encavalamento de duas narrações em uma espécie de “montagem paralela” que aumenta o ritmo do conto.

A “assembléia dos loucos” possui um trecho no qual o herói de seu enredo, embriagado e sob ameaça de uma forte tempestade, arrebenta a porta do castelo de um eremita com uma maça fazendo ressoar o estrondo pela floresta. Porém, ao entrar na casa, ele não encontra o eremita, mas sim um “dragão escamoso e monstruoso de língua flamejante” que guardava o palácio de chão de ouro e prata. Pendurado em uma das

paredes do ambiente, atrás do dragão, ele observa um escudo dourado com a inscrição: “quem aqui penetrar, conquistador será; quem matar o dragão, este escudo terá”.

*Então Elteredo ergueu a sua clava e descarregou-a sobre a cabeça do dragão, que caiu diante dele e lançou seu pestilento suspiro com um berro tão horrível e rouco e ao mesmo tempo tão agudo que Elteredo foi obrigado a cobrir os ouvidos com as mãos (...)*¹⁰ (Poe, 1981: p.96).

Ao mesmo tempo em que conta o fantástico enredo, o narrador da casa de Usher começa a ouvir ruídos misteriosos e estridentes amplificados pelos disparos dos raios da tempestade que ecoam no interior da mansão. Estas ressonâncias alteram a sensibilidade do narrador e fazem o ritmo da narrativa se fundir com a percepção de Usher e a atmosfera de sua mansão. Diante das imagens invocadas pela narrativa fantástica de Elteredo atravessadas pelos sons dissonantes dos meandros de sua casa, Usher está em transe como sua irmã; com os olhos fixos, como se observasse um filme: *"seus olhos estavam sempre fixos diante de si e por toda sua fisionomia imperava uma rigidez de pedra"* (Poe, 1981: p.97). Porém, esta contenção é quebrada quando ele revela a agucidade de seus sentidos que acompanham os sons e vibrações emanadas do corpo da irmã, que se debate emparedada viva na estrutura da casa. As ressonâncias ficam cada vez mais intensas pelos sons metálicos do cobre que reveste o sepulcro de Lady Madeline, assim como os raios estridentes que ameaçam a estrutura da casa. Mergulhado em seu pesadelo, Usher acompanha os passos sobre-humanos de Lady Madeline subindo as escadas em sua direção como as trovoadas que estremecem as paredes da casa: *"não ouvi eu o tropel de seus*

¹⁰ Poe alude a Ethelred II da Inglaterra entre 978 e 1013 e depois entre 1014 e 1016. Ethelred, que, a exemplo de Porfirogênio, significa um Rei muito nobre. Porém Poe faz um jogo ambíguo com ethel red, que significa “estrela vermelha”. Durante seu reinado na Inglaterra, Etelredo enfrentou a invasão dos Vikings e, dominado, os subornou estabelecendo-os em uma comunidade da costa inglesa. Católico, Ethelred ordenou o massacre da comunidade Viking com maças, pois a igreja não permitia o derramamento de sangue, privando seu batalhão de usar espadas.

passos na escada”? (Poe, 1981: p.98). Este pesadelo do protagonista se faz presente quando sua irmã arrebenta a porta e aparece como se fosse um espectro rodeado por sua mortalha, caindo em cima do irmão e estreitando ainda mais os seus laços de sangue.

A correspondência da imagem de Lady Madeline com o “dragão escamoso e monstruoso dotado de uma língua flamejante que habita o palácio dourado” está intimamente amalgamada à luz misteriosa que envolve a mansão em desmoronamento. Desde seu início, o conto de Edgar Allan Poe sugere que a família Usher constitui as paredes da casa com os seus corpos – que exalam os lúgubres miasmas que impregnam a atmosfera da mansão. A fantástica luz vermelha que emerge da rachadura da casa se abre e a mansão desmorona tragada pelo lago. Esta misteriosa luz invocada pela narrativa de Poe relaciona-se a outro fenômeno óptico que despertava grande curiosidade nas primeiras décadas século XIX: o “fogo fátuo”, produzido a partir de matérias orgânicas em decomposição em contato com ar atmosférico.

Descrita por Brewster em sua última carta de “magia natural”, a produção do fogo fátuo ocorre quando uma matéria orgânica começa a putrefar, emitindo o gás metano que, em condições especiais de pressão e temperatura, em um local não ventilado, começa a sair do solo e se misturar com o oxigênio do ar. Nestas condições, o metano se inflama espontaneamente gerando um ruído. Este fenômeno liga-se aos relatos dos fantasmas que, ao serem perturbados em suas lápides, saíam de suas moradias em fúria atrás dos profanadores das sepulturas.

Como Brewster esclarece, se algum indivíduo estiver próximo ao momento de produção do fogo-fátuo, provavelmente levará um susto e deslocará o ar com o movimento

do corpo, atraindo a bizarra chama para si¹¹. Em conseqüência, a combustão dos corpos que rachava mausoléus e sepulturas ligava-se às aparições da “alma” de seus habitantes.

(...) Sobreveio uma violenta rajada do turbilhão... o inteiro orbe do satélite explodiu imediatamente à minha vista meu cérebro vacilou quando vi as possantes paredes se desmoronarem ...houve um longo e tumultuoso estrondo, semelhante à voz de mil torrentes (...) (Poe, 1981: p.98).

As lembranças dos mortos pairam na aura que circunda o mausoléu dos Ushers, que cede diante das explosivas fantasmagorias exaladas de suas paredes em decomposição. Este paradigmático palácio mal assombrado de Edgar Allan Poe é a face da “fisionomia do pavor” que emergiu das primeiras décadas do século XIX. A construção é apresentada como uma espécie de repositório de séculos de memórias e tradições refletidas na sua arquitetura, objetos, e ocupantes. que desmoronam na sua fragilidade orgânica com a queda da casa de Usher¹².

A queda da casa de Usher, a exemplo de outros escritos de Poe, apresenta uma reflexão sobre uma estética do efeito e da recepção baseada no cálculo preciso da

¹¹ Brewster também relata os casos de “autocombustão espontânea”, um curioso fenômeno que ocorre quando a vítima, sem nenhuma razão plausível, pega fogo e se queima de dentro para fora através de uma chama azul que rapidamente reduz seu corpo e os ossos às cinzas, mas não incendeia objetos próximos, nem mesmo as roupas. Quando isto acontece dentro de uma casa, como na maioria dos casos de “autocombustão espontânea”, o fogo sempre deixa uma repugnante névoa azul” (Brewster, 1836, pp.315). Na época de Poe e Brewster a combustão espontânea foi considerada um castigo pelos “vícios da bebida”. Porém esta “tese” foi quebrada em 1851, quando o Barão J. Von Liebig demonstrou que, ao injetar álcool em ratos vivos e atear fogo, eles não se incendiavam de forma ‘mais eficiente’ do que os ratos não-alcoolizados.

¹² Poe joga com a polivalência do termo usher: uma nobre família irlandesa composta de homens notáveis que mantiveram o brilho do seu “sangue azul” por gerações de políticos, cientistas, artistas e clérigos famosos; da dinastia dos Ushers, destacou-se o arcebispo James Usher (1581-1656), um respeitado professor e poliglota que fez uma minuciosa cronologia do velho testamento chegando ao cálculo “preciso” de que a criação do universo foi feita em 4004 bc., uma tese que foi aceita até o Século XIX. Suas pesquisas obcecadas foram cruciais para o desenvolvimento da geologia e da paleontologia. Após sua morte, o corpo de James Usher foi embalsamado e sepultado em uma capela no interior da Irlanda; e sua labiríntica biblioteca foi doada para a Universidade de Dublin; por coincidência, o nome usher também passou a denominar uma síndrome descoberta pelo médico oftalmologista britânico “Charles Usher” em 1914: uma doença hereditária que ocorre a partir de uma “conjunção de deficiências neurosensoriais” com uma perda ou distorção auditiva e diminuição progressiva da visão decorrente da degeneração das células fotorreceptores da retina, os cones e bastonetes, denominada “retinose pigmentária”; porém o significado da palavra usher é “porteiro de uma grande casa” ou “guarda de um salão”; ou “aquele que guia as pessoas para se sentarem em um aposento”; precisamente o nome utilizado em inglês para se chamar os “lanterninhas de cinema”.

conjunção de diferentes elementos que almejam produzir determinados efeitos estéticos no leitor. Esta característica é matizada na própria linguagem do conto, marcada por uma visualidade atravessada pela sonoridade, através da aliteração da letra S, que confere o som de dissolução que trilha a narrativa até sua ruína marcada pelas reticências finais.

Este apelo audiovisual do conto de Poe imprime um tom mesmerizante à narrativa como nas técnicas de hipnose. Estes poderes de influência e sugestão dos espetáculos de óptica e de mesmerismo fascinaram Poe, que joga com as ilusões do sobrenatural a partir dos debates científicos do seu tempo e faz de seus contos fantásticas narrativas visuais e mesmerizantes. Poe acompanhava e lia com grande interesse os debates sobre os fenômenos ópticos e os usos do mesmerismo pela medicina, muito popularizados em exposições públicas na Europa e nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX¹³.

Durante sua estadia em Nova York, em 1842, Poe acompanhava com entusiasmo a curta vida do periódico *Magnet*, que se apresentava como um jornal sobre a "fisiologia e suas relações com o vitalismo, patetismo, psicologia, frenopatologia, neurologia, fisionomia e magnetismo" (Allen, 1948). Nesta mesma época, Poe era uma das notáveis presenças nas conferências sobre "mesmerismo, teorias transcendentes e fenômenos psíquicos" professadas em Nova York, por Andrew Jackson Davis, um famoso "espiritualista" e "clarividente" que, segundo Harven Allen, exerceu grande influência sobre Poe (o ensaio "Eureka" é um testamento poético que Poe fizera a partir de suas especulações metafísicas em torno dos fenômenos da invisibilidade como o magnetismo, a eletricidade e as leis de atração e repulsão que regem o universo).

¹³ O crescente interesse por este fenômeno esteve presente na Rússia em 1815, quando uma comitiva foi designada para investigar o magnetismo animal, com a clínica magnética sendo estabelecida posteriormente em Moscou. Em 1817, médicos da Prússia e da Dinamarca foram os primeiros autorizados a exercer o mesmerismo no campo da medicina e submeter seus experimentos à avaliação da Comissão Real. Em 1835, clínicas magnéticas foram estabelecidas na Suíça e na Holanda e o mesmerismo tornou-se um tema de várias teses de doutorado em meados do século XIX. (Hungerford, 1930: pp. 209-231).

Em “Revelação mesmeriana”, por exemplo, um conto de Poe publicado em 1842, há um colóquio entre o narrador – um “mesmerizador” – e o paciente Van Kirk, que é mesmerizado durante os estágios finais de sua doença para responder sobre a possibilidade de acesso a um outro mundo e comprovar a imortalidade da alma. Durante o mórbido diálogo, eles discutem as idéias de Deus, da natureza do homem e da materialidade da alma. Porém, quando o narrador descobre que já estava conversando com um cadáver, ele passa a ser mesmerizado, fascinado com o acesso a uma segunda natureza vinculada à “região das sombras”.

Estas relações entre narrativa e mesmerismo foram elaboradas por Poe em “A Filosofia da Composição”. Neste clássico ensaio ele explana sua estética baseada em “efeitos de sugestão” que visam jogar com a experiência perceptiva do leitor através da combinação de diferentes elementos. Operando uma análise da construção do seu mais conhecido poema, “O corvo”, Poe defende uma estética da ficção baseada na orquestração de pequenas impressões em unidades que, agrupadas, constroem sua arquitetura ficcional. Para isso Poe defende primeiramente a escolha de um efeito preciso para depois escolher combinações ou incidentes que auxiliam na construção do efeito desejado.

A partir desta lógica, um conto ou um poema seriam, na concepção de Poe, uma sucessão de curtos episódios ou de breves efeitos poéticos que intercalam sensações até seu desfecho final. Nesse sentido, a extensão da obra deveria ser calculada para produzir as emoções almejadas a partir de recortes de planos que, conectados em um determinado “grau de duração”, produzem o efeito do conjunto. Ao conceber esta forma estética, Poe também já analisava as condições de atenção na modernidade industrial, enfatizando a importância da brevidade da forma ficcional em uma época onde o tempo de leitura – articulado à atenção – já entrava em crise. Para isso, visando cativar a atenção do leitor,

seria importante elaborar estratégias para enganchá-la em uma sucessão de pequenas unidades embaladas pelo suspense até o clima final. Neste sentido, ele já procura esboçar uma estética baseada em “efeitos de montagem” que precedia o cinema.

Desse modo, a “filosofia da composição” de Poe entrará em diálogo com as teorias do cinema sobre a montagem e a experiência do espectador que emergiram no início do século XX. Poe já pensara em uma linguagem hipnótica que prenderia a atenção do leitor em uma espécie de esquema “sensório-motor” conduzido por uma calculada duração narratológica. Este paralelo com o dispositivo cinematográfico é acentuado quando o poeta aborda a necessidade de se criar uma "circunscrição fechada do espaço" para focalizar ainda mais a atenção do leitor/espectador em uma determinada imagem, uma estratégia que "tem a força de uma moldura para um quadro", uma “indiscutível força moral, para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar". Esta tática de concentração elaborada por Poe é exemplificada pela disposição dos protagonistas de “O corvo” em um plano fechado: um viúvo enclausurado em seu quarto, um espaço propício para mobilizar as suas lembranças e ativar suas emoções – e que o condiciona à visão do corvo que entra no aposento projetado pela janela em uma noite elétrica. O protagonista é galvanizado pela imagem do corvo surgido da janela e suas emoções vibram como as trovoadas da tempestade. Porém, o intempestivo estado de alma do protagonista é contraposto no poema a um “isolamento acústico” estratégico para a produção de sua hipnótica melopéia.

Esta musicalidade mesmerizante é acoplada à imagem do Corvo pousado sobre um busto de Minerva. Tal combinação fascina o viúvo que observa o corvo “sentindo da ave, incandescente, o olhar, a queimá-lo fixamente” invocando a lembrança de sua esposa. Este verso funciona como uma espécie de espelho no qual o olhar fixo do viúvo, refletido no

olho do corvo, marca um alinhamento hipnótico entre as duas figuras. Nesse sentido, podemos comparar esta sofisticada imagem elaborada por Poe com a própria condição perceptiva do espectador e de seus processos de identificação com os protagonistas que mobilizam suas emoções e lembranças.

3. O FANTOCHE FISIOLÓGICO: O ESPECTADOR COMO AUTÔMATO

Não estava, porém, satisfeito com isso e continuei vigorosamente as manipulações, com o mais completo esforço da vontade, depois de colocá-los em posição aparentemente cômoda.

Edgar Allan Poe, O Caso do Sr. Valdemar

Em meados do século XIX o mesmerismo transformou-se numa grande moda que atraía multidões e fazia a fama de inúmeros mágicos e cientistas que viajam pela Europa e América assombrando públicos com seus poderes “mesmerizantes”. Em 1840, após assistir às exibições de Charles Lafontaine, um dos mesmerizadores mais famosos da época, o médico escocês James Braid começou a se interessar pelo mesmerismo e seus usos na medicina. Porém Braid postulou que o mesmerismo não se relacionava à existência de um fluido magnético, mas a um tipo de sono induzido – ou “sono nervoso” – por estímulos visuais. Depois de experimentar várias técnicas de indução ao sono nervoso em sua esposa e empregados, Braid obteve sucesso com seu método de “atenção fixa”. Numa mesa, Braid pedia para suas “cobaias” sentarem a sua frente. Então o médico colocava uma colher brilhante diante dos olhos de um dos voluntários pedindo para que se concentrasse no objeto luminoso e nas batidas do coração. Para a alegria de Braid, sua esposa, alguns de seus empregados e amigos começaram a cair no chão em torpor. A partir de então o neurocirurgião começou a aplicar sua técnica nos pacientes e o mesmerismo passou a ser denominado “braidismo”, “hipnotismo” ou “hipnose”.

Com as técnicas desenvolvidas por Braid, a hipnose começou ser debatida e assimilada por médicos e psicólogos. Um dos eixos das discussões foi a possibilidade de automatizar um corpo sob influência hipnótica, pois a hipnose representava uma tecnologia capaz de suspender a individualidade e transformar o corpo em uma espécie de autômato.

Estes debates tomavam força justamente em uma época na qual o corpo estava passando por dolorosos processos de adaptação aos ritmos da sociedade industrial. Esta automatização do corpo forjado pela industrialização e por estímulos nervosos faz a hipnose dialogar com a tese dos “corpos dóceis” cunhada por Michel Foucault em sua análise da sociedade “disciplinar” (Foucault, 1997).

A sociedade disciplinar liga-se à matriz sócio-técnica configurada nas formações discursivas ocidentais. Tal processo ganhou força no final do século XVIII, inaugurando a "era da Megamáquina", termo que Lewis Mumford (1994) cunhou para caracterizar esse período da civilização ocidental. Pautada pela mecanicização da vida, essa formação histórica foi atravessada pelo poder disciplinar e administrada pelas “biopolíticas” do capitalismo industrial, relacionando-se à transformação dos corpos e do tempo dos homens em "força de trabalho". Toda essa maquinaria disciplinar que impulsionou a sociedade industrial, portanto, inscreveu-se em um projeto político-administrativo que focalizava diretamente a vida das populações humanas, realizando-se através de estratégias biopolíticas. Esse poder sobre a vida foi sistematizado, no auge do industrialismo, pelos diversos Estados-nação, através de um planejamento normalizador que envolvia as mais diversas medidas de prevenção e regulação, sob forma de políticas públicas que começaram a ser implementadas no final do século XVIII. Tais processos, contudo, foram aperfeiçoados no decorrer do século XIX, gerando novas concepções de vida e novas intervenções no corpo humano.

Conjugando técnicas de visualidade e de controle, a hipnose significou uma tecnologia de "possessão" dos corpos através da suspensão da percepção ordinária dos indivíduos. As apresentações públicas de sessões de hipnose assombravam o público, justamente por demonstrarem um estado extraordinário de percepção e ao mesmo tempo

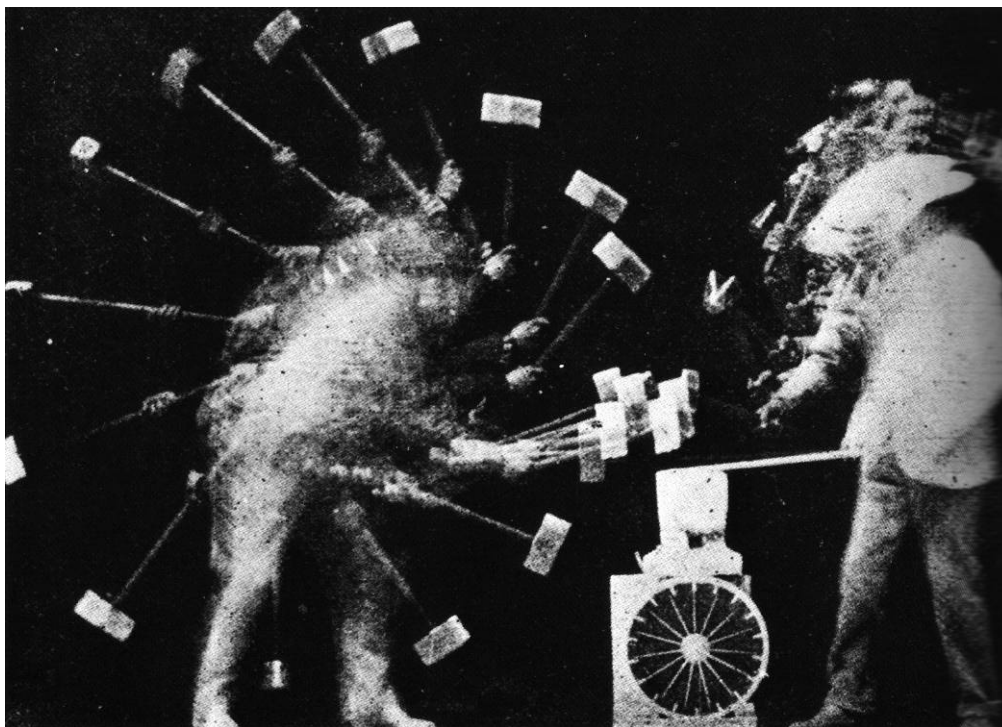
por revelarem uma ameaçadora arma de controle cognitivo, incompatível com os ideais humanistas acerca do caráter autônomo e voluntário do indivíduo.

Neste contexto, a hipnose articulada com os espetáculos que marcaram a cultura visual do século XIX também foi definida como um tipo de "automatização da percepção". O método de Braid de sustentar um olhar em um ponto brilhante simultaneamente com a concentração nas vibrações cardíacas revelou-se uma tecnologia capaz de operar uma radical transformação da consciência, tornando-se ainda um traço marcante dos espetáculos que caracterizaram a cultura visual moderna. Este princípio envolvia uma intensificação da *atenção* em um foco com uma relativa suspensão das áreas periféricas, fazendo do espectador dos espetáculos modernos uma espécie de autômato a ser condicionado por um ponto luminoso e vibrante capaz de alterar e manipular suas emoções. As relações entre “hipnose”, “automatismo” e “disciplina” articuladas ao espetáculo moderno estão presentes no conhecido conto de Poe “O Homem das Multidões”.

Publicado em 1840, o conto de Edgar Allan Poe apresenta um observador *fascinado* com a *fisionomia da multidão* do centro da Londres durante um entardecer. Sentado na cadeira de um café e de olhos colados à vidraça, ele é *atraído* por uma série de detalhes que compõem a cena urbana que visualiza: a diversidade de movimentos, fisionomias e comportamentos que compõem os diferentes indivíduos da multidão anônima. Este estado de fascinação do narrador/observador é amplificado com o anoitecer, pois as luzes artificiais da rua iluminam as faces dos transeuntes, atraindo ainda mais a sua atenção. Já envolvido por uma espécie de “devaneio contemplativo”, ele ajusta seu foco de observação na fisionomia grotesca de um “homem da multidão”. Tentando resolver o enredo que aquela misteriosa fisionomia lhe invoca, ele mergulha na cena contemplada, tornando-se

mais um dos movimentados transeuntes – ao mesmo tempo, acoplando o leitor à sua posição inicial, que agora observa toda movimentada narrativa do narrador como mais um "homem das multidões".

No século XIX cada vez mais a lógica do espetáculo era atravessada por modos de observação constituídos por um conjunto fragmentado de experiências visuais apreendidas individualmente através de inúmeros aparelhos ópticos que proliferavam nos movimentados “complexos de exibição”, tais como as feiras populares ou de “atrações”. Esta mudança foi inseparável das estratégias de controle sobre as multidões que cresciam de maneira desordenada nas principais capitais européias e dos Estados Unidos. Com o crescente índice demográfico das populações urbanas formadas por indivíduos de diferentes classes sociais, os estados industriais construíram estratégias de controle sobre a multidão a partir de diversas técnicas e táticas de observação, isolamento, classificação e identificação de indivíduos. Neste contexto, as tecnologias de imagem foram uma das ferramentas extremamente eficazes para a produção de uma “ortopedia social” da sociedade industrial.



Cronofotografia e Charles Fremont (1895) medindo o tempo do movimento de marteleiros (Rabinbach: 1990)

Esse processo desenvolveu-se em sintonia com os mecanismos da “sociedade disciplinar”, conceito desenvolvido por Michel Foucault que permite examinar as sociedades industriais européias do século XIX. Em *Vigiar e Punir*, Foucault analisa a alteração das sociedades centradas na “soberania” para as sociedades “disciplinares”, processo que o autor localiza no final do século XVIII no mundo ocidental. A partir de então, sobretudo na passagem do século XIX para o XX, foram desenvolvidas determinadas tecnologias de poder e de saber que visavam a produção de “corpos dóceis”. Tais mecanismos eram imprescindíveis para o bom funcionamento das sociedades industriais, configurando a formação de “corpos úteis”. Essas tecnologias, portanto, apontaram para o esquadramento do tempo e do espaço de todos os homens. E, a partir desses processos e da implementação de toda uma série de dispositivos de controle das micropráticas – como a técnica da confissão e a estrita regulamentação espaço-temporal, por exemplo – foram implementando a interiorização da “disciplina”. Nesse contexto,

Foucault analisa a arquitetura panóptica como um dispositivo de poder-saber que visava a interiorização do olhar vigilante e onipresente. O autor afirma que o conhecimento adquirido por meio dos exames anatômicos do corpo humano – empreendidos principalmente na primeira metade do século XIX pelos estudiosos da fisiologia – serviram de base para a formação de um novo tipo de “homem”. Esse sujeito seria capaz de satisfazer as exigências da produtividade da era industrial, na qual se engendrava toda uma série de novas demandas impulsionadas pelas tecnologias nascentes do poder disciplinar, cujos processos de ‘assujeitamento’ visavam à realização de uma verdadeira “ortopedia social”. Assim, os corpos foram fixados à complexidade da produção capitalista e convertidos em “força de trabalho”. Esse processo de construção de corpos e subjetividades desenvolveu-se no cerne de um novo tecido de relações de poder, que não devem ser entendidas como unívocas e meramente repressoras, mas como um complexo jogo de forças com efeitos “produtivos” (Capistrano, 2001).

Através dessas relações, foram produzidos novos modos de subjetivação, novas formas de vida e, em consequência, novas modalidades de percepção. Em sua análise do poder “capilar” da sociedade industrial, Michel Foucault revela as filigranas de toda essa ordem biopolítica nascente, que foi se aperfeiçoando ao longo das décadas, revelando a sua capacidade de produzir determinados tipos de corpos e subjetividades por meio de uma administração minuciosa da vida. Tais estratégias de biopoder apoiavam-se firmemente nos saberes das ciências humanas e sociais e, ao mesmo tempo, encarregavam-se de enriquecê-los com o constante fornecimento de novos dados empíricos.

A cultura visual do século XIX foi atravessada por uma série de dispositivos espetaculares que direta ou indiretamente treinavam a percepção individual e coletiva do público para os novos padrões de consumo que vinham sendo estabelecidos. Sob a égide

dos processos disciplinares, as formas populares de diversão, outrora marcadas pela desordem multisensorial dos antigos carnavais, começaram a ser reguladas através de calculada organização dos espaços de exibição e dos modos de observação. Os entretenimentos populares que outrora ocorriam nas ruas começaram a migrar para os delimitados espaços de diversões constituídos por inúmeras atrações marcadamente visuais. Nestes espaços movimentados, pequenos dispositivos ópticos fascinavam os espectadores que “contemplavam” imagens cada vez mais a partir de sistemas individuais de observação em aparelhos como o estereoscópio, o kaiserpanorama, o mutoscópio e o kinetoscópio. A racionalização dos espaços das atrações populares fez da visão o sentido privilegiado e estratégico para as técnicas de isolamento e classificação do indivíduo.

Ao contrário da dinâmica multisensória dos carnavais populares, a priorização da visão foi estratégica para o isolamento do espectador. As feiras populares formavam um conjunto de distrações coletivas e individuais que tornavam o espectador cada vez mais um consumidor de imagens isolado dentro de uma câmara privada ou com os olhos acoplados a um brinquedo óptico, colocando-o ao mesmo tempo “dentro” e “fora” do público das feiras. Esta separação estratégica entre indivíduo e multidão através de sistemas de visualização “celulares” foi inseparável dos processos de modernização do espectador, emoldurando o narrador/observador do conto de Poe:

Sentia um calmo porém indagador interesse por todas as coisas. Com um cigarro na boca e um jornal no colo, estivera a distrair-me na maior parte da tarde, ora esquadrinhando os anúncios, ora observando a promíscua companhia que havia no salão, e ora espreitando a rua pelas enfumaçadas vidraças. (...)

Mas, ao escurecer, a multidão, de momento a momento, aumentava, e, ao tempo em que as luzes foram acesas, duas densas e contínuas marés de povo passavam apressadas diante da porta. Nunca me encontrara antes em semelhante situação naquele momento particular da noite, e aquele tumultuoso mar de cabeças humanas enchia-me, por

consequente, duma emoção deliciosamente nova. Deixei por fim de prestar atenção às coisas do hotel e absorvi-me na contemplação da cena lá fora. (Poe, 1965: p.392).

A partir do ponto de vista de um espaço reservado e privado ou “interior” – um café londrino – o narrador do conto de Poe contempla um espaço exterior e público marcado pela movimentação, tumulto e ruído da multidão formada por vários tipos de indivíduos. Ele se distrai visualizando imagens fragmentadas. Os anúncios do jornal, as outras presenças no café e o que lhe atrai mais atenção: a movimentada multidão, vista como uma surpreendente imagem que desperta “novas emoções”. Porém as imagens que ele visualiza não possuem nenhum caráter fantasioso – através do vidro da janela ele observa os movimentos da multidão e os tipos sociais que a constituem com uma espécie de “olhar clínico”. Estes traços do narrador do conto de Poe estão diretamente relacionados às características da cultura visual moderna e suas estratégias de isolamento do espectador através de observações individuais e, ao mesmo tempo, uma certa fascinação baseada em “efeitos de realidade” produzidos pelas imagens.

Os espectadores que freqüentavam as feiras populares eram cada vez mais integrados ao interior de instituições públicas que produziam técnicas de intimidação social. Neste sentido, havia uma tensão entre classe popular e elite a partir da disparidade de diferenças culturais e comportamentos. Espaços como museus, monumentos, galerias e exposições formavam “complexos de exibição” que eram acessíveis às classes populares e ao mesmo tempo funcionavam como “locais de instrução”. Nesses espaços eram exploradas, por exemplo, exposições de história natural, animais e raças exóticas, reconstituições de cenas históricas com bonecos de cera, indivíduos “anormais” ou “monstros” e outras “curiosidades científicas” que atraíam os espectadores, agora orgulhosos de ter acesso às observações tecnocientíficas do mundo natural, suas verdades e

seus mistérios. Separado da multidão, o espectador adquire um olhar clínico, mais preciso para os detalhes da observação, e passa a fazer uma taxonomia visual das diferentes classes sociais amalgamadas pela multidão, ou “maré de povo”.

A imagem construída por Poe na figura do observador do “Homem das Multidões” é inseparável da formação de um público moderno atravessado por vários tipos de regras baseadas na restrição social e no autocontrole diante de espaços que solicitavam imobilidade, silêncio, contemplação e atenção. Esta demanda perceptiva presente nos espaços privados articulava-se com os imperativos de concentração e atenção solicitados pela fragmentação visual dos espaços públicos. Estes ajustes e desajustes do foco visual baseado em movimentos de fragmentação e síntese, bem como na percepção de espaços exteriores e interiores, foram inseparáveis dos processos de modernização da percepção ocorridos ao longo do século XIX e encontraram em diversos aparelhos ópticos instrumentos de adaptação visual às novas demandas sociais.

O narrador de Poe faz movimentos estereoscópicos para rastrear a imagem exterior à sua posição, como num ajuste de foco para aprender a profundidade de campo:

A princípio minhas observações tomaram um jeito abstrato e generalizador. Olhava os passantes em massa e neles pensava em função de suas relações gregárias. Em breve, porém, desci a pormenores e examinei com minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica (Poe, 1965: p.392-393).

O narrador/observador do conto de Poe examina os tipos sociais da multidão capturando suas características através de movimentos visuais de fragmentação, ao observar um conjunto de elementos dispersos na multidão; e de síntese, quando algum um detalhe “prende-lhe” a atenção.

O narrador passa a visualizar vários “quadros” que emolduram os tipos sociais que absorvem sua atenção como se o plano da vidraça fosse composto por pequenos subplanos de “curiosidades visuais” montados em um único sistema de visualização. Estes movimentos do observador de Poe dialogam com a lógica das “regulagens perceptivas” baseada em movimentos de fragmentação e de síntese tipicamente estereoscópicos e cinematográficos. A partir do século XIX, justamente quando a lógica dinâmica do capitalismo começa a fragmentar toda a estrutura outrora estável ou duradoura da percepção humana, simultaneamente também começa a impor uma série de mecanismos para discipliná-la. Ou seja, se por um lado há toda uma produção de novas fontes de estimulação e correntes de informação, por outro lado são produzidos novos métodos de adaptabilidade perceptiva em termos de sínteses. Os “efeitos de montagem”, por exemplo, presentes em diversos espetáculos ópticos – brinquedos, cinema, panoramas – estariam diretamente ligados à construção de um tipo de atenção ideal para o modo de vida urbano (Crary, 2002). Ou seja, tais imagens técnicas eram estratégicas para a modelagem de uma percepção ideal em termos de produtividade e de adaptação espaço-temporal, pois um indivíduo produtivo seria aquele capaz de operar “sínteses perceptivas” em um ambiente fragmentado e bombardeado de impressões sensoriais.

No final do século XIX, as ciências humanas – sobretudo a psicologia experimental – colocaram a atenção em um lugar central. Pois a atenção era um problema cuja importância estava diretamente relacionada ao surgimento de um campo industrial, psíquico, urbano e social cada vez mais saturado de impressões sensoriais. A “falta de atenção”, especialmente no contexto das novas formas de consumo e de produção industrializada, começou a ser vista como uma ameaça e um problema sério. Frutos de estudos experimentais sobre este assunto, os aparelhos ópticos do século XIX logo foram

convertidos em brinquedos e consumidos em grande escala. Vários deles, como o traumatrópio, o fenaquitoscópio e o esterescópio trabalhavam com uma dinâmica perceptiva produzida por fragmentações e sínteses visuais. Nos dois primeiros aparelhos, por exemplo, uma série de imagens diferentes em movimento sintetizava uma outra imagem ilusória. Já o efeito de tridimensionalidade da estereoscopia, como vimos anteriormente, é produzido pela fusão de duas imagens diferentes visualizadas através de um binóculo.

Segundo Jonathan Crary (1999), estes mecanismos decorrentes das engenharias óticas do século XIX – que abarcam pequenos aparelhos como os estereoscópios e grandes dispositivos como os panoramas e o cinema – participaram ativamente de um processo disciplinar da percepção que balizou a sociedade industrial e normatizou os modos de observação em sistemas rigidamente definidos, tanto em termos de produtividade como de consumo visual. Este processo ocorreu graças à implantação de uma série de procedimentos biopolíticos que apontavam para a fixação do observador nos limites do seu corpo tecnicamente manipulável. Nas experiências científicas com os então novos aparelhos óticos foram criadas as mais diversas técnicas para dirigir a atenção e para impor uma homogeneidade ao campo de visão cada vez mais fragmentado pelos efeitos da urbanização. O déficit de atenção no trabalho fabril, por exemplo, propagava uma grave desordem em série, pois os indivíduos eram distribuídos nas linhas de montagem desempenhando uma função específica, cada uma diversa da outra, mas todas perfeitamente coordenadas e sincronizadas seguindo a receita fordista. O conjunto desses “corpos produtivos” operava como uma sinfonia industrial, em uma complexa “megamáquina tecno-humana”. Para que a produção fosse bem sucedida, era fundamental que cada “peça” funcionasse corretamente, já que uma dependia da atenta concatenação

com a outra e da sua adaptação às máquinas fabris, funcionando também em um “bem determinado” regime de temporalidade.

Vários experimentos da óptica fisiológica dedicados ao estudo da atenção assinalaram os distúrbios de percepção relacionados à capacidade de focalização sobre um ponto fixo, e ambos buscavam estimular a concentração nesse limite, anestesiando tudo o que ficava ao redor do campo de visão. Esse movimento reforçava algumas sensações, mas o preço a se pagar era alto: o enfraquecimento de outras capacidades. A consequência disso foi, portanto, uma drástica diminuição do campo visual.

A transformação nos códigos visuais afetou fortemente a figura do observador, reconfigurando os discursos oficiais sobre a visão e, conseqüentemente, sobre a atenção. Essa mutação perceptiva contemplou a construção de um olhar regulado pelas tecnologias da imagem vigentes na sociedade industrial, sobretudo na segunda metade do século XIX, tais como os aparelhos estereoscópicos, a fotografia, a imagem cinematográfica e outros dispositivos que exerceram “pressão da violência técnica sobre os corpos” (Ferrer, 1996). A percepção tornou-se, assim, de maneira privilegiada, um movimento orientado para a focalização “ideal”, através da generalização de um tipo de disciplina óptica da qual foram excluídos os elementos considerados “inúteis” para um determinado campo perceptivo, em prol de uma focalização visual que pudesse ser “produtiva”. Essa complexa operação sociopolítica e tecnocientífica sobre a atenção implicou, na sociedade industrial, um rearranjo da experiência perceptiva através de diversas técnicas de observação que visavam uma certa "ortopedização" visual.

O problema da atenção, portanto, tinha fortes implicações econômicas que contribuíram para a sincronização mecanizada do globo ocular e das mãos dos trabalhadores, ao executarem atos repetitivos e serializados nas linhas de montagem. Esta

exigência dos tempos modernos solicitou um conhecimento ainda mais preciso das faculdades ópticas e sensoriais do homem, cabendo fundamentalmente à fisiologia as tarefas de examinar e resolver os problemas. Foi assim, então, como dito, que os aparelhos ópticos, inicialmente vinculados às mais sérias experimentações óptico-fisiológicas, foram rapidamente assimilados como “curiosidades científicas” e transformados em “brinquedos”, apresentados como atrações circenses nas feiras populares. Entretanto, mesmo cumprindo essa função de mera diversão ou entretenimento, tais aparelhos constituíram importantes meios de treinamento da visão, transformando-se em uma série de tecnologias disciplinares “dissimuladas”. Inicialmente utilizados para adquirir saberes sobre a observação – e, com isso, sobre o observador -, logo os aparelhos ópticos tornaram-se eficazes dispositivos de poder.

Desse modo, contribuíram para a produção de um sujeito observador de novo tipo, colocado bruscamente em contato com as novas imagens consecutivas – aquelas que persistem na retina depois de serem visualizadas – desenvolvidas pela fisiologia óptica e, posteriormente, pelos impactos visuais inovadores da vida moderna. Assim, a regulação do olhar encontrou nos espaços de lazer – onde proliferavam cada vez mais os espetáculos visuais – um novo campo a ser dominado pelos poderes disciplinares, que não cessavam de visar à adaptação da atenção dos corpos ao sistema de produção capitalista.

Voltando ao texto de Poe, é importante notar que o narrador/observador do “Homem das Multidões” utiliza-se do movimento estereoscópico para descrever a fisionomia dos indivíduos da multidão. Curiosamente, porém, a sua classificação não está baseada nos tipos da classe social que observa, mas em dois grupos que dividem suas impressões – um formado por indivíduos que detêm e outro formado pelos que não atraem sua atenção:

Eram sem dúvida nobres, mercadores, advogados, lojistas, agiotas; os eupátridas e o lugar-comum da sociedade; homens de lazer e homens ativamente empenhados em negócios sob sua exclusiva responsabilidade. Não me excitaram grandemente a atenção. (...)

Havia muitos indivíduos de aparência vivaz, que facilmente reconheci como pertencentes à raça dos elegantes batedores de carteira, de que todas as grandes cidades andam infestadas. Vigiei tal destacada espécie social com grande atenção e achei difícil imaginar como podiam ser tomados por pessoas de trato pelas próprias pessoas distintas. (Poe, 1965: p.393-394)

Os tipos sociais que mais chamam a atenção do observador das multidões são os marginalizados ligados às classes populares, sobretudo os de aspectos grotescos. A descrição do narrador também nos chama atenção por descrever um clima típico dos espaços das feiras populares. A descrição da trupe de “grotescos e abjetos” que povoa a rua observada pelo narrador faz do conto de Poe um retrato do ambiente das atrações – justamente o primeiro espaço que acolherá o cinema décadas mais tarde. Este fascínio pelos aspectos grotescos da imagem dos marginais lhe desperta “temas de meditação mais negros e mais profundos” delineados por “fisionomias abjetas”: mendigos, inválidos, prostitutas, leprosos, velhos decrepitos, imundos, bêbados e, além destes,

(...) carvoeiros, limpadores de chaminés, tocadores de realejo, exibidores de macacos, vendedores de modinhas, os que vendiam com os que cantavam, artífices esfarrapados e operários exaustos de toda a casta, e todos cheios de uma vivacidade desordenada e barulhenta, que atormentava os ouvidos e levava aos olhos uma sensação dolorosa. (Poe, 1965: p.395)

Estes elementos grotescos articulados com a hiperestimulação audiovisual fizeram dos espaços de atração populares locais de “consumo de sensações” pelo choque, surpresa ou espanto. Nestes ambientes ocorria uma espécie de convulsão sensorial: representações

teatrais carregadas de efeitos fantásticos, uma diversidade de aparelhos ópticos de imagens em movimento que divertiam e maravilhavam os espectadores, cartazes, pôsteres de tipos bizarros e exóticos ou os “espetáculos de abominações” em *freak shows* ou em fotografias sensacionalistas, já muito disseminadas em alguns jornais da época, que exibiam os horrores visualizados como efeitos colaterais da urbanização: mutilações, acidentes e, sobretudo, intrigantes cenas de crimes, vítimas e criminosos.

É precisamente a aparição de um tipo criminoso que absorve de maneira radical a atenção do narrador, fazendo-o mergulhar em sua própria narrativa como um detetive para desvendar o mistério daquela intrigante “fisionomia”:

Com a fronte colada à vidraça, achava-me assim ocupado em perscrutar a multidão quando, de súbito, surgiu-me à vista uma fisionomia (de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade), uma fisionomia que imediatamente deteve e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta peculiaridade de sua expressão. (Poe, 1965: p.395)

Impulsionado pelo suspense que aquela misteriosa face lhe produz, o narrador fica “hipnotizado” pela imagem, como um fã de filmes de terror:

Como tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista, formar uma análise qualquer significado oculto, despertaram-se-me, confusa e paradoxalmente, no cérebro as idéias de vasto poder mental, de cautela, de sordidez, de avareza, de frieza, de malícia, de sede de sangue, de triunfo, de alegria, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente despertado, empolgado, fascinado. “Que estranha história não estará escrita naquele peito!” (Poe, 1965: p.395)

As características protocinematográficas das imagens em movimento articuladas à experiência do espectador do cinema já estavam esboçadas no conto de Poe, que acompanhava fascinado as novas invenções óticas de sua época em uma emergente cultura

das sensações. Podemos articular esta sugestão a partir do momento em que o narrador-espectador senta numa base fixa, a cadeira do café, e observa, através das “vidraças enfumaçadas”, a movimentada cena da multidão que começa a ser delineada quando o dia escurece e as luzes das ruas são acesas, ou seja, como se estivesse no início de uma sessão de cinema:

À proporção que a noite se adensava, mais profundo se tornava para mim o interesse da cena, pois não somente o caráter geral da multidão materialmente se alterara (apagando-se suas feições mais nobres, com a gradativa retirada da parte mais ordeira do povo, e pondo-se em maior relevo os mais grosseiros, quando a hora mais avançada retirava todas as espécies de infâmia de seu antro), mas os raios dos lampiões a gás, fracos a princípio, na sua luta com o dia moribundo, tinham agora tomado ascendente, por fim, e lançavam sobre todas as coisas um clarão espasmódico e lustroso. Tudo era negro, mas esplêndido (...) (Poe, 1965: p.395).

Em 1840, quando o “Homem das Multidões” fôra publicado, ainda não existia o cinema, mas existiam diversas formas de espetáculos que já trabalhavam com um princípio cinematográfico que articulava óptica, projeções, movimento em espaços de exibição fechados. As imagens do *fenaquistoscópio* ou do *zootrópio* poderiam ser observadas através das fendas de um prato ou tambor giratório. Estas imagens proporcionavam a ilusão do movimento a partir da síntese de imagens fragmentadas. O espectador sabia que tais efeitos eram fruto de uma trucagem, mesmo assim, porém, ele mergulhava em uma espécie de “encanto” provocado por esta metamorfose “mágica” que ele visualizava. Portanto, esse tipo de entretenimento afetava o indivíduo não em virtude do seu caráter representativo, mas pela desestabilização perceptiva que causava. Segundo Tom Gunning (1995), esta característica seria a base da fascinação dos primeiros espectadores de cinema. Por um lado, havia uma certa consciência de que aquilo era de fato uma encenação, mas, por outro, a imagem cinematográfica era tão “realista” que essa oscilação entre real e

ficção produzia certo encantamento no espectador. Um desses exemplos pode ser encontrado no famoso filme do trem de Lumière: a reação do observador era a de se distanciar fisicamente da tela por reflexo, ao visualizar o trem indo na sua direção. A imagem cinematográfica, portanto, combina efeitos realistas com a consciência do artifício. No mesmo instante em que a representação deixava claro que aquilo não era real, o movimento ilusório do trem espantava o espectador. Esse espanto, segundo Tom Gunning (1995), derivava mais da metamorfose "mágica" operada pela montagem cinematográfica do que da aparente "reprodução da realidade". O que fascinava o observador não era a velocidade do trem, portanto, mas a potência ilusória do aparato cinematográfico, essa brusca transformação das imagens fixas em imagens em movimento.

O princípio cinematográfico que regia a lógica das atrações presente nos aparelhos ópticos, e do qual o próprio cinematógrafo faria parte 55 anos após a publicação do conto de Poe, operava através de um regime de pura atração pelo movimento, fazendo de seu espectador um indivíduo consciente da imagem, que funcionava mais como uma curiosidade científica do que como uma representação. Por isso, era necessário manter a atenção do espectador, apelando para o seu ponto de vista com relação às imagens, e não com relação ao aparelho, almejando satisfazer assim o seu "prazer de observar". Em um cotidiano cada vez mais mecanizado, essa mistura lúdica de ansiedade e prazer da observação de algo movente foi moldando as sensações e as emoções que caracterizaram a estética das atrações na sociedade industrial. Esse tipo de relação já se encontrava, por exemplo, na velocidade espetacularizada do trem: uma emoção que combinava o risco dos movimentos de aceleração e desaceleração com a segurança moderna da tecnologia industrial. O mesmo ocorria com o próprio espectador de cinema, fixo em sua cadeira, mas transportado à tela pelos ritmos da imagem em movimento. Essa emoção simplória do trem

logo depois foi adaptada para os parques de diversões, com brinquedos como a montanha-russa e o trem-fantasma tornando-se atrações.

Estes elementos estão presentes em “O Homem das Multidões” através de um crescente estado de imersão do narrador na cena que ele observa diante da janela. Sua atenção é cada vez mais absorvida pelas faces iluminadas das luzes da rua, visualizadas por ele através de uma sucessão de “closes”:

Os estranhos efeitos da luz obrigaram-me a um exame das faces individuais e, embora a rapidez com que aquela profusão de luz fugia diante da janela me impedisse de vislumbrar mais de um rosto, parecia-me que, no meu particular estado mental de então, podia freqüentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos (Poe, 1965: p.395).

O narrador/espectador do conto de Poe “quebra” o vidro que o separa da narrativa e entra em cena perseguindo o homem das multidões, fazendo do final do conto uma movimentada seqüência de perseguição. Em vários movimentos de ziguezague ele tenta acompanhar o misterioso homem por ruas, avenidas, calçadas, lojas, mercados, estradas que produzem flashes de cenários urbanos: “atravessou e reatavessou a rua, repetidamente, sem objetivo visível; e o aperto era ainda tão forte que a cada movimento destes era eu obrigado a acompanhá-lo de muito perto” (Poe, 1965: 396). Pois é justamente este reflexo automático propagado por uma imagem em movimento que vai ser o elemento de fascínio e de assombro dos primeiros espectadores de cinema em décadas posteriores.

Ao mostrar várias unidades que compõem os detalhes da multidão, a narrativa de Poe também possui uma lógica das atrações na medida em que orchestra vários motivos, ou efeitos até o desfecho final. Assim como o personagem do conto exhibe ao leitor uma sucessão de “quadros vivos” que compõem o plano que ele observa, a multidão, o “cinema de atrações” apresentava imagens de curta duração que encerravam uma curiosidade

mostrada por um *showman*. Por isso, caracterizava-se como um regime cinematográfico de "mostração" (Gaudreault: 1995). Alguns dos primeiros filmes do cinema eram compostos por uma seqüência de vários planos fixos que encerravam, cada um, uma atração à parte. Esses planos independentes funcionavam, portanto, como uma série de pequenos filmes dentro do filme, assim como os diversos detalhes recortados pelo narrador ao visualizar a multidão pelas vidraças enfumaçadas do café londrino. Além disso, a imagem da multidão também solicita do narrador-observador um tipo de atenção ao mesmo tempo contínua – por se tratar de uma série de imagens dentro de um plano – e descontínua – por cada uma dessas imagens constituir, isoladamente, uma atração diferente. O conto de Poe é composto, portanto, de instantes capazes de "construir" e conquistar a atenção do leitor a partir de suas discontinuidades agrupadas em um plano narrativo contínuo.

Este jogo entre continuidade e discontinuidade da narrativa de Poe também reflete a própria condição do narrador em primeira pessoa, pois se trata da lembrança do personagem ao narrar sua experiência com o misterioso homem da multidão – uma narrativa que conjuga efeitos estereoscópicos, movimentos cinematográficos e fotografias que destacam alguns tipos sociais da multidão. Depois da seqüência de perseguições, o conto é finalizado quando as luzes do dia começam a se acender. Neste final de história, cansado de acompanhar os movimentos automáticos e descontínuos do incansável homem da multidão, o narrador já fatigado pára diante do ambulante e o encara fixamente com surpresa e espanto: *“ele não me deu atenção, mas continuou seu solene passeio, enquanto eu, cessando de acompanhá-lo, permanecia absorto em contemplação”* (Poe, 1965: p.400).

Se o estereoscópio foi desenvolvido para quantificar e formalizar a operação fisiológica da visão binocular, o fenaquitoscópio, por exemplo, inicialmente, antes de virar

um famoso brinquedo de animação, foi produzido para propiciar uma simulação ilusória do movimento com o intuito de estudar empiricamente as “imagens pós-retinianas” ou “pós-imagens”. Tal efeito ocorre quando nos fixamos em uma imagem e subitamente mudamos de campo de visão. Assim o espectro das imagens persiste na retina desaparecendo em instantes. No conto de Poe, os efeitos de profundidade trabalhados pela estereoscopia e de movimento produzidos por aparelhos como o fenaquitoscópio formam dois eixos que demarcam os modos de observação do protagonista. O primeiro ocorre antes do narrador-espectador “entrar” no filme que contempla, ensaiando movimentos oculares de ida e vinda; o segundo quando ele é completamente tragado pela imagem e imerge nos vertiginosos e automáticos movimentos do fascinante “Homem das Multidões”.

O conto de Poe também antecipava os debates do final do século XIX, quando a representação da multidão como figura social começou a ser relacionada com a hipnose, a sugestão e o comportamento automático estudado em termos individuais e coletivos através dos conceitos de "instinto" e "animalidade" (que Poe vai retomar em “Os Assassinos da Rua Morgue”). Segundo vários estudiosos da época, os efeitos motores de certos estímulos visuais estão diretamente relacionados a uma percepção traumática que inibe grandes áreas do funcionamento cerebral de um indivíduo enquanto outras pequenas áreas são estimuladas para um foco de atenção. A partir destas pesquisas, Hypolite Bernheim, um dos mais famosos médicos que utilizaram a hipnose, afirmou que o transe hipnótico é essencialmente um efeito de inibição que produz uma percepção inconsciente consistindo de respostas e estímulos involuntários – o que diferenciava o automatismo do sujeito hipnotizado da experiência perceptiva do sujeito normal.

Como tecnologia de “automatização da percepção”, a hipnose possui uma forte ligação com a percepção cinematográfica. De certo modo, as técnicas empregadas para a

produção do transe hipnótico contêm um esboço da teoria do espectador de cinema. Um desses exemplos é o conceito de "luz nervosa" formulado por Bernheim em 1880. Analisando a amnésia produzida depois do despertar do transe hipnótico, a descrição do médico francês possui uma conexão com o espectador de cinema no final de um filme.

Segundo Bernheim, depois da hipnose, as “imagens mentais” desaparecem lentamente do paciente até ele tomar “posse de si”. Durante o transe hipnótico a “energia nervosa” concentrada em algumas regiões do cérebro volta a se espalhar por todo o sistema nervoso, pois com o fim da sessão, a distribuição da luz diminui, a energia nervosa que iluminava a imaginação do sonâmbulo se esvai e o estado de consciência retorna, fazendo-o despertar. No estado pós-hipnótico o sujeito podia, segundo Bernheim, ter alguns lapsos da memória hipnóticas, como nos fenômenos da pós-imagem, e ser envolvido por outros fenômenos dissociativos, tais como a alucinação e a personalidade múltipla. A "luz nervosa" descrita por Bernheim é muito semelhante à imagem cinematográfica que envolve o espectador numa espécie de transe que mobiliza "a imaginação do sonâmbulo com seu fantasmas e quimeras", como ocorre com o narrador do conto de Poe. A amnésia posterior ao transe corresponde à desaparecimento das imagens no fim de uma sessão de cinema, que poderão sobreviver impregnadas na lembrança e ativar velhas e fantásticas memórias.

As próprias técnicas que misturam visualidade, relaxamento e estimulação potencializam o diálogo entre cinema e hipnose. Uma escola de Paris, que rivalizava com a Escola de Salpêtrière nas concepções sobre a hipnose, tinha como chefe o Dr. Louys, membro da Academia Parisiense de Medicina, que se interessou pelas influências dos metais no organismo humano (Gauld, 2006). Ele admitia que os agentes físicos, inclusive à distância, poderiam influenciar um sujeito ou produzir o “transe hipnótico”. Louys também colocava bolas de vidro coloridas nas mãos dos seus sonâmbulos e provocava emoções que

variavam de acordo com a intensidade cromática. Para provocar estados hipnóticos “mais radicais” o doutor Louys também utilizava uma sucessão de espelhos rotativos que giravam velozmente em torno do paciente que era aconselhado a fazer uma “síntese de si” tentando acompanhar o movimento de seus reflexos fragmentados e brilhantes. Um outro médico francês, o Dr. Berillon, secretário dos primeiros congressos internacionais de hipnose e diretor da Escola de Psicologia de Paris, potencializou as técnicas do Dr. Louys ao criar uma poltrona vibratória para facilitar o transe hipnótico durante as sessões.

Esta relação entre choque sensorial e estímulos externos fez do cinema um dispositivo em contato com a hipnose. O "cinema das origens" – também conhecido como "primeiro cinema" ou "cinema das atrações" – fascinava grande parte do público por sua capacidade de distração emitida através de choques perceptivos propagados por suas estimulantes imagens em movimento. A emoção cinematográfica também possuía um “papel regulador”, na medida em que exercia certa "função compensatória", pois os choques sensoriais do primeiro cinema funcionavam como uma espécie de educação perceptiva para a vida moderna, treinando e imunizando o espectador para os vertiginosos ritmos do cotidiano urbano-industrial. Este caráter hipnótico da ilusão cinematográfica, produzido pela metamorfose contínua de uma série de imagens fixas para uma série de imagens em movimento, era o principal atrativo para os primeiros espectadores do aparato cinematográfico.

Essa dinâmica cinematográfica de fragmentação e de síntese de imagens colaborou para incentivar uma certa "adaptação" da percepção humana aos compassos da vida industrial e seus violentos deslocamentos espaço-temporais. Nessa reconfiguração da percepção, para pensadores como Walter Benjamin e Sigfried Kracauer, o cinema criou uma notável mobilização estrutural do campo visual, que acarretou uma traumática

reviravolta perceptiva das coordenadas temporais e espaciais através dos choques perceptivos propagados por suas imagens em movimento. Segundo Schilverbusch (1979), em suas origens a palavra choque significava o encontro de duas forças antagônicas em colisão. Tal idéia relaciona-se a situações em que uma força muscular individual antagoniza-se à outra exterior a ela. Durante a industrialização, o choque virou uma tática dos treinos militares, capaz de forjar nervos e músculos para um campo de batalha. Choque, portanto não descreve apenas uma colisão de forças antagônicas, mas um modo radical de percepção construído a partir da tensão entre elementos individuais e estímulos exteriores que disparam “reações de defesa” motoras ou automáticas.

A experiência motora ou automática do espectador de primeiro cinema também está tematizada em “O Homem das Multidões” na medida em que o protagonista reage à imagem e entra na mesma dinâmica automática das multidões, imitando o próprio homem que persegue ao tentar acompanhar seus vertiginosos movimentos. Os psicólogos da multidão Gustave Le Bon e Gabriel Tarde se apropriaram da experiência da hipnose como moldura para as suas teorias acerca do comportamento humano e suas motivações. O mais conhecido dos dois, Le Bon, um jornalista liberal e teórico racial, escreveu em 1898 “A Multidão: um estudo da mentalidade popular”, que se tornou um clássico inspirador da psicologia moderna. Gabriel Tarde, figura menos conhecida, era estatístico e criminólogo, tendo sido consultor de um vasto corpo de especialistas em mídia que formaram parte da vida política de sua época. Le Bon e Tarde postularam que seres humanos são acima de tudo um “grupo de autômatos” (Crary, 2002). Para eles, este processo de automatização vincula-se ao fato de a multidão possuir sua própria mentalidade, impondo uma dinâmica automática na vida cotidiana. O trabalho destes cientistas sociais foi entender a dinâmica do grupo que precede a psicologia individual. Para eles, como já antecipara o conto de Poe,

a multidão obedece a determinadas tendências que são imitações, repetições de ações recíprocas em atos reflexos. Os dois sociólogos franceses acreditavam que as multidões até o século XVIII eram caóticas, mas, com os processos da modernização, elas foram se transformando em um tipo de massa organizada que respondia automaticamente aos estímulos da sociedade industrial e suas demandas perceptivas.

Ao ser embalado pelas imagens que visualiza, o narrador do conto também faz retornar a metáfora do espectador como um autômato que reage aos estímulos externos. Este automatismo engendrado pelo movimento das imagens colocou a fascinação com tais imagens em paralelo com a hipnose, questão crucial em “O Homem das Multidões”. Contagiado pelos movimentos do homem das multidões, o narrador mergulha no “mar de cabeças” acompanhando o ritmo do personagem misterioso: *“enquanto os olhos rolavam, alucinados, sob as sobrancelhas contraídas, em todos as direções e sobre todos os que o cercavam”* (Poe, 1965: p.398). O espectador fica espantado ao ver este homem repetir o mesmo passeio muitas vezes como se estivesse ele mesmo hipnotizado pelo homem das multidões, já que este orquestrava seus movimentos. Para entender a natureza da multidão composta de seres humanos retratados como autômatos inconscientes, Tarde e Le Bon utilizaram a hipnose como base de suas reflexões. Porém para eles a hipnose servia para pensar não apenas uma relação de posse de um indivíduo com o outro, mas um estado especial de fascinação das massas como se elas fossem orquestradas pelas mãos de um grande hipnotizador.

O transe experimentado anteriormente por Mesmer serviu para Tarde pensar formas coletivas de hipnose através do conceito de "contágio". Em 1880, Tarde desenvolveu o conceito de "imitação" para analisar que a sociedade não é somente regida por leis civis, mas também por "leis da imitação": "a sociedade pode ser definida como um grupo de

seres que imitam um outro" (Tarde, 1895). A “essência” deste mistério social, segundo Tarde, foi a influência de um indivíduo sobre o outro através da “sugestão” – a mola propulsora dos fenômenos da imitação. Apesar de Le Bon e outros pensadores notarem os efeitos hipnóticos na vida das multidões, Tarde foi mais longe considerando o homem social como um verdadeiro "sonâmbulo": "o social, tal como no estado hipnótico, é somente uma forma de sonho" (Tarde, 1895).

A emergência da cultura de massa foi central nas investigações de Tarde. Para estudar o comportamento automático das massas, o pensador francês produziu sugestivas analogias visuais: para ele a "retina social" era composta de indivíduos sem atenção, ritmados pela mecânica industrial da modernidade. A imitação seria um mecanismo de conformação social que fugia das dolorosas pretensões de mudança – ou ir contra a maré de cabeças automatizadas. Nesta lógica, para Tarde as relações sociais são pautadas por “atos reflexos” produzidos pela integração de “sistemas nervosos” que se comunicam em processos de sugestão recíproca que ele denominou "intercerebralização" (Tarde, 1895). Nesse sentido, para Tarde, as relações sociais seriam pensadas em termos de "contágios nervosos" produzidos por vários níveis de frequência e processos de transmissão. Segundo Tarde, uma das armas poderosas que dispara "efeitos de obediência" e "imitação" é formada justamente pelas tecnologias de fascinação diretamente relacionadas às formas de espetáculo do século XIX.

Como na narrativa de Poe, Tarde caracterizou a multidão e o sonâmbulo que vagam pelas cidades conduzidos por leis da imitação através de sucessivos regimes de sugestão presentes nas mentalidades de grupo e na fascinação por algo idealizado, encarnado em um líder, ou no espetáculo. Por isso os "autômatos humanos", através de sua convulsiva imitação, possuiriam apenas uma "ilusão da vontade". A imitação ritmada pelos

movimentos de conduta social estaria ligada às leis motoras de estímulo e resposta debatidas pela psicologia experimental da época. Neste aspecto, quanto mais intenso o estímulo, mais poderosa seria a resposta automática e exata da imitação por um “sonâmbulo”.

Para se pensar as relações entre hipnose, automatismo e público amalgamado por uma cultura de choques perceptivos, a noção de dinamogenia torna-se um dos mais significantes conceitos de reflexão. Em meados do século XIX a dinamogenia foi utilizada como modelo para se pensar o funcionamento do sistema nervoso humano e suas respostas a uma estimulação externa. O termo foi cunhado pela primeira vez em 1864 pelo fisiologista franco-americano Charles-Edouard Brown-Sequard para estudar as relações entre os movimentos reflexos e estudar as patologias do sistema nervoso (Crary, 2002). Ele observou que os efeitos de inibição produzidos por estímulos de irritação, tais como luz, som, eletricidade e toque, diminuía a sensibilidade de outro centro distante, produzindo um tipo de anestesia. A partir dos estudos do neurofisiologista, Charcot usou, juntamente com outros fisiologistas, um dispositivo denominado dinamômetro que media a pressão muscular em reação a estímulos externos. Esta tecnologia disparava uma sucessão de cores sobre os olhos de um indivíduo para induzir respostas psicomotoras (Rabinbach, 1990). As cores, como ondas luminosas de energia, não afetariam apenas a sensibilidade óptica, mas todo o corpo, que se convertia em um nervoso organismo motor. Com as experimentações do dinamômetro, revelou-se que a manipulação da luz não somente gerava imagens no corpo, mas transformava-o em um vórtice energético cuja fonte poderia ser organizada, esquadrihada e ligada aos ritmos da industrialização¹⁴.

¹⁴ Em sua "estação fisiológica", em Paris, Marey registrava o movimento de um corpo ao caminhar, fazendo disparos fotográficos a cada movimento operado na ação. O modelo encontrava-se vestido de negro da cabeça aos pés, com pontos brancos sobre a roupa que marcavam as articulações, e linhas brancas ao longo dos braços e pernas. Quando ele se deslocava contra o fundo também negro, a fotografia registrava apenas os

Estas comunicações elétricas entre os corpos que formam todo um sistema único e automático pode ser vislumbrada na observação da multidão que se dissolve na escuridão da noite densa sob um nevoeiro espesso e uma chuva pesada. A mudança na atmosfera produz um “estranho efeito” na multidão que automaticamente abre os seus guarda-chuvas como numa espécie de coreografia em negro:

A noite caíra por completo e um nevoeiro espesso e úmido pairava sobre a cidade, acabando por desfazer-se em pesada e contínua chuva. Essa mudança de tempo teve um estranho efeito sobre a multidão, toda a qual, imediatamente, agitou-se de novo, ocultando-se sob a enorme quantidade de guarda-chuvas (Poe, 1965: p.396).

Gustave Le Bon, o mais conhecido pensador da psicologia das multidões, retratou a multidão como uma modalidade particular da percepção, como uma organização social. Em 1890, ele postulou que a multidão é uma máquina capaz de gerar alucinações coletivas, seja através de sua dinâmica interna ou através de um manipulador externo (Le Bon, 1895). Uma das características da multidão – e que a transforma em um grupo de autômatos – é sua incapacidade de observar, por isso, assim como Tarde, ele reconhece a multidão como um "espaço" gerador de fantasmagorias de consumo de ilusões. Le Bon argumenta que milhares de indivíduos isolados podem adquirir em certos momentos, por influência de alguma emoção violenta, como um grande evento nacional ou monumental, uma espécie de catarse característica da psicologia das multidões. No contexto de múltiplas formas de espetáculo no final século XIX, incluindo as experiências do primeiro cinema, ele

deslocamentos dos pontos luminosos, formando um gráfico. O objetivo do fisiologista era registrar através de fotografias um espectro que escapara ao olho nu, mas que a câmera poderia captar: o tempo do movimento. Algo invisível, portanto, que escapa aos olhos, mas que pode ser registrado com o poder da objetividade fotográfica. Estes estudos eram efeitos de determinadas tentativas de experimentar uma economia dinâmica e produtiva do corpo compatível com os ritmos da sociedade moderna em seus vários extratos: na indústria, no atletismo e nas forças armadas. Porém, seu aspecto fantasmagórico o pôs em diálogo com outras forças invisíveis que encarnavam nas imagens técnicas.

considerou a identificação com formas teatrais como o mais eficaz mecanismo de controle sobre as massas. Ao trabalhar com a metáfora do teatro, o psicólogo, assim como Tarde, pensou as relações sociais como mímese. Neste sentido, a percepção da realidade seria corroída por campos saturados de delírios produzidos pelas emergentes indústrias de simulação que transformariam a multidão de consumidores em uma "unidade psicológica" controlável – uma espécie de unidade "mental" que antecipa a multidão virtualizada pelas redes de telecomunicações (Le Bon, 1895 e Crary, 2002).

Esta celularização profetizada pelos psicólogos da multidão, articulada ao isolamento do observador já presente no conto de Poe, ressoa em outro trabalho importante para analisarmos as relações entre cinema, percepção e espetáculo: as tentativas de Thomas Edison de aperfeiçoar o consumo de imagens técnicas através da integração entre produção, exibição e distribuição das imagens cinematográficas. Neste sentido, Edison não foi apenas uma espécie de co-inventor do cinema, mas também incentivou uma mudança nas formas de produção cinematográfica, na medida em que procurou separar as técnicas de exibição, distribuição e recepção dos filmes de inícios do século XIX daquelas que ocorreriam no século XX. Para Edison, o cinema não tinha importância em si mesmo, pois era simplesmente uma das muitas e indefinidas maneiras em que um espaço de consumo e circulação podia ser dinamizado e ativado. Edison se interessou pelo espetáculo cinematográfico, procurando entendê-lo em termos do modo pelo qual as imagens poderiam ser remodeladas sob a forma de mercadorias mensuráveis e suscetíveis de distribuição. Seguindo esta idéia, através de suas invenções como o mutoscópio e o kinetoscópio – aparelhos de visualização individual de diferentes imagens em movimento – almejava testar como um campo social de sujeitos individuais podia ser dividido em distintas unidades de consumo cada vez mais separadas e especializadas (Crary, 2002).

Atento às dinâmicas modernas, o trabalho de Edison girava em torno de como a geração contínua de novas necessidades poderia acompanhar a reestruturação da rede de relações nas quais estes produtos seriam consumidos. Comparáveis com os estudos fisiológicos sobre as capacidades de sínteses perceptivas, os trabalhos de Edison com o cinema já procuravam manejar a percepção espectral e ajustá-la às contínuas reconfigurações dos modos em que o mundo sensorial poderia ser consumido.

4. A PERCEPÇÃO DO INSÓLITO: TÉCNICA, IMAGEM E DISSOCIAÇÃO

Às vezes, ainda, era eu forçado a considerar tudo como inexplicáveis devaneios da loucura, pois via-o contemplar o vácuo durante horas a fio, numa atitude da mais profunda atenção, como se desse ouvidos a algum som imaginário.

Edgar Allan Poe, A queda d casa de Usher.

O olhar clínico, minucioso e classificador do observador de “O Homem das Multidões” de Poe também dialogou com os sistemas de classificação da sociedade disciplinar.

Examinar os sujeitos, portanto, esquadrinhando o organismo humano em toda sua extensão, constituía a forma mais eficaz de descobrir as suas potencialidades de adaptação a uma determinada formação social. Com este fim, foram realizados vários experimentos tecnológicos para o estudo da anatomia do corpo e da biologia da população, a fim de regulá-los face aos anseios da modernização. Entregue às engrenagens industriais, o corpo passou a ser "retalhado" de diferentes maneiras pelas tecnociências. Este processo acompanhou o ritmo frenético com que a geografia corporal foi esquadrinhada através de mensurações, taxonomias e outros mecanismos de normatização, que procuraram alinhar a anatomia humana às máquinas de produção e de espetáculo típicos da sociedade do século XIX.

A fotografia foi absorvida pela fisiologia e se converteu em uma eficaz tecnologia disciplinar. Nas duas últimas décadas do século XIX foram construídas diversas "verdades científicas" sobre as raças a partir dos estudos fotográficos. Estes estudos partiam do pressuposto de que traços da fisionomia de um indivíduo funcionavam como índice de seu desenvolvimento moral e intelectual. A fisionomia, a interpretação da aparência corporal,

especialmente das faces, foi motivo de interesse de cientistas e criminologistas, sendo exibidas nas feiras de atrações e ganhando novos impulsos com a objetividade das imagens fotográficas.

Além de ter constituído uma revolução na técnica da representação, o aparelho fotográfico produziu novos discursos e práticas acerca da realidade, na medida em que começaram a proliferar imagens que representavam instantes do cotidiano. Neste contexto, a "realidade" era apreendida através de suas representações nos veículos de circulação urbana: anúncios, jornais, cartazes, revistas, cartões-postais e outros meios de visualização e distração. Essa manipulação e essa mobilidade próprias do material fotográfico, reforçadas pela reprodutibilidade técnica, converteram-na em um eficaz instrumento de identificação. Além disso, a inovação tecnológica contribuiu para a produção de novos tipos de subjetividade, pois separou a imagem do seu referente e a fez circular em domínio público, "violentando" os limites da intimidade, abalando as concepções de uma identidade única e sólida, e fazendo do corpo um espectro. A fotografia podia retratar a imagem de um "indisciplinado" e fixá-la em um espaço estratégico de visualização, como nas *Rogue's galleries*, onde eram realizadas exposições públicas dos retratos de vários tipos de criminosos. A partir da riqueza de detalhes que uma fotografia podia oferecer, foram desenvolvidos sistemas de classificação dos tipos de conduta "desviados" das normas para o bom funcionamento da sociedade industrial. Ou seja: essa ferramenta fotoquímica também serviu para identificar os criminosos, reforçando os mecanismos tradicionais de vigilância e punição.

Se nas sociedades pré-industriais utilizava-se o ferro em brasa para marcar o poder soberano no corpo condenado e estigmatizá-lo, na Modernidade essa cruel impressão foi "suavizada" com as novas técnicas surgidas com o amparo da Razão. Contudo, as novas

modalidades tornaram-se mais eficazes com o advento da fotografia: a cicatriz escarlate visível na pele do criminoso foi substituída por outros estigmas, invisíveis porém mais potentes, pois todo o corpo passou a ser esquadrihado por "cliques" fotográficos que o capturavam em seus mínimos detalhes. E, paralelamente, o corpo inteiro foi submetido ao frio cálculo fisiológico, que destituiu o antigo poder do indivíduo sobre a sua estrutura biológica, na medida em que este perdeu todo o domínio do saber sobre o seu próprio funcionamento. Com tais objetivos, a identificação policial ganhou eficácia. Foram aprimoradas as técnicas disciplinares vinculadas à fotografia: a padronização do ângulo, a posição, a distância do corpo, etc. (Gunning, 2001). Toda essa tecnologia coercitiva foi potencializada pela antropometria: diversas técnicas de medição das partes anatômicas e sua tradução em dados quantificáveis, visando a individualização e a normatização dos corpos. Através desses indícios, chegava-se ao nome que estava diluído na multidão. Se antes, ainda marcados pelo poder soberano, os criminosos mutilavam-se para desfigurar as cicatrizes produzidas pela punição com o ferro em brasa, a fotografia impossibilitou tal tarefa. Pois o saber científico foi colonizando toda a anatomia humana, fazendo do corpo dos condenados uma outra prisão.

Usado como tecnologia de identificação disciplinar, após ter sido aperfeiçoado pela fisiologia forense, o dispositivo fotográfico também serviu para construir "perfis psicológicos", que eram diagnosticados a partir dos hábitos cotidianos. Se, antes, a criminologia baseava-se em tipos fisiológicos, a partir de classificações como as de Lombroso, com a inserção dos saberes psicológicos, ela se tornou mais sutil e eficaz, imputando uma identidade ao corpo para poder retirá-lo do anonimato da multidão.

O dispositivo fotográfico foi alicerçado em uma "verdade" indiscutível para os saberes da época: a de que "o aparelho não pode mentir". Nela, o corpo estava disponível

para a indagação policial através da união das tecnologias ópticas e fisiológicas. Um exemplo curioso dessa espécie de "corpo indicial" reside no optograma, um exame que se fazia nas córneas do cadáver da vítima de um crime, com a intenção de visualizar a imagem do assassino gravada no tecido ocular no momento do homicídio. Este saber, que mais tarde foi deslegitimado e extirpado do âmbito da ciência, inaugurou um outro sistema de leitura do corpo: a medicina legal, segundo a qual seria possível reconstruir os últimos momentos e as marcas derradeiras da vida do indivíduo (Dubois, 1994).

No século XIX, a fotografia tornou-se um dispositivo habitual de poder social, um sistema totalizante que permitiu relacionar e unificar todas as imagens dos sujeitos numa rede global de valores e desejos. A fotografia é uma forma de ilusão técnica que estabeleceu um novo repertório de relações abstratas entre os indivíduos e as coisas, na medida em que ela se impõe como uma verdade sobre a imagem de um indivíduo. Esta relação entre imagem, fisionomia e interioridade de um corpo anônimo é o que move o narrador/observador na narrativa do homem das multidões. O narrador sugere mistérios em torno da essência do crime que se escondem nos túmulos e que apenas são compartilhados com fantasmas. Capturado pelo mistério de uma face grotesca, o observador tenta descobrir o sujeito por detrás do homem das multidões.

No final de 1895, Wilhelm Konrad Rontgen produziu pela primeira vez os Raios X a partir de suas experimentações com raios catódicos em seu laboratório. No ano de 1896 foi realizada a primeira radiografia de uma mão e, a partir de então, o novo tipo de raio luminoso rapidamente passou a ser utilizado na medicina. Destas primeiras imagens surgiu a imagem do corpo vivo em seu interior: o esqueleto, paradoxalmente a figura icônica da morte. A produção de um tipo de raio luminoso invisível e capaz de devassar os corpos gerou uma reação ruidosa no público. Consumidas através da "rxmania", as imagens

radiográficas funcionavam ao mesmo tempo como ícones, fetiches e artefatos de saúde, vida, sexualidade e da morte.

As significações de invasão sexual e de morte com a visão do esqueleto provocaram intensa rejeição por parte do público. O principal motivo do escândalo foi o fato de que as imagens aboliam a identidade sexual. As imagens dos Raios X, em conjunto com outras imagens técnicas, reacendeu o culto da fantasmagoria através de diversas correntes espíritas que viam nessas imagens a possibilidade de descobrir "verdades" não acessíveis ao olho humano nu. A visão do interior do corpo através dos Raios X acarretou uma superobjetividade da medicina, ao mesmo tempo em que transformou as imagens em curiosos artefatos fantasmagóricos (Chazan, 2005).

A designação da letra X para o novo tipo de raio luminoso produzido por Rontgen deveu-se ao fato de não saber precisar as origens da radiação, até então desconhecida. No tocante aos Raios X, o registro de sua existência dava-se única e exclusivamente pela produção da imagem sobre emulsão fotográfica, de um corpo ou partes deles atravessadas pela radiação. Assim como ocorrera com as imagens microscópicas, a única prova da existência dos raios era a própria imagem técnica produzida na emulsão fotográfica. Os raios eram representados nos meios científicos após sua descoberta como uma "força natural" que poderia ser controlada e domesticada para se fazer dela um bom uso. Por outro lado, à idéia também era atribuída uma força oculta. Estas duas concepções fundiram os debates entre ciência e misticismo em torno da imagem, produzindo um novo sentido para a palavra fantasmagoria – a possibilidade da dissociação entre corpo e imagem e uma possível comunicação com o mundo dos mortos através de vários tipos de mídia.

Além do seu dispositivo técnico e do seu vínculo com os processos científicos, a invenção do cinematógrafo em 1895 fez ressurgir todo um imaginário ligado aos truques

do ilusionismo que o precedera como modo de distração popular. Portanto, para analisar o primeiro cinema ou “cinema das atrações”, é necessário contemplar também os discursos ligados ao imaginário óptico do século XIX, com todas as suas singularidades técnicas, dentro de uma formação histórica pautada por diversos mecanismos de modernização da percepção. Nesse sentido, o cinema se desenvolveu como um forte componente da cultura de massa não só por causa de sua veia científica, mas sobretudo em função do seu potencial para criar ilusões.

O surgimento do cinema no final do século XIX propiciou ao mesmo tempo um instrumento para monitoramento e regulação do corpo na cultura moderna e nas ciências médicas ocidentais. O cinematógrafo e os Raios X foram apresentados no mesmo ano com ligações muito concretas, pois os irmãos Lumière e Edison realizaram experimentos com emulsões sensíveis aos Raios X (Cartwright, 1995). Foram produzidos filmes em que os Raios X de certo modo reconstruíam superfícies tridimensionais anteriormente descartadas nas radiografias estáticas, revelando o interior do corpo em movimento. Neste sentido, a utilização das tecnologias visuais produziu poderes de escanear e controlar corpos, assim como ocorria nos fenômenos da hipnose. No momento em que a interioridade do corpo era exposta pela imagem, criava-se um certo pavor da reprodução e a perda do poder sobre a individualidade, personalidade ou interioridade psicológica. Este processo de “despersonalização” pelo corpo através de sua reprodutibilidade em imagens técnicas acompanhou os debates sobre os “fenômenos da dissociação”, tais como a dupla consciência, a múltipla personalidade e a crença na existência dos fantasmas.

Esta exploração do invisível, sobretudo através das mídias ópticas, invocou novos espíritos nas últimas décadas do século XIX. Os espectros que antes se comunicavam através de ruídos, mensagens verbais, cartas ou falando diretamente no ouvido dos

médiuns, adquiriram uma visualidade espetacular. Conhecida como a fotografia de espíritos, essas imagens eram concebidas como a impressão da “luz espectral” do espírito de uma pessoa morta tentando estabelecer alguma comunicação com o mundo dos vivos

A fotografia de espíritos fez um grande sucesso logo depois da guerra civil, quando ela se tornou uma prática entre as mulheres em busca de seus amores perdidos na guerra. Na década de 30, após a guerra, também houve interesse semelhante. Talvez a mais espetacular demonstração da fotografia de espíritos tenha sido realizada por uma famosa médium que produziu a materialização completa do espírito de uma mulher de corpo palpável (Sconce, 2000). Esta famosa anedota ocorreu em 1870 com a presença do espírito de Katie King materializada por Florence Cook. Estas exposições chamaram a atenção da opinião pública e de um dos maiores e mais inquietos cientistas do final do século XIX: William Crookes. Crookes ficou fascinado com os poderes de Florence em fotografar o espírito de Katie através de uma técnica que deixava o espectro do fantasma ainda mais luminoso – e, portanto, ainda mais passivo para a realização da fotografia. Estas práticas “empíricas” agitaram os debates entre ocultistas e cientistas na passagem do século XIX para o século XX através da evidência visual de sua objetividade produzida pela fotografia.

Nesta mesma época, logo depois que Morse lançou o seu telégrafo eletromagnético, em 1844, a América foi varrida por um movimento popular religioso que se auto-intitulava “espiritualismo moderno”. Pretendendo construir a “ciência espiritual” a partir das doutrinas do mesmerismo em conjunto com os experimentos da eletrofisiologia e da fé cristã, os espiritualistas acreditavam que os mortos poderiam estar em contato com os vivos enviando do além mensagens por meio dos “telégrafos espirituais”. O telégrafo espírita, em suas origens, teria sido uma invenção generosa de um cientista do mundo dos mortos para explicar para o mundo dos vivos os princípios da “grande reforma”. Neste

contexto, o telégrafo espiritual foi uma resposta popular para os poderes eletrônicos e invisíveis do telégrafo. Fascinados com as capacidades telecomunicativas de quebrar barreiras do espaço e do tempo através de mensagens enviadas a milhas de distância pela velocidade da luz, os espiritualistas viam a tecnologia telegráfica como um grande *medium* de contato com os mortos (Sconce, 2000).

Neurologistas e alienistas do período concebiam estas teorias como uma insanidade de grupos. Porém, toda essa discussão que articulou saberes da ciência, do oculto e do espetáculo reforçou a construção do conceito de “presença” nas mídias eletrônicas. As ciências médicas, por outro lado, acreditavam que a presença elétrica era construída a partir das conexões entre a rede telegráfica e o sistema nervoso central (Gunning, 1995). Em conseqüência, a medicina trabalhava de acordo com várias teorias diferentes sobre as transformações de fontes de eletricidade e consciência como forças análogas. Além disso, também empregavam a eletricidade como meio de adaptar mulheres às leis sociais da sociedade vitoriana. Para várias mulheres, consideradas mais elétricas, o trabalho com o telégrafo constituiu-se em um espaço de resistência aos poderes patriarcais com novas formas políticas de expressão. Espiritualistas e fisiologistas trabalhavam com a idéia comum de que o mistério do telégrafo era equivalente às explicações da mulher como tecnologia, demonstrando que esta “mídia viva” era uma metáfora complexa que liga corpo, consciência e informação (Sconce, 2000).

O advento do wireless na passagem do século XIX para século XX ocasionou uma mudança radical na visão da presença eletrônica em uma metáfora das telecomunicações. A consciência sem contato do vivo com o morto, ambos misturados no éter universal. A rede wireless permite essa fantástica interconexão de consciências através de uma tecnologia que possui o poder de atomizar e dispersar corpos num universo. Ali já estava à

base para pensar as redes virtuais de informação e suas estratégias de isolamento através da comunicação sem corpo. A presença telegráfica produziu novas possibilidades de contato, mas também a impossibilidade de sociabilização pela presença física. Essas formas de comunicação sem o corpo estiveram intimamente relacionadas com a emergência dos debates acerca dos fenômenos da dissociação: a clarividência, a telepatia, a hipnose e outras formas de consciência sem corpo.

Embora tenham começado nos EUA, os debates sobre a “mente inconsciente” foram uma onda popular do espiritualismo que começou a se espalhar na Europa em meados do século XIX. Nesta época, as presenças dos espíritos em mesas giratórias e encarnada nos médiuns representavam uma certa ameaça ao mostrar que o sistema nervoso poderia ser possuído por um fantasma. Os indivíduos mais suscetíveis de possessão são os “médiuns” que ficam entre o reino dos mortos e dos vivos. Alguns médiuns escrevem automaticamente, falam em transe e alegam produzir fenômenos físicos. Em 1866, os espectros passam a aparecer independente do corpo dos médiuns durante sessões visuais que atraíam um grande número de público às casas espíritas (Sconce, 2000).

Em 1871, as irmãs Fox chamam a atenção de vários homens cientistas por seus poderes de comunicação com os mortos. Os fenômenos de comunicação com os espíritos atraíram a atenção de psicólogos e psiquiatras preocupados em investigar a mente e os estados de consciência. Neste contexto, a escrita automática e outros meios de comunicação com os mortos foram explorados no estudo sobre os estados alterados de percepção. Os pesquisadores estudavam médiuns e pessoas histéricas, assim como indivíduos com múltipla personalidade.

Um grupo de notáveis homens da ciência se reuniu em Cambridge em 1870 para analisar como a clarividência e a comunicação com os mortos poderiam ser possíveis,

fundando a famosa "Society of Psychical Research". Deste grupo destacaram-se os psicólogos Edmund Gurney e Frederic Myers. Para investigar a “vida após a morte”, Myers e seus companheiros estudaram os fenômenos da hipnose e da dupla personalidade, levantando uma vasta bibliografia sobre o assunto que deu origem a um livro de dois volumes intitulado “Human personality and its Survival of Bodily Death” (Sconce, 2000). William James apresentou este livro como a primeira tentativa de se considerar o fenômeno da alucinação, da hipnose, do automatismo, da dupla personalidade, do mediunismo e da telepatia como partes conectadas de um só assunto. Myers chamou o subconsciente de um "eu subliminar" e declarou que ele possuía uma função inferior relativa aos processos de dissociação, e outra, superior, que aparece nos trabalhos dos gênios, repleta de informação, sentimentos e pensamentos “originais”, tornando possível a comunicação com os espíritos (Gurney et al, 1896) .

Os trabalhos feitos pela “Society of Psychical Research” entre 1880 e 1890 representaram uma transição do uso mediúnico da escrita automática para os usos clínicos da psicologia experimental. Os membros da sociedade procuraram estudar os processos do inconsciente e a comunicação com espíritos como fenômenos dissociativos. Um dos trabalhos mais importantes dessa época foi o de Theodore Flournoy (1854-1920), físico, psicólogo, fisiologista e discípulo de Wilhelm Wundt, que começou a aplicar experimentos da psicologia para as questões da parapsicologia.

Flournoy começou a estudar o mediunismo em Gênova através do caso de Catherine Muller, uma mulher de trinta anos que trabalhava em uma loja de departamento e alegava ter poderes espirituais. Obstinado, o Dr. Flournoy pesquisou por cinco anos as atividades espíritas desta mulher que se dizia uma ex-princesa indiana e a última encarnação de Maria Antonieta – além de confessar secretamente para o Dr. Flournoy

sobre as suas comunicações com amigos marcianos (Gurney et al, 1896). Em 1893, Flournoy publicou "From India to Planet Mars" relatando o contato com a médium e diagnosticando-a como um ser dotado de uma imaginação subliminar baseada em memórias perdidas que ele chamou de "automatismo criptominésico". Esta espécie de escape também expressava uma vontade de fuga de um cotidiano entediante e mecânico. A partir destas observações, o Dr. Flournoy levantou a hipótese de que as condições mediúnicas estavam diretamente relacionadas a uma anomalia do sistema nervoso propícia para psicopatologias como sonambulismo espontâneo, letargia, catalepsia e histeria. A partir destes estudos, a hipnose e o espiritismo começaram a andar juntos, debatidos nos círculos sociais (Gurney et al, 1896).

O primeiro estudo objetivo da personalidade múltipla apareceu em 1840 com o caso de Estela, uma menina de 11 anos que sofria de "ataques extremos de pânico". Um físico, Despine, hipnotizou-a e depois de um mês ela desenvolveu duas personalidades relatadas pelo médico, o que influenciou os trabalhos de Pierre Janet sobre os fenômenos da dissociação. As múltiplas personalidades poderiam conviver umas com as outras, porém sempre uma se sobrepondo a outra – geralmente uma personalidade mais extrovertida e outra mais introvertida. Não haveria uma personalidade normal e outra anormal. Os casos de dupla personalidade também, segundo Despine, estavam relacionadas aos estados de fuga seguidos pela amnésia (Janet, 1889). Uma face desses estados é a "despersonalização".

A partir dos casos de personalidade múltipla estudados em situações clínicas, os fisiologistas e psicólogos começaram a debater a noção de dissociação. No século XIX o conceito de dupla personalidade emergia a partir da crença em uma segunda personalidade que armazenava memórias esquecidas e fantasias que se desenvolviam de um modo

autônomo, como ocorre nos sonhos – como se houvesse uma “alta” e “baixa” consciência ativadas de acordo com níveis de frequência nervosa. Neste contexto Pierre Janet esboçou a idéia das “desagregações psicológicas”. O médico francês começou a se interessar pelo fenômeno em sua tese de doutorado, quando analisou o caso de uma mulher de 45 anos que poderia ser hipnotizada à distância. Em 1885, Janet escreveu vários artigos sobre a telepática “Leonie” que impressionaram a “Society of Physiological Psychology de Paris”, incluindo o famoso médico Charcot. Intrigados com os estudos de Pierre Janet, Charcot e a Sociedade de Psicólogos de Paris montaram uma delegação para conhecer Leonie. Os resultados de Janet foram confirmados e ele adquiriu uma rápida fama em todos os círculos científicos que envolviam as investigações acerca dos fenômenos. Porém, Janet esnobou as ligações dos fenômenos dissociativos com as questões paranormais e decidiu pesquisar sozinho as relações entre hipnose e sugestão a partir de raízes nervosas e psicopatológicas. Além de ter mudado o enfoque de seus estudos, Janet também mudou de “análise de casos”, pois descobriu que Leonie já havia sido hipnotizada antes de suas experiências. Confuso, Janet acreditava que as exposições telepáticas de Leonie eram efeito de sessões magnéticas anteriores. Este fato levou Pierre Janet a ser mais cuidadoso, passando a escolher pacientes “de primeira mão” que ainda não tinham passado por manipulações magnéticas (Hilgard, 1998).

O “Automatismo psicológico”, a tese de doutorado de Janet publicada em 1889, foi baseado na observação de suas sonâmbulas. Dentre elas, Lucie, jovem de 19 anos que era constantemente acometida de ataques de terror sem uma razão aparente. Usando a escrita automática disparada por Lucie em seus surtos mediúnicos, Janet diagnosticou a causa dos ataques: quando a jovem tinha sete anos, dois homens se esconderam atrás das cortinas de sua casa para assustá-la. Lucie, então traumatizada, esqueceu este episódio, mas a segunda

personalidade dela não: ela invocava as sombras fantasmagóricas por detrás das cortinas que faziam a pobre Lucie automaticamente entrar em pânico.

A partir do “caso Lucie”, Janet dividiu o automatismo psicológico em duas grandes categorias. A primeira foi o "automatismo total" do sujeito que incluía a catalepsia completa, o sonambulismo artificial (o estado hipnótico) e as existências sucessivas das múltiplas personalidades. A segunda categoria foi o “automatismo parcial” do sujeito. Neste grupo parte da personalidade era fundida com o subconsciente. Este tipo de automatismo relaciona-se aos estados de catalepsia parcial, às distrações e devaneios, à escrita automática e à sugestão pós-hipnótica. Para denominar o conjunto destes estados alterados de consciência, Janet cunhou o termo “dissociação”. A palavra dissociação empregada por Janet deriva dos estudos da “associação”, nos quais a consciência é concebida como um agregado de memórias (Hilgard, 1998). Porém, o conjunto de “memórias estranhas” despertadas em estados alterados de consciência ou desagregação expressa, de diferentes formas, o fenômeno de “dissociação”. Segundo Janet, durante a formação da personalidade estas memórias obscuras foram fundidas ao mundo psíquico do indivíduo como uma personalidade subordinada, subconsciente, mas capaz de ser invocada e representar a consciência através da hipnose e suas relações com outros fenômenos como mediunidade, impulsos obsessivos, idéias fixas e alucinação.

As observações clínicas e os debates entre psiquiatras e espiritualistas no final do século XIX ofereceram um novo imaginário fantástico que articulava os fantasmas da literatura com os espectros da imagem fotográfica e o automatismo da imagem cinematográfica. Os experimentos científicos de estímulo e resposta fisiológica também foram apropriados para saber como os espectadores reagiam a certos reflexos provocados pelas atrações em analogia aos descontínuos movimentos da vida industrial. Imagens das

ciências médicas dialogavam com as figuras dos museus de cera e das exposições dos circos de horrores, dos museus de ciência, e dos “anormais” nas escolas de medicina, psicologia e direito penal. Nesse contexto, a imagem cinematográfica acompanhou os vertiginosos ritmos dos corpos histéricos, cujos frenéticos movimentos estavam mimetizados nos espetáculos de cabaré e nas danças serpentinas já visualizadas no kinetoscópio (Singer, 1988). Esta relação entre histeria e cinema, explorada através da espetacularização do movimento, também forneceu as bases para pensar o espectador como um corpo epilético produzido pela estética do choque das exposições dos primeiros filmes (Baer, 1994)

As relações entre choque, dinamogenia e cinema estariam diretamente conectadas às respostas automáticas solicitadas pela vida moderna, pois os reflexos nervosos e inconscientes ocorreriam de forma automática a partir de choques sensoriais no aparelho nervoso do espectador. Na passagem do século XIX para o XX, fisiologistas utilizavam filmes em projeção para testar e monitorar as respostas sugeridas pelas imagens ao espectador em situações dramáticas ou em momentos cômicos (Gordon, 2001). De acordo com algumas teorias da fisiologia desta época, vários estágios da intensidade de emoção estética poderiam manipular o corpo e provocar mudanças na personalidade. O filme cinematográfico poderia servir de terapia para disfunções nervosas. Tais teorias demonstravam, portanto, que a infra-estrutura da percepção não incluía somente um componente motor, mas também o “instinto”. Segundo Bernheim (1917), por exemplo, a personalidade é formada pelas sensações recebidas pelos órgãos que transformam o corpo em um “sensorium”. Por isso, devido ao seu dinamismo, a personalidade é um vórtice eletromagnético composto de diversas forças variáveis. Os fenômenos da dissociação estariam diretamente relacionados às estimulações externas e mudanças do curso das

sensações, da memória e dos estados nervosos, semelhantes à experiência do automatismo ou hipnose do cinema.

Charles Fere mostrou que todas as sensações são acompanhadas pela contração de uma força muscular que pode ser medida através de dinamômetros. No entanto, o consciente não receberia estes impulsos (Crary, 1999). O prazer resultaria de movimentos automáticos disparados por “instintos nervosos” ligados à emoção e às descargas de adrenalina. Seguindo estas pistas, Gustav Fechner elaborou experimentos psicofísicos para medir sensações e emoções com o objetivo de produzir reações corporais propagadas pelo movimento. Neste sentido, a tendência automática do corpo em imitar um movimento – como nos surtos de histeria – seria inerente à experiência estética. A estética do movimento na dança, no cinema, na multidão e nos ritmos urbanos, por exemplo, seria um tipo de “contágio” que provocaria sintomas parecidos com os da histeria e do automatismo ambulatório. Como analisou Gabriel Tarde, a imitação inconsciente é um fenômeno universal, pois o comportamento é impulsionado a partir de sugestões sociais que convertem o indivíduo em um sonâmbulo sem referência da realidade.

Estas noções sobre o reflexo dos nervos e observações dos estados de sonambulismo, histeria e hipnose são cruciais para se analisar a emergência do cinema como máquina produtora de experiências dissociativas. As pesquisas acerca do “inconsciente corporal” e suas conexões com os fenômenos dissociativos como a hipnose, a alucinação, a personalidade múltipla e a telepatia servem-nos de metáforas para pensarmos a experiência do cinema e suas mudanças ao longo de sua história.

Este “inconsciente corporal” capaz de transformar o corpo humano em um autômato nas mãos de um magnetizador metaforiza a própria condição moderna do homem possuído por leis tecnocientíficas que orquestram modos de vida. Os movimentos

automáticos do cinema são elementos fundamentais para o entendimento do espectador em analogia com os estados de suspensão da percepção. Neste sentido, a noção de sugestão hipnótica foi a mola propulsora para os estudos da dissociação e do automatismo ligados à modernização da percepção. O “duplo” construído no espaço cinematográfico consistiria em um corpo nervoso, uma personalidade desmembrada que foi representada sob várias formas culturais do século XIX através de sonâmbulos, decapitados, esquartejados e histéricos.

Em 1900, já muito popularizado na França, o cinema de Georges Méliès apropriou-se destes temas fazendo uma reflexão no cinema sobre o “autômato humano”. A estética de Méliès é marcada por uma representação singular de corpos em transformações fantásticas: metamorfoses, multiplicações e deslocamentos produzidos por imagens dissociadas, sobreposições e outros efeitos do aparato cinematográfico. Uma figura recorrente nos filmes de Méliès é a cabeça decapitada e os corpos duplicados, triplicados, quadruplicados até preencherem a tela de cinema. Em *Dislocation mystérieuse* (1901), por exemplo, a desagregação do corpo ocorre quando um homem acende um cigarro e sua cabeça fica flutuando até pairar sobre uma vela e adquirir traços bizarros. Em um outro filme, *Un homme de têtes* (1898), as cabeças de um mágico compõem notas musicais. Estes exemplos, como muitos outros de Méliès, já apresentam no cinema os efeitos de disjunção entre corpo e consciência (Sadoul, 1961).

5. OS NERVOS À FLOR DA TELA: A TEORIA DO CINEMA E O AUTOMATISMO ESPECTATORIAL

Embora a visão, como é do conhecimento de todos, seja o sentido mais desenvolvido, e considerado o ponto de vista segundo o qual nossa inteligência e nossos costumes são visuais, nunca houve, no entanto, um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema. O cinema cria verdadeiramente um 'regime particular que envolve um único sentido'. E uma vez habituados a usar desse estado intelectual novo e extremamente agradável, ele se torna uma espécie de necessidade, como o fumo ou o café. Ou eu tomo a minha dose ou não tomo. Fome de hipnose muito mais violenta que o hábito de leitura, pois esta modifica bem menos o funcionamento do sistema nervoso.

Jean Epstein, Bonjour Cinema

Na noite do dia 3 de abril de 1921, o Capitol Theater de Nova York apresentava uma sessão extravagante. A cortina do palco abria-se para o público, que se deparava com o interior de uma espaçosa mansão iluminada pela luz rubra e difusa de uma lareira. Ao mesmo tempo, uma luz azulada entrava pela janela e revelava uma biblioteca habitada por duas silhuetas humanas. Então, uma dessas figuras, o "Dr. Cranford", tomava a palavra ao público e se referia à estranha experiência que havia experimentado quando era jovem, acometido de sonambulismo e vítima de um horrível pesadelo ligado a um tal "Dr. Caligari" (Biosca, 2004).

O assustado rapaz ouvia a narrativa em transe olhando fixamente para o facho azul da janela, enquanto uma jovem branca e cadavérica emergia do fundo da cena em direção a eles. No preciso momento em que o zumbi ia tocá-los, as luzes se apagavam, e a cena teatral fundia-se com a imagem cinematográfica de dois homens sentados em um banco de

jardim, enquanto, como na cena anterior, uma sonâmbula louca caminhava de braços estirados em direção à câmera.

Uma hora e meia depois de concluída a sessão, os espectadores se viam de novo diante do misterioso Dr. Cranford, que, apavorado, de olhos esbugalhados e boca escancarada, levantava seus braços em lentidão apontando-os para uma figura que havia permanecido rigidamente encostada numa das paredes do cinema durante toda a sessão: era "Jane", a protagonista do filme. Diante da sonâmbula ele revela que o outro protagonista, o jovem hipnotizado, se tornou um próspero relojoeiro, casado e com uma família feliz; porém não ele conseguia se livrar das seqüelas hipnóticas do diabólico "Dr. Caligari".

A narrativa do "Gabinete do Dr. Caligari" é iniciada no pátio de um manicômio onde o delirante Francis narra para um outro louco os acontecimentos traumáticos que ele viveu – tudo começou em uma cidade natal com uma visita à "feira de atrações" na companhia de seu amigo, "Allan". Em uma das tendas da feira, um extravagante personagem que respondia pelo nome de Caligari exibia um sonâmbulo dotado de clarividência. Quando Allan interroga o sonâmbulo sobre quando iria morrer, ele automaticamente é respondido: "amanhã de manhã". O corpo rígido do sonâmbulo, o seu olhar vazio e o seu tom de voz misterioso envolvidos pela sinistra atmosfera da tenda deixam o jovem apavorado. A profecia se concretiza na manhã seguinte, quando a sombra do sonâmbulo enforca o jovem Allan. Por sua vez, Jane, uma garota paquerada pelos dois amigos, tentando encontrar seu pai na feira, depara-se com a tenda dos horrores. O Dr. Caligari tenta hipnotizá-la através do penetrante olhar de Cesare, o sonâmbulo. Também interessado na garota, na mesma noite Cesare rapta Jane. Então Francis persegue Dr. Caligari até as portas do mesmo manicômio em que narra a sua história e descobre que o diabólico mágico é na verdade o diretor do hospital psiquiátrico. Entrando no manicômio,

Francis descobre que Caligari é um velho psicopata que comete crimes através de seus sonâmbulos. Desmascarado pelo jovem, o doutor Caligari é preso e encerrado no hospício. O relato do jovem termina e observamos os personagens do filme transitando como sonâmbulos pelo pátio da casa dos loucos. Ao observar o diabólico psiquiatra, o jovem tenta em delírio estrangulá-lo, mas o Doutor, protegido da fúria do jovem, diz compreender sua patologia e promete curá-lo.

Exibido em vários países, “O gabinete do Dr. Caligari” estreou na Alemanha em 1920 e se tornou um filme paradigmático para a análise das relações entre cinema e hipnose. O filme metaforiza a condição de espectador como um sonâmbulo que tem suas percepções manipuladas no espaço cinematográfico como um lugar produtor de alucinações – como o próprio pátio do manicômio do filme que encerra os personagens da narrativa. Esta relação do autômato é conjugada com a metáfora da dissociação, pois o gabinete do Dr. Caligari é assombrado por estados alterados de percepção que mobilizam a atenção de seus frequentadores. Dentro dessa galeria de horrores, entre hipnose, telepatia, possessão e mediunismo, Caligari produz “crimes hipnóticos” através de seu fantoche.

Os movimentos são acompanhados por uma sucessão de deformações ópticas que vão desde o cenário desfigurado à percepção dos personagens, passando pela própria estrutura do filme, cujo foco recai sobre sua própria narrativa. Este sofisticado jogo metafílmico de Wiener está presente desde o início da narrativa aberta pela visão alucinada de um louco que descortina o cenário fantástico e hipnótico do Dr. Caligari. Além disso, o sofisticado metafilme dirigido por Robert Wiener de certo modo também emblematiza a transição do “cinema das atrações” para o “cinema narrativo”. O diabólico Dr. Caligari é um homem das “atrações”, como um hipnotizador das feiras populares; e um cientista sob a pele de um psiquiatra que dirige um manicômio. Esta relação entre ordem e desordem

permeia o filme na medida em que o insano Caligari ordena os movimentos de seus sonâmbulos. Porém agora as antigas imagens desordenadas do “primeiro cinema” passaram a ser bem focalizadas com a instituição da montagem no início do século XX. Esta mudança potencializou e orquestrou a atenção do espectador em precisos focos visuais, como os close-ups do rosto petrificado do sonâmbulo de Caligari. O diabólico Dr. Caligari, como um homem das atrações, invoca a figura do mostrador das primeiras exposições de cinema, que tentava conduzir a atenção do tumultuado público das feiras populares. Ao mesmo tempo, revela as novas potencialidades do cinema narrativo ao condicionar o espectador a um espaço fechado que potencializa a orquestração de sua atenção, assim como o sonâmbulo do claustrofóbico gabinete.

As relações entre cinema, automatismo e dissociação tomaram um novo rumo quando a imagem cinematográfica foi narrativizada e a percepção do espectador motorizada pela montagem. As mudanças operadas pelo cinema narrativo corresponderam à contínua crise nos modos de observação, acentuada na passagem do século XIX para o XX. Nestas transformações é possível observar uma linha de continuidade entre as mídias ópticas e o “cinema das atrações”. Porém, com o estabelecimento da narrativa como forma privilegiada de expressão fílmica, o cinema se diferenciou da sua forma hegemônica anterior, na medida em que contribuiu para a produção de um sujeito espectral, familiarizado com a padronização de determinados códigos de representação que atualizaram a “sensibilidade sentimental”.

Para assimilar este tipo de cultura consumida, sobretudo por uma classe letrada, o cinema resgatou o melodrama e fez dele um dos principais pilares de sua estrutura

espetacular¹⁵. Se os aparelhos ópticos que marcaram o início da cultura visual moderna, em suas relações com a ciência do século XIX, giravam em torno da natureza dos choques perceptivos e se ancoravam nos estudos fisiológicos da percepção espectral, o cinema narrativo começou a produzir uma experiência cinematográfica que se baseava em “efeitos sentimentais” e nos mecanismos de “identificação projetiva”, que despertavam outros interesses de psicólogos dos inícios do século XX. Esses efeitos “sentimentais”, de matrizes melodramáticas, almejavam uma certa “regulagem perceptiva” ajustada às novas configurações sociais presentes na América do Norte e na Europa das três primeiras décadas do século XX. Foi neste contexto que o cinema clássico narrativo produziu uma série de mudanças nos modos de produção e exibição dos filmes, que deflagrariam outros processos de subjetivação espectral.

No período da cinematografia conhecida como “clássica” – situada entre 1910 e 1950 – diversas questões sobre cinema, espetáculo e percepção foram trabalhadas por importantes diretores como D.W. Griffith, Alfred Hitchcock e Fritz Lang. Todos esses diretores fizeram de seus filmes poderosos instrumentos de reflexão sobre os mecanismos da representação cinematográfica e seus efeitos perceptivos. Apesar das grandes diferenças entre suas respectivas cinematografias, alguns trabalhos de Griffith, Hitchcock e Fritz Lang oferecem preciosos elementos de análise para pensarmos uma importante mudança nas relações entre cinema e percepção operada por dois fatores fundamentais: de um lado, a instituição da montagem narrativa e, de outro, a hegemonia do melodrama sentimental – ambos fatores responsáveis pela legitimação do cinema como uma forma “nobre” de espetáculo. Assim, são de grande importância para este estudo as questões trabalhadas por

¹⁵ O melodrama não se liga apenas a um tipo de espetáculo que prima pela “sensibilidade sentimental”, mas também às formas de entretenimento do século XIX marcadas pelo sensacionalismo, típico das atrações populares. Porém, a estrutura melodramática do cinema narrativo vincula-se mais ao melodrama teatral e novelesco consumido por letrados e burgueses, ou “melodrama sentimental” (ver Brooks, 1985 e Singer, 2001).

Griffith sobre o efeito moral do melodrama cinematográfico, bem como a problematização de Hitchcock em relação aos processos de identificação projetiva do espectador, e a tematização das tecnologias escópicas como armas de influência na trilogia do Dr. Mabuse, de Fritz Lang. Tudo isso é relevante na medida em que estes filmes metaforizam a própria mutação sofrida pelos regimes de observação do século XX, vinculada às novas redes de saberes e poderes, e às novas tecnologias (hipn)ópticas que trouxeram novas figurações e movimentos para as metáforas do autômato e da dissociação.

Em 1880, Hypolite Bernheim não somente antecipou as comparações entre cinema e hipnose, como também sugeriu uma hipnótica produção visual na qual filme e alucinação se tornam equivalentes: as "alucinações passivas" onde pacientes percebem as imagens como espectadores. Embora as imagens sejam sugestões "mentais", os hipnotizados as percebem como realidade – "eles olham as imagens com o seu próprio olho" (Bernheim, 1917). As alucinações provocadas pelas técnicas de hipnose produziriam uma espécie de sonho passivo. O paciente-espectador movimenta seu imaginário, dando vida a um "segundo corpo" enquanto continua mobilizado.

Essa condição hipnótica que fez do cinema um espaço propício para experiências dissociativas, semelhantes às do manicômio e do gabinete do Dr. Caligari, é descrita por Roland Barthes ao propor que a relação do espectador com o filme é estabelecida por uma afinidade erótica: a luz do projetor penetra no escuro e faz vibrar os corpos envolvidos em seu raio de ação, fazendo-os "dançar" de acordo com a disseminação de suas partículas. Para Barthes, o espaço cinematográfico é um lugar de entrega, de uma "passividade" preconizadora da hipnose fílmica: "não é frente ao filme e pelo filme que sonhamos; é, sem o sabermos, antes mesmo de nos tornarmos seu espectador". Essa pré-disposição hipnótica faria parte desse "estado de cinema", quando o espectador "se conduz de rua em rua, de

cartaz em cartaz, para precipitar-se finalmente em um cubo escuro, anônimo, indiferente, onde se deve produzir este festival de afetos que chamamos de filme” (Barthes, 1980: p.122).

Por um lado, de acordo com Barthes, esse sujeito entra na história do filme, procurando a sua lógica, com o olhar já disciplinado pelas leis de causa e efeito próprias à narrativa clássica; mas, por outro lado, ele está “fora”, sem local, “deslocado”, fascinado com o encanto da imagem. Nessa relação, o filme não é somente apreendido pela instância do olhar, mas por todo o corpo, pois, no escuro da sala, os sentidos amalgamam-se, eletrizados por um transe hipnótico que ativa os afetos e as percepções do espectador. Segundo Barthes, da escuridão anônima da sala de projeção, as sensações se desvanecem em uma espécie de “erotismo difuso” erigido pela máquina cinematográfica. A partir desta cópula entre o cinematógrafo e o espectador emanaria o trabalho invisível dos afetos corporais através de movimentos que provocam fascinação e gozos imagéticos. De acordo com o olhar de Barthes, portanto, a gravidade da sala de exibição faz com que os sentidos se “carnavalizem” graças ao marulho imagético que é modulado na tela e refletido nos corpos (Capistrano, 2001). Isso pode ser potencializado pelo som, que intensifica as sensações visuais através de dissonâncias, estouros, vozes, gritos e sussurros, bem como por outros elementos que redimensionam a fascinação cinematográfica e embaralham as sensações, transformando os corpos espectatoriais em vórtices espectrais que “dançam” e “rodopiam” ao sabor das imagens e de sua potência.

Ainda segundo Barthes, toda essa fruição está relacionada ao “gozo” duplo da fascinação – pela imagem e pelo que a ela excede – através de uma certa ambivalência corporal: uma parte que detém o olhar codificado, identificado com o espelho da representação; e a outra parte, aquele corpo outro que fetichiza as imagens e que perverte o

que está nos meandros do cinema: o espaço escuro, os sons, o raio projetivo, a vibração, os odores, as entradas e as saídas da sala. A partir da sensorialidade engendrada pelo conjunto desses elementos, a imagem cinematográfica gera uma relação erótica com os corpos envolvidos em sua gravidade, fazendo o sujeito “decolar” e se “descolar” das codificações corpóreas, suscitando aí uma experiência de liberdade, uma espécie de perversão produzida pela situação cinema: “estou hipnotizado por uma distância, e esta distância não é crítica (intelectual); mas é, se pode dizer, uma distância amorosa”. (Barthes, 1980; Capistrano, 2001).

A experiência do cinema como uma espécie de “magnitude sensorial” amplificadora dos sentidos fez parte da teoria de Jean Epstein, que não privilegiou a visão para analisar a percepção filmica. Para o diretor francês, o filme é uma experiência ótica na qual a atenção do espectador é focalizada totalmente através do olho, cujo significado é inseparável do corpo: um terminal nervoso onde a experiência do espectador é construída. A partir da “visão corpórea”, segundo Epstein, o cinema possuía uma capacidade de abrir a percepção humana para dimensões extraordinárias, como nos estados de dissociação (Turvey, 1998)

As potencialidades hipnóticas da imagem cinematográfica, exploradas pelos “efeitos de montagem”, formam parte das reflexões do diretor francês sobre a fusão entre espectador e cinema visando amplificar os mecanismos de percepção. Pensando em mecanismos perceptivos multissensoriais, o diretor francês estudava experiências para espectador de cinema a partir da exploração de novos ângulos visuais capazes de mobilizar os vários sentidos do corpo. Para isso, ele experimentou ângulos e movimentos de câmera equivalentes aos dos automóveis, aeroplanos e de outras tecnologias da velocidade. Para definir a percepção espectral ele usou os termos “vertigem”, “hipnose” e “alucinação”.

Para Epstein estas forças físicas mobilizam os corpos a partir do “impacto visceral” com as imagens cinematográficas. A extensão cinematográfica da visão e da cognição que marca o os efeitos corporais do espectador estariam localizadas na fotogenia. Sem precisar as suas origens, o diretor francês afirma que a fotogenia é uma força invisível que rege a experiência do cinema. Por isso ela oferece ao espectador uma espécie de “clarividência”. Porém o diretor francês não trabalha com a estética cinematográfica ligada a um sublime “transcendental” (Rosenblatt, 1998) mas através da percepção do espectador com os nervos à flor da tela.

A fotogenia foi um termo francês elaborado por um dos primeiros teóricos franceses de cinema, Louis Delluc, sendo geralmente considerada como a primeira definição de filme com a expressão *médium*. O conceito foi importante ao tentar definir a “natureza” da arte cinematográfica a partir de suas propriedades formais e perceptivas vinculadas à sua reprodução mecânica. A fotogenia não descreve somente objetos concretos ou imagens, mas também os movimentos que ocorrem entre o intervalo dos fotogramas. Assim como a dinamogenia, a fotogenia foi utilizada especificamente para analisar-se a reação dos espectadores face à imagem cinematográfica e seus encantos.

Essa capacidade, própria do cinema, de deflagrar certos processos hipnóticos suscitou vários estudos da psicologia experimental sobre os processos cognitivos implicados na experiência espectral. Para Hugo Munstemberg, por exemplo – um pioneiro da teoria do cinema –, os processos que constituíam a ilusão cinematográfica produziam uma “arte da subjetividade” capaz de imitar a maneira através da qual a consciência estrutura as formas espaço-temporais de um mundo “exterior” reajustando-as às percepções relativas à atenção, à memória, às emoções e à imaginação. Esse mecanismo perceptivo, segundo Munstemberg, ocorreria por conta de uma fenomenologia da

experiência cinematográfica mesclada em processos “progressistas” exteriores e interiores ao corpo — os primeiros, ligados à estética fílmica e à sua “evolução tecnológica”, enquanto os segundos, relacionados à formação perceptiva do espectador (Xavier, 1999: p.26;).

Nesse sentido, Munstemberg não se preocupou em pesquisar a origem do cinema, mas em sondar sua capacidade de unir ilusão e ciência e orquestrar a percepção. O que interessou ao psicólogo alemão foram as transformações que a imagem cinematográfica sofria no seu rumo em direção ao estabelecimento da narrativa clássica, que transformava cenas reais e comuns em um novo tipo de arte, na medida em que o cineasta recortava – com suas percepções – algumas imagens do caos cotidiano, e as adaptava para dar lugar a uma percepção puramente fílmica que, por sua vez, dialogava com os movimentos perceptivos do espectador (Capistrano, 2001). Para Munstemberg, a partir da apreensão dessas imagens, o espectador podia deter a sua atenção e perceber o que lhe escapava na vertigem do cotidiano (1997, p.28) através de algumas estruturas especificamente cinematográficas como a utilização dos closes e planos-detalhe

Segundo Munstemberg, o afastamento do filme com relação à realidade física gerava fortes processos subjetivos no espectador, de acordo com as leis do pensamento lógico e racional: o cinema traduziria as matérias do mundo para a matéria de nossa consciência. Por isso, Mustenberg reivindicava uma unidade e uma transparência da imagem através da narrativa e do isolamento do espectador em relação ao mundo exterior. Por outro lado, Munstemberg também aludia a um jogo de “matérias mentais” que exigia um espectador ativo por meio de um subjetivismo ligado ao cinema “intelectual”. Desse modo, ciente do artifício cinematográfico, o espectador aceitaria a ilusão de profundidade da imagem fílmica e do movimento, fazendo do “efeito-cinema” um mecanismo que

“transcende” à simples impressão dos objetos, já que o espectador acompanharia as imagens com a “mente” ativa de idéias, pois elas mobilizavam a imaginação através das experiências subjetivas. (Munstenberg, 1923)

Nesse sentido “mustenberguiano”, a percepção do espectador passou a ser calculada pela ação cinematográfica, motivando-o para conferir significado a tudo quanto lhe afetasse por meio de suas percepções ópticas e sonoras. Nessa perspectiva, então, a atenção mediada pela tecnologia cinematográfica daria sentido ao mundo exterior, selecionando alguns focos significativos e relevantes e descartando outros como nas elaboradas técnicas de hipnose. O caos das impressões cotidianas seria regulado pelos movimentos de atenção, memória e emoções produzidos pelos focos cinematográficos.

Para analisar a experiência cinematográfica nos primórdios do século XX, Munstenberg distinguiu ainda dois tipos de atenção: uma voluntária e outra involuntária (1999, p.29). A primeira se refere ao direcionamento das impressões subjetivas, quando o espectador sabe o que deseja focalizar; nesse caso, a apreensão dos objetos fica impregnada de subjetividade, o que lhe faz ignorar outros elementos considerados desinteressantes. A atenção voluntária, portanto, controla a atividade do sujeito, pois subordina o modo com que ele apreende as coisas em virtude da seleção. No caso da atenção involuntária, ao contrário, o foco é dado pelas coisas percebidas, como por exemplo: tudo que é “barulhento”, “brilhante” e “insólito” atrai a atenção involuntária, como acontece com as imagens cinematográficas (e da literatura fantástica). Tragada pela “mente” a percepção se voltaria, então, para um lugar: o ponto que está chamando a atenção.

Essa relação entre cinema, hipnose e automatismo fica ainda mais clara quando Munstenberg afirma que tudo o que afeta os “instintos naturais”, tudo o que provoca a

esperança, o medo, o entusiasmo, a indignação, ou qualquer outra “emoção forte” provocaria um grande “controle da atenção”. Embora de alguma maneira isso deva passar necessariamente pelo filtro da subjetividade, o seu ponto de partida é “exterior” ao sujeito, caracterizando por isso mesmo a atenção do tipo involuntária – ou seja, quando são os próprios objetos que solicitam e produzem automaticamente os mecanismos da atenção.

A importância do resgate da teoria de Munstemberg para os estudos de cinema está na sua “sugestiva” conexão entre a imagem cinematográfica e a hipnose a partir de um minucioso estudo acerca da orquestração perspectiva do espectador pelas emergentes técnicas cinematográficas – a montagem dos planos que constroem o filme narrativo. Os estudos de cinema articulados com os estudos de percepção abordavam a experiência cinematográfica em comparação aos sonhos e a sistemas de identificação de matrizes psicanalíticas. Porém, algumas perspectivas, como a pioneira de Munstemberg, têm marcado a interação entre cinema e percepção a partir da comparação entre suas técnicas de fascinação e as tecnologias de “suspensão da percepção”, presentes na psicologia experimental e na psiquiatria em seus estudos sobre o automatismo e os fenômenos dissociativos.

Quando se mudou para os Estados Unidos, em 1908, para lecionar em Havard, Musntenberg freqüentava o cinema escondido dos amigos, pois aqueles espaços não condiziam com a personalidade de um “homem esclarecido”. Porém, além de cinéfilo enrustido, Mustenberg era um psicólogo preocupado com as transformações de sua época e seus efeitos sobre a percepção dos indivíduos, sobretudo a dos trabalhadores. Em seus estudos sobre a “psicologia da eficiência industrial” – muito influenciados pelo taylorismo –, além de tematizar problemas urbanos como os “crimes hipnóticos”, ele

apontava técnicas de ajuste social visando uma maior capacitação perceptiva dos trabalhadores às tarefas laborais.

Na época em que Munstemberg imigrou para os Estados Unidos, a formação da indústria cinematográfica acompanhava a explosão demográfica vinculada aos altos índices de imigração européia: o cinema, então, não servia somente como entretenimento, mas também como um meio informativo e pedagógico que “educava” aqueles indivíduos, explicitando as leis e as diretrizes morais do americanismo. Por outro lado, o cinema foi se tornando um espetáculo cada vez mais rentável, embora os grupos sociais que o freqüentavam não fossem os que detinham o maior poder aquisitivo. Urgia, portanto, manter o antigo público de imigrantes proletários e, além disso, conquistar um outro segmento da população, inaugurando uma produção artística legitimada pelas elites industriais.

Para tal empreendimento, em 1908, os comerciantes de cinema criaram um órgão regulador: a Motion Pictures Patents, que servia para delimitar o que podia ser realizado com a tecnologia cinematográfica. Houve, assim, um projeto de racionalização da produção de filmes, que passou a ser dividida em departamentos específicos para diversos fins como direção, roteiro, fotografia, figurino e outros de seus elementos constituintes. Um dos primeiros passos para efetuar essa reformulação foi a assimilação do melodrama – já muito difundido nos espetáculos teatrais e nos folhetins literários –, adaptando os focos narrativos que direcionavam os pontos de vista do leitor (de folhetins) e do espectador teatral para o observador de cinema. Desse modo, originou-se uma orquestração específica, a serviço dos diferentes planos cinematográficos através da montagem (Capistrano, 2001).

Com a instituição da narrativa cinematográfica pelo uso da montagem, ocorreu um esquadrinamento das imagens em diferentes planos de acordo com a ordenação e a

duração cronológica do enredo. Essa mudança contribuiu para a formação de um novo tipo de espectador, na medida em que solicitou uma nova forma de percepção fílmico-sensorial baseada em uma linearização perceptiva que amalgamou várias zonas do tempo narrativo: a memória do passado, a apreensão do instante presente e a expectativa futura do enredo. Essas percepções temporais foram produzidas no espectador através de uma narratológica pautada por esquemas de causa e efeito que oferecia pistas sobre os sucessivos eventos da trama cinematográfica. Foi inaugurada, assim, uma forma de percepção fílmica baseada no alinhamento da atenção, da memória e da emoção do espectador entre a sua posição na sala de exibição e a tela de cinema. A constituição desse raio projetivo pelo cinema clássico o diferencia radicalmente dos modos de recepção do “cinema das atrações”, pois nestes primeiros cinemas os espectadores se fascinavam pela descontinuidade visual das imagens e pela própria visualização da “engenharia” do cinematógrafo.

Em relação à sua forma anterior, uma das primeiras mudanças operadas pelo cinema a partir de 1910 foi o processo de linearização narratológica marcado por pontuações — fusões, efeitos ópticos, legendas — que estabeleciam (e explicavam) a passagem de uma seqüência para outra, configurando um tipo de cinema extremamente acessível, didático e transparente. Todos esses elementos potencializaram os processos de identificação projetiva do espectador com a imagem cinematográfica. Como afirma David Bordwell (Bordwell et al 1997: p.72), o tempo de uma trama fílmica podia ser delimitado através de um prazo. Para isso, a continuidade devia primar pela transparência da montagem com seus planos coerentemente articulados em função do tempo estabelecido para o filme.

Esses elementos da narrativa clássica, que almejavam potencializar a capacidade de ilusão do espectador com o filme, foram intensificados com a incorporação do som

sincronizado em 1927, no filme *The Jazz Singer*. Com a sonorização da imagem pretendia-se criar uma duração perceptual que interferisse na montagem do tempo cronológico. Nos enredos dos primeiros filmes narrativos, as expectativas de uma conclusão significativa a partir de um ponto de vista causal conduziam as percepções temporais do espectador. A continuidade do movimento e a persistência do som sobre um corte, o uso das fusões encadeadas e a música diegética foram fatores fundamentais para satisfazer as ansiedades do espectador enclausurado na sala de cinema à espera de um possível final feliz. Esta dinâmica da narrativa cinematográfica foi costurada por movimentos de ação e continuação de um plano cinematográfico que se transformava em outro, impulsionando o enredo até seu desfecho final. Nesse *continuum*, a capacidade do espectador de avaliar hipóteses em esquemas de causa-efeito durante o filme, rebaixou a materialidade da duração cinematográfica para um segundo plano em relação à busca do significado narrativo. Foi redimensionada, assim, a percepção temporal do espectador. Ou seja, a narrativa clássica subordinava o tempo a uma causalidade, levando o espectador a elaborar “suas” próprias percepções temporais de acordo com uma lógica mnemônica e hipotética, bem como com os processos de identificação com o enredo fílmico através de diferentes artifícios narrativos (Capistrano, 2001).

Todas essas características individualizam os diversos elementos cênicos, tais como portas, janelas e objetos pessoais que expressam o “estado de espírito” dos personagens. Nesse sentido, a estética do cinema clássico narrativo atualizou a perspectiva antropocêntrica: a câmara tornou o olho (e os ouvidos) do espectador o eixo central no qual a “janela” do cinema foi edificada. Portanto, do mesmo modo em que a experiência espetatorial foi enquadrada por esquemas causais e temporais, ela foi o eixo a partir do qual o cinema se reorganizou para se transformar em uma potente máquina de ilusão.

Filhos dos teatros, os “palácios de cinema” possuíam uma geometria que calculava a representação cinematográfica em um raio projetivo que conectava o olhar do espectador com a tela. Se antes a cena era vista no espaço teatral sob diferentes pontos de vista, agora, no cinema, para as cenas exibidas na tela convergiam os pontos de vista do público. Estes se enquadravam em um único olho: o da câmera. É importante ressaltar esta espacialidade peculiar da arquitetura do cinema, pois ela esteve intimamente ligada à coroação do melodrama como gênero dominante do cinema clássico, e à capacidade de manipulação perceptiva do dispositivo cinematográfico.

Antes de se configurar no cinema, a construção de um olhar perspectivado – tão presente na pintura renascentista – trouxe para a cena teatral o “efeito-janela”: uma moldura espetacular que dava acesso a um mundo imaginário. Porém, apesar dos seus mecanismos de identificação com o público, ainda havia um grande vácuo que separava os espectadores da cena teatral. Este problema da representação cênica chamou a atenção de Denis Diderot em fins do século XVIII. O filósofo começou a reformular as bases da representação teatral a partir de suas críticas a um teatro ainda muito enquadrado em esquemas verbais e interpretações comedidas (Diderot: 1986). Na tentativa de aumentar as capacidades de identificação do público com a cena, Diderot rejeitava as concepções cênicas ligadas à tragédia francesa clássica, encenadas por atores estáticos fazendo longas declamações. O enciclopedista propôs, então, a elaboração de um jogo teatral capaz de transmitir uma “representação verdadeira” das emoções, dando ênfase à expressão dos sentimentos pela exacerbação dos gestos e pela visibilidade dos detalhes nos elementos cênicos, que tornavam “palpáveis” as emoções dos personagens à vivência do público (Xavier, 2003).

O projeto de reformulação da representação teatral elaborado por Diderot tornou-se comum nos melodramas teatrais do final do século XIX. E foi apropriado e aprofundado no cinema clássico narrativo do início do século XX, na medida em que a linguagem cinematográfica potencializou a capacidade de exibição das expressões emotivas dos personagens através de mecanismos como os closes, planos-detache, primeiros-planos e outros recursos que lhe são peculiares. Estes efeitos foram intensificados pelo conveniente espaço de exibição dos filmes: imerso na sala escura, o olhar do espectador “penetra” na tela através da câmera, revelando os mínimos detalhes de um mundo imaginário, das ações e dos sentimentos de seus protagonistas. Tal “ajuste de foco” do olhar e da cena pelo cinema em relação ao espaço teatral permitiu realizar ainda mais amplamente as concepções de Diderot, pois a “interioridade” dos personagens foi exacerbada pelos sucessivos closes e detalhes da câmera em seus gestos e expressões, explorando o tom estereotipado do melodrama cinematográfico.

As transformações ocorridas no cinema a partir do início do século XX também estão relacionadas às preocupações de Richard Wagner em condicionar o público em um único foco de atenção: o espetáculo. Em seu projeto de reformar a arquitetura do teatro de Bayreuth, em meados do século XIX Wagner já tentara configurar um espaço “protocinematográfico”. Em seus esboços arquitetônicos, o compositor diagramou um novo tipo de máquina de visão que procurava controlar de modo mais rigoroso a experiência perceptiva do espectador como um tipo de sujeito cada vez mais habituado com as distrações da vida moderna. (Crary, 2002)

Nesse projeto, Wagner procurou alinhar o campo de visão do público unicamente com o palco, eliminando as visões laterais que existiam nos teatros mais antigos. Além disso, Wagner almejava conferir um aspecto “fantasmagórico” à cena, reforçando a

escuridão do espaço cênico para explorar e intensificar os efeitos de luz sobre o cenário e, ao mesmo tempo, ocultando a orquestra. Essas reformas operadas por Wagner ambicionavam atingir um maior controle da atenção do público através da produção calculada de estados de fascinação e devaneios no espectador-ouvinte – assim como ocorreria, tempos depois, com o tipo de experiência espectral suscitada pelo cinema clássico narrativo.

As técnicas de Wagner foram inseparáveis dos problemas da atenção e da modernização do público. Wagner intencionava fazer da ópera uma experiência organizada de acordo com os parâmetros gregos a fim de produzir “catarses coletivas”. O projeto de Wagner dialogou com outras tentativas de uniformizar a percepção de um indivíduo ou multidão em termos de estímulo e resposta. Por isso, primeiramente ele procurou construir uma concepção cênica poderosamente capaz de manter a atenção do público. Ele projetou um teatro rigorosamente estruturado a partir do cálculo preciso da experiência receptiva do espectador. (Crary, 2002). Ele utilizou lanternas mágicas e efeitos de fascinação alinhando as imagens cênicas com a orquestra. Este anúncio cinematográfico de Wagner possuiu uma força hipnótica. O projeto do compositor visava condicionar todos os olhos dos espectadores em um ponto fixo e luminoso – o olhar fixado neste ponto faria rapidamente o espectador ser dominado pelo espetáculo, tornando-o passivo de ser orquestrado pelos efeitos hipnóticos obtidos a partir dos efeitos monumentais do projeto wagneriano (Huysen, 2000).

A articulação entre tecnologia cinematográfica, narrativa e orquestração das emoções fizeram do gênero melodramático um dos elementos mais estratégicos dos filmes narrativos para a construção de um novo tipo de espectador. Se antes, no final do século XIX, o espetáculo cinematográfico atraía o público principalmente por seus choques

sensoriais sensacionalistas, com o estabelecimento da narrativa e com a assimilação do melodrama no início do século XX, a atração do cinema narrativo residia na promessa de afetar a “sensibilidade sentimental” do espectador por meio de “lições morais” incorporadas em heróis, vilões e heroínas. A forte presença do melodrama no cinema a partir do início do século XX também fez parte da luta por sua legitimação como um “espetáculo nobre”, conquistando a apreciação de grande parte da elite industrial pelas narrativas sentimentais. A atualização do melodrama pelos filmes narrativos foi, portanto, estratégica por sua “função social de espetáculo” (Xavier, 2002: p.60), na medida em que seus filmes “sugeriam” ao espectador uma percepção de mundo ancorada em explicações românticas e maniqueístas ligadas aos valores de “bom tom” incutidos na família, no trabalho e nas condutas sociais.

A articulação entre cinema, teatro e melodrama foi inaugurada por D.W Griffith. Vindo do teatro, Griffith não foi apenas o responsável pela instituição da narrativa por meio da montagem, mas foi também o primeiro cineasta a refletir em seus filmes sobre a mudança da experiência espectral e a nova função social do espetáculo cinematográfico ligada ao melodrama. Em filmes como “A drunkard’s reformation”, “Those awful hats” (1909) e “For his son”, ao mesmo tempo em que Griffith discute as bases da representação cinematográfica, também produz a sua própria “pedagogia moral” através do melodrama.

Segundo Walter Benjamin, a vertigem cinematográfica está na sua força de transmissão, no seu modo de comunicação com a massa através da singularidade de sua linguagem, ou seja, nos movimentos de câmera, nos tipos de montagem e nos ângulos que ultrapassam os pontos de vista humanos. Portanto, através de seus agenciamentos, os observadores do cinema configuraram territórios de fragmentação e síntese perceptiva que operam através de um olhar fabricado, um olhar que suga todos os olhares para convergir

em apenas um: o da câmera. Submete-os, assim, a uma nova e poderosa “lei” tecno-visual moderna. (Benjamim, 1989).

Nesse processo, para Benjamim, o capitalismo teria criado as bases para a sua própria demolição, pois o cinema se singularizou na medida em que foi quebrando os limites do espaço e do tempo, bem como as limitações culturais, tornando-se uma arte coletiva. As comunicações de massa suscitaram, então, novas formas artísticas, capazes de refletir forças históricas. O cinema foi o melhor exemplo desse processo, na medida em que redimensionou a percepção humana e operou uma crítica da realidade através de sua linguagem técnica. O cinema de distração, para o filósofo, equivale a uma experiência libertária das massas, pois através da montagem cinematográfica ocorrem efeitos de choque, opondo-se ao modo de visualização contemplativo e burguês que predominou até a primeira metade do século XIX. Nesse sentido, no começo do século XX, o cinema representou parte da crise contínua da visão iniciada pela estereoscopia, contribuindo para a reformatação do observador na Modernidade. Para Walter Benjamim, então, o cinema poderia se transformar em um motor das massas, propagando efeitos revolucionários (Capistrano, 2001).

Outro importante pensador do cinema, Siegfried Kracauer, também oferece uma visão otimista da tecnologia cinematográfica. Para ele, pensar o cinema como a tecnologia mais eficaz de expressão da vida moderna implica apoiar o discurso do americanismo como metáfora e modelo de uma “Modernidade desencantada”. Tal discurso emerge das matrizes/motrizes fordistas-tayloristas da produção capitalista: mecanização, racionalização, eficiência, linha de montagem e, em decorrência, a padronização do consumo, novas formas de estratificação social, a demolição da tradição, maior “mobilidade” social, uma pretensa “democracia de massa” que fez confluír uma

hibridização cultural, os avanços urbanos e as novas arquiteturas, o jazz, o boxe, o teatro de revista e, é claro, o cinema. Todos esses elementos presentes no alegre discurso da americanização balizaram as discussões sobre a modernidade e a modernização, tornando-se o epicentro propagador de ondas conservadoras e vibrações nervosas alinhadas com a crença no “progresso tecnológico”. (Kracauer, 1995; Capistrano, 2001)

Segundo Miriam Hansen, o pensamento de Kracauer liga-se ao fim de um processo histórico marcado pela desintegração e pelo esvaziamento do sentido da vida: uma espécie de desassossego relacionado à consciência profunda das limitações do corpo (Hansen, 2001: p.499). Segundo Kracauer, o mundo sem substância e em contínuo processo de fragmentação é captado e sintonizado pelo cinema, pois ele serve como um elemento diagnosticador da vida moderna. A fusão entre a máquina de ilusão e o homem fez com que o pensador alemão detectasse um princípio, um agenciamento tecno-orgânico que marcou intensamente a Modernidade.

Assim como a Benjamim, a mecanização da vida moderna também interessava a Kracauer como uma força sócio-econômica e cultural que se voltava para as massas, constituindo uma espécie de “democratização” da cultura a partir da apreensão coletiva. No processo da racionalização capitalista, o “ornamento de massa” era perpassado pela mesma ambigüidade inerente ao processo histórico que o gerou: a desmistificação que emancipa o homem face à natureza, mas que, por outro lado, por estar vinculada às forças econômicas, também a converte em mito. A própria racionalidade, portanto, mitifica-se (Kracauer, 1995).

Segundo Kracauer, o prazer estético da massa era superior aos valores da “alta cultura”. Assim, o culto da distração nos templos de cinema metropolitanos oferecia aos integrantes de diversas classes sociais uma oportunidade de “comungar”. Embora essa

hierarquização social decorresse de um processo de mecanização e disciplinarização, o espetáculo cinematográfico permitia o compartilhamento do mesmo espaço ritualístico. As percepções do observador, portanto, deveriam estar fundadas exatamente naquela esfera da experiência em que a mudança histórica era mais palpável e mais destrutiva, ou seja, em um discurso sensorial, perceptivo e estético capaz de propulsar a “auto-representação da massa sujeita ao processo de mecanização” (Hansen, 2001, p. 503).

Enquanto o tipo ideal de comunidade era composto por indivíduos diferentes, Kracauer achava que a potência da multidão estava precisamente em seu anonimato. Essa indiferenciação, porém, era fragmentada em singularidades nos processos de extroversão ligados à cultura de massa. Por contribuir para a construção de uma atenção involuntária e uma transfiguração do mundo através dos efeitos perceptivos propagados por seu dispositivo, o cinema, então, possibilitaria – como Benjamin e Kracauer acreditavam – uma espécie de “amplificação perceptiva”, na medida em que estabeleceria uma espécie de fusão entre o corpo sensório humano e o aparato técnico. A partir desse agenciamento entre corpo e tecnologia, a função social do cinema consistiria em exercitar a subjetividade para ajustá-la, adaptá-la às novas percepções e reações exigidas pela vida social no cotidiano urbanizado do mundo moderno. Portanto, os efeitos do cinema eram bastante sutis: produziam uma zona indecidível entre o funcionamento da percepção humana e o maquínico. Nesse sentido, o cinema narrativo se tornou uma grande “arma” de manipulação perceptiva, longe de compor um luminoso processo “emancipador” das massas (Capistrano, 2001).

Os primeiros escritos teóricos de Eisenstein, de 1923 a 1925, que marcaram sua transição de diretor de teatro para diretor de cinema, revelam a preocupação do diretor russo em como os mecanismos do espetáculo poderiam afetar emotivamente o público e

“chamá-lo” para a construção de uma nova sociedade sob a bandeira do socialismo. Como a maioria dos seus contemporâneos construtivistas, Eisenstein acreditava que a arte tinha, sobretudo, propósitos sociais.

Desde seu período como “homem de teatro” o já inquieto Eisenstein se interessava pelos processos cognitivos de recepção do espectador. A partir de uma análise do teatro vinculado à estética das atrações populares, Eisenstein propôs uma técnica de resposta sensorial do espectador tendo como base a fisiologia dos reflexos motores. Esta concepção demasiadamente “materialista” do espectador pareceu ser um exagero, porém relacionava-se a um projeto bem maior integrado com os planos do Estado Soviético. Em “Montagem das atrações”, Eisenstein argumentou que cada composição artística deveria estar articulada com um cálculo da resposta estética do espectador – visto como um material de “resistência” que poderia ser quebrado ao colidir com a violência das imagens cinematográficas. “O público deveria ser atacado”. Para abalar a fisiologia do espectador, portanto, Eisenstein almejou produzir uma série de choques perceptivos, pois “o cinema soviético deveria rachar os crânios”, não elaborando um “cine-olho”, como manifestava Vertov, mas um “cine-soco”. (Eisenstein, 1990).

O espetáculo cinematográfico deveria calcular matematicamente as respostas psicológicas e emotivas do espectador para produzir choques motores através de um movimento repetitivo. Sob os efeitos dinamogênicos dos seus “atos reflexos” o espectador então se contagiava como os movimentos das imagens cinematográficas. Eisenstein concluiu que a estética dos choques trabalharia “imitações motoras” articuladas com “empatias psicológicas”. Esta “reflexologia” cinematográfica de Eisenstein foi baseada, sobretudo, na idéias de Pavlov.

A exemplo dos trabalhos desenvolvidos por Gabriel Tarde e Gustave Le Bon na transição do século XIX para o século XX, a teoria do reflexo para toda ação humana em um processo social foi apropriada por Eisenstein como teoria dos “estimulantes artísticos” em unidades denominadas “atrações”. O modelo estritamente fisiológico do efeito de choque em Eisenstein é produzido para que o espectador absorva ideais políticos: o cinema deveria ser uma espécie de ritual que faria os espectadores vibrarem como membros de tribos que dançavam em um transe coletivo.

Um outro aspecto da teoria do cineasta russo é a exploração do movimento expressivo através do trabalho com os reflexos advindos da experimentação com os ginastas russos. Nesta concepção, um gesto vigoroso do ator poderia atrair o espectador pela entonação do corpo, propagando movimentos energéticos na platéia – o espectador sentiria no seu próprio corpo a tensão muscular do ator através de um curto circuito de respostas sensoriais. A hiperbolização da figuração cinematográfica, o movimento e os estímulos nervosos do espectador fizeram do gesto teatral a marca das primeiras exibições de Eisenstein. Nesse sentido, os close-ups eram uma grande tecnologia de atenção, capaz de instalar no filme um processo de persuasão construído a partir de reflexos involuntários que, por sua vez, engendrariam “vontades voluntárias” alinhadas às concepções ideológicas do diretor.

Sempre procurando inovar suas experimentações estéticas, Eisenstein criava “sugestões pictóricas” através de associações de imagens diferentes por meio de “efeitos de montagem”. Para esta tarefa, ele deveria estudar as condições da resposta sensorial do público e construir imagens que combinavam estímulos diferentes. Os choques estariam relacionados a vários “motivos” ou “efeitos” cuja base estaria no conflito entre imagens opostas. Estas pequenas “unidades de efeitos” construía os diferentes planos do seu

filme, que em uma sucessão de choques, uns com os outros, produziam “efeitos de sugestão” de uma idéia até o clímax final.

A “poética do choque” de Eisenstein, portanto, relaciona cinema, sugestão através de um elaborado trabalho hipnótico, com a montagem. Para Eisenstein, o espectador seria um material em construção através das técnicas das atrações populares e das reações aos estímulos nervosos. A exemplo de Poe, a concepção de montagem para o diretor russo era um caminho no qual uma unidade formal poderia ser construída por um série de combinações. O termo russo *monatzh* significa precisamente um “agenciamento maquínico” que almeja “a construção de um motor” (Aumont, 1995).

O projeto do diretor russo de um cinema intelectual reforça a idéia da reflexologia, na medida em que o trabalho com as emoções seria uma atividade estritamente física do pensamento, que envolve o cérebro e o sistema nervoso. O diretor russo não demonstrava isso empiricamente, mas aceitava o fato de que o pensamento era um ato fisiológico como a digestão (Machado, 1987). O psíquico na percepção seria meramente um processo fisiológico da atividade nervosa. Esta redução materialista se tornou uma mola propulsora para os debates científicos da academia soviética em diálogo com o projeto do construtivismo (Albera, 2002). Vários pesquisadores e cientistas identificaram os fenômenos psicológicos ou mentais como processos físicos e utilizavam a reflexologia como instrumento de correção através de mecanismos de condicionamento do comportamento. Estas experimentações presentes nas ciências e no espetáculo eram voltadas para um treino perceptivo para os trabalhadores na indústria, na educação e na medicina.

A concepção de cinema intelectual para o diretor russo não exclui a emoção, pois para Eisenstein, acima de tudo, uma ação reflexa era apenas percebida como um tipo de

afeto. Em 1920, Eisenstein escreveu sobre os três estágios do processo da percepção para a emoção e para a cognição. A percepção estaria ligada à atividade motora que produz as emoções, que desencadeiam os processos do pensamento. A partir deste curto-circuito, o diretor russo vai pensar os choques no espectador através de movimentos expressivos, por isso a estimulação visual está relacionada ao ritmo motor. Portanto, isso revela que Eisenstein nunca abandonou seu projeto calcado nas atrações, porém este projeto foi adquirindo formas diferentes.

O “cinema do êxtase” concebido pelo diretor possuía uma carga erótica – o cineasta russo concebia o erotismo no pensamento, uma energia vital que percorreria todas as formas vivas e objetos animados não limitada ao ato sexual. Para isso, o cineasta russo tomou como exemplo o samurai japonês que se preparava para a guerra observando gravuras eróticas para ir para o “orgasmo da luta”. O conceito de êxtase vem do grego *extasis* – “fora do seu estado” – para designar todas as situações de transporte ou arrebatamento em que o indivíduo “sai de si” ou de seu estado habitual, como no caso dos estados de dissociação. Logo, o pensamento conceitual não exclui os estímulos sensoriais (Machado, 1987).

Nesse sentido, como resistência à banalização das sensações, haveria um sublime cinematográfico, relacionado aos processos de subjetivação engendrados a partir do choque cinematográfico, ou “a forma mesma da comunicação do movimento nas imagens”. No cinema de Eisenstein, o choque cinematográfico atuaria sobre o espectador forçando-o a pensar nas partes do filme e no seu encadeamento com o “Todo”. Essa marca do cinema de Eisenstein produziria uma “imagem-movimento” através de uma “montagem-dialética” orquestrada pelo choque de elementos antitéticos. Neste processo, as imagens deflagrariam “movimentos suprasensoriais” como estados dissociativos, através

de ondas de choques que suscitam vibrações no corpo do espectador. Essas sensações fisiológicas propagadas pelo cinema de Eisenstein gerariam, também, o próprio pensamento do espectador sobre o que ele está vendo na tela (Deleuze, 1998: p. 191).

Diferente da perspectiva presente nos filmes e na reflexão teórica de Eisenstein, há uma outra relação possível entre cinema e pensamento, que pode ser encontrada nos textos de Antonin Artaud. Segundo Deleuze, para Artaud o cinema engendraria a impossibilidade do pensamento. Embora para Artaud o cinema também atue por meio de choques, essa onda nervosa que age à flor da pele do espectador não produz pensamento, pois o pensamento é uma força que nem sempre existe, ele só emana a partir de uma lógica própria. Segundo Artaud, o sonho representado pela imagem cinematográfica, apesar de ser interessante, é insuficiente, pois pode se tornar uma armadilha para o pensamento. Por isso, Artaud confiava mais na relação entre o cinema e a “escritura automática”, tentando compreender que a escritura automática não é de modo algum uma ausência de composição, mas uma forma que une duas naturezas: o pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento, produzido no espectador através de um corpo sensorial – sem órgãos – que ele chamou de “autômato espiritual”. Enquanto para Eisenstein o pensamento é produzido através do choque, fazendo nascer o pensamento do espectador dentro do pensamento-cinema por meio de uma espécie de monólogo interior vinculado a questões sociais, para Artaud, por sua vez, existe algo bem diferente: uma constatação de impotência que define o verdadeiro objeto do cinema – a impotência do próprio pensamento.

Para Artaud, então, o que o cinema privilegia não é a força do pensamento, mas o “imponder do pensar”. A partir do momento em que as imagens cinematográficas produzem pensamentos no espectador, elas lhe negam outra forma de pensar. Segundo Artaud, essa é

a característica principal do cinema (Deleuze, 1990: p.201). Nesse sentido, o pensamento é seqüestrado e o autômato espiritual não se definiria mais pela possibilidade lógica de uma ação dedutora, encadeando as idéias umas às outras, trabalhando por hipóteses a partir, por exemplo, de uma dialética de imagens contrastantes.

Para tal efeito, Artaud não acreditava no engajamento das imagens de acordo com as exigências de um monólogo interno do espectador a partir do seu encadeamento. Pelo contrário, ele confiava no poder de suas vozes múltiplas, de seus devires, de suas derivas como ser povoado de virtualidades. O que inquietava Artaud, por um lado, é que o cinema-pensamento não se relaciona com o todo pensado pela montagem, e, por outro, que não há mais monólogo interior por meio da imagem. Ao contrário de Eisenstein, para quem o pensamento depende de um choque que o faz nascer, para Artaud o cinema só pode “pensar” de uma única forma: pelo fato de que ainda não pensamos, deflagraria a impotência tanto para pensar o todo como para pensar a si mesmo. O que produz o pensamento no cinema, portanto, seria o próprio “impoder de pensar” (Deleuze, 1990: p.201).

A imagem cinematográfica, a partir do momento em que passa da coerência temporal do movimento pela ação para a descontinuidade do movimento no tempo, é atravessada por uma suspensão do mundo, por uma perturbação. Longe de tornar o pensamento visível, porém, como queria Eisenstein, o cinema produziria o pensar como se fosse aquilo que não se deixa ver na visão. É esse o “homem comum” do cinema: o autômato espiritual (Deleuze, 1998: p.205). Trata-se de um sujeito mecânico, de um manequim experimental, um corpo desconhecido que tem apenas atrás da cabeça mais um pouco de tempo em estado puro. Toda essa experiência está relacionada ao cinema moderno, com a passagem do esquema sensório-motor presente na imagem-movimento

para a vertigem da imagem-tempo. Nessa transição, em situações psíquicas nas quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil, ocorrem situações puramente visuais, cujo drama resulta de um choque feito para os olhos e para o pensamento (Capistrano, 2001.)

A ruptura com o esquema sensório-motor, entretanto, desestabiliza o vínculo do homem com o mundo, pois ele passa a ser um vidente surpreendido por algo intolerável do mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento. O autômato espiritual reside na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar. Nessa situação, a única saída – único possível – consiste em não acreditar em outro mundo, assumindo uma lógica metafísica, mas na relação do homem com a terra, do homem com o mundo, no fluxo da vida. Artaud propõe, portanto, acreditar nisso como no impossível e no impensável que, no entanto, só podem ser pensados e vividos no (im)pensamento. Trata-se da vontade do poder de pensar: a potência distintiva do pensamento decorreria, assim, do absurdo (Capistrano, 2001).

O cinema da crueldade seria exatamente o que não conta uma história, mas explora seqüências de estados alterados de consciência que engendram pensamentos e sensações no espectador, pois a vida, apresentada no estado puro de sua desordem, força o pensamento através de sua matéria mais complexa: o próprio fluxo da vida. Pensar com o cinema implica, além do ver, sentir o que pode um corpo. “É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento” (Deleuze, 1990: p.227; Capistrano, 2001).

6. O GABINETE DOS AUTÔMATOS E AS NOVAS FANTASMAGORIAS CINEMATOGRAFICAS

Se o cinema é o automatismo que se tornou arte espiritual, isto é, antes de mais nada a imagem-movimento, ele se confronta com os autômatos, não por acidente mas por sua essência.
Gilles Deleuze

A hipnose esteve presente em todo o imaginário óptico do século XIX e de seus sistemas de representação ligados às tecnologias de imagem e à literatura fantástica. Raymond Bellour faz uma associação entre o espectador de cinema e o sujeito hipnotizado através da manipulação de seus “fluidos magnéticos” – em transe, estes sujeitos entrariam em uma espécie de “sexto sentido”, em uma “outra cena”, a partir da qual “eles poderiam ver tudo por toda parte”. Ou seja, os sentidos do hipnotizado concentram-se na visão, e o tornam mais ativo, capaz de articular sinestesticamente uma memória passada, um acontecimento presente e uma projeção futura em um continuum baseado na suspensão das percepções em prol da sujeição a um único foco visual: o filme. Sob esta perspectiva, “o sujeito hipnotizado torna-se onividente não apenas porque tem acesso a todas as suas representações, mas também porque ele é capaz de operar, no interior delas, um sistema de seleções visuais, em um movimento que pode-se verdadeiramente chamar de “pré-cinema” (Bellour: 1995).

Nas primeiras décadas do século XX, a psicanálise também se interessou pelos estados mentais e pela fascinação espectral propagados pelo cinema, relacionando-os com os processos oníricos e com os complexos do inconsciente. Por outro lado, parte da teoria cinematográfica se apropriou da reflexão psicanalítica, a fim de analisar o “sujeito”

produzido pelo dispositivo cinematográfico, explorando seus conceitos de “escopofilia” ou “voyeurismo” e “fetichismo” (Baudry: 1999).

Não só a teoria cinematográfica explorou a abordagem psicanalítica, mas os próprios cineastas trabalharam esta questão em seus filmes, explorando o voyeurismo do espectador e das personagens. Esse *frenesi voyeur* começou a ser configurado e estimulado com as tecnologias escópicas do século XIX. Foi naquela época que a visão passou a sofrer o impacto das primeiras imagens em movimento, afetando a relação entre as imagens, o seu consumo, a sua reprodutibilidade e a sua relação com os domínios da intimidade alheia. Desde o início, o cinema se deteve em bisbilhotar as mais diversas comédias da vida privada. Entretanto, com o processo de narrativização do cinema foi revigorada toda a “mística da representação” e seus pressupostos metafísicos.

Alfred Hitchcock, por exemplo, ocasionou uma verdadeira “histeria” dos estudos psicanalíticos relacionados ao cinema, quando estes passaram a relacionar o espectador com um efeito-sujeito contaminado de escopofilias e fetichismos. Em seu clássico filme “Janela Indiscreta” (1954), Hitchcock, tão irônico quanto fascinado com a psicanálise, foi um dos cineastas precursores da tematização da experiência cinematográfica e seu dispositivo clássico, na medida em que sintetiza a posição do espectador no cinema e o seu suposto voyeurismo.

Lançando mão de uma perspectiva psicanalítica, podemos nos perguntar sobre alguns dos “objetos” que despertam a fascinação do olhar de Jeff naquelas janelas privadas: as personagens de Liza – sua namorada interpretada por Grace Kelly – e da dançarina, que é uma das vizinhas meticulosamente observadas, são sujeitadas a uma visão tipicamente machista característica dos protagonistas do cinema clássico. Afinal, as janelas, como espelhos separados pelo vazio do pátio, não refletiriam o “interior” de Jeff?

De todas as identificações possíveis, a mais óbvia apontaria para o assassino, pois sem dúvida existe uma característica comum aos dois: Jeff tem aversão ao casamento, enquanto o “outro” consome tal aversão matando a esposa. Essa hipótese é confirmada perversamente quando o protagonista parece se interessar mais pela sua Liza, ao vê-la através da janela, a partir de uma outra perspectiva, na casa do assassino. Este lado “homicida”, ao que parece, é bem mais atraente para Jeff do que seu ambiente doméstico e familiar (Capistrano, 2001).

Uma aproximação entre o efeito *unheimlich*, teorizado por Freud, e a “Janela Indiscreta”, de Alfred Hitchcock, pode ser operada a partir da expectativa de que, através dos olhos do protagonista Jeff, algo venha a abalar a venerada ordem familiar observada nas janelas. Pode-se dizer que Jeff, fraturado e imobilizado na cadeira – como o espectador de cinema – projeta um outro corpo nas janelas/espelho, criando um duplo que também pode destruí-lo. Esta leitura “psi” pode ser entrevista em uma cena em que a janela do assassino está escura e vê-se apenas a ponta do cigarro aceso: quem olha quem nessa inquietante escuridão? Por acaso Jeff e inclusive o próprio “espectador” estariam sendo observados? Olhar e ser olhado significa que o voyeurismo e o exibicionismo possuem uma matriz básica comum, pois olhar não é outra coisa senão mirar-se no espelho do Outro (Capistrano, 2001).

Em “Janela Indiscreta” a relação do protagonista com o Outro serve como metáfora do próprio espectador com o cinema: Jeffrey é um fotógrafo fraturado cuja única válvula de escape de seu claustrofóbico espaço é uma janela que dá acesso a outras do pátio. Como o espectador de cinema, ele é construído por uma geometria cênica que o condiciona a um único foco de visão. Assim como ele, seus vizinhos personagens estão esquadrihados por suas respectivas molduras. Esta sugestiva topografia de “Janela Indiscreta” dialoga com os

processos de isolamento do espectador disparados a partir da modernização do público – e que encontrou na televisão uma forma radical de distribuição dos espectadores-consumidores.

O filme de Hitchcock não metaforiza apenas o dispositivo cinematográfico, mas também um espectador cada vez mais atravessado por redes sinópticas de observação e novas demandas perceptivas que abalam perspectivas sólidas. Esta demanda multisensória já é apresentada no início do filme: Jeffrey ouve o patrão ao telefone enquanto perscruta as janelas do pátio com o seu olhar. Esta visualização de diferentes pontos de vista é ligada, portanto, por uma percepção audiovisual e telecomunicativa. A exemplo do espectador do homem das multidões, o protagonista observa as janelas como unidades que encerram estereótipos sociais, porém, ao contrário daquele homem do século XIX, ele se encontra num espaço rigidamente demarcado, impossibilitado de participar das pequenas e diferentes cenas que observa: uma jovem alegre e sexy que mora acima de uma triste senhora solitária; um pianista solteiro vizinho de um empolgado casal recém-casado; um outro casal que vive em harmonia que contrasta com o casal do andar de baixo, que não cessa de discutir até a esposa desaparecer. Estes ziguezagues do olhar de Jeffrey ficam menos intensos quando sua atenção é tragada para a obscura janela em que desconfia ter ocorrido um crime.

Embalado pelo desejo de resolver o quadro que lhe seqüestra a atenção, o protagonista fica cada vez mais obcecado com a possível narrativa que aquele foco visual está lhe invocando; e a partir da observação dos detalhes da “outra cena”, começa a juntar pistas para descobrir o assassinato que o fascina. Assim como há uma simetria entre seus vizinhos a partir de características opostas, também há uma ligação entre Jeffrey e o suposto assassino da esposa. Jeffrey, fraturado e imobilizado, não sucumbe às tentações de

sua namorada Lisa, mas excita-se com a cena do crime e identifica-se com o criminoso. Esta sugestão de “Janela Indiscreta” é produzida quando, ao contemplar demoradamente a obscura janela do crime, que emoldura a escuridão do quarto apagado, Jeffrey se espanta com a luz da brasa de um cigarro. O sofisticado plano de Hitchcock desnuda, portanto, o olhar unilateral de Jeffrey e do espectador para a janela do assassino – o que denuncia que o protagonista – e o espectador – estão ameaçados pela presença de um olhar sinistro amplificado pela escuridão da janela. Esta desestabilização de perspectivas unilaterais faz do pátio de Hitchcock um elemento unificador de olhares vigilantes e, ao mesmo tempo, revela como a geometria da tela também “observa” o espectador que reage ao seu olhar orquestrado por mecanismos narrativos.

Este “outro lado” da janela que encoberta um duplo também foi construído por Hitchcock em “Vertigo”. O filme de 1958 começa com uma disjunção narrativa na medida em que o enredo é disparado a partir de sua “metade” para o “final”, até chegar ao “princípio”. Esta arquitetura circular reflete a própria obsessão que assombra seus personagens. O filme possui uma atmosfera pesadelar que envolve a história de John Scott, um investigador que perde seu emprego porque sofre de vertigem à altura. Porém, ele é contratado por um amigo que, desconfiado de traição, lhe pede para perseguir a esposa. Assim como Jeffrey Bridges, Scott se envolve em uma trama de suspense transformando-se numa espécie de voyeur que contempla os estranhos hábitos de “Madaleine”.

A misteriosa Madaleine frequenta assiduamente um museu, obcecada com um quadro de uma mulher misteriosa do século XIX, Carlota Galvez – sua bisavó que se matara após o enlouquecimento, como confessa o amigo a Scott. Sob influência do quadro, Madaleine se veste como Carlota Galvez e, como uma sonâmbula, sempre retorna ao museu para contemplar a imagem, fascinada. Os dias se passam até que ela resolve se

atirar da torre de uma igreja e não consegue ser salva por Scott, acometido de um ataque de vertigem. A partir de então, após um período de depressão, Scott retorna à vida cotidiana assombrado pela lembrança de Madaleine. Obcecado, ele sofre de inúmeros *déjà-vús* ao imitar os movimentos da mulher misteriosa, freqüentando repetidamente os mesmos locais que ela, como um sonâmbulo conduzido por uma imagem fantasmagórica do passado.

Como em “Vertigo”, *Psicose* (1960), o clássico filme de terror de Hitchcock narra a história de um louco que tem personalidade múltipla, na medida em que ele se veste como sua mãe. O horror é articulado dentro de um espaço interior, doméstico, familiar. O filme foi exibido em uma época na qual o cinema entrava em crise e reelaborava suas estruturas almejando a maior participação perceptível do espectador. O filme marca uma mudança no cinema de terror que foi povoado de assassinos na década de 70. A famosa seqüência do chuveiro desperta a atenção até os dias de hoje por seus minuciosos detalhes, porém todo quadro fragmentada do assassinato própria estrutura mental do protagonista até chegar ao olhar que confunde com um ralo ou um vortice. esta articulação entre um olhar esquadrihar de um pela montagem está feita e refletida na própria faca de Alfred Hitchcock.

O tema do autômato foi articulado por Gilles Deleuze em seu estudo sobre a imagem cinematográfica. Deleuze afirma que a “psicomecânica cinematográfica” ou o “automatismo espiritual” “reflete-se em seu próprio conteúdo, em seus temas, situações, personagens”. Porém o filósofo adverte que o automatismo cinematográfico engendra dois autômatos de sentidos correlatos: o “autômato espiritual” e o “autômato psicológico”. O primeiro liga-se ao pensamento “no fantástico esforço de sua autonomia”; o segundo é desprovido de seu próprio pensamento e obedece a comandos internos que se desenvolvem “apenas em visões ou em ações rudimentares (do sonhador ao sonâmbulo, e inversamente,

por intermédio da hipnose, da sugestão, da alucinação, da idéia fixa etc.)” (Deleuze, 1990: p.312)

Ainda segundo Deleuze, o automatismo como exclusividade artística do cinema foi delineado por vários autômatos que representam sua “mecânica” de diferentes formas, porém, apesar das variações do “agregado homem-máquina” ele sempre apontará para a “questão do futuro”. O filósofo francês menciona a referência ao automatismo cinematográfico nos “personagens de relojoaria” ou “máquinas motoras” de diferentes cinematografias e enfatiza a possibilidade do movimento automático vibrar “tão bem” o coração do homem e convertê-lo em um “autômato psicológico”.

Este motor humano “a serviço de uma nova e temível ordem” foi bem encarnado nos “sonâmbulos, alucinados, magnetizadores-magnetizados”, do expressionismo alemão: “o cinema alemão convocava as potências primitivas, mas era talvez o mais bem situado para anunciar algo que iria mudar no cinema, ‘realizá-lo’ horrivelmente, e assim modificar os seus dados”. Aludindo às teses de Kracauer e Benjamin sobre as potencialidades do cinema em treinar a percepção das massas pelo choque propagado através de seus movimentos automáticos, Deleuze afirma o declínio das potências revolucionárias da “imagem-movimento”: “rompia-se o noivado revolucionário da imagem-movimento com uma arte das massas transformadas em sujeito, dando lugar às massas assujeitadas enquanto autômato psicológico, e a seu chefe como grande autômato espiritual” (Deleuze, 1990: p.313-315). A “violência do choque” pela imagem-movimento e o poder de suas vibrações convertia-se em um espetáculo de massa:

Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento. É antes uma deficiência generalizada no diretor e nos espectadores. É certo que a

mediocridade corrente nunca impediu a grande pintura; mas não é a mesma coisa nas condições de uma arte industrial, na qual a proporção das obras execráveis põe diretamente em questão os objetivos e as capacidades mais essenciais. O cinema morre, pois, de sua mediocridade quantitativa (Deleuze, 1990: p.198-199).

Deleuze conduz seu pensamento para uma nova configuração tecnológica e social dos autômatos. Para o filósofo, os antigos autômatos de movimento – os de relojoaria e os autômatos motores – ficavam obsoletos face à emergência de uma “nova raça”: os autômatos da informática, cibernéticos, “de cálculo e de pensamento, autômatos de regulação e *feed-back*”. A nova geração de autômatos também não seria mais conduzida por um líder, “inspirador de sonhos”, mas diluída em redes de informação controladas por novos sistemas de regulação e percepção, através de um “entrecruzamento de insones e videntes”. Estes seriam os “autômatos eletrônicos” que atrelados às imagens televisivas, videográficas e digitais deveriam “ou transformar o cinema, ou substituí-lo” e “marcar a sua morte” (Deleuze, 1990: p.315).

Ao refletir sobre o autômato eletrônico, Gilles Deleuze já esboçava o seu conhecido ensaio sobre a “sociedade de controle”, publicado nos anos 90. Deleuze apontou a crise da “sociedade disciplinar” e a emergência de dispositivos que continuamente transformam a sua lógica de acordo com novas demandas de produção, consumo e percepção. Se nas sociedades disciplinares analisadas por Foucault, as relações de poder operavam por “analogia”, nas diversas instituições de confinamento (casa, família, asilos, prisões e outros espaços enclausurados), visando à distribuição dos corpos no espaço e à sua ordenação no tempo; na “sociedade de controle” esses interiores são abalados por novas formas de domínio.

O controle sobre os corpos passa a ocorrer por meio de cifras de informação, senhas, trocas flutuantes e uma nova experiência espaço-temporal, que deflagraria um

certo tipo de prisão “aberta”. Os indivíduos são inseridos em uma lógica contínua e ondulatória, dividindo-se cada vez mais em perfis identitários de acordo com a órbita do mercado. Ou seja, de indivíduos com uma identidade fixa e estável, passam a ser “divíduos” moduláveis. É possível assinalar uma analogia entre esse processo de fragmentação da identidade e a forma de operar própria às tecnologias informáticas que hoje lideram a formatação do mundo: a linguagem digital. Na sociedade de controle, esse conjunto de variações integra uma nova geometria geral, cuja linguagem é numérica (Deleuze, 1998: p.221). Ou seja, enquanto os espaços de confinamento da sociedade disciplinar são “moldes”, os da sociedade contemporânea engendram uma rede que se “modula” e auto-deforma continuamente (Deleuze, 1998: p.221).

Na sociedade de controle, ao contrário, o domínio sobre a vida é mais dissimulado, pois as tecnologias de poder transparecem como instâncias mais “democráticas”, presumivelmente escolhidas e controladas pelo próprio campo social, atuando sobre os modos de vida dos indivíduos sob a máscara do livre-arbítrio. Se, antes, o poder era pautado por meio de máquinas mecânico-analógicas, que agiam sobre o corpo do cidadão convertendo em força produtiva sua musculatura e sua subjetividade, atualmente o capitalismo investe a sua força, de maneira crescente, nas máquinas digitais. Cada vez menores e mais sofisticadas, estas se inserem sob a pele e se hibridizam com o corpo humano, visando principalmente a atingir o seu coração sensorial: o cérebro.

Esse quadro sociotécnico que Deleuze esboça para analisar as novas configurações da disciplina a partir do pós-guerra é inseparável culturalmente das transformações sofridas pelo cinema narrativo que começou a enfatizar, mais as reações sensoriais baseadas nas figurações da ação e do horror do que as reações sentimentais baseadas na “interioridade psicológica” do espectador. Tal fenômeno acompanha uma certa mutação do “modelo

óptico” como a principal categoria espetacular, na medida em que a experiência cinematográfica, sobretudo desde os anos 70, tem sido reelaborada por outras práticas de espetáculo que procuram exceder os limites audiovisuais para se expandir pelo universo multimídia e multisensorial. Competindo com outras modalidades de entretenimento – como a televisão, o vídeo e os jogos eletrônicos, bem como o aprimoramento crescente dos dispositivos de realidade virtual – o cinema narrativo, além de atualizar suas redes de produção, vem ajustando continuamente os seus espaços de exibição de acordo com novas lógicas de consumo, relacionadas à interatividade, à imersão e à telepresença.

Podemos detectar, por exemplo, que a implementação de inovadoras tecnologias de interatividade e de imersão, operadas desde 1950 pelo cinema, ganharam um impulso substancial na década de 70 graças à difusão de novidades técnicas como os odoramas, óculos 3D para CinemaScope, sensoramas e outros aparelhos similares que estavam presentes, não só no cinema, mas também nos grandes e sofisticados parques de diversões. Estes “acréscimos sensoriais” expandiram-se no cinema do tipo Omnimax, uma grande sala esférica de projeção apresentada nos inícios da década de 80, e em uma nova atualização técnica do cinema 3D IMAX, acontecida na década de 90. Além disso, a partir da popularização do vídeo e das tecnologias digitais como o DVD, o cinema se encontra cada vez mais “incorporado” à vida cotidiana em vários tipos de aparelhos e monitores – desde os computadores pessoais e as câmeras digitais aos telefones celulares.

Sob essa perspectiva, podemos detectar alguns abalos naquilo que denominamos cinema. Se antigamente o cinema hegemônico – ou cinema clássico narrativo – colocava em ação um tipo de espetáculo que explorava o cultivo de valores morais através do melodrama, podemos observar na passagem da década de 60 para os anos 70, o gradativo surgimento de um novo regime de espetáculo cinematográfico com acentuados e

cromáticos ritmos dinamogênicos. Nesse turbulento período foram lançados vários tipos de filmes que exploraram mais “emoções sensacionais” que “emoções sentimentais”: certos tipos de filmes que põem mais ênfase nas reações sensoriais do espectador através de mecanismos de saturação visual, descontinuidades narrativas, dissonâncias sonoras e representações do corpo em situações de risco, pornografia e “violência abjeta”. Podemos observar, ainda, uma estrutura semelhante em alguns filmes do “primeiro cinema” ou “cinema das origens” exibidos entre os anos de 1895 e 1907, embora estes filmes ainda estivessem marcados por uma certa estrutura melodramática. No entanto, tais filmes possuíam condições de produção, exibição e recepção radicalmente diferentes do período em questão.

Apesar da idéia de um “cinema sensorial” também já ter sido trabalhada de diferentes modos pelas vanguardas cinematográficas de inícios do século XX, os diferentes tipos de “cinema-sensação” da década de 70 almejavam muito mais a construção de um espectador consumidor de “sensações adrenalizantes” do que uma certa resistência espetatorial (ou automatização espiritual) contra a cultura cinematográfica hegemônica – ou seja, uma visão capaz de cortar o olho melado do melodrama. Nesse sentido, observa-se claramente que as deformações do cinema expressionista alemão, as desestabilizações oníricas do cinema surrealista, os choques sensoriais do construtivismo russo e do futurismo italiano foram rapidamente fagocitados pela indústria cinematográfica e logo convertidos em grandes sucessos de bilheteria – e posteriormente, de modo mais radical, também de televisão, de videolocadoras e downloads personalizados.

Estas características sensacionais estão presentes em diversos tipos de filmes da década de 70 considerados (sub)gêneros, como os de horror de serial killers, os de ficção científica sobre mutações genéticas, o cinema catástrofe, os “faixa-preta”, os *bad*

exploitation, snuff-movies, gore cinema, slash films e *X-rated*. Apesar de possuírem características bastante diferentes entre si, todos estes estilos de cinema – muito exibidos nos nostálgicos *midnight-movies* – possuem um denominador comum: a exploração de emoções sensacionais.

Além de ter ocorrido um contínuo aprimoramento técnico dos espaços de exibição, a fim de oferecer uma maior “produtividade” sensorial ao espectador, desde a década de 70 o cinema narrativo vem assimilando de modo mais radical vários tipos de recursos que Noel Burch (1992) denominou “estruturas de agressão” – artifícios cinematográficos de desorientação espaço-temporal e choques sensoriais como falsos *raccords*, montagem acelerada, movimentos de câmera vertiginosos, e *zooms* delirantes. Tais estruturas, aliadas aos efeitos de computação gráfica, procuram compor em alguns filmes uma “agressão estética” que “navalha” mais o sistema nervoso do espectador do que o seu olhar, provocando instabilidades perceptivas e solicitando ao mesmo tempo novos regimes de atenção - e hipnose.

Estes modelos de experiência perceptiva, que se radicalizaram no cinema a partir da década de 70, têm sido trabalhados em várias cinematografias instigantes, porém dentre elas nos chama atenção a obra de Stanley Kubrick. Situados em um ponto intermediário entre o sucesso “culto” e o “comercial”, filmes como “2001”, “Laranja Mecânica” e “O iluminado” ostentam uma fascinante ambigüidade: ao mesmo tempo em que estão integrados a esta nova “pele” que vem revestindo as novas formas de espetáculo, também procuram refletir sobre o lugar do cinema e de seu espectador, com suas novas paisagens tecnológicas e regimes de percepção.

Nessa perspectiva, o que nos chama mais atenção nos filmes de Kubrick, sobretudo “Laranja Mecânica” e “O iluminado”, não seria uma capacidade de “transgressão” desses

filmes vinculada ao estímulo das “fortes sensações”, mas sim vinculada à presença de um outro tipo de “infração”: a profunda reflexão sobre o estatuto da representação cinematográfica e sobre o lugar do espectador dentro de uma nova lógica do espetáculo, cada vez mais permeada por “padrões de percepção”¹⁶. Podemos observar que os mencionados filmes de Stanley Kubrick põem o cinema e o espectador em jogo, abalando seus códigos de representação e suas zonas de percepção, e refletindo sobre o estatuto do cinema e da experiência espectral. Apesar de suas diferenças e peculiaridades, “2001”, “Laranja Mecânica” e “O Iluminado” possuem vários pontos em comum, desde as disrupções espaço-temporais e os jogos mnemônicos representados por vertiginosos efeitos cinematográficos, até as “emoções sensacionais” suscitadas nos dois últimos filmes, pelas (des)figurações do corpo em “atos de crueldade”.

As relações entre o cinema, o autômato e a dissociação estão bem demarcadas nos filmes de Stanley Kubrick. Em “2001: uma odisséia no espaço”, Kubrick abre seu filme apresentando uma fusão de imagens panorâmicas através da passagem do osso dos primatas pré-históricos à estação espacial dos astronautas “pós-modernos”. O lançamento do fêmur ao som de “Assim falou Zaratustra”, não apenas metaforiza a evolução tecnológica da humanidade, mas também o seu fim como forma demasiadamente humana. O tema da intervenção tecnológica no corpo e seus efeitos individuais, políticos e sociais perseguiram Kubrick até seu projeto de filmar o roteiro de “Inteligência Artificial”, realizado por Steven Spielberg (2001).

¹⁶ Podemos acompanhar estas mudanças através de um certo “efeito-shopping” das salas de cinema. Os shoppings, como parques fechados de diversão e consumo, absorveram os cinemas de público de massa, transformando e esvaziando os velhos e charmosos cinemas locais, que então passaram a sobreviver com a exibição de filmes sensacionais, tais como os pornô ou de faixa-preta; por outro lado, houve uma certa resistência dos cinema “locais” aos “cinemas de rede”. Resgatando suas identidades passadas vinculadas ao cineclubismo e ao glamour cinematográfico, começaram a se “diferenciar” construindo um público singularmente “cult”, consumidor não só de filmes, mas de todos os produtos culturais que sustentam o “point de exibição”, tais como cafés, livrarias, “bistrôs” e os inúmeros tipos de festivais.

Podemos articular a passagem do fêmur à estação para pensar as próprias mudanças no estatuto do cinema e do espectador no final da década. Diante das tecnologias da televisão e do vídeo, os discursos acerca da “morte do cinema” ou do “cinema expandido” proliferaram na década de 60 e 70 em conjunto com a ‘morte do homem’. Tais discursos, assim como o filme de Kubrick, são inseparáveis dos discursos de automação emergidos a partir da segunda metade do século XX.

Nesse sentido, “Laranja Mecânica” é paradigmático para analisarmos as mudanças da indústria cinematográfica na ênfase no “espectador sentimental” para o “espectador sensorial”. Localizado em um futuro não tão distante, o filme conta a história de Alex, um jovem que cultivava prazeres sensoriais como as drogas, a ultraviolência e os fortes acordes de Beethoveen. Traído por sua gangue, Alex é preso e reformado pelo Estado com sua nova arma de normatização: um tipo de ciência técnica capaz de corrigir os desvios de comportamento de um indivíduo de risco para a sociedade e reintegrá-lo socialmente. Nesse processo, o que nos chama a atenção é o ajuste das emoções de Alex através de uma espécie de “lobotomia visual” que almeja provocar alterações em suas funções cerebrais. Os choques são suscitados no protagonista-paciente através das imagens de vídeo que exibem justamente aquilo que lhe dava mais prazer: cenas de torturas físicas, catástrofes, mutilações e outras aflições corporais. Assim, Alex encarna uma memória traumática daquilo que outrora lhe provocava gozo, deleite. Uma vez reformado e inserido na sociedade, Alex passa a ostentar um “valor de exibição”, e começa a ser usado como uma imagem espetacular produzida pelos prodígios do Estado e da Ciência.

O filme de Kubrick é fundamental para a argumentação exposta nesta tese, na medida em que discute o papel hipnótico das tecnologias da imagem e seu poder de reformatar a percepção em termos de atenção, memória e emoções visando a um “reajuste

social”. Além do final, o que diferencia o filme de Kubrick em relação ao livro de Anthony Burgess é um jogo metafílmico em que o espectador se identifica com o protagonista, pois ele “perde a graça” logo após a sua reforma neurológico-comportamental. Se, na primeira metade do filme, a linguagem é construída por uma narrativa ritmada por um cromatismo estroboscópico, produzido com fortes contrastes de cores vivas como o laranja, o verde limão e o rosa-shocking – típicas do psicodelismo da década de 70 – na segunda metade do filme predomina um ritmo lento, pesado, no qual abundam diálogos e teses sobre o comportamento de Alex. Podemos especular que esta jogada cinematográfica tão perspicaz de Stanley Kubrick produz uma ambigüidade emotiva no espectador, oscilando entre o repúdio à violência e a fascinação com a potência anárquica do jovem protagonista, antes de ser convertido em um corpo sem vitalidade e “dócil”.

CONCLUSÃO

O trabalho partiu de uma tensão entre as afirmações de Bazin e de Godard sobre os destinos do cinema. Se, por um lado, para Bazin, o cinema ainda não teria nascido, por outro, para Godard, ele já teria morrido, o que comprova a contínua crise do cinema como forma moderna. Esta crise contínua, porém, é marcada por discontinuidades importantes que revelam aspectos culturais nas relações com o autômato e com os fenômenos da dissociação.

A partir desta questão, a pesquisa procurou focar a emergência da idéia de cinema presente na literatura fantástica das primeiras décadas do século XIX, sob influência dos fenômenos ópticos e da dissociação atravessados pelos discursos da fisiologia. A fisiologização do olhar serviu de base para a sua disciplinarização e para a subordinação dos demais sentidos ao seu eixo. O saber sobre a visão alocado na fisiologia do espectador foi fundamental para o ressurgimento da hipnose no século XIX, intimamente relacionada ao determinismo fisiológico do espectador como um órgão sensório. O sentido da visão vem sendo aperfeiçoado por meio de dispositivos de fascinação que suscitam novas formas de subjetivação, conexão e espetáculo.

Esta fisiologização do espectador e de fenômenos outrora sobrenaturais transformou-o em órgão sensório passível de ser motorizado e dirigido por formas espetaculares como nas fantasmagorias e nas apresentações de mesmerismo. Neste contexto, a obra de Poe articulou discussões abordando óptica, spectralidade, automatismo e dissociação não apenas em seus enredos, mas na própria construção da

linguagem mesmerizante de seus contos, poemas e ensaios, cuja potência sugestiva irá influenciar o simbolismo literário.

A partir desta discussão, o trabalho deteve-se em mapear algumas teorias do cinema que articulam montagem, narrativa e imagem ao conceber a estética cinematográfica como experiência motora ou hipnótica. Neste sentido, buscou-se aqui identificar diferentes idéias de diretores de cinema, articuladas a outras concepções acerca da automatização do espectador a partir de estratégias de choque perceptivo e colisão de imagens diferentes. Tal foi visto, por exemplo, nas reflexões de Sergei Eisenstein e de Antonin Artaud.

Por fim, o trabalho esboçou uma análise da transformação da figura do autômato e dos fenômenos da dissociação em uma cultura na qual a idéia de choque ficava cada vez mais desgastada. Tal erosão articula-se à obsolescência da arquitetura clássica do espaço cinematográfico, cada vez mais corrompida por demandas colocadas pelas imagens eletrônicas. Neste sentido, através de pistas presentes nas cinematografias de Fritz Lang, Alfred Hitchcock e Stanley Kubrick, tentou-se aqui esboçar uma estratégia de análise dos filmes baseada na hipótese de que a emergência das técnicas de amplificação da experiência espectral e de subgêneros sensacionalistas da indústria cinematográfica foi efeito de um certo declínio dos poderes de sugestão outrora produzidos pelos efeitos de montagem. A partir desta questão também foi possível visualizar os usos da metáfora da telepatia pelo cinema, atrelada às redes de informação e aos espectadores “super-excitados”, desatentos, em tensão com as solicitações perceptivas do espaço cinematográfico e suas demandas de isolamento, silêncio e introspecção.

Sob o efeito dessas transformações, surgiram cinematografias que apontam novas estratégias de automatização e representação dos fenômenos dissociativos disparados por situações de pânico ligadas ao isolamento, à claustrofobia e à agorofobia. Desde então

surgiram novas tecnologias cinematográficas, cujo propósito consistia em reenquadrar a percepção para outros regimes de observação.

Contudo, algumas cinematografias combateram essa padronização do olho, abandonando os processos de narrativização da visão e a interioridade do observador pelo olhar. Além do combate através do próprio cinema, também houve teorias que se diferenciaram das abordagens vinculadas a essa crença na interioridade do sujeito. Tais abordagens procuraram não conceber a experiência cinematográfica a partir de uma perspectiva exterior ao corpo, ligada aos processos de identificação com o dispositivo da representação. Ao contrário, apelaram para as experiências propriamente corporais e para o sensorialismo estimulados pelo cinema.

Dessas reflexões surgiu a proposta de uma automatização das sensações. Se, por um lado, alguns pensadores diferenciaram-se dos modelos de pensar o cinema baseados na interioridade do observador, por outro, a emergência das tecnologias digitais também abalou tais interiores subjetivos, com as novas configurações do tempo, do espaço e da visão decorrentes das imagens de síntese e de novas formas de historicização do cinema.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac e Naif, 2002. tradução Elisa Araújo Ribeiro.
- ALVARADO, Carlos S. *Dissociation and state-specific psychophysiology during the nineteenth century*. *Dissociation*, Vol. II, No. 3, 1989.
- ALLEN, Hervey. *Israfel: Vida e Época de Edgar Allan Poe*. 2 V. Tradução de Oscar Mendes. Porto Alegre, Editora Globo: 1948.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Possessed: Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*. The University of Chicago Press: 2007 (no prelo).
- ANDRIOPOULOS, Stefan. “Psychic Television”. *Critical Inquiry*, Vol. 31, The University of Chicago Press: 2005.
- ARTAUD, Antonin. *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Indiana University Press, 1995.
- BAER, Ulrich. *Photography and Hysteria: Towards a Poetics of the Flash*. *Yale Journal of Criticism* 7, 1994.
- BARNOUW, Erich. *The Magician and the cinema*. Oxford University Press, 1981.
- BARTHES, Roland. “Saindo do cinema”. In: *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência cinematográfica*. São Paulo: Graal, 1999.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Completas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERILLON, Edgar. *La Science de L'hypnotisme*. Paris, Louvre Librarie: 1944.
- BERNHEIM, Hypolitte. *Automatisme et Suggestion*. Paris, Felix Alcan: 1917.
- BIOSCA, Vicente Sanches. *Cine y vanguardas artísticas*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BORDWEL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BOVET, Richard. *Pandaemonium*. Chicago, The Hand and Flower Press: 1951[1684].

BROOKS, Peter. *Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1985.

BREWSTER, David. *Letters on Natural Magic*. New York: J.&J. Harper, 1832.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva: 1992.

CAPISTRANO, Tadeu. *A sensibilidade artificial: cinema, percepção e tecnologias da visão*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. UFF: 2001.

CARTWRIGHT, Lisa. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1995.

CASTLE, Terry. "Phantasmagoria: Spectral Technology and The Metaphorics of Modern Reverie". *Critical Inquiry*, Vol. 15, No.1. The University of Chicago Press: 1988.

CHAZAN, Lilian Krakowski. "Meio quilo de gente!" – produção do prazer de ver e construção da pessoa fetal mediada pela ultra-sonografia: um estudo etnográfico em clínicas de imagem na cidade do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Instituto de Medicina Social, UERJ: 2005.

COHEN, Margareth. "Walter Benjamin's Phantasmagoria". *New German Critique*, No. 48. 1989.

COMOLLI, Jean-Louis. "Maquinas del visible". In: *Artefacto 1*. Buenos Aires, 1995.

CRARY, Jonathan. *Techniques of Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spetacle, and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

CRARY, Jonathan. *Gericault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century*. Grey Room 9, Massachusetts Institute of Technology, 2002.

CHARNEY, L. & SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DARTON, Robert. *Mesmerism and the End of The Enlightenment in France*. Harvard University Press, Massachusetts: 1969.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Post-Scriptum sobre as sociedades de controle*. In *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUBOIS, *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1990.

FERRER, Christian. *Mal de Ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Obras completas* v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAULD, Allan. *A History of Hypnotism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GAUDREAU, André. *O comentador do cinema dos primeiros tempos*, In: *Images 4*. Campinas: UNICAMP, 1995.

GOETHE, John Wolfgang. *A Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

GORDON, Rae Beth. “From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema”. *Critical Inquiry*, Vol. 27, No.3. The University of Chicago Press: 2001.

GUENNEC, Jean Le. *Raison et Deraison dans Le Recit Fantastique Au XIX Siecle*. Paris, L'Harmattan, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Cascatas de modernidade*, In: *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUNNING, Tom. *Illusions Past and Future: Phantasmagoria and its Specters*. [www.mediaarthistory.org /Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf](http://www.mediaarthistory.org/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf), s/d

GUNNING, Tom. “O cinema das origens e o Espectador (in)crédulo”, In: *Images 5*. Campinas: UNICAMP, 1995.

GUNNING, Tom. *From the Kaleidoscope to the X-Ray Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls (1913)* - Wide Angle 19, 1997.

GUNNING, Tom. "In Your Face Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film". *Modernism/Modernity* 41, 1997b.

GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Coseac & Naify, 2001.

GUNNING, Tom. *The Exterior as Interiour: Benjamin's Optical Detective*. Boundary 2. Duke University Press, 2003.

GURNEY, Edmund; MYERS, Frederic W. H.; PODMORE, Frank. *Phantasms of the Living*. 2 V. London, Rooms of The Society for Psychical Research, 1886.

GUSDORF, Georges. *Fondements du savoir romantique*. Paris: Payot, 1982.

HILGARD, Ernest R. Dissociation Revisted. In HENLE et ali., *Historical Conceptions of Psychology*. New York, Spring Publishing Company, Inc., 1998.

HUNGERFORD, Edward. "Poe and Phrenology". *American Literature*, vol. 2, Nº 3 (Nov. 1930), pp. 209-231.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. tradução de Sérgio Alcides.

HYSLOP, James H. *Bordeand of Psychical Rsearch*. Maynard & Co. 1906.

JANET, Pierre. *L'Automatisme Psychologique: essai de psychologie experimentale sur les formes inferieures de l'activite humaine*. Felix Alcan, Paris, 1889.

KRACAUER, Sigfried. *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Harvard University Press, 1995.

KITTLER, Friedrich. Gramophon, Typer

LE BON, Gustave. *Psychologie des Foules*. Les Presses Universitaires de France, Paris: 1895.

MACHADO, Arlindo. *Eisenstein: Geometria e Êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.

MANONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. São Paulo, Editora UNESP: 2002.

MCCARREN, Felicia. *The "Symptomatic Act" circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance*. Critical Inquiry, Vol. 21, No.4. The University of Chicago Press: 1995.

MILNER, Max. *La Fantasmagoria*. Mexico, Fondo de Cultura Economica:

- MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madri: Alianza Editorial, 1994.
- OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Massachussets: Zone Books, 1997.
- POE, Edgar Allan. *Eureka*. Tradução Marilene Felinto. Sao Paulo, Editora Max Limonad: 1986.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução Oscar Mendes. Porto Alegre, Editora Globo: 1989.
- POE, Edgar Allan. *Tales*. London, Oxford University Press: 1939.
- RABINBACH, Anson. *The Human Motor. Energy, fatigue and the origins and Modernity*. New York: Basic Books, 1990.
- ROSENBLATT, Nina Lara. "Photogenic Neurastenia: On Mass and Medium in 1920s". *October*, Vol. 86. The MIT Press, 1998.
- SADOUL, Georges. *Georges Méliès*. Paris: Éditions Seghers, 1961.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: Minesota Press, 1993.
- SIDIS, Boris. *The Psychology of Suggestion*. New York, Appleton and Company: 1911.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: Trains and travel in the 19th century*. Urizen Books, 1979.
- SCONCE, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television (Console-ing Passions)*. Duke University Press, 2000.
- SINGER, Ben. "Early home cinema and the Edison home projecting kinetoscope". *Film History*, 2:1, 1988.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York, Columbia university Press: 2001.
- TARDE, Gabriel. *Les lois de l'imitation*. Paris, Editions Kime, 1895.
- TATAR, Maria. *Spellbound: Studies On mesmerism and Literature*. Princeton University Press, New Jersey: 1979.
- TURVEY, Malcom. "Jean Epstein's Cinema of Immanence: The rehabilitation of the corporeal eye". *October*, Vol. 83 (winter, 1998). Pp 25-50.
- VALIAHO, Pasi. "Simulation, Automata, Cinema: Critique of Gestures". *Theory & Event*, 82. The Johns Hopkins University Press: 2005.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WRIGHT, C. J. The “Spectre” of Science: the study of optical phenomena and the romantic imagination. *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 43. 1980.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac e Naif, 2003.