

NOVOS MODOS DE ATENÇÃO, LAZER, DESEJO E PERCEPÇÃO - APARELHOS ÓPTICOS DO SÉCULO XIX

MIRANDA, Maria Cristina – CAP-UFRJ / PUC-SP

GT: Educação e Comunicação/n.16

Agência Financiadora: Não contou com financiamento

Apresentação do Tema

Preocupada em possibilitar às crianças e aos jovens condições para uma leitura crítica das imagens veiculadas pelos meios de comunicação audiovisual, optei por trabalhar com a linguagem do cinema, entendendo que por meio do conhecimento dessa linguagem a apropriação das imagens torna-se mais consciente, porque historicamente referenciada. Considerando que a linguagem não pode ser desvinculada de seu suporte, busquei problematizar e discutir o seu funcionamento material. Foi assim que cheguei aos *'aparelhos ópticos do século XIX'*, instrumentos que demonstram fenômenos ópticos, como, por exemplo, aqueles que colocam imagens em movimento.

A partir da indagação sobre a história desses aparelhos, foi possível constatar que, devido à 'semelhança' com o cinema, a historiografia clássica do cinema reduziu esses aparelhos a meros 'antepassados', utilizados nas primitivas experiências, que pareciam existir apenas para dar lugar a um objetivo predeterminado: o cinema. Entretanto, recentes estudos propõem uma interpretação diversa, criticando o determinismo tecnológico nela subjacente e situando esses aparelhos na história das visualidades ocidentais. Em vez de mecanismos 'primitivos' destinados a pavimentar o caminho que levaria aos aparelhos cinematográficos, esses instrumentos adquirem na obra do pesquisador Jonathan Crary, por exemplo, estatuto próprio, isto é, passam a ser eles mesmos objetos a serem investigados em suas particularidades.

A partir dessa abordagem alternativa, a utilização desses aparelhos na educação pode ganhar nova dimensão, muito mais rica. Além de ser possível ressaltar o funcionamento dos mesmos, contribuindo para uma melhor compreensão do funcionamento do cinema, permite uma reflexão sobre a utilização e significação desses aparelhos no século XIX. Possibilita, ainda, discutir como as práticas de exibição e utilização desses aparelhos contribuíram para a formação do espectador contemporâneo, hoje exposto às numerosas e rápidas imagens videográficas, cinematográficas e infográficas.

Resgate Histórico

Fundamentados no estudo de Jonathan Crary e na recente historiografia do cinema, especialmente nos trabalhos de Tom Gunning e Charles Musser, autores de uma abordagem alternativa à da historiografia clássica do cinema, na qual os aparelhos ópticos do século XIX foram situados apenas como parte de um processo de evolução tecnológica da produção das imagens em movimento, podemos tornar visível determinados aspectos da história desses aparelhos tratando-os em suas particularidades. No exame dessas particularidades, novas questões surgem em relação a esses aparelhos e sua recontextualização.

A historiografia clássica do cinema vem contribuindo para a crença bastante difundida em um espectador ingênuo, incapaz de distinguir imagem da realidade. Entretanto, uma cuidadosa consideração do contexto histórico e social da invenção e utilização desses primeiros aparelhos permite considerar outros aspectos da questão como a rica interação entre a exibição, os aparelhos e os espectadores.

Ao examinarmos o contexto da modernidade, no qual esses aparelhos estão inseridos, verificamos grandes transformações políticas (Revolução Francesa); econômicas (Revolução Industrial); sociais (urbanização); científicas (novos paradigmas). A

industrialização e a urbanização, associadas aos novos meios de transporte e de comunicação, trouxeram uma nova configuração do tempo e do espaço. A experiência visual moderna decorreu numa 'nova paisagem', dinâmica e diferenciada. Os avanços na ciência levaram a uma crise na abordagem empirista, concorrendo, junto com todas as transformações inseridas na modernidade, para o aparecimento de um novo sujeito, um novo 'observador'.

Contribuiu para a reconfiguração desse sujeito a compreensão de que nossa percepção decorre também de mecanismos intrínsecos ao cérebro e ao corpo, verificados nos estudos fisiológicos, que passaram a dominar no século XIX o debate científico e filosófico sobre a visão.

Neste contexto, a óptica do século XIX deixa de considerar a visão 'clássica', proporcionada pelo perspectivismo da *câmara escura*, que separa sujeito e objeto, e passa a refletir sobre a formação da imagem com a 'participação' do complexo olho-cérebro: a 'corporalização da visão'. A experiência óptica é produzida no corpo do observador, a visão torna-se um entrelaçamento de elementos pertencentes ao corpo e de dados vindos do objeto observado.

A 'corporalização da visão', assim como os estudos, pesquisas e experiências proporcionados pela óptica fisiológica, concorreram para a invenção dos aparelhos ópticos que, antes do cinema, transformaram imagens fixas em movimento.

A conjugação das inovações científicas com o capitalismo foi crucial no redimensionamento desses aparelhos. As leis fabris e a proibição do trabalho infantil, acrescido da crescente universalização da educação, criaram uma nova dimensão para a infância. Nesse ambiente transformado, muitos dos aparelhos ópticos tiveram seu uso social reconfigurado e passaram a ser utilizados também como brinquedos.

A partir do estudo de Crary, podemos constatar que a produção das imagens em movimento pelos aparelhos ópticos, como modo de

divertimento popular, foi fator constitutivo da reconfiguração deste observador no século XIX e esteve intrinsecamente ligada à procedimentos de disciplina e gestão. Os estudos fisiológicos que subsidiaram a criação desses aparelhos, proporcionavam a transformação do observador em um objeto 'calculável' a partir da visão humana que podia daí em diante ser um fenômeno mensurável e, conseqüentemente, manipulável. Os mesmos aparelhos que permitiam ao público consumir uma realidade 'ilusória', através de imagens em movimento (*zootrópio, fenaquitoscópio, etc.*) e em profundidade (*estereoscópios*) eram utilizados pela ciência para adquirir 'saber' sobre o observador (a partir da quantificação de experiências visuais). Nesse sentido, o domínio sobre as imagens e, em especial, o controle do olhar – foi utilizado não apenas para fins de diversão, mas também para a racionalização do trabalho, por meio de técnicas que ampliaram o controle sobre o trabalhador.

Essas verificações nos fazem desconstruir a abordagem histórica clássica sobre a utilização desses aparelhos, e nos apontam outros caminhos, fazendo sobressair algumas particularidades.

Esses brinquedos apareceram no início da modernidade, um período em que os ecos do passado ainda se faziam ouvir na forma de manifestações populares legadas pelo Antigo Regime. A primeira metade do século XIX é um momento de transição, as transformações não são imediatas. Nesse sentido, podemos fazer uma associação com as qualidades apontadas para esses aparelhos: a 'fantasmagoria', associada a um universo mais voltado para o mágico, e a 'visibilidade', em consonância com os padrões modernos de racionalização, rompendo com a tradição teocêntrica, explicando objetivamente os fenômenos científicos.

A exibição desses aparelhos se dava, principalmente nas 'feiras' populares, assim como nas feiras 'comerciais e industriais' universais. O caráter dessa exibição era o das 'atrações', dos divertimentos, das espetacularizações, assim como das demonstrações de 'avanço' ou progresso científicos.

Entretanto o valor cultural e social desses aparelhos não ficou restrito ao campo da ciência (quando por ela criados e utilizados para experimentações e comprovações) nem do entretenimento (quando utilizados para tal fim). A utilização dos aparelhos é também parte constituinte da formação do espectador moderno. Essa formação se deu a partir de uma estratégia de engajamento do observador, através de processos de seleção visual, seja construídos durante a exibição (*showman*) ou na produção da própria imagem (ator acenando para a câmera).

Resgatamos assim, através desses usos diferenciados, o tipo de experiência que eles representaram em sua própria época: a habilidade de mostrar a construção subjetiva (porque formada no 'corpo' do sujeito) da imagem em movimento (*fenaquitoscópio* e seus 'aperfeiçoamentos') ou em profundidade (imagens estereoscópicas), e de configurar um observador ao mesmo tempo consciente da ação de olhar e das capacidades ilusórias da imagem. Assim, a experiência do real é possível pela conjugação do conhecimento, do entendimento e da sensibilidade.

Assim como a Ilustração (Projeto Ilustrado) congrega uma razão instrumental (idéias de controle e domínio técnico-científico), uma racionalidade manipulatória, com uma razão crítica, que privilegia uma reflexividade dos indivíduos, uma racionalidade emancipatória, os aparelhos ópticos do século XIX reúnem e preservam potencialidades que servem ao controle, à quantificação de experiências visuais com os sujeitos, ao mesmo tempo que suas qualidades de visibilidade e fantasmagoria, combinadas, podem libertar o sujeito, pelo conhecimento (visibilidade) e pelo poder de imaginação, pela sensibilidade (fantasmagoria).

As transformações econômicas, sociais e culturais vividas no século XIX, e o novo observador que se constituiu, assim como a invenção e utilização desses aparelhos, justificam o processo de apreensão das novas imagens e de tradução dos fenômenos perceptivos, das mudanças perceptivas e sensoriais, ao longo do

século XIX.

Visibilidade e Fantasmagoria

O resgate da história dos aparelhos ópticos do século XIX, a partir da contextualização da sua invenção e utilização, permitiu evidenciar duas de suas qualidades: 1) a capacidade de transparecer a sua estrutura de funcionamento, e 2) a capacidade de fornecer ao observador imagens ilusórias, seja a partir do movimento, seja a partir da noção de profundidade. Baseados na análise de Crary (1994), denominamos essas qualidades de 'visibilidade' e 'fantasmagoria'.

Essas duas características são partes componentes desses aparelhos e não podem ser consideradas sem uma vinculação direta com a prática de utilização dos mesmos. Durante todo o período inicial do cinema, conforme a análise de Gunning e Musser, essas duas características dos aparelhos estiveram presentes, tanto nas práticas de exibição, como nas imagens (re)produzidas, como fator importante e imprescindível.

Não podemos esquecer o caráter libertador que estes aparelhos adquiriram ao longo do tempo, decorrente da possibilidade de produzir visibilidades e não apenas fantasmagorias, processo esse que não pode ser separado do uso que foi (e que é) feito desses aparelhos. Constatamos nesse processo que, ainda que pareça paradoxal, a produção de fantasmagorias, ou seja, o potencial de ilusão desses aparelhos, concorre com as possibilidades de desmitificação, com o caráter de visibilidade desses aparelhos, para a formação do espectador moderno.

É essa prática, de dar 'visibilidade' e 'fantasmagoria' às imagens, que confere um novo estatuto ao espectador moderno, o 'novo' observador 'reconfigurado' de Crary.

Aparelhos

Para descrever com propriedade o novo observador que se

configurava no século XIX, Crary (1994) referenciou-se nas experiências do campo da psicofisiologia e utilizou, como fio condutor de sua análise, os instrumentos ópticos, criados com fins científicos e popularizados, posteriormente, como brinquedos.

Para Crary (1994, p.185) esses aparelhos se caracterizam em particular pela visibilidade de sua estrutura de funcionamento.

Para explicar o desaparecimento desses 'brinquedos' – “O envelhecimento prematuro destes aparelhos se explica em parte porque eles não são demasiadamente ‘fantasmagóricos’ (...)” – Crary (1994, p.185-186) emprega o termo já utilizado por Benjamin e Adorno para descrever as formas de representação antes de 1850. Segundo Crary, a palavra ‘fantasmagoria’, qualificava um tipo particular de espetáculo de *Lanterna mágica*, na virada do século XVIII, onde o público via as imagens projetadas, mas não tinha consciência das ‘lanternas’. Por isso, “Adorno retomou a palavra para designar o fenômeno que consiste em *dissimular a produção sob a aparência do produzido*¹ (...)”.

Ao mesmo tempo em que Plateau chegava ao *fenaquitoscópio*, aparelho de reconstituição do movimento, Stampfer desenvolvia o *estroboscópio*, que servia mais à decomposição do que à reconstituição do movimento.

O nome destes aparelhos, *fenaquitoscópio* (*phenax*, em grego, aquele que engana, que dá a ilusão) e *estroboscópio* (do grego *strobos* = turbilhão e *scopos* = examinar) traduzia o desejo ‘ilusionista’ do primeiro, assim como a intenção da análise das imagens em movimento do segundo.

Curiosamente, o *estroboscópio*, como forma de decomposição/análise do movimento, foi muito lento em se generalizar, ao contrário do *fenaquitoscópio*, que difundiu-se imediatamente sob a forma de brinquedo, sendo inclusive aperfeiçoado em várias versões pelos seus fabricantes. (SADOUL, 1948, p.20-21)

1 ADORNO, Theodor, Essai sur Wagner, p.114, *apud* CRARY, 1994, p.187.

Anteriormente ao *fenaquitoscópio*, o próprio Plateau havia feito algumas experiências influenciadas pelo *taumatrópio*, procurando decompor e, logo após, reconstituir uma dada imagem, dividida pelas duas faces do cartão. Sadoul (1948, p.16) sublinhou que essas experiências, “uma nova espécie de anamorfose”, não se transformaram, porém, em brinquedos ficando restritas ao laboratório.

A conjunção ciência / indústria / diversão, merece atenção especial, a exemplo do modo como esses instrumentos foram resignificados como brinquedos.

O fato do *fenaquitoscópio* ter se popularizado como um brinquedo, assim como outros aparelhos ópticos do período e, ao mesmo tempo, ter conservado suas características técnico-científicas, à primeira vista parece colocá-lo duplamente na precursão do cinema. Primeiramente, ele estaria dentro de uma ‘história do cinema’,² inserido numa sucessão de aperfeiçoamentos de aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento, que chegaria por fim ao *cinematógrafo* dos irmãos Lumière. Em segundo lugar, poderíamos ainda inseri-lo, conforme Arlindo Machado (1997), numa história mais subjetiva, a do imaginário, que é a do desejo de *ilusão*.³ Com base na análise proposta por Crary (1994:1999), podemos juntar essas duas vertentes (ou leituras) numa só, recontextualizando toda a tecnologia dos inventos ópticos a serviço da produção de um *novo* observador – um espectador mais atento.

Os aparelhos ópticos que davam movimento às imagens tinham mecanismos que permitiam *revelar* seu funcionamento, uma característica singular, que chamamos neste trabalho de *visibilidade*.

2 Incluindo aí a *história de sua positividade técnica e a história das teorias científicas da percepção*. Ver: (MACHADO, 1997, p.14)

3 “A história da invenção técnica do cinema não abrange apenas pesquisas científicas de laboratório ou investimento na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de todas as espécies.” Ver: MACHADO, *op. cit.*, p.14-25

No *fenaquitoscópio* ou no *zootrópio*, ao observarmos a tira que contém os desenhos, vemos cada etapa do movimento antes mesmo dele se constituir. O próprio ato de olhar através de uma das fendas, para que se configure a ilusão do movimento, pode servir para explicar o fenômeno visual. Outro exemplo significativo encontramos no *quinetoscópio*. Ao girar uma manivela para dar movimento às imagens, vistas pelo visor de um *quinetoscópio*, era possível, ao ‘observador’, ver fotograma por fotograma, parar o movimento ou, até mesmo, acelerá-lo ou ralentá-lo. Isto demonstra que, nesses ‘brinquedos’, a análise ainda não está totalmente separada da reconstituição do movimento. Ela é parte constituinte do mesmo. Entretanto, isto não impede a criação de uma *fantasmagoria*: a ‘ilusão’ do movimento coexiste à sua explicitação.

Esse processo, em que coexistem *visibilidades* e *fantasmagorias*, é distinto do desenvolvimento do cinema narrativo clássico que, através de sua linguagem ‘construída’, dissimula seu funcionamento. Além disso, o fato dos projetores ficarem em uma cabine, separado do público, também impede a prática da análise.⁴

Provavelmente, o sucesso da popularização dos brinquedos ópticos se deu justamente por essa produção de fantasmagoria. Possivelmente, o *estroboscópio* se popularizou menos do que o *fenaquitoscópio*, porque em vez de criar a ilusão do movimento, o esquadrinhava para uma análise, não se prestando, naquele momento, para o ‘hall das diversões’.

Nesse contexto, é inevitável a indagação: por que aparelhos tão educativos (já que explicitam seu funcionamento), criados com base nos pressupostos modernos de valorização do conhecimento científico, tornaram-se populares justamente pela sua característica

⁴ No vídeo, apesar das imagens serem geradas eletronicamente (não vemos os fotogramas) podemos ‘congelá-las’ ou ‘avançá-las’ rapidamente (como no Kinetoscópio). O computador nos permite porém um ‘controle’ maior ainda, onde podemos *modificar* estas imagens. Entretanto, cada vez mais, a imagem revela menos sua *natureza real*, suas imperfeições. A imagem tornou-se asséptica, de tão perfeita, porém distante da realidade. Isto pode significar uma inserção cada vez mais profunda no caráter *visual* da imagem, como busca de uma realidade que não é real, mas virtual. Talvez esse seja um ponto de partida para uma discussão posterior sobre esteresocópios e imersão.

‘ilusionista’?

Imagens

Conforme o historiador de cinema Tom Gunning (1995), assim como nas primeiras projeções de cinema, as imagens exibidas pelos aparelhos de entretenimento visual desenvolvidos no século XIX, eram apresentadas como sendo instrutivas e informativas. Segundo ele, “do mesmo modo, um gênero do ‘cinema de atrações’⁵ se tornou popular e duradouro”: filmes que apresentavam, por exemplo, “imagens aumentadas de vermes de queijos, aranhas e pulgas”⁶ – as chamadas ‘atualidades educacionais’.

Esses tipos de filmes podem ser relacionados com as “conferências de viagem, que existiam antes da chegada dos filmes”, palestras ‘ilustradas’ (a partir de imagens reproduzidas por aparelhos ópticos, como a *lanterna mágica*, por exemplo), que pressupunham “uma proposta de educação para conhecimentos gerais”, revelando a mentalidade característica da época ao fazer apologia de valores ocidentais cultivados pela classe média como a racionalidade e o senso comum. (COSTA, *op. cit.*, p.27)

De acordo com a análise de Gunning (1995), a temática educativa, quase enciclopédica, de forma a mapear o mundo visível (e consumível), se desenvolve paralelamente a uma outra temática: a das imagens que causam ‘sensações’ ou ‘emoções’ diversas, que podem ser caracterizadas, por exemplo, como ‘aberrativas’ (como um elefante sendo eletrocutado), ou como ‘violentas’ (uma locomotiva se aproximando do espectador em alta velocidade).

Nas palavras de Gunning (1995, p.58), esse ‘primeiro cinema’ compreendia o mundo como

5 Gunning chama ‘cinema de atrações’ todo o cinema precedente ao domínio da narrativa, aproximadamente até 1904. Segundo ele, o termo ‘atrações’, “refere-se, retrospectivamente, a uma tradição popular e, prospectivamente, a uma subversão de vanguarda. Essa tradição é a das feiras e a do carnaval, particularmente em seu desenvolvimento durante a virada do século nos modernos parques de diversão, como o Coney Island.” (GUNNING, *op. cit.*, p.55)

6 Sobre este assunto ver: HERBERT, Stephen. *A History of Early Film*. V. 1. London: New York: Routledge, 2000.

“uma série de atrações (...) e os catálogos das primeiras produtoras de filmes apresenta[vam] um levantamento quase enciclopédico dessa nova topologia hipervisível, que cobre dos panoramas de paisagens às microfotografias, de cenas domésticas à decapitações de prisioneiros e à eletrocução de elefantes⁷.”

Em seu estudo, Gunning (1995) relaciona esse desejo do espectador do ‘primeiro cinema’, com as transformações da percepção moderna, ressaltando que esse tipo de emoção, oferecida pelas ‘exibições das atrações’, pode ser identificada como sendo uma ‘satisfação repentina’ que vem ao encontro de uma “ausência moderna da experiência de satisfação plena”.

Espectador - Observador

A reflexão de Gunning (1995) sobre o espectador do cinema dos primeiros tempos, é bastante valiosa para nosso estudo, porque é inerente às qualidades de *visibilidade* e de *fantasmagoria* contidas nos aparelhos em questão. Além disso, este ‘primeiro cinema’ (ao contrário do cinema narrativo, instaurado posteriormente, a partir de Griffith) se aproxima bastante das experiências visuais dos aparelhos ópticos tratados neste estudo.

Gunning (1995, p.53) contextualiza as primeiras exibições de filmes no “auge de um período de intenso desenvolvimento dos entretenimentos visuais” comparando o ‘realismo’ de tais imagens, assim como ‘seus efeitos fantásticos’, ao ilusionismo do teatro de mágicas⁸, entretenimento bastante valorizado na época, e seu jogo de cena, caracterizado como um *trompe l’oeil*. Segundo ele,

A tarefa das ilusões encenadas no século XIX consistia em tornar visível algo que poderia não existir, em conduzir o jogo das aparências de modo a confundir as

7 Gunning se refere ao filme *Electrocuting an Elephant* (1903) de Edison. (GUNNING, 1995, p.56)

8 Gunning aqui se refere ao teatro ilusionista de Méliès. (GUNNING, 1995, P.53)

expectativas da lógica e da experiência. (...) O teatro de mágicas operava de forma a tornar visível o que era impossível de acreditar. Seu poder visual consistia num jogo de *trompe l'oeil* de dar e retirar (...).

Para Gunning (1995), este 'jogo' pode ser traduzido por – “Eu sei, mas mesmo assim, vejo”. Ou seja, se por um lado, as artes ilusionistas do século XIX⁹, exploravam a essência daquilo que era 'inacreditável', por outro, mantinham o foco no fato de que o que era visto eram 'apenas ilusões'. Nesse sentido, podemos dizer que, tanto os brinquedos ópticos, como o 'primeiro cinema', exploravam os dois aspectos que julgamos paradoxais: realidade e ilusão, visibilidade e fantasmagoria.

Essas duas 'qualidades' da imagem do 'primeiro cinema' (e também dos aparelhos ópticos) – visibilidade e fantasmagoria – estão, paradoxalmente, juntas, e concorrem para negar a crença de que a generalidade dos primeiros espectadores eram ingênuos em relação às imagens em movimento projetadas (como muitas vezes indicou a historiografia do cinema, especialmente em Sadoul, com referência a um espectador que se 'assustava' com a imagem de um trem em movimento em sua direção, por exemplo), de que o espectador se submetia passivamente a essas imagens, paralisado pelo seu forte poder ilusionista. (GUNNING, 1995, p.52)

Conforme indica Gunning (1995), o espectador do 'primeiro cinema' era devidamente 'preparado', durante as exhibições, para as imagens que desfilariam diante de seus olhos.

Musser (1990) resume as três formas que proporcionavam o entendimento desses filmes: 1) o assunto precisava ser conhecido de antemão pelos espectadores, aludindo a fatos ou ficções já tratados por outras mídias como, por exemplo, a Paixão de Cristo, canções populares, contos de fadas ou peças teatrais famosas, 2) muitas vezes havia a necessidade de uma narração ao vivo, que poderia ser

9 Gunning inclui aí o cinema dos primeiros tempos e toda uma série de entretenimentos visuais.

um conferencista ou o próprio exibidor, e 3) poderia haver ainda uma narrativa simples o bastante para ser entendida sem ajuda externa.¹⁰

Além disso, conforme ressalta Gunning (1995, p.54), a técnica rotineira de apresentação das imagens continha mais um elemento fundamental que serviu para minar o que poderíamos acreditar como uma experiência ingênua de realismo: os filmes eram apresentados, inicialmente, como imagens congeladas, projeções de fotografias imóveis. Era apenas num segundo momento que àquelas imagens era consentido o movimento. O espectador não confundia a imagem com a realidade. O espectador se ‘espantava’ com a transformação de uma imagem fixa em uma imagem em movimento, se espantava com esta ‘ilusão’ produzida na projeção. “O espanto deriva[va] mais precisamente da metamorfose mágica do que da aparente reprodução da realidade.” Cabe ressaltar que, nem o ‘movimento’ das imagens, nem a ‘projeção’ das mesmas, eram inteiramente novidades para todos os espectadores, pois já tinham sido bastante difundidos pelos aparelhos ópticos. Portanto, este ‘espanto’ relatado, é mais próximo de um sentimento de ‘maravilhamento’ ou ‘encantamento’, do que o de uma ‘surpresa’.

Gunning (1995, p.55) argumenta ainda que, não raro também, nos primeiros filmes, algum ator olhava ou gesticulava para a câmera, estabelecendo uma comunicação com o espectador. Isto acontece, segundo ele, porque este tipo de cinema, “dirige-se ao espectador e mantém sua atenção, enfatizando o ato da exibição”. Como ele mesmo argumenta, “mais do que um envolvimento com a ação narrativa ou uma empatia com a psicologia de personagens,” desenvolvida posteriormente no cinema narrativo, “o ‘cinema de atrações’ (assim como os entretenimentos visuais do século XIX) exigia uma certeza inteiramente consciente da imagem cinematográfica”, a fim de engajar a curiosidade do espectador.

Sobre a narração ao vivo, citada por Musser (1990), ela é identificada, tanto por Musser, como por Gunning (1995), com a

¹⁰ Também citado por COSTA, *op. cit.*, p.25.

figura de um *showman*, aquele que durante a exibição dos aparelhos, ou dos primeiros filmes, juntamente com a projeção das imagens ia conversando com a platéia. Gunning (1995, p.55) ressalta que não só cabia ao *showman* fazer o público ‘compreender’ a seqüência de imagens a ser vista, mas, principalmente, preparar “a platéia” para estas imagens, “criando uma atmosfera dramática”. Um monólogo precedendo a exibição, por exemplo, poderia salientar as novas e surpreendentes capacidades da atração prestes a aparecer.

Ou seja, essa ‘preparação’, do espectador, não servia apenas para um ‘melhor’ entendimento das seqüências de imagens que viriam a seguir, mas funcionava como uma forma de cultivar o desejo por estas imagens, de criar um certo suspense, uma expectativa, assim como de fomentar o sentimento, que Gunning (1995) chama de ‘espanto’, mas que passaremos a chamar de ‘maravilhamento’.

Na palavras de Gunning (1995, p.55)

Como um camelô de feira, ele [*showman*] cria uma atmosfera de expectativa, uma curiosidade fermentada com ansiedade, ao salientar as novas e surpreendentes capacidades da atração prestes a aparecer. Essa sensação de expectativa, aguçada pela intensificação de um simples momento de transformação aumenta o surpreendente impacto das primeiras exibições.

O apresentador (ou *showman*) do filme, fixa a atenção na atração, incitando a curiosidade do observador. O espectador aguarda o início do espetáculo com ansiedade. Mais uma vez, antes do início do espetáculo, o apresentador sublinha que o que será visto não será real, mas aparecerá como tal. As imagens começam a se movimentar. Os espectadores se ‘maravilham’. Os atores, ao dirigirem-se aos espectadores, mantêm sua atenção, enfatizando o ato de exibição.

Este ‘maravilhamento’ do momento de transformação da imagem fixa em movimento pode ser observado também nos

aparelhos ópticos, que mantêm, assim como as primeiras exposições de filmes, uma transparência de seu processo de 'iludir' com as imagens. Mesmo antes de fazermos estes aparelhos funcionarem, sabemos o resultado que ele nos trará. Como ao observarmos, por exemplo, um *zootrópio*. Antes de fazermos com que o aparelho 'funcione', vemos todos os seus desenhos e adivinhamos o movimento que se configurará. Ainda assim, somos tomados pela sensação de 'maravilhamento' ao vermos tais imagens. Mesmo hoje, acostumados às imagens em movimento do cinema e televisão, ao vermos um 'brinquedo óptico' em funcionamento, esta sensação nos é verdadeira.

É importante ressaltar que, tanto Musser (1990), quanto Gunning (1995), destacam que no primeiro tratado completo sobre *luz catóptrica*, precursora da *lanterna mágica – Ars magna Lucis et umbrae, 1646* – Athanasius Kircher – padre jesuíta e cientista alemão – indica, através de ilustrações e de uma descrição detalhada do funcionamento do dispositivo, que a desmistificação da imagem projetada é essencial à exibição do aparato. Para tal, incentivava os exibidores a tornarem claro para a audiência que a projeção das imagens em questão envolveria *reflexão da luz e óptica*, impedindo, assim, qualquer apreensão do espetáculo como *magia*.

Kircher torna transparente o processo de produção da imagem projetada. Musser (1990) vê essa desmistificação operada como condição necessária para a projeção como entretenimento e como algo essencial para a existência do que chamamos hoje *espectador*. Para ele, Kircher estabelece, assim, um corte histórico, separando a projeção 'desmistificadora' daquela realizada quando o aparato era usado para manipular o espectador, com imagens mágicas e misteriosas. É nesse sentido, que o 'observador' de Crary se aproxima do 'espectador moderno'. O espectador moderno, é aquele que tem plena consciência do aparato que medeia a sua visão.

Musser (1990, p.19) argumenta, entretanto, que esta desmistificação não pôde ser assumida plenamente, permanecendo

latente o potencial de ilusão desses aparelhos ainda no século XIX, já que muitos dos exibidores de imagens ocultavam sua fonte, sustentando que essas imagens eram *aparuições*. É justamente o potencial de ilusão desses aparelhos que, associado às suas possibilidades de *visibilidade*, de desmistificação, concorreu para a formação do espectador moderno.

Destacamos aqui Étienne Gaspar Robert (Robertson), dentre outros, e suas exibições, no início do século XIX, num antigo convento de capuchinhos, caracterizadas como ‘performances fantasmagóricas’. Durante a exibição, Robertson sublinhava o aspecto das imagens de ‘parecer, mas não ser real’, advertindo os espectadores de que o que era projetado era apenas uma imagem mas que, mesmo assim, se acreditaria ser real. Depois disso, as luzes se apagavam, e o espetáculo ilusionista continuava, com aparições de personagens históricos já falecidos, como Robespierre, Voltaire, Rousseau e “outros heróis da burguesia”¹¹, causando um “inquietante tipo de medo” nos espectadores, ainda que essas “sessões” fossem efetivamente anunciadas como ‘ilusões ópticas’. (Musser, 1990, p.22-25)

O relato de Musser (1990), das exibições fantasmagóricas de Robertson, corrobora a análise de Gunning (1995, p.59) de que

(...) a emoção da transformação do movimento depende de sua apresentação como uma ilusão planejada (...). A passagem da imagem imóvel para a animada acentua a inacreditável e extraordinária natureza do próprio aparato. Ao fazê-lo, ele desfaz toda a crença ingênua na realidade da imagem.

Comparando este fenômeno ao *trompe l’oeil* do teatro de mágicas, onde o ‘jogo das aparências’ deve ser conduzido “de modo a confundir as expectativas da lógica e da experiência”, Gunning (1995) nos mostra que este espectador “não se perde num mundo de

11 New York Evening post, 4 november 1803, p.3 citado por MUSSER,1990, p.25

ficção”, mas permanece consciente tanto da “ação de olhar” como das capacidades ilusórias da imagem, confrontando a fragilidade de seu conhecimento diante do mundo com o poder de uma ilusão visual.

A definição de Gunning para o ‘primeiro cinema’, cabe perfeitamente dentro dos parâmetros que queremos colocar os aparelhos visuais do século XIX: aquele que nos mostra sua própria visibilidade, ao mesmo tempo que tenta chamar a atenção do espectador. (COSTA, *op. cit.*, p.22)

Não menos importante, e inteiramente dentro dessa discussão, (a despeito do confronto realidade-ilusão) a busca de emoções, por parte do espectador, está inextricavelmente inserida na transformação da percepção que se deu no século XIX. Esse tipo de entretenimento visual estaria respondendo às especificidades da vida moderna (por exemplo, ao instigar a curiosidade visual e o desejo de novidade) que, segundo Gunning (1990, p.58), “Benjamim e Kracauer formularam como sendo a extinção da experiência e sua substituição pela cultura da distração.”

Dentro destes pressupostos, podemos incluir a argumentação de Crary (1994, p.164-165) em relação ao *caleidoscópio*¹², instrumento inventado, em 1815, por Sir David Brewster. Crary contrapõe duas visões do aparelho: a idéia de uma produção em série infinita, de Brewster, que justifica sua fabricação, pela produtividade e eficácia, comparando-o a um meio mecânico de reformar a arte a partir da inversão e multiplicação de formas simples, e a de Baudelaire, para quem o *caleidoscópio* coincide com a própria modernidade, ao ser capaz de desintegrar a unidade da subjetividade e de dispersar o desejo e organizá-lo segundo estruturas móveis. Crary conclui então que “são as mesmas forças da modernização que permitem a abstração necessária ao delírio

12 “O *caleidoscópio* é estruturado segundo um princípio bipolar, e o efeito característico da dissolução cambiante é paradoxalmente produzido por um simples sistema refletor, composto de dois espelhos planos que cobrem toda a extensão do cilindro à um ângulo de inclinação de 60 graus (...). É a rotação desta invariável disposição simétrica que explica a impressão de decomposição e proliferação.” (CRARY, 1994, p.165)

industrial de Brewster e que oferecem à Baudelaire o modelo cinético do *caleidoscópio*” para representar a multiplicidade da vida moderna.

O modelo *caleidoscópico* se assemelha, nesse sentido, ao ‘formato’ das exposições. Vários filmes curtos, ou várias imagens, em uma seqüência de exibição que, na maioria das vezes, era dada pelo próprio projetor, ou apresentador, dependendo da resposta do público. De acordo com Gunning (1995, p.59), “a própria estética das atrações vai contra a absorção ilusionista, visto que o formato de variedades” a ser exibido “por meio de uma série de impactos sensuais, lembra continuamente o espectador do ato de ver”.

Conforme lembra Gunning (1995, p.58), nos anos iniciais do cinema, tanto quanto o formato de variedades do programa a ser exibido, a arquitetura dos palácios de cinema desempenhou um papel especial na experiência de exibição dos filmes como uma sucessão de atrações, o que levou Kracauer, na época, a argumentar:

o design do interior dos *movie theatres*, serve a um único propósito: fixar a atenção do público no periférico, de modo que eles não mergulhem no abismo. Os estímulos aos sentidos sucedem-se com tal rapidez que não sobra lugar para que se introduza entre eles nem a mais breve contemplação.¹³

Esta experiência, proporcionada pelas primeiras exposições de filmes, assim como pelos aparelhos ópticos, é coetânea da transformação do espectador no ‘moderno’ e ‘atento’ observador apresentado por Crary (1994). O engajamento desse ‘novo observador’, formado a partir de uma relocação da percepção no corpo (corporalização da visão), contextualizado na emergência de um campo social, urbano, psíquico e industrial crescentemente saturado de estímulos sensoriais, aconteceu concomitantemente a uma centralização do tema ‘atenção’.

13 KRACAUER, Siegfried. The Cult of Distraction. New German Critique, 40 (Winter, 1987), *apud* Gunning, 1990, p.58.

O observador que emerge no século XIX, inserido na lógica cultural do capitalismo, imbrica-se crescentemente num regime de 'atenção' e 'distração' recíprocas. Crary (1999, p.24-25) explica a 'atenção' como um processo de seleção em que a percepção requer a exclusão de algumas partes do campo perceptivo, procedimento claramente contrário à natureza da *câmara escura*, onde o campo visual é entendido como um todo. Assim, o observador passa a ser conceitualizado não apenas pelos objetos que isola na visão, mas igualmente em termos do que não é percebido – das 'desatenções', ou, daquilo que é cortado do campo visual, consciente ou inconscientemente.

A análise de Hugo Munsterberg (1970)¹⁴, publicada originalmente em 1916, a respeito do funcionamento da narrativa cinematográfica no início do século e sua relação com as operações mentais do espectador, torna-se parte desta discussão sobre visibilidade, fantasmagoria e engajamento do observador, se inserindo também na discussão sobre as diferenças entre filme e realidade.

Para Munsterberg (*apud* Xavier, 1983, p.10), “o cinema obedece às leis da mente, não às do mundo exterior”; ele nega, assim, a ingenuidade que tende a confundir a linguagem do cinema e a própria estrutura do real.

Segundo Ismail Xavier (1983, p.19-20), o estudo psicológico de Munsterberg “começa com uma análise das ilusões de profundidade e movimento contínuo criadas a partir da projeção descontínua de fotografias estáticas.” De tal análise, Munsterberg conclui que tanto a profundidade, como o movimento, apresentados no cinema, nos chegam “não como fatos concretos, mas como mistura de fato e símbolo.” Conforme a análise de Xavier, ao dizer “mistura de fato e símbolo”, Munsterberg se refere

à condição do espectador que aceita a aparência de

14 “Hugo Munsterberg morreu em 1916, não chegando a ver, por exemplo, *Intolerância* de Griffith”. Psicólogo alemão, professor da Universidade de Harvard (USA), escreveu *Photoplay: a psychological study*, publicado em 1916 e depois reeditado em 1970. (Xavier, 1983, p.19).

profundidade e, ao mesmo tempo, sabe que esta profundidade não é real; envolve-se no ‘como se’ da ficção e guarda consciência de que há uma convenção que permite o jogo. A seu ver, o espectador não é elemento passivo, totalmente iludido. É alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo (...).

Em conformidade com as preocupações de sua época, Munsterberg (1970) dedica um capítulo de seu livro¹⁵ à questão da ‘Atenção’. Segundo ele, as cenas dos filmes devem “conduzir permanentemente a atenção [do espectador] para um elemento importante e essencial – a ação.”

Para Munsterberg (1970) a ‘atenção’ é a mais fundamental das funções internas que criam o significado do mundo exterior.

Selecionando o que é significativo e relevante, fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize (...). A atenção se volta para lá e para cá na tentativa de unir as coisas dispersas pelo espaço diante de nossos olhos. Tudo se regula pela atenção e pela desatenção.

Para descrever tal seleção, Munsterberg (1970, p.28-30) classifica a atenção em ‘voluntária’ (quando temos uma idéia preconcebida de qual será o foco de nossa atenção) e ‘involuntária’ (quando o foco da atenção é dado pelo o que percebemos). O poder de motivação das percepções impostas à este segundo tipo de atenção pode vir de nossas reações. O que provoca essas reações é o que assume o controle da atenção. Por conseguinte, ele coloca a seguinte questão: “de que forma o cinema garante o deslocamento necessário da atenção?”

Munsterberg (1970, p. 30) descarta de sua análise aquilo que

¹⁵ *Photoplay: a psychological study*, publicado em 1916 e depois reeditado em 1970. (Xavier, 1983, p. 19).

não reside no “conteúdo das próprias imagens”, por considerar que o que não é de conteúdo pictórico, ainda que contribua para direcionar a atenção, funciona apenas como acessório (como a música e a sonoplastia de acompanhamento, por exemplo). Entretanto, ele está falando do início do cinema narrativo, onde os diferentes planos e seqüências de imagens já começavam a se configurar, como veríamos depois, no cinema, em sua forma mais estabelecida.¹⁶

Por isso, aqui, retornamos à análise de Gunning (1995): nas exibições dos aparelhos ópticos ou dos primeiros filmes, o ‘controle’ da atenção do espectador não é apenas dado pelas imagens, ou pelo aparato que as exhibe, mas também por aquele que as traduz, seja narrando os acontecimentos, seja preparando o espectador para o que será visto.

Em síntese, todo o conjunto de aparelhos visuais desenvolvido e comercializado no século XIX teve um papel preponderante na formação do espectador moderno. Esse espectador, entretanto, não foi somente produto dessa tecnologia de (re)produção de imagens, mas também produtor dessas tecnologias e imagens. É freqüente, na historiografia do cinema, a tecnologia ser vista como determinante de uma prática, e não como uma parte componente desta prática. Foi nesse sentido, especialmente, que Musser (1990) destacou como ‘crucial’ o trabalho de Kircher (1601-1680) - *Ars magna lucis et ubrae*, sobre a necessidade de desmistificação da imagem projetada. Para Musser, o texto de Kircher deixa claro “que o uso prático – a prática – da tecnologia de projeção” pode ser tão importante quanto a tecnologia em si. Também é nessa direção a análise que Gunning faz dos espetáculos de entretenimento visual do século XIX. Assim, a análise de Crary corrobora a visão destes dois historiadores, de que um novo observador emergiu ao longo do século XIX – o espectador

16 Munsterberg, ao definir os processos que ocorrem na mente quando fixamos a atenção em algo – “Tudo o que atrai a atenção (...) fica mais nítido e claro na consciência. (...) Enquanto a impressão privilegiada se torna mais nítida, todas as outras se tornam menos definidas (...). Deixamos de reparar nelas.” – não só associa este funcionamento da mente ao primeiro plano no cinema (o *close-up*) como o vê como uma decorrência natural deste funcionamento.(MUNSTERBERG, 1970, p.32)

moderno – e a experiência fornecida pelos aparelhos ópticos e, posteriormente, pelo cinema, fomentou novos modos de atenção, lazer, desejo e percepção nesse observador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e Cultura**. São Paulo: Cortez, 1995.
[Coleção Questões da nossa época; V. 43]
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.
- CRARY, Jonathan. Attention and Modernity in the Nineteenth Century.
In: JONES, Caroline A., GALISON, Peter. **Picturing Science, Produzing Art**. New York: London: Routledge, 1998
- _____. **L'art de l'observateur: vision et modernité au XIX siècle**. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- _____. Modernity and the problem of Attention. In: **Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture**. Cambridge, Massachusetts: London, England: MIT Press, 1999.
- GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Revista Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995. [publicado originalmente em *Art & Text* 34, p. 31-45, Spring 1989]
- HERBERT, Stephen. **A History of Early Film**. V. 1. London: New York: Routledge, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997. Coleção Campo Imagético.
- MUNSTERBERG, Hugo. Film: A psychological study. New York: Dover Pub., 1970, capítulos 4, 5 e 6. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- MUSSER, Charles. **History of American Film Series**, v. 1, The emergence of cinema in America. New York/Toronto/Oxford: Charles Scribner's Sons/Collier Macmillan/Maxwell Macmillan, 1990.
- SADOUL, Georges. **Histoire générale du cinéma**. Tomo 1. L'invention du cinéma. Paris: Denoel, 1948. (2 edição) [a primeira é de 1946]
- _____. **História do Cinema Mundial**. Das origens aos nossos dias. V.1. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SKLAR, Robert. Film: **An international history of the medium**. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte: o culto moderno**. São Paulo:

Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. (org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983