

O espectador cinematográfico: entre a anestesia e a sensibilização

America Adriana Benedikt

Trago dentro do meu coração, como um cofre que se não pode fechar de cheio, todos os lugares onde estive, todos os portos a que cheguei, todas as paisagens que vi, através de janelas ou vigias, ou de tombadilhos, *sonhando*. (...) Sentir tudo de todas as maneiras, viver tudo de todos os lados, ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo, realizar em si toda a humanidade de todos os momentos, *num só momento difuso*, profuso, completo e longínquo (...)

Fernando Pessoa (1888-1935) (*Passagem das horas*, 1923)

É tentadora a idéia de nos apossarmos do desejo do poeta, *sentir tudo de todas as maneiras*, para tentar descrever o fascínio que o cinema exerce sobre os homens e mulheres modernos, espectadores dóceis e encantados pelas vicissitudes do espetáculo cinematográfico. Não será esse um dos maiores atrativos que o cinema traz para seus amantes? Realizar o sonho do poeta, *viver outras vidas, todas as vidas, ter todos os sonhos do mundo*? Não importa quem somos, o que fazemos de nossas vidas, o que fazem conosco, em frente às telas do cinema, somos todos sonhadores, reconhecendo nos espetáculos encenados *na tela*, a potencialidade de uma vida mais intensa e prolífera do que a vida vivida.

Herbert Marcuse (1898-1979), em artigo redigido em 1937 e reeditado em 1965, já chamava atenção para o *caráter afirmativo da arte na sociedade burguesa*. Contraindo-se às visões de Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), contemporâneos seus na extinta Escola de Frankfurt, Marcuse critica a arte burguesa por preservar ilusoriamente os ideais que a realidade da vida burguesa nega no seu dia a dia, entre eles, a dignidade, a liberdade, a igualdade, a fraternidade, a solidariedade, entre outros. Esta era a função afirmativa da arte na

sociedade capitalista, preservar todos os ideais de vida humana massacrados diariamente no cotidiano dessa sociedade e produzir uma contra-cultura capaz de buscar a realização desses ideais em espaços alternativos localizados nas suas margens.

A função *afirmativa* da arte expressa na proposta de Marcuse, ao potencializar a transformação e a mudança, aponta precisamente para a possibilidade da arte não ser reduzida a um mero entretenimento, exercendo uma função política. Mas, essa função não se exerce de forma linear, pois o artista assemelha-se ao anjo do quadro de Paul Klee (1879-1940), *Angelus Novus*, que, de acordo com a interpretação de Walter Benjamin (1892-1940), parece querer afastar-se de algo que encara fixamente, com os olhos escancarados, a boca aberta, as asas dilatadas. Diz-nos Benjamin:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (1985:222).

Diversamente dos homens e mulheres da modernidade, que cultuam o novo e efêmero, o anjo de Benjamin, tem seu olhar imerso no passado, embora seu corpo dirija-se ao futuro. Talvez até por não ser humano e não pertencer a nenhum tempo determinado e contexto histórico, não se encontra submetido aos padrões estéticos e perceptivos da modernidade, não podendo abdicar de suas conexões com a memória coletiva e o passado da humanidade. É essa perda de conexão com a memória, individual e coletiva, que seria um dos fatores responsáveis pela fragmentação característica da vida moderna e condição necessária para a potencialização estética. Os fragmentos e ruínas que o anjo olha fixamente, mas os quais também ele não pode recolher, apenas encarar, enquanto seu corpo se distancia.

Para Benjamin, as desvantagens da vida moderna podem e devem ser enfrentadas pelo trabalho artístico. Mais do que isso, essa possibilidade é a única forma de transformar o que era originalmente uma desvantagem em uma potencialidade estética. Essa transformação é um ato essencialmente político. A *política da arte*, proposta por Benjamin como o mais potente antídoto à *estetização da política* liderada pelo nazi-fascismo, possui, nessa perspectiva, pontos signifi-

cativos de convergência com a idéia marcuseana de uma função afirmativa da arte.

Guiados por Benjamin, propomo-nos a refletir sobre o modo pelo qual o cinema exerce sua sedução sobre os espectadores modernos, constituindo-se como uma das mais “progressistas” tecnologias de comunicação de massas e potencializando-se simultaneamente como arte e política. Propomos que o cinema, como tecnologia de comunicação, expande a capacidade perceptiva e onírica humana, e o faz, não apenas mobilizando o olhar do espectador, mas o corpo em sua totalidade. E, é precisamente, por essa razão, que o cinema cumpre sua função estética e política de forma tão eficiente, mantendo os espectadores modernos permanentemente cativos e enfeitiçados. É através dos procedimentos da câmara, de seus grandes planos, aproximações, ampliações, ênfases apenas possíveis de serem apreendidas pela conjunção entre o olhar humano e o olhar do aparelho, que o cinema tanto faz o espectador vislumbrar aspectos de sua existência que passariam despercebidos ao olhar humano “puro” como lhe confere um espaço de liberdade possibilitando-lhe escapar do aprisionamento da vida cotidiana e “empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância” (1985: 189).

Tal como o *anjo da história*, com seus olhos esbugalhados fixados nas ruínas, mas o corpo direcionado ao futuro, o cinema permite ao espectador moderno escapar de sua vivência habitual, amortecida e defendida, e, salvaguardado pela *ilusão cinematográfica*, olhar as ruínas e os mortos que ficaram para trás, sem, com isso, deixar de direcionar seus corpos em direção ao futuro. Quem sabe até se, no escurinho do espaço do cinema, os espectadores não se tornam potenciais *Angelus novus*, capazes de resgatar de algum modo a conexão com suas próprias ruínas, fragmentos e seus mortos, restabelecendo, ainda que de modo *artificial*, a conexão com a memória e a experiência coletiva?

Tendo em vista a hipótese de que a atual ênfase na imagem corporal, predominante na sociedade do espetáculo contemporânea, encontra-se intimamente conectada com o advento e desenvolvimento de tecnologias audiovisuais que têm no corpo-suporte-do-olhar, seu foco principal, o propósito que guia esse trabalho é iniciar uma reflexão sobre sua importância no interior do modo de recepção do espectador cinematográfico. Também será posto em discussão o modo pelo qual os atuais meios de comunicação de massa e especialmente as tecnologias audiovisuais contemporâneas se sustentam em função da disciplinarização e controle de um olhar que é produzido a partir de uma experiência que é corporal por excelência. O engajamento do corpo na experiência receptiva do espectador das tecnologias audiovisuais, entre elas o cinema, constitui fator significativo na construção de um espaço “público”, dominado pelas *medias e telas*, no qual o corpo representa o último baluarte visível do sujeito.

Para cumprir esses objetivos, proponho uma breve reflexão sobre a visão de Benjamin quanto à importância do cinema na Modernidade e as transformações que a arte cinematográfica introduz no modo de percepção e recepção sensorial dos homens tendo como referência o filme de Pedro Almodóvar, *Fale com ela*. Acredito que o cinema ao potencializar a alienação sensorial, característica da Modernidade, e transformar o que seria uma desvantagem em uma vantagem estética, produz um fluxo de atenção/distração, sensibilização/anestesiamento incessantes. A experiência do espectador cinematográfico constrói-se como uma forma de recepção na qual o corpo se encontra diretamente engajado. Em outras palavras, o espectador de cinema é um espectador encarnado, cuja experiência de recepção se diferencia de outras formas de recepção predominantes em outras formas de arte como a pintura e a literatura, por exemplo. Essa diferença se traduz tanto do ponto de vista do modo pelo qual o corpo se engaja na experiência de recepção nessas outras formas de arte como do ponto de vista da forma pela qual os diversos sentidos se envolvem e são envolvidos ao longo do processo perceptivo/receptivo.

Uma das questões a investigar é o quanto esse engajamento do corpo na experiência de recepção do espectador cinematográfico se constituiu em um dos fatores mais importantes envolvidos no processo de *refuncionalização social da arte* promovido pelo cinema, contribuindo para torná-lo, na leitura benjaminiana, a forma de arte mais adequada tanto para expressar as angústias do sujeito moderno como para torná-lo mais apto para o enfrentamento dos intensos perigos existenciais que envolvem a vida humana na sociedade moderno-contemporânea. E, por essa mesma razão, possibilitar o aprendizado e o desenvolvimento de um novo tipo de experiência sensorial calcada basicamente na oscilação entre sensibilização e anestesiamento, atenção e distração, característica dessa sociedade¹. Uma experiência sensorial de recepção na qual o caráter coletivo e a dominante tátil determinam o modo pelo qual o corpo e os diferentes sentidos se engajam no processo perceptivo. Como diz-nos Benjamin:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (1985:174).

A obra de arte e a reprodutibilidade técnica

Em seu célebre ensaio de 1936, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin nos fala de uma nova sensibilidade estética inaugurada com o

advento da Modernidade: um modo de percepção sensorial com base na recepção coletiva aos choques incessantes da vida moderna. Comumente considerado como uma apologia da cultura de massas e das novas tecnologias, em especial, a fotografia e o cinema, o ensaio nos traz também uma advertência: o risco sempre presente de auto-alienação e anestesiamento que essa nova sensibilidade introduz. Benjamin conclui conclamando os homens a refletirem sobre as transformações do “espetáculo”: se na Grécia de Homero os homens se ofereciam como espetáculo aos Deuses, nos tempos sombrios do nazi-fascismo, eles oferecem a si próprios, o espetáculo de sua autodestruição. Sensibilização e anestesiamento parecem caminhar juntas tanto na descrição feita por Benjamin das potencialidades afirmativas das novas tecnologias, como nas transformações que elas engendram na capacidade humana de se deixar afetar pelo mundo através da sensibilidade, a *aiesthesis* grega em seu sentido original.

Três anos antes, em “Experiência e pobreza”, Benjamin já havia chamado atenção para um outro aspecto da vida moderna: a perda da experiência. Por um lado, o esgotamento da “experiência” como uma forma de comunicação compartilhada pela coletividade, transmitida através da narrativa de geração a geração; por outro lado, o surgimento de uma nova miséria causada pelo desenvolvimento de uma técnica que se sobrepõe ao homem. Com a pobreza da experiência, o que se perde é a possibilidade de conexão entre os indivíduos e a memória cultural da humanidade. Sua maior conseqüência é a emergência de uma nova barbárie. A “pobreza da experiência”, ao impulsionar o homem a libertar-se do patrimônio cultural anterior e buscar sempre começar de novo, produz um conceito positivo de barbárie no qual o homem, não apenas sofre passivamente a destruição de sua capacidade para a troca de experiências, mas o faz ativa e criativamente. Mais do que uma perda trata-se de uma renúncia. Os novos bárbaros vêm substituir os antigos, os poderosos que encarnam o sentido negativo da barbárie. Precisam encontrar poucos e novos meios de atuação, solidários com a nova humanidade que se prepara, cito, “se necessário, com seus edifícios, quadros e narrativas, para sobreviver à cultura. E o faz com um riso” (1985:119).

É o riso que se superpõe à pobreza ocasionada pela perda da experiência. Podemos arriscar uma analogia entre esse riso e a recepção por distração, característica do tipo de atitude estética do espectador cinematográfico de acordo com a interpretação benjaminiana: um modo de percepção com base no hábito, produto de uma consciência perceptiva voltada para “amortecer” e “aparar” os constantes choques impostos pelo incessante ritmo da vida moderna. A hiperestimulação sensorial, característica da Modernidade, produz, desse modo, seu próprio antídoto: a recepção por distração com base em uma superfície perceptiva capaz, não apenas de receber continuamente os estímulos provenientes do mundo externo, mas produzir uma forma de seleção desses estímulos

com o objetivo de evitar uma invasão sensorial frente a qual o psiquismo humano não seria capaz de proteger-se. Em outras palavras, evitar o acontecimento traumático. Utilizando-se do esquema de aparelho psíquico proposto por Freud, Benjamin descreve como o dispositivo cinematográfico se apropria do aparato perceptivo, inaugurando um modo de recepção que se realiza mais pela distração com base no hábito do que pela atenção. A recepção através da distração é, para ele, o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas. Trata-se de um modo de percepção no qual é a dominante tátil que prevalece, regendo tanto o modo pelo qual o homem percebe o mundo como o próprio sistema ótico. É isso o que acontece no cinema em função dos “efeitos de choque” que suas seqüências de imagens produzem e com os quais os espectadores se habituem e se familiarizam.

Comparando o cinema com a pintura, Benjamin afirma que as diferentes formas de arte possuem também como tarefa o aprimoramento de uma demanda cujo atendimento integral apenas pode produzir-se posteriormente em um novo estágio técnico, mais adequadamente expresso em uma nova forma de arte. O dadaísmo é um exemplo vivo de um dinamismo característico das formas de arte em momentos de transformação histórica. Segundo Benjamin, o dadaísmo, ao tentar produzir através da pintura os efeitos que o público procura hoje no cinema (1985:191), estaria construindo uma demanda artística que apenas pode ser completamente satisfeita pelo cinema. As obras dadaístas suscitavam indignação, causavam escândalo, agrediam o espectador, buscando produzir, no público, alguns efeitos que colocavam em questão o modo de recepção típico da pintura, individual e contemplativa. Ao desencadear a surpresa e o espanto, o dadaísmo oferece uma forma de distração que coloca novamente em circulação a fórmula da percepção onírica. Essa fórmula que ele descreve como sendo a *dimensão tátil da percepção artística* pode ser resumida como a idéia de que “tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” (1985:192). Trata-se do resgate do sentido original da *aesthesis* grega, *tudo aquilo que afeta o homem pela via de sua sensibilidade*, contrapondo-se à visão até então predominante na estética moderna que privilegiava a compreensão racional do processo artístico em detrimento da importância do corpo e da sensorialidade.

Na descrição benjaminiana, o cinema produz um efeito de distração através do engajamento corporal na percepção tátil. A sucessão de imagens projetada na tela afeta sensorialmente o espectador, produzindo o choque com suas constantes mudanças de lugares e ângulos. Essas mudanças implicam o corpo na experiência tátil de percepção envolvendo, não apenas o olhar humano, mas o corpo do espectador no processo de recepção cinematográfica. Ao comparar a sua atitude diante de uma tela de pintura e uma tela de cinema, observa-se que, com relação à primeira, o espectador adota uma atitude contemplativa. Frente à

tela imóvel, abandona-se às suas associações e interpretações. Isso já não acontece no cinema, onde a associação de idéias é constantemente interrompida e direcionada pela mudança e sucessão das imagens sugeridas pela montagem cinematográfica.

É por isso que o cinema pode tornar-se a forma de arte mais adequada ao homem moderno precisamente porque atinge e afeta os homens e mulheres em uma sensibilidade já transformada pelos perigos cotidianos da vida moderna, mas que é constantemente intensificada pela experiência de recepção cinematográfica. É por essa mesma razão que é possível pensar a sensibilidade do espectador cinematográfico como uma espécie de protótipo da sensibilidade moderno-contemporânea. O espectador de cinema é tão atento às imagens que passam na tela como o transeunte às turbulências do tráfego nas metrópoles. Seu modo de perceber o mundo e de ser por ele afetado transforma-se juntamente com a cidade moderna, com a sociedade e a cultura de massas que se instalam gradativa e ininterruptamente desde meados do século XIX. Trata-se de um espectador que vem sendo construído e aprimorado ao longo de todo o século e que tem como precursor a figura do *flâneur*, com seu olhar móvel, ora atento, ora distraído, circulando entre a multidão, mas preservando sua *distância* de observador através do contraste entre o ritmo frenético da primeira e a lentidão de seu andar. O *flâneur*, autotreinado em distanciar-se da realidade através da transformação desta em uma espécie de *ficção*, as *fantasmagorias benjaminianas*, se distingue da multidão precisamente por esse caráter precursor que antecipa o espectador cinematográfico do final do século XIX e início do século XX. Um espectador cujo “gosto pela realidade” encontra-se incessantemente estimulado pela emergência dos primeiros aparatos voltados para a produção e reprodução das imagens em movimento, dioramas, panoramas, estereoscópios, kinestoscópios, as fotografias de homens e animais em movimento de Edward Muybridge, as experiências fisiológicas de Jules Marey, e, finalmente, no final do século, o cinema dos irmãos Lumière e de Thomas Edison.

Distração, para Benjamin, remete à idéia de uma dominância da percepção tátil na recepção da arte cinematográfica, uma forma de sensibilidade cujo suporte é o próprio corpo. O significado do termo *tato*, tátil, refere-se a um sentido que nos habilita a conhecer ou a perceber os outros corpos ou imagens, sua forma, consistência, peso, temperatura, aspereza, etc., através do uso do próprio corpo; por extensão de sentido, refere-se a qualquer sensação provocada por este sentido (Houaiss).

É junto às regras da recepção na arquitetura que Benjamin encontra referências para a análise da recepção tátil no cinema. A arquitetura e seus produtos de arte, os edifícios, diferem de outras formas de arte em função de sua utilidade para a vida humana. Os homens, independente de suas determinações e con-

dicionamentos históricos, sempre necessitam construir suas moradas e delas fazem um uso corporal. Os edifícios arquitetônicos exigem uma dupla forma de recepção, a percepção tátil caracterizada pelo uso e a percepção ótica, o ponto de vista do observador. Ótica e visibilidade se distinguem; a visibilidade restringindo-se ao visual propriamente dito enquanto a ótica remete ao “ângulo sob o qual algo ou alguém é observado ou considerado; ponto de vista, perspectiva” (Houaiss). A percepção ótica sugerindo que tudo aquilo que é visto apenas pode ser reconhecido ou interpretado a partir de um ponto de vista determinado, de uma perspectiva do espectador. Para Benjamin, apenas podemos compreender a especificidade dessa dupla forma de recepção na arquitetura se pudermos distingui-la do modelo da recepção por recolhimento. Diante de edifícios célebres, como, por exemplo, a Acrópole e o Coliseu, a atitude habitual do viajante pode ser a de recolhimento, mas esse seria movido pelo hábito, diferindo radicalmente do recolhimento contemplativo presente na recepção ótica. Isso porque a recepção tátil se realiza muito mais pela forma de distração com base no hábito do que pela atenção. Em outras palavras, podemos observar os diferentes ângulos de um edifício arquitetônico sempre através de um ponto de vista determinado, o ponto de vista do espectador que nos referimos acima. Esse ponto de vista, no entanto, não se configura meramente a partir do sentido da visão e do olhar, mas tem como suporte o corpo engajado na recepção tátil. Trata-se de uma sensibilidade que permite ao espectador conhecer e perceber determinado corpo ou imagem, no caso específico, a obra de arte, tendo seu próprio corpo como suporte e instrumento. A distração não exclui o hábito; inversamente, a execução de uma série de tarefas em um estado de distração expressa o quanto habitual essas tarefas se tornaram.

Jonathan Crary (2001), pesquisador norte-americano dos fenômenos da atenção, nos alerta para a ambigüidade e inconstância constituintes do processo perceptivo: a atenção é parte de um *continuum* dinâmico tendo sempre uma duração limitada, inevitavelmente decompondo-se em um estado de distração. A distração não seria o oposto da atenção, mas um elemento constituinte do processo perceptivo que oscilaria em um fluxo contínuo entre atenção/distração. Na prática, a constância perceptual é uma mera ilusão. O olhar distraído capta somente o habitual; apenas o olhar fixo pode perceber a estranheza e inconstância do mundo, e isso apenas enquanto não se deixa captar novamente pelo fluxo perceptivo. Ou enquanto não se transforma em estados semelhantes ao transe hipnótico ou sonho. *Não há como registrar as aparências do mundo sem nos confrontarmos com a instabilidade e estranheza perceptual.* Historicamente, quanto mais descobrimos a ambigüidade e fragmentação do processo perceptivo, mais se torna necessário criar condições experimentais frente às quais a atenção do sujeito que percebe encontra menos ambigüidade possível. As tecnologias audiovisuais, entre

elas o cinema, cumpririam, desse modo, um papel extremamente significativo na sociedade contemporânea: produzir em suas telas um mundo perceptivo ficcional portador de mais segurança e menos ambigüidade no que se refere à percepção humana.

O cinema, ao explorar essa inconstância, e assumir o controle do processo perceptivo através da seqüência de imagens montadas *a posteriori*, torna-se, desse modo, um instrumento privilegiado para o exercício dessa forma de sensibilidade estética. O resultado do processo de montagem pode estimular tanto o olhar distraído, que tende a encontrar apenas o habitual e familiar, como o olhar fixo e atento, capaz de captar e perceber a estranheza do mundo. A hipótese aqui é que a cinematografia contemporânea, especialmente os documentários ou os filmes que colocam em questão o papel do espectador na recepção cinematográfica obrigando-o a participar mais ativamente do processo receptivo, exploraria exatamente essa ambigüidade perceptiva, produzindo uma oscilação entre proximidade/distância, distração/atenção, sensibilização/anestesiamento. Essa oscilação tornaria o espectador atual cada vez mais capaz de potencializar a crítica e a fruição como também de atravessar os tênues limites que separam a ficção e a realidade, limites esses cada vez mais colocados em cheque na atualidade. Como nos sugere o documentarista francês, Jean Rouch (1917-2004), “a ficção é o único caminho para se penetrar a realidade”, tão insuportável e sujeita às mais múltiplas e plurais interpretações que apenas podemos dela aproximar-nos de forma fictícia.

Fale com ela: espectador entre a sensibilidade e a anestesia

O filme de Pedro Almodóvar, *Fale com ela*, nos permite refletir sobre as questões levantadas. *Fale com ela* pode ser uma metáfora interessante para pensarmos sobre a arte e a cultura mediática contemporânea: fale com ela, interaja com ela, seja ativo, mesmo que ela, a tela, seja do cinema, da tv, do computador, esteja inerte à sua frente, intocável, porém cada vez mais presente nos espaços íntimos e cotidianos. Ou nos recônditos dos corações, mentes e corpos de cada um de nós, espectadores cada vez mais fascinados pelo ato de “olhar”, “vigiar” o outro através das mesmas telas que nos deixamos aprisionar em nosso próprio *voyeurismo*. Também aqui não se trata de um olhar sem corpo, mas de um olhar que mantém o corpo engajado na experiência. *Fale com ela*, o filme, parece propor o resgate tanto do sentido original da palavra grega, *aiesthesis*, como da idéia de espetáculo, sugerindo algo que é produzido com a intenção de *aparecer* aos homens e afetá-los pela via de sua sensibilidade corporal. Não se trata apenas de aparecer aos olhos, pela via da visibilidade, mas algo que envolve o humano em sua dominante táctil, afetando quase todos os sentidos, mobilizando ativamente

o potencial de afetação sensorial humana, fazendo o espectador incessantemente cativo tanto da atenção como da distração, sensibilizando e anestesiando, aproximando e distanciando.

Originalmente, a idéia de espectador estético pode ser encontrada na Grécia Antiga, remontando a Aristóteles (384-322 a.C.) e sua concepção de que o espetáculo trágico mobilizava nos espectadores, duas emoções básicas, o medo e a piedade. Ao assistir as imitações da ação humana dramatizadas no palco, o espectador não apenas se deixa *afetar em sua sensibilidade*, mas, estabelece laços de identificação com os atores que encenam suas paixões livremente. Para Aristóteles, o espectador, ao se deixar afetar e comover com o drama encenado, libera suas emoções, colocando-as para fora e encontrando a purificação e alívio (*catharsis*). Com isso, atinge o equilíbrio dessas emoções, ou seja, a virtude. A experiência estética não se esgota, portanto, no deixar-se afetar por aquilo que é visto sendo encenado e dramatizado nos palcos, mas, principalmente, pelo aprendizado intelectual e moral que ela proporciona. Convém aqui lembrar que, na sua origem, os espetáculos trágicos tinham como propósito político, integrar o espectador na vida da comunidade. Ao *comover e promover emoções fortes*, o espetáculo visava produzir uma ruptura entre o espectador e sua vida cotidiana e particular, *movendo-o para fora de si* e favorecendo, com isso, sua maior conexão com a vida coletiva. Esta disposição para entregar-se a uma emoção intensa estaria na base da própria atitude do espectador: mesmo sabendo que é tudo uma mera ficção, reage como se o acontecimento fosse verdadeiro. A fonte do prazer estético reside precisamente nesta linha tênue entre ilusão e realidade, criada e recriada pelo espetáculo, capaz de produzir uma ruptura entre a vida cotidiana e o mundo fictício representado em cena.

No filme de Almodóvar, o espectador é representado a partir de dois pontos de vista: o de Marco, o homem que chora, aquele que se deixa absorver e comover totalmente pelo espetáculo; e o de Benigno, aquele que se deixa afetar pelo espetáculo feito para o público e pelo espetáculo do homem que chora, deixando-se envolver tanto pela arte encenada no palco como pela vida a sua volta. É possível relacionar os dois personagens a diferentes formas de refletir sobre o belo e a obra de arte, presentes no pensamento estético. A primeira, representada por Kant, sugere que o belo é o objeto que produz uma satisfação desinteressada no espectador. Este, por seu turno, apenas é capaz de julgar se algo é belo, ao não se deixar envolver na ação. Diversamente do ator que se envolve, e, por esse motivo, tem apenas um ponto de vista parcial, de sua própria ação-em-cena, o espectador é descrito como aquele que é capaz de ter a visão do todo. O espectador que julga tem a “mentalidade alargada” sintetizando em seu juízo, pela imaginação, os juízos possíveis de todos aqueles envolvidos na ação. Sua realização maior encontra-se na possibilidade de *comunicar e compartilhar* seu juízo com os mem-

bros de sua comunidade. Trata-se de uma satisfação desinteressada, desencarnada do corpo, do interesse individual, moral ou intelectual.

A segunda forma de reflexão sobre a arte, pode ser atribuída ao também filósofo alemão do século XIX, Friedrich Nietzsche (1844-1900). Resgatando a idéia do escritor francês, Stendhal (1783-1842), de que o “belo é promessa de felicidade”, Nietzsche propõe a idéia de uma arte que, ao invés de aliviar, consolar, compensar pelos infortúnios da vida, *afeta* direta e intensamente a sensibilidade, envolvendo e comovendo, sem, no entanto, exercer nenhuma função intelectual ou moral. Uma arte que promete felicidade é uma arte que estimula e excita corporalmente, afirmando em seu vigor a vida em sua potência de criação e destruição, saúde e doença. Uma arte que envolve o espectador de forma intensa, tornando-o diretamente interessado e comprometido. A distinção acima proposta anuncia um paradoxo aparentemente insuperável: na visão kantiana, para julgar, é preciso criar uma distância emocional e corporal do espetáculo; para atuar, ao envolver o corpo e as emoções diretamente, o ator corre o risco de perder a distância necessária para produzir um juízo crítico. Na visão nietzscheana, por outro lado, não se trata de julgar criticamente, pois o espectador não se distingue do artista; ambos encontram-se diretamente envolvidos na produção estética de sua existência.

Na leitura benjaminiana, talvez seja possível superar esse impasse. O cinema encarna a forma de arte mais adaptada à época da reprodutibilidade técnica, na medida em que é feito para ser reproduzido e assistido através das mais diversas formas pelo maior número de espectadores possíveis. Através do cinema, se produz uma rara oportunidade do homem exercitar, por um lado, sua nova sensibilidade estética, por outro lado, sua relação com a máquina, buscando um equilíbrio crescente na sua relação com a técnica. Nessa perspectiva, se produz o que o cinema tem de mais rico e o que ele tem de mais pobre, pois, pela via da recepção por distração, o espectador pode encontrar tanto uma prática artística crítica e potencialmente *afirmativa*, como a prática de manipulação das massas tão proeminente no nazismo e fascismo como na propaganda contemporânea.

A produção da proximidade-distância a partir da recepção cinematográfica

Na Modernidade, duas tendências estreitamente ligadas à difusão e intensificação dos movimentos de massas são responsáveis pelo crescente declínio da aura que envolve o objeto único: a tendência atual de “fazer as coisas ficarem cada vez mais próximas” juntamente com a tendência a superar o caráter único de um evento, reproduzindo-o em série. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de

possuir o objeto (um quadro, por exemplo), de tão perto quanto possível, na imagem (um *poster*), ou antes, na sua cópia ou reprodução. Contudo, a perda da aura não atinge a fotografia e o cinema, pois ambas se constituem como formas de arte produzidas *para serem reproduzidas tecnicamente*, formas de arte para as quais não existe o objeto único como na pintura. A reprodutibilidade técnica, distinta da reprodutibilidade manual, acrescenta à obra de arte dois novos atributos: o primeiro é a *autonomia que a reprodução técnica possui em relação à reprodução manual*. Esta autonomia da reprodução técnica produz uma distância entre a realidade e a realidade filmada ou fotografada que se reproduz na experiência da recepção cinematográfica ou fotográfica. Também permite, por exemplo, destacar aspectos da realidade original, não acessíveis ao olhar humano, mas sim à câmera. Ou ainda fixar imagens por ampliação ou câmara lenta, possibilitando a captação de aspectos jamais apreendidos pela ótica humana. A conjugação entre o olhar humano e a câmera não só é capaz de apreender o que o olhar humano isolado não consegue alcançar, mas *constrói* uma “realidade” “fora do espectro da percepção sensível normal”. A intervenção da técnica cinematográfica possibilita o registro, não apenas da ação consciente dos homens, mas de sua ação inconsciente, *tudo o que os olhos não vêem e que resta entre o corpo humano e os objetos do mundo que o rodeiam*. Esta é a experiência do *inconsciente ótico* oferecida pela câmera que, através de procedimentos como as “deformações, estereotipias, transformações e catástrofes” utilizados pelo aparelho cinematográfico para registrar a realidade filmada, se apropria de um modo de percepção individual característico do psicótico ou do *sonhador*. Do mesmo modo que a sensibilidade anestesiada pelos choques evita a invasão traumática, também a experiência de recepção cinematográfica exerce uma função terapêutica ou “catártica”, pois, ao permitir o exercício da potencialidade onírica nas telas, funciona como uma imunização, uma forma de antídoto contra a possível psicotização, ou mesmo criminalização das “massas” sujeitas aos perigos e tensões que a vida moderna cotidianamente lhes impõe. Seja no escurinho do cinema, seja na intimidade do lar, os espectadores modernos tornam-se potencialmente “livres” para embarcarem nos infundáveis sonhos projetados nas telas e por elas controlados. Enquanto sonham se deixando *atravessar* pelas telas, os espectadores modernos e seus corpos suportes-do-olhar vão docilmente se deixando *controlar* pelos jogos de poder dominantes na sociedade atual.

O segundo aspecto é a *proximidade* que a reprodução técnica possibilita ao produzir cópias que podem ser colocadas em lugares inacessíveis à obra autêntica; *anulando a distância* e produzindo, desse modo, *uma proximidade jamais vista entre a obra de arte reproduzida e o espectador*.

As transformações descritas culminam produzindo um violento *abalo da tradição* que se relaciona intimamente com os movimentos de massa. O agente mais poderoso desse processo é o cinema, cuja função social possui uma dupla

dimensão, *destrutiva e catártica*. Por um lado, como propõe Benjamin, contribui para a destruição *do valor tradicional do patrimônio da cultura* (1985:169), por outro lado, libera o sujeito moderno para transformar seu modo de experienciar o mundo. Esses efeitos *destrutivos e catárticos* produzidos pelo cinema, como também pela fotografia, transformam, desse modo, não apenas a natureza da arte, mas a própria sensibilidade humana.

Fotografar um quadro é algo muito diverso do que fotografar ou filmar um acontecimento fictício em um estúdio. No primeiro caso, trata-se da *reprodução* de uma obra de arte; no segundo caso, trata-se da *produção* da obra de arte através do processo de montagem. A produção da obra de arte cinematográfica é sempre o resultado da conjugação de inúmeros fragmentos que reconstróem o acontecimento, que assume, assim, a forma de *encenação* ou *ficcionalização*. Nessa *ficcionalização* também está presente o caráter *especular* da representação cinematográfica: o ator representa diretamente para uma máquina, não para um público. Com a representação do homem para um aparelho, observa-se a emergência de um uso “criativo” da auto-alienação humana: o homem comum, não apenas o ator, familiariza-se tanto com a idéia de *olhar a imagem do outro projetada na tela* como com a idéia de *fazer sua imagem se reproduzir através da câmera e de se fazer visível, através do olhar da câmera, ao olhar do outro*.

A distância entre a percepção sensível “normal” e a percepção produzida pela câmera, tem como resultado uma *ficcionalização* da realidade que, por sua vez, transforma radicalmente a própria experiência sensível: as coisas já não acontecem como na vida real, elas acontecem *como nos filmes*. É este o parâmetro do espectador moderno: o olhar encarnado do espectador cinematográfico.

Por outro lado, o cinema inaugura um modo de recepção que produz um engajamento corporal inexistente em outras formas de arte como, por exemplo, a pintura, o cinema. Pintura e cinema diferem radicalmente na forma com que se relacionam com o corpo humano e sua imagem. De um lado, sugere Benjamin, o pintor assemelha-se ao mágico na medida em que ambos guardam uma distância entre eles e o objeto a ser transformado; a tela no caso do pintor, o corpo no caso do mágico que, com um simples toque na superfície, é capaz de curar. De outro lado, o cinegrafista assemelha-se ao cirurgião na medida em que ambos atuam intervindo efetivamente na realidade; o cinegrafista encenando a realidade a ser filmada por sua câmera; o cirurgião penetrando com as mãos e os instrumentos cirúrgicos nos recantos mais ocultos do organismo humano. Ambos produzem imagens de cunho bastante diverso que demandam modos de recepção também distintos: a imagem do pintor é completa e imóvel enquanto a imagem do cinegrafista é composta de inúmeros fragmentos que se recompõem de acordo com novas leis. A realidade filmada, diversamente de qualquer outra realidade, não é manipulável na medida em que a “realidade” de que se trata no

filme já é uma produção fictícia da realidade, idéia que antecipa a “sociedade do espetáculo” proposta por Guy Débord nos anos 1960.

Na sociedade contemporânea, que Guy Debord (1931-1994) denominou de “sociedade do espetáculo”, o que se observa é a perda do sentido original do espetáculo. “O espetáculo”, diz Débord, “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada pelas imagens” (1997:14). O espetáculo não é tudo aquilo que aparece ao olhar ou que possa se traduzir de forma visual, mas é uma relação social entre pessoas que se expressa mediada pelas imagens. Imagens que ocultam e mascaram precisamente aquilo que não pode ser traduzido visualmente: os jogos de poder. Ao procurar o sentido etimológico da palavra “espetáculo”, no dicionário, observa-se que este é descrito como *tudo que aparece aos olhos*, possuindo dois sentidos imediatos: aquilo que é visto pelo olhar do outro e aquilo que é feito com a intenção de ser apresentado ao outro. Na primeira definição, pode-se apontar tudo aquilo em que consiste a realidade aparente, tudo o que aparece ao olhar, da natureza ao caos urbano, uma amplitude bastante diversificada que engloba do pôr-do-sol ao tráfego intenso característico das metrópoles. No segundo caso, *tudo que é produzido intencionalmente para o olhar do outro*, pode-se apontar o espetáculo em seu sentido original de *entretenimento*, voltado para produzir uma ruptura do espectador com sua vida cotidiana. Mas, o sentido contemporâneo da palavra “espetáculo”, de acordo com Débord, engloba a idéia de um espetáculo capaz de revelar imagens que, na prática, ocultam precisamente o que é determinante na relação social entre as pessoas, as relações de poder. Esse é o sentido que me interessa abordar aqui e que se encontra cada vez mais presente na *media* contemporânea, nos jornais, nas propagandas, nas tvs, no cinema, na fotografia, nas redes de informática, etc. Mas, principalmente, na produção das imagens corporais que os sujeitos colocam em circulação, usando o próprio corpo como uma forma privada de *media*.

É interessante refletir sobre como, cada vez mais, o próprio corpo se transforma em um instrumento tanto de transmissão e comunicação de mensagens como de *espetacularização*. A crescente proliferação de tatuagens, *piercings*, cirurgias plásticas, lipos, enxertos, expressa uma tendência crescente na atualidade: cada vez mais a sociedade moderno-contemporânea transforma, não apenas o modo do sujeito perceber e sentir o mundo, mas sua relação com o próprio corpo, com sua corporalidade. E isso não apenas através de intervenções na superfície dos corpos, como no caso das tatuagens, mas através de *intervenções que penetram o próprio corpo*, seja através de *cirurgias*, seja através das *drogas* e outras substâncias, lícitas e ilícitas. Não se trata mais de *ser* jovem nos corações e mentes, mas de *parecer jovem*, de ostentar corpos com aparência de jovem. Não é mais apenas importante veicular nos atos e discursos os “valores” que norteiam cada existência, mas é fundamental marcar os próprios corpos com tatuagens, enxertos, no-

mes, figuras, que, de algum modo, funcionam como *outdoors* vivos e em movimento desses mesmos “valores”. Em outras palavras, relembrando D ebord, enquanto no s eculo XIX, a sociedade privilegiava o *ter* no lugar do *ser*, na atualidade,   o *parecer* que se encontra determinando os jogos de poder nos espaços pelos quais os corpos circulam. A questão que merece ser investigada   de que modo a experiência da recep o das tecnologias audiovisuais, particularmente o cinema, atua no sentido de engajar o corpo-suporte-do-olhar numa experiência simultaneamente estética e política, na qual o corpo, não apenas *se engaja* na recep o, mas   *controlado* no âmago do próprio processo perceptivo².

O cinema, não apenas envolve o corpo por inteiro, mas o corpo mediado pelo aparato técnico. Daí sua potência e seu risco. Ao permitir o exercício da rela o homem-máquina, potencializa a capacidade sensorial e a recep o “protegida” dos choques. Por outro lado, o cinema, ao familiarizar o espectador com os choques, têm-b m o dessensibiliza, fazendo-o selecionar os estímulos, limitando seu potencial de afeta o, criando uma sensibilidade defendida e anestesiada. Acredito que   nessa *potencializa o alternada de anestesiamento e sensibilidade* que estaria a dor e a delícia do espectador contemporâneo. Como têm-b m a possibilidade de supera o do dilema anteriormente apontado: o cinema, ao produzir simultaneamente proximidade e distância,   capaz de potencializar o juízo precisamente ao envolver o corpo e emo es.

A conseq ncia mais expressiva dessas transforma es, de acordo com Benjamin,   “a modifica o da rela o da massa com a arte que a reprodutibilidade técnica da obra de arte torna possível. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin” (1985:187). O espectador cinematográfico  , assim, capaz de estabelecer uma liga o direta e interna entre o prazer de ver/sentir e a atitude crítica, importante indica o da fun o social de uma forma de arte. Quando essa fun o social se perde, maior   a distância entre a fruic o e a capacidade crítica no espectador; quanto maior a significa o social de uma arte, maior   a capacidade do espectador tanto de *aprecia o* como de *juízo crítico*.

  por isso que o cinema e as diferentes *m dias e telas* através das quais ele se apresenta,   capaz de encarnar a forma de arte mais adaptada   sensibilidade moderno-contemporânea. Na atualidade, observa-se a emergência de uma tendência crescente na cinematografia contemporânea de produzir uma conversa o incessante, não apenas entre diferentes *m dias*, mas, primordialmente, entre a vida e a arte. Essa tendência pode ser expressa em filmes que buscam tornar o espectador cada vez mais ativo na experiência receptiva. Cada vez mais proliferam filmes e/ou filmes-documentários, que se propõem a atravessar não apenas as fronteiras entre fic o e realidade, mas entre as diversas *m dias*. São filmes que afetam o espectador de forma singular e produzem um tipo de sensibilidade específica da cena contemporânea, por mais que seja possível encontrar resso-

nâncias com formas de sensibilidade características de outros contextos históricos. Uma sensibilidade que exige um tipo de espectador encarnado ou corporificado, potencialmente capaz tanto de uma atitude crítica como de uma atitude estética, de estar ora atento ora distraído, de adotar tanto o distanciamento como de se deixar afetar e envolver pelos espetáculos da vida e da arte.

No século XVIII, Goethe (1749-1832) já alertava para a existência de três tipos de espectadores, aquele que aprecia a obra de arte sem refletir, o que critica sem ter prazer, e aquele que julga apreciando e tem prazer criticando. No filme de Almodóvar, aquele que apenas vê o mundo através das telas, seja pelas janelas, seja pelos espetáculos da arte, é por elas guiado em direção à vida. Lembremos que é através do filme mudo que o diretor sugere o ato amoroso de Benigno e a jovem em coma. Talvez, o que se esteja assistindo seja a emergência de uma velha nova forma de sensibilidade humana e artística, que, não apenas demande do espectador, seja a distração e a ruptura com os laços da vida cotidiana, seja o recolhimento e a crítica. Mas que possa proporcionar um fluxo incessante entre a postura crítica e a estética, exigindo tanto a atenção como a distração, tanto o juízo como a emoção, mas acima de tudo, que não se oponha à vida em sua potência.

America Adriana Benedikt
Professora da PUC-Rio e psicanalista
abenedikt@terra.com.br

Notas

1. Do ponto de vista clínico, encontra-se a mesma alternância entre sensibilização e anestesiamento em uma série de comportamentos, especialmente nas drogadicções. Em um contexto histórico no qual as diferentes *bio* tecnologias e tecnologias da inteligência – em especial, as *drogas* e as *telas* – ocupam o lugar de mediadoras das relações entre os homens, a busca por sensações prazerosas cada vez mais intensas alterna-se com a fuga da dor e do sofrimento pela via do anestesiamento. As drogas lícitas e ilícitas parecem o outro lado da mesma moeda do espetáculo contemporâneo, propiciando ora a intensificação das sensações, ora o seu amortecimento.

2. Jean-Louis Weissberg, em seu livro *Présences à distance*, trabalha com um conceito que pode ser útil para a reflexão sobre o lugar do corpo na experiência do espectador cinematográfico. O termo *encarnação* refere-se ao modo pelo qual o corpo é colocado no interior da experiência de recepção, ou seja, que sentidos são estimulados durante a experiência receptiva, como o corpo afeta e se deixa afetar por uma experiência de recepção singular.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Experiência e pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCK-MORSS, Susan. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Art Work Essay Reconsidered*, pp. 3 - 31, October 62, Fall 1992.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- HAUSS, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1982.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.
- HUYSEN, Andreas. A política cultural do pop. In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- KANT, Emmanuel (1790). *Introdução à crítica do juízo*. São Paulo: Abril Cultural, Pensadores, 1984.
- _____. (1790) *Análítica do belo*. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Pensadores, 1984.
- MARCUSE, Herbert. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1872) *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Seleção poética*. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar Ed./MEC
- ROUCH, Jean. *Contracampo*. www.contracampo.com.br/60/artigos.htm
- SORIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à distance. Déplacement virtuel et réseaux numériques (Pourquoi nous ne croyons plus la television?)*. Paris: Harmattan, 2000.

Resumo

Meu propósito é refletir sobre transformações significativas que as tecnologias audio-visuais, especialmente o cinema, introduziram no modo de percepção e recepção humana. Meu interesse é investigar rupturas e continuidades produzidas pelas diferentes tecnologias e suas repercussões no que podemos chamar de *potencial de afetação sensorial humana*. O trabalho se centra na discussão sobre as mudanças no modo de percepção humana características da modernidade, privilegiando a temática dos *choques* e a recepção por distração tal como proposta por Walter Benjamin. A idéia é refletir em um primeiro momento sobre possíveis mudanças nesse modo de percepção e recepção. Em um segundo momento, propomo-nos a investigar o modo pelo qual o corpo-suporte do olhar se engaja na experiência de recepção do espectador cinematográfico.

Palavras-chave

Espectador, cinema, sensibilidade, estética, anestesia, recepção.

Abstract

My aim in this article is to think about some meaningful transformations in the human sensorium and in reception introduced by the audiovisuals technologies like cinema. My interest is to examine continuities and discontinuities produced by the different technologies and its repercussions in the human sensorial potential of being affected. The work discusses the changes in human perception that comes along with Modernity, prioritizing the *shock* and the reception in a state of distraction as proposed by Walter Benjamin. In one hand, it is our interest to think about the changes in human reception and perception. In other hand, it is also our interest to examine the way by which the body engages itself in the reception experience of the cinematographic spectator.

Key-words

Spectator, cinema, sensibility, aesthetics, anaesthetics, reception.