

JONATHAN CRARY

# SUSPENSÕES DA PERCEPÇÃO

ATENÇÃO, ESPETÁCULO  
E CULTURA MODERNA

17 CINEMA TEATRO E MODERNIDADE JONATHAN CRARY

COSACNAIFY

USV



ISBN 978-85-406-0453-0

COSACNAIFY.COM.BR



Jonathan Crary é um autor fundamental para entender as alterações significativas no regime de percepção criado pela sociedade industrial. Desde *Técnicas do observador* (1990) – livro sobre as pesquisas em fisiologia e um novo modelo de observador – ele tem ressaltado que o olhar moderno não apenas olha, mas observa, conformando sua ação a regras, num processo de ajuste às imposições disciplinares do trabalho e às novas tecnologias presentes na vida urbana.

Em *Suspensões da percepção*, Crary refina o quadro conceitual e amplia o alcance de sua análise, focalizando a segunda metade do século XIX. Aqui, ele avança em seu estudo das relações entre percepção, sensibilidade, pesquisa científica e experiência estética no capitalismo industrial, que colocou em novo patamar o problema da atenção como atividade inserida na dinâmica da subjetividade. O autor nota sobretudo a ambivalência deste primado da atenção como atividade inserida na conformação do sujeito. Ela está certamente à sombra de uma racionalização típica da ordem industrial mas, ao mesmo tempo, é uma atividade capaz de engendrar, em situações específicas, uma invenção estética libertadora pela qual o pintor supera a “captura institucional” e afirma o seu poder criador, tal como evidenciam as obras de Manet, Seurat e Cézanne.

Ao articular de forma original uma enorme constelação de referências – históricas, científicas e estéticas – e dialogando com autores como Michel Foucault, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Guy Debord, Crary desenvolve análises notáveis daqueles pintores no processo de constituição da arte moderna. Esta é lida agora em nova chave, que relaciona forma artística, estudos da fisiologia do olhar, quadro institucional e dinâmica social. Assim, podemos entender que a inovação tecnológica, na qual o cinema se afirma como ponto de condensação das invenções da era mecânica, soma-se à irrupção da estética modernista e aos seus embates na sociedade do espetáculo. O impacto desse processo na percepção do espaço e do tempo será enorme.

Para chegar à nova concepção das rupturas encetadas pela arte moderna, Crary cria um novo instrumental teórico e se afasta das análises que privilegiam a centralidade do sujeito observador estável – herança da Renascença. Assim, a percepção é entendida como enlace corpo-mundo dotado de temporalidade, processo instável com seus pontos de suspensão.

CINEMA, TEATRO  
E MODERNIDADE



tradução  
TINA MONTENEGRO

COSACNAIFY

JONATHAN CRARY

# SUSPENSÕES DA PERCEPÇÃO

ATENÇÃO, ESPETÁCULO  
E CULTURA MODERNA



Em memória de Ibrahim Bouarram,  
28 anos de idade, assassinado pelos  
apoiadores da Frente Nacional em Paris,  
em 1º de Maio de 1995, por volta do  
meio-dia, perto da Pont du Carrousel, em  
frente ao Museu do Louvre.



9      PREFÁCIO Stella Senra

21     AGRADECIMENTOS

25     INTRODUÇÃO

33     1. A modernidade e o problema da atenção

107    2. 1879: A visão que se desprende

159    3. 1888: Iluminações do desencantamento

277    4. 1900: Reinventando a síntese

355    Epílogo – 1907: Enfeitiçado em Roma

365    NOTA BIBLIOGRÁFICA DOS ENSAIOS

375    ÍNDICE ONOMÁSTICO



## Crary e as transformações do observador

Stella Senra

O leitor brasileiro pode, finalmente, ter acesso a este importante livro de Jonathan Crary que, na virada do século xx para o xxi, lançou um olhar analítico penetrante sobre as complexas transformações da percepção do homem moderno ocidental ocorridas no último quartel do século xix, culminando em 1900. A publicação da obra é auspiciosa e merece destaque porque vai enriquecer, por aqui, os estudos e pesquisas nos campos da arte, da tecnologia, das mídias modernas e contemporâneas, enfim, da cultura como um todo.

Em nosso meio, a compreensão do tema problematizado por Crary tem sido balizada, há décadas, pelos ensaios seminais de Walter Benjamin, escritos na década de 1930, sobre as “metamorfoses da percepção”. A riqueza inegotável da reflexão do filósofo alemão sobre as reconfigurações da percepção humana pela fotografia e pelo cinema nutriu muitos trabalhos, e permitiu que o espectador culto brasileiro escapasse das armadilhas da velha e simplória dicotomia entre os detratores e os partidários das tecnologias, entre os outrora chamados apocalípticos e integrados. Através da elaboração dos conceitos de aura, e de sua perda, e das categorias de choque e de “inconsciente ótico”, o filósofo alemão aponta a ambivalência da crise do espectador contemplativo da pintura e, com ela, o que este perdia e ganhava em termos perceptivos ao trocar o tradicional valor de culto que moldava sua visão, pelo moderno valor de exposição, que passou a modulá-la. Em síntese: Benjamin assinava que, com os novos aparatos técnicos, a experiência da visão passava do campo da transcendência para o campo da imanência, libertando o olho dos



parâmetros da religião para lançá-lo no mundo da política. Com Benjamin, várias gerações aprenderam a desnaturalizar e a dessacralizar a experiência perceptiva, passando a pensá-la como uma maquinação que tanto podia ser mobilizada por potências negativas, reativas, fascistas, quanto por potências positivas, liberatórias, revolucionárias.

Sem polemizar com os ensaios de Benjamin, o livro de Crary retoma a problemática, a ela conferindo novas inflexões e, ao mesmo tempo, levantando outras questões. Pois se para o autor da “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” a reconfiguração da percepção se dava na passagem da pintura para a fotografia e o cinema como modos de perceber agenciados por aparatos técnicos, para o *scholar* norte-americano a transformação passa tanto por *máquinas de visão* quanto por rupturas no próprio exercício da pintura. E mais: os aparatos técnicos que precedem o advento do cinema e que contribuem decisivamente para a metamorfose não se circunscrevem a câmeras monoculares, isto é, à linhagem dos dispositivos decorrentes da *camera obscura* e aos desdobramentos da perspectiva renascentista. É assim que, para o crítico, a linha divisória não passa mais entre a arte e a técnica, mas por dentro de ambas. E a matriz modernizadora concorre, nesse sentido, para uma transformação profunda da percepção humana, cujo caráter ontológico e epistemológico precisa ser analisado para além de qualquer tentação de um determinismo tecno-lógico.

Para armar e desenvolver sua argumentação, Crary se inspira fundamentalmente em Walter Benjamin, mas também em Michel Foucault. Sua análise tem um cunho arqueológico que acompanha minuciosamente o descentramento do sujeito clássico e a emergência de um observador moderno, cujas características começaram a ser desenhadas em seu livro precedente, *Técnicas do observador*, e que agora ganham contornos mais fortes e intensos à medida que se adentra a segunda metade do século XIX europeu. O foco de sua visada é o que se passava em Paris, porque, como bem observou Benjamin, a cidade foi a capital do século XIX. Tudo que de relevante ocorria ali em termos filosóficos, científicos, culturais, sociopolíticos e estéticos é convocado e escrupulosamente relacionado com as descobertas científicas, o pensamento filosófico e os avanços técnicos delineados em outros centros do mundo desenvolvido euro-norte-americano. Mas todo esse arsenal heurístico é mobilizado para sustentar as metamorfoses da percepção em curso na lógica operatória que se constrói e se consoma na obra de três grandes pintores franceses – Edouard Manet, Georges Seurat e Paul Cézanne –, mais especificamente em algumas obras-chave desses artistas. Aqui, também, é impossível não pensar no pro-

jeto de Foucault de *As palavras e as coisas*, cuja análise penetrante de *As meninas* de Velázquez confere ao quadro do Prado o poder de condensar, em termos visuais, toda a problemática do sujeito soberano clássico. Agora, em Crary, Manet, Seurat e Cézanne vão operar em suas telas, progressivamente, os três momentos fundantes da constituição do regime perceptivo moderno. Por isso mesmo, o livro se articula em três grandes capítulos: *A visão que se desprende*, *Iluminações do desencantamento* e *Reinventando a síntese*. Capítulos que são precedidos por um importante prólogo, consagrado às relações entre a modernidade e o problema da atenção, e sucedidos por um rápido desfecho sobre a experiência de Freud, o observador moderno por excelência, em suas andanças por Roma.

\*\*\*

A análise de Crary rompe com o paradigma analítico que toma a ideia do olhar fixo (e em geral monocular) como fator constitutivo dos sistemas clássicos de representação, assim como desinveste a visão da centralidade (que teve, aliás, como uma de suas consequências o privilégio conferido à fotografia e ao cinema como continuidade desse modo de representação). Ao contrário da consagração de uma visualidade sem história, diante da qual o mundo se exporia em toda a sua nudez, o crítico considera que é o olhar fixo, imóvel, que aniquila a aparente naturalidade do mundo, e põe em evidência a natureza fluida e provisória da experiência visual. Ao considerar a atenção como fator incontornável de uma concepção subjetiva da visão, a investigação de Crary implica também o exame do processo de reconstrução social do observador no final do século XIX, a partir do momento em que não é mais possível pensar a percepção como até então fora pensada, em termos de imediatismo, presença ou interrupção.

O estatuto da atenção adquire extrema relevância no livro de Crary porque é no entendimento da construção desse modo especificamente moderno de olhar, e nas ambiguidades e ambivalências que ele comporta, que se pode compreender o que aconteceu. Crary convida, portanto, o leitor a *prestar atenção na atenção*. E isso torna a leitura de seu livro fascinante. Pois, por mais advertido que seja, o próprio leitor moderno desconhece como a atenção se torna o vetor através do qual se desestrutura a clássica relação sujeito-objeto, com seu regime de visualidade característico, dando lugar a uma progressiva incorporação do ato de ver que já não tem mais o olho como sede. Mas para que isso ocorra, para que seja dissolvida e desinvestida a percepção



clássica, é preciso que ocorram suspensões cada vez mais radicais e profundas, levando o sujeito a redescobrir a si mesmo e ao mundo como modos de existência entrelaçados no fluxo de uma permanente mutação.

Leitor de Crary, Emerson Freire anota que a inspiração benjaminiana do pensamento do crítico põe a proveito as ideias do autor de “Pequena história da fotografia” em relação aos espaços prototípicos da modernidade: a fábrica, a sala de cinema, a galeria comercial.<sup>1</sup> Com efeito, nota ele, foi ao examinar esses espaços que o filósofo destacou a continuidade entre as experiências da percepção no local de trabalho e fora dele, ressaltando ainda a importância do lazer no regime moderno da percepção – no qual o olho é constantemente chamado a processar estímulos. Foi justamente com o intuito de explicar a sua noção de choque que Benjamim recorreu a um aparato técnico, ou melhor, à experiência estética do cinema que teria, como princípio formal, a percepção tomada como choque.

Ao trocar a noção de choque pela de atenção, Crary leva Freire – assim como os leitores motivados de *Flutuações da percepção* – a indagar como esta última se efetivaria nos dias de hoje, com as grandes transformações pelas quais passa o trabalho e o desenvolvimento de novos aparatos da visão. Será que a atenção ainda perdura tal como se apresentava no final do século XIX? – é a pergunta que emerge das teses de Crary, e que Freire se propõe a responder. Que características teria ela então, e qual seria o seu regime de funcionamento, com a emergência das tecnologias digitais contemporâneas? E mais ainda: se a atenção não mais subsiste nos moldes em que Crary a colocou, que figura de observador teria sido gerada na sociedade da era cibernética?

\*\*\*

Para reunir elementos de resposta a essas indagações, é preciso levar em conta o modo segundo o qual se explicitam, na sociedade contemporânea, as três dimensões que Crary considera em relação ao final do século XIX: a discussão filosófica e científica que tem sido articulada nos nossos dias em torno do campo da atenção; o surgimento recente de novos aparatos ópticos que agenciam a seu modo o campo visual; e, enfim, a reconfiguração do observador em sintonia com a articulação dessas duas primeiras dimensões. Enquanto

1 Emerson Freire, *Da sensação ausente à sensação como potência: Tema e variações sobre a relação arte-tecnologia*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp e na Universidade Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, em 2012. Inédita.

as duas primeiras dimensões são, de algum modo, contempladas pela argumentação de Liev Manovitch em seu texto *The Labor of Perception*,<sup>2</sup> a terceira delas é precisamente o objeto da análise feita por Emerson Freire em seu já citado *Da sensação ausente à sensação como potência: Tema e variações sobre a relação arte-tecnologia*.

Vejamos como se desenvolve o pensamento desses dois autores.

Assim como na sociedade disciplinar de Foucault o olho é treinado para funcionar em sintonia com o ritmo da produção industrial na fábrica, na sociedade de controle de Deleuze ele é treinado para navegar através do complexo e aberto campo visual que se estende para além das portas da fábrica. Estudioso da sociedade da era cibernética, o crítico Liev Manovitch tem se preocupado com o modo segundo o qual não só o trabalho, como a cultura visual contemporânea, vêm sendo crescentemente permeados pelos dispositivos de informação de computação gráfica (*computer graphic information display*), enquanto os conceitos de trabalho manual, produção de bens e fadiga da era industrial passaram a ser substituídos pelos novos conceitos de trabalho cognitivo (*cognitive labor*), pelo processamento de informação, pelas ciências cognitivas e pela espera. Acolhendo igualmente o pensamento de Foucault, Manovitch acredita que a transformação da sociedade industrial em sociedade pós-industrial marca um momento crucial na história das disciplinas, quando aquelas que antes estavam empenhadas em promover a eficiência do corpo passam a ser substituídas por outras e novas disciplinas, agora voltadas para o novo instrumento de trabalho – a mente.

Para esse crítico, os jogos de computador e o simulador de voo são apenas os exemplos mais óbvios de como a cultura visual contemporânea está sendo crescentemente permeada pelos dispositivos informacionais interativos de computação gráfica. Como aponta ele – e diversos outros estudiosos da era cibernética também o fazem –, é a onipresença desses aparatos que confere uma feição própria à sociedade pós-industrial, quando o ser humano, seja no trabalho seja na diversão, funciona como parte de um sistema “homem-máquina” no qual o ato da visão é a principal interface entre o humano e a máquina.<sup>3</sup>

2 Disponível em: <<http://manovich.net/TEXT/labor.html>>.

3 Manovitch define o sistema homem-máquina como um sistema de equipamento no qual pelo menos um dos componentes é um ser humano que interage ou intervém na operação dos componentes da máquina do sistema de tempos em tempos.



Diferentemente do trabalhador manual da era industrial, que empenhava sua força, um operador num sistema homem-máquina pode ser visto, de certo modo, como um “observador”, desde que se encontre, antes de tudo, engajado na observação de dispositivos que apresentem informação em tempo real sobre a mudança de estado de um sistema, ou de um ambiente real ou virtual. Dentre os exemplos desse tipo de observação invocados por Manovitch estão tanto a tela de radar, que rastreia o espaço circundante, quanto a tela de computador que atualiza a cotação de ações na bolsa; tanto a tela de vídeo ou de videogame que apresenta um campo de batalha imaginário quanto o painel de controle de um carro indicando sua velocidade e demais informações de desempenho. Em todos esses casos, de vez em quando a informação leva o observador a intervir na operação do sistema: seja, por exemplo, para mandar o computador rastrear uma bomba inimiga, seja para comprar ou vender ações, e assim por diante – decisões que tanto podem se dar em intervalos mínimos de tempo, quanto em intervalos mais dilatados.

No primeiro desses casos – quando a decisão se dá com intervalos de frações de segundo – a situação se assemelha àquela experiência descrita por Benjamin como choque perceptivo: é o que acontece, como exemplifica Manovitch, com o trabalhador na linha de montagem, o pedestre, ou o espectador de cinema; também no campo específico do trabalho cibernético, a constante carga de informação, a cascata de choques cognitivos, requer intervenção imediata – como no caso do piloto face ao inimigo, ou do jogador com o seu computador... No segundo tipo de situação, quando a intervenção se dá em intervalos mais dilatados, já se trata de um outro tipo de experiência, nova na sociedade pós-industrial. Para Manovitch é ela que dá lugar ao trabalho como *espera de que algo aconteça*: é o caso, por exemplo, do operador de radar à espera do surgimento de um pequeno ponto em sua tela, ou o de um técnico monitorando uma fábrica ou uma usina nuclear, sabendo que um *bug* de *software* pode eventualmente se manifestar.

No campo dos saberes é justamente essa relação homem-máquina que aponta – como destaca Manovitch – para a passagem do taylorismo às ciências cognitivas enquanto saber operatório fundamental. Num movimento que vai das ciências ao trabalho e vice-versa, o crítico focaliza, de início, o mesmo período estudado pelo *scholar* americano para demonstrar que, no século XIX, foram as ideias da termodinâmica que se tornaram centrais para a concepção de trabalho na modernidade. Nesse momento em que o trabalho passou a ser considerado como dispêndio de energia, o trabalho humano foi redefinido como força de trabalho (*labor power*), o que fez com que o

trabalhador passasse a ser concebido como um “motor humano”. Enquanto isso, num esforço para maximizar a eficiência do trabalhador e eliminar o seu possível desperdício, na Europa, fisiologistas, psicólogos e especialistas em industrialização foram em busca de métodos para maximizar a acumulação da energia do trabalhador e o seu dispêndio no trabalho, ao mesmo tempo em que, nos Estados Unidos, Winslow Taylor buscava, nessa mesma direção, minimizar e estandardizar o tempo demandado pelo trabalhador para desempenhar suas funções.

Essas duas abordagens do mundo do trabalho consolidaram, segundo Manovitch, um processo de redução do corpo do trabalhador a uma máquina mecânica, enquanto sua mente era relegada a um mero componente da chamada “força de trabalho”. Desprezo que, como destaca o crítico, seria compartilhado pelo pensamento behaviorista formulado na mesma época e definido pelo seu criador J. B. Watson como “a ciência do controle social”: com efeito, para o behaviorismo, o sujeito humano era um sistema de entrada e saída de estímulos e respostas a ser controlado por meio do condicionamento, o que impossibilitou o conhecimento dos processos mentais no longo período que se estende dos anos 1920 até os anos 1950.

Com a passagem da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial, com o deslocamento do foco do corpo do trabalhador para a sua mente, começa a ser formulada, em substituição ao behaviorismo, uma nova disciplina – a psicologia cognitiva. Agora, o que passa a ser priorizado são justamente as funções mentais: percepção, atenção, compreensão de texto e resolução de problemas. Enquanto no campo do trabalho industrial tinha imperado a obsessão com a racionalização do trabalho corporal, na nova sociedade que começa a se instaurar na segunda metade do século XX é a racionalização da mente que passa, por sua vez, a ocupar um lugar central tanto no pensamento científico quanto nas pesquisas e no mundo do trabalho, com a “civilização das tecnologias militares” desenvolvidas durante a Segunda Guerra Mundial. Em consonância com esse processo, um deslocamento da ênfase do humano para a máquina se desenha, a partir do momento em que se passa da seleção de pessoal fundada na boa percepção e na atividade motora, para o desenho do equipamento que se adapte às capacidades sensoriais de uma pessoa média.

Na verdade, a ascensão das ciências cognitivas é apenas um dos aspectos destacados por Manovitch de um deslocamento mais amplo da sociedade industrial para a pós-industrial, quando não apenas o trabalho, mas também o entretenimento privilegiará o processamento mental da informação, em vez



da atividade corporal. Na era da automação, em que o material e o produto do trabalho cerebral passam a ser a informação, fica clara a distância entre o homem-carne de Taylor e o trabalhador que monitora complexas tecnologias de comunicação. Para o crítico a automação não levou, entretanto, à substituição do humano pela máquina. Ao contrário, é o papel do trabalhador que se transforma, passando a consistir, então, na *observação e na espera, na espera de que algo aconteça*. O trabalho passa a ser então, fundamentalmente, o monitoramento e a regulação: examinar telas e painéis, analisar informação, tomar decisões e operar controles são as novas tarefas do trabalhador/observador.

Ora, assim como o corpo foi levado aos seus limites na sociedade industrial, na sociedade pós-industrial é a vez da performance perceptual e mental serem exorbitadas e terem seus limites esgotados – o que acontece quando a capacidade humana de processar informações passa a tolher o funcionamento do sistema homem-máquina. Como exemplo central desse processo Manovitch recorre novamente ao radar, que pode efetuar complexas operações numa fração de segundo, enquanto qualquer reação humana, por mais simples que seja, requer pelo menos um quinto de segundo para ser desencadeada. Na verdade, o que se pode deduzir da análise de Manovitch é que, ao ultrapassar as capacidades de processar informações dos humanos, o desenvolvimento tecnológico está dando lugar a uma nova linhagem de máquinas de “leitura” de dados e sugerindo a superação da percepção humana por uma lógica operatória que implica uma “obsolescência” do par observador/trabalhador – um fenômeno que tem sido, aliás, muito bem apontado por Harun Farocki em alguns de seus extraordinários filmes sobre a evolução das tecnologias audiovisuais.

Ao encerrar sua análise Manovitch afirma que, em nossos dias, as expressões “psicologia experimental”, “engenharia humana” e “*machine engineering*” foram substituídas pelo termo standard de “fator humano”, enquanto aquela figura prototípica do sistema humano-máquina situada na origem da era pós-industrial – o operador de radar – foi substituída pelo usuário do computador. É assim que toda a energia intelectual e de pesquisa passa a ser investida no trabalho com as interfaces do computador; enquanto a realidade virtual, habitualmente associada às noções de fuga da realidade, de jogo irrestrito e de fantasia, substitui a tela do radar e passa a mobilizar todo o conhecimento acumulado pela psicologia sobre a visão humana para um desempenho mais eficiente.

\*\*\*

Passando agora à última etapa de nossa análise, vejamos por fim em que termos se coloca a reconfiguração do observador: em que medida o *homo ciberneticus* contemporâneo seria um prolongamento do observador moderno? Ou será que ele já se encontraria em ruptura com este último?

São essas as perguntas que Emerson Freire busca responder em seu trabalho já citado sobre as transformações da percepção. Relembrando o livro anterior do crítico, *Técnicas do observador*, Freire nota que, ali, Crary considerava o papel decisivo dos dispositivos ópticos; enquanto, em *Flutuações da percepção*, estes serão tomados como operadores através dos quais conhecimento e poder investem os corpos dos indivíduos – processo que daria origem, por sua vez, a um novo tipo de observador. Ele nota que Foucault já apontara para a existência de uma “política do corpo” ao relacionar a modernidade do século XIX com o modo segundo o qual os diversos e dispersos mecanismos de poder coincidiam com novas formas de subjetividade na construção de corpos dóceis e úteis, por meio da utilização de métodos institucionais e disciplinares (tais como aqueles em operação na fábrica, na escola, na prisão, nos hospitais, na racionalização do trabalho, na educação, na medicina, na psicologia, na fisiologia...); a seu ver, Crary toma o observador como um “efeito” do esforço de criação de um novo sujeito, o indivíduo moderno – processo no qual a atenção desempenha um papel preponderante, sobretudo se pensarmos que, desde *Técnicas do observador*, o autor por ela já se interessava dentro de um modelo de gestão da percepção. Como Crary mesmo escreve: “a atenção [...] era o meio pelo qual um observador individual podia transcender as limitações subjetivas e tornar *sua* a percepção, mas também um meio de tornar o observador suscetível ao controle e à cooptação de agentes externos”.

Em suma, trata-se, nem mais nem menos, da constituição do sujeito... sujeitado. Mas terá a atenção mantido tal papel, do final do século XIX ao início do século XXI? O *scholar* não chega a considerar os tempos atuais, concentrando-se no período estudado; porém, diversas menções em seu livro, embora sumárias, levam o leitor a acreditar que sim, que a atenção manteve o seu papel – o que já provoca controvérsia, inclusive entre nós. É assim que, para Freire, Crary “está ciente dessa questão (da subsistência da atenção), e sua resposta inicial é afirmativa, embora não se esqueça das mudanças ocorridas no decorrer do século XX, principalmente nos seus últimos vinte anos. O que sublinharia a atenção como ponto importante, seria a constatação de sua constante reconfiguração em função das mutações na organização do poder e nos modelos de subjetivação”. Para Freire, embora desconfiado Crary ainda acredita numa certa centralidade da atenção, na continuidade da sua



relevância, mesmo sabendo que não vivemos mais na sociedade disciplinar estudada por Foucault: como bem observou Deleuze, sociedade de disciplina é o que já não somos mais, é o que estamos deixando de ser.

Ao evocar também o advento da sociedade de controle enunciada pelo filósofo (autor que, aliás, é tido em alta consideração por Crary, a ponto de embasar vários tópicos de seu *approach*), Freire considera que o problema da atenção ainda persiste, mas não é mais da mesma forma que ele passará a se manifestar. A ideia de continuidade até poderia ser considerada, nota ele, caso essa diferença fosse de grau; mas acontece que ela é “de natureza, porque o *modus operandi* é outro”. Com efeito, esse crítico acredita que nem todas as tecnologias de sujeição do sujeito foram aposentadas ou descartadas, mas a atenção dos jogadores nas *lan-houses* não é a mesma que foi mobilizada no diorama – que se encontra justamente na capa da edição em inglês do livro de Crary. Em poucas palavras: para Freire o usuário não é um simples observador, a tecnologia que está em uso é outra, a ênfase não se encontra mais, ou não se encontra principalmente, na passividade de quem contempla, mas sim na interação com a máquina. Até mesmo a relação com a imagem parece ser outra: “Há outra velocidade envolvida, que desloca o foco da atenção para a capacidade de leitura de padrões fragmentados, uma torrente de dados e informações que surgem no monitor deve ser ‘lida’ rapidamente e/ou ainda deve disparar ações dos que jogam [...]. Por isso, às vezes, tem-se a impressão de que o ponto de atenção até deslocou-se para a máquina, quem está atenta é a máquina através do software, que tem a capacidade de conduzir os operadores em rede, uma espécie de atenção compartilhada com a máquina”.

Os dois pontos de vista – de Manovitch e de Freire – levam a pensar que isso só pode acontecer a partir do momento em que a imagem deixa de ser central e passa para um segundo plano, à medida que a visão não é mais a operação fundamental no próprio processamento da relação homem-máquina, e sim o reconhecimento de padrões. Com efeito, na era da informação o que importa não é o que aparece na tela, mas o que está por trás dela, isto é, os algoritmos e seus agenciamentos, a informação enquanto diferença que faz a diferença. Nesse nível, a máquina não vê o que se apresenta mas “lê” as mais ínfimas transformações, numa velocidade e com uma acuidade que o olho humano não pode alcançar. Portanto, na interação homem-computador, o observador atento não vê *através* da máquina, mas vê *com* ela o que reitera os padrões e o que deles escapa. Em vez de *modelizada*, como no tempo da disciplina, a atenção se torna assim constantemente *modulada* pela interação humano-máquina e, conseqüentemente, atrelada às relações entre sujeição

social e assujeitamento maquínico: pois se por um lado tanto a atenção consciente quanto a inconsciente serão objeto de um investimento de saber e de poder que é, ao mesmo tempo, molar e molecular, e que se configura como um aparelho de captura, por outro lado é o próprio desinvestimento ou desconexão da atenção dessas relações inéditas de dominação que poderá abrir as portas para novas subjetivações não controladas, ou descontroladas.

Não é à toa que tanto se fala, hoje, em “era do acesso” e em “economia da atenção”, quando se quer caracterizar o valor de mercado, não dos produtos, mas dos usuários das redes. Prender a sua atenção, “pregá-los” à tela pelo maior tempo possível tornou-se uma prioridade no capitalismo avançado; se o leitor tiver dúvidas, leia o registro da propriedade intelectual do Google para a utilização dos dados dos usuários na formatação e comercialização dos espaços publicitários customizados dentro dos jogos eletrônicos. Ali, se desvela tudo o que é possível fazer, atualmente, para a exploração objetiva e subjetiva da atenção.

É nessa mesma era da “economia da atenção” que a proliferação de telas tem sido posta, por outro lado, a serviço do desinvestimento das forças dominantes, propiciando novos modos de visualização, fora dos sistemas de vigilância (que ainda não desapareceram inteiramente) ou de controle. Assim, há algumas décadas o campo das artes plásticas vem sendo revolvido pela presença insistente das imagens em movimento, pela proliferação de telas e de monitores que dão lugar ao ultrapassamento dos limites da dominação, dilatam o potencial da visualidade e estendem os limites da própria prática artística – propiciando uma nova ordem de relação com essas tecnologias derivadas dos desenvolvimentos militares.

Não se trata, neste espaço, de empreender uma análise dos efeitos liberadores de tal incorporação, mas apenas de sugerir os rumos que parece tomar, nesse contexto, o observador interrogado por Crary. Tomemos um único exemplo, o das hoje onnipresentes instalações. Derivadas dos “ambientes” do artista americano Allan Kaprow, que buscavam, já nos anos 1950, a “imersão” total do “visitante” na obra, em lugar da mera contemplação – elas passaram a contar, nos últimos vinte anos, com a presença de telas, de monitores e de imagens. Ao buscar uma nova palavra, “visitante”, para designar o antigo espectador empenhado em operações visuais, ao apelar para todos os seus sentidos, essa nova forma de imersão pode estar acenando com uma nova forma de suspensão da atenção, levando ao seu extremo o engajamento do corpo do observador, numa sorte de contexto que não visa mais à otimização da sua performance, e sim ao dispêndio, ao exercício livre de todas as suas capacidades e potenciais.



## Agradecimentos

Durante a escrita deste livro, a oportunidade de testar minhas ideias em conferências e artigos foi inestimável, e sou especialmente grato às pessoas que me convidaram e me acolheram como palestrante, bem como àqueles que proporcionaram em publicações um fórum para minha obra, incluindo Peter Galison, Caroline Jones, Alan Trachtenberg, Charles Musser, Annabel Wharton, Carol Irving, Ronald Jones, Brian Lukacher, Molly Nesbit, Vanessa Schwartz, Leo Charney, Ewa Lajer-Burcharth, Norman Bryson, Giuliana Bruno, Victor Brombert, P. Adams Sitney, Sarah Bayliss, Hannah Feldman, Russell Ferguson, Jack Barth, Ron Clark, Ellen Wardell Lee, Akira Asada, Mark Jarzombek, Sara Beliveau, Lynne Cooke, Olivier Asselin, Richard Roth, Marc Gotlieb, Cynthia Hammond, Miwon Kwon, Daniel Soutif, André Rouillé, André Gunthert, Xavier Costa, Ruth Meyer, Hans Belting, Friedrich Kittler, Horst Bredekamp, Gary Smith e os editores da *October*. Agradeço em particular ao convite do Departamento de História da Arte da Duke University para ser Benenson Lecturer em 1995: as cinco conferências que lá proferi em novembro desse ano forneceram a base para o que se tornou o presente texto.

Muitos amigos e colegas ofereceram aportes, compartilharam seu conhecimento e me deram apoio de tantas formas que é impossível especificar aqui, e entre eles gostaria de mencionar Suzanne Jackson, Michel Feher, Hal Foster, Leo Steinberg, Andreas Huyssen, David J. Levin, Nina Rosenblatt, Martin Meisel, Henri Zerner, Greg Lynn, John Rajchman, Sarah Lawrence, John Elderfield, Irving Lavin, Anne Boyman, Peter Eisenman, Laura Foster, Martin Jay, Catherine



de Zegher, Manny Farber, Meaghan Gale, Cliff Simms, Richard Martin, Deirdre Donohue, Bridget Evans, Deena Jospe, Dominique Auzel, Tom Levin, Stephanie Schwartz, Ramona Naddaff, Richard Berman, Stephany Gordon, Kalman Bland, Kevin Parker, Kate Rudy e Paul Wing. Agradecimentos especiais a Stefan Richter e Rebeccah Blum, por sua gentileza e hospitalidade em Berlim.

Pelas sugestões e orientação acerca do material científico, estou em dívida com Julian Hochberg, Paul D. MacLean, Jonathan Miller e James H. Schwartz.

A troca com os meus colegas de departamento na Columbia University foi importante e sou grato, entre outros, a Rosalind Krauss, David Rosand, Richard Brilliant, Robin Middleton, Benjamin Buchloh, David Freedberg, Barry Bergdoll, Theodore Reff, Barbara Novak e Stephen Murray. A maior parte da elaboração deste livro se deu enquanto Allen Staley era chefe do nosso departamento, e devo muito ao ambiente produtivo criado por sua generosa liderança.

Tive a sorte de ter Larry Cohen como meu editor na MIT Press, tanto por seu apoio prolongado ao meu trabalho como por sua imperturbável capacidade de resolver toda a sorte de problemas.

A John Simon Guggenheim Foundation, o Getty Center e o Institute for Advanced Study contribuíram para a realização deste projeto.

Este livro é para meus filhos Chris e Owen.

*Of colours twelve, few known on earth, give light in the opaque,  
Plac'd in the order of the stars, when the five senses overwhelm  
In deluge o'er the earth-born man; then turned the fluxile eyes  
Into two stationary orbs, concentrating all things:  
The ever-varying spiral ascents to the heavens of heavens  
Were bended downward, and the nostrils' golden gates shut,  
Turn'd outward, barr'd and petrify'd against the infinite.*

WILLIAM BLAKE  
*Europe: A Prophecy*



de Zepher, Murray Barber, Margaret Gable, Tom Berenger, Richard Martin, Thomas  
Dunbar, Bridget Fonda, Dennis Hopper, David Duchovny, Kevin Spacey, Christopher  
Smyth, Warren Beatty, Richard Gere, Tom Cruise, Kevin Costner, Michael  
Keaton, Patrick Swayze, Kevin Spacey, Paul Wang, Agnieszka Salm, e outros.  
e Robert De Niro, por sua performance e habilidade de ator.

Para argumentar a importância da obra de Shakespeare, o autor cita a obra  
de Helen Mirren, Paul D. Miller, e outros.

A obra de Shakespeare é considerada uma das mais importantes da literatura  
ocidental. O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.  
O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.  
O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.

O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.  
O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.  
O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.

O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.  
O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.  
O autor cita a obra de Shakespeare e a obra de Shakespeare.

## Introdução

Este livro se baseia na hipótese de que os modos pelos quais ouvimos, olhamos  
ou nos concentramos atentamente em algo têm um profundo caráter histó-  
rico. Seja o modo como nos comportamos diante de uma tela luminosa de um  
computador ou como fruímos a apresentação de uma ópera, como executamos  
certas tarefas produtivas, criativas ou pedagógicas, ou como realizamos, de ma-  
neira mais passiva, atividades rotineiras como dirigir um carro ou ver televisão,  
estamos numa dimensão da experiência contemporânea que requer da nossa  
consciência o cancelamento efetivo ou a exclusão temporária de boa parte do  
ambiente imediato. Interessa-me como a modernidade ocidental desde o século  
XIX exigiu que os indivíduos se definissem e se adaptassem de acordo com uma  
capacidade de “prestar atenção”, ou seja, de desprender-se de um amplo campo  
de atenção, visual ou auditivo, com o objetivo de isolar-se ou focalizar-se em  
um número reduzido de estímulos. Que nossas vidas sejam tão inteiramente  
uma colcha de retalhos de tais estados desconexos, não é uma condição “natu-  
ral” e, sim, o produto de uma densa e poderosa recomposição da subjetividade  
humana no Ocidente ao longo dos últimos 150 anos. Tampouco é insignificante  
o fato de que no fim do século XX uma imensa crise social de desintegração da  
subjetividade seja metaforicamente diagnosticada como um déficit de “atenção”.

Grande parte da análise crítica e histórica da subjetividade moderna no  
século XX tem se baseado na ideia de “recepção em um estado de distração”, tal  
como foi articulada por Walter Benjamin e outros. Deriva desse raciocínio a  
disseminada suposição de que, a partir de meados do século XIX, a percepção



se caracteriza fundamentalmente por experiências de fragmentação, choque e dispersão. Proponho aqui que a distração moderna só pode ser entendida por meio de sua relação recíproca com o aumento das normas e práticas voltadas à atenção. Irei explorar a intersecção paradoxal que se estabeleceu desde fins do século XIX entre o imperativo de manter uma atenção concentrada na organização disciplinar do trabalho, da educação e do consumo de massa e o ideal de uma atenção continuada como elemento constitutivo de uma subjetividade livre e criativa. Sem dúvida, alguns vão objetar que estou comparando qualitativamente diferentes noções de atenção: que, por exemplo, um indivíduo cultivado que contempla uma obra de arte tem pouco ou nada em comum com um operário que se concentra na execução de uma tarefa repetitiva. Entretanto, como discutirei adiante, a própria possibilidade, no final do século XIX, de se conceber uma percepção estética purificada está estreitamente ligada a processos de modernização que tornaram o problema da atenção um tema central nas novas construções institucionais de uma subjetividade produtiva e controlável. O que espero apontar são os vínculos existentes entre as experiências modernas de divisão social e de autonomia do sujeito e as magníficas possibilidades, os limites ambivalentes e os fracassos de um indivíduo atento.

Este livro é uma tentativa de esboçar alguns contornos de uma genealogia da atenção desde o século XIX e de detalhar seu papel na modernização da subjetividade. Mais concretamente, examinarei como ideias sobre a percepção e a atenção se transformaram, em fins do século XIX, lado a lado com o surgimento de novas formas tecnológicas de espetáculo, exposição, projeção, atração e registro. Procuro descrever os caminhos pelos quais um novo conhecimento sobre o comportamento e a constituição de um sujeito humano coincide com mudanças sociais e econômicas, com novas práticas representativas, e com uma reorganização radical da cultura visual e auditiva. Neste livro, construo um ponto de vista relativamente inusual para estudar uma crise generalizada da percepção nas décadas de 1880 e 1890, indicando como a problemática noção de atenção foi fundamental para todo um conjunto de questões sociais, filosóficas e estéticas durante esses anos e, de modo indireto, para uma série de desenvolvimentos no século XX.

Há diversas razões importantes para que eu elegeisse o problema da atenção como o ponto de partida do exame de um conjunto de objetos no período histórico em questão. Talvez de maneira mais significativa, a atenção, enquanto constelação de textos e práticas, seja muito mais do que uma questão do olhar, da visão e do sujeito tão somente como espectador. Ela evita que o problema da percepção seja reduzido a uma equiparação simplista com questões da visua-

lidade e, como tentarei demonstrar, o problema moderno da atenção abrange um conjunto de termos e posições que não podem ser construídos apenas como questões de óptica. Recentemente, com a expansão dos estudos da visualidade, a visão tem sido tratada como um problema autônomo que se autojustifica. Ao privilegiar a categoria da visualidade, incorre-se no risco de ignorar as forças da especialização e separação que deram forma a essa categoria, tornando-a o conceito intelectualmente disponível que é hoje. Assim, muito do que parece constituir um domínio do visual é um *efeito* de outros tipos de forças e de relações de poder. Ao mesmo tempo, a “visualidade” pode facilmente desviar-se para um modelo de percepção e de subjetividade que se afasta da ideia de “corporeidade”, mais rica e mais historicamente determinada, na qual um sujeito “corporificado” é ao mesmo tempo o local de operações de poder e o potencial de resistência a elas. No momento presente, assegurar a centralidade ou a “hegemonia” da visão na modernidade do século XX não tem mais nenhum valor ou significado. Portanto, como argumentarei, a cultura do espetáculo não está fundada na necessidade de fazer um sujeito ver, mas em estratégias pelas quais os indivíduos se isolam, se separam e *habitam o tempo* destituídos de poder. Do mesmo modo, as formas de contra-atenção não são exclusiva ou essencialmente visuais, mas constituídas como outras temporalidades e estados cognitivos, tais como os que ocorrem no transe e no devaneio.

Um dos objetivos do meu livro *Técnicas do observador* foi demonstrar como as transformações históricas das nossas ideias sobre a visão não podem ser desvinculadas de um processo mais amplo de reconstrução da subjetividade que estava associado não a experiências ópticas, mas a processos de modernização e racionalização. Neste livro, que estuda um campo de fenômenos muito diferente, um dos meus objetivos é demonstrar como na modernidade a visão é apenas uma das camadas de um corpo que pode ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas. Ao mesmo tempo, a visão é apenas uma das partes de um corpo capaz de esquivar-se da captura institucional e de inventar novas formas, afetos e intensidades. Não creio que conceitos exclusivamente visuais, como “o olhar” [*the gaze*] ou “contemplação” [*beholding*], tenham em si valor como objetos de explicação histórica.<sup>1</sup> O uso que faço do problemático termo “percepção” é primordialmente um modo de aludir a um sujeito que se define em termos que vão além da modalidade do sentido único da visão, mas que incluem também a audição e o tato e, o que é mais importante,

<sup>1</sup> Ver a notável abordagem antivisual do olhar em Jean Starobinski, *The Living Eye*, trad. Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. 2-7.



formas sensoriais irredutivelmente *heterogêneas* que, de modo inevitável, recebem pouca ou nenhuma análise dentro dos “estudos visuais”. Ao mesmo tempo, quero sugerir que, em fins do século XIX, as investigações acerca da percepção investiram fortemente em devolver ao tema algo de suas conotações originais no latim – o sentido da percepção como “capturar” ou “cativar” –, muito embora a impossibilidade de tal fixação ou apropriação se tornasse cada vez mais evidente. De fato, na década de 1880 a percepção era, para muitos, sinônimo de “aquelas sensações para as quais se volta a atenção”.<sup>2</sup>

Em parte, a importância do problema histórico da atenção reside no fato de ser um ponto de articulação entre os problemas levantados pelas mais influentes reflexões filosóficas modernas sobre a visão e a percepção (como as realizadas por Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Georges Bataille e Jacques Lacan) e pelas análises acerca dos efeitos modernos do poder sobre a construção social e institucional da experiência e da subjetividade (como as obras de Michel Foucault e Walter Benjamin). A primeira categoria, *grosso modo*, caracteriza-se por sua insistência transistórica sobre uma ausência fundamental no cerne da visão, uma impossibilidade da percepção da presença e do acesso visual não mediado à plenitude do ser. Defendo, entretanto, que a atenção se torna um problema moderno característico precisamente devido à obliteração *histórica* da possibilidade de conceber a ideia de presença na percepção: a atenção servirá ao mesmo tempo como simulação e substituto provisório e pragmático da presença, diante de sua impossibilidade. Em *Técnicas do observador* mostrei como o crescimento da óptica fisiológica no início do século XIX suplantou os modelos de visão baseados na autopercepção do mundo perante um observador, na instantaneidade e na natureza atemporal da percepção. Neste livro, examino algumas das *consequências* dessa mudança: em particular, o aparecimento da atenção enquanto modelo de como um sujeito podia manter um sentido coerente e prático do mundo, um modelo que não era fundamentalmente óptico ou sequer verídico.<sup>3</sup> As explicações normativas da atenção surgiram diretamente da consciência da impossibilidade de apreender por inteiro uma realidade idêntica a si mesma e do fato de que a percepção humana, condicionada por temporalidades e processos físicos e psicológicos, podia fornecer, no máximo, uma aproximação provisória e mutável a seus objetos.

2 Theodor Ziehen, *Introduction to Physiological Psychology* [1891], trad. C. C. Van Liew. Londres: Sonnenschein, 1895, p. 241.

3 “Uma boa psicologia da atenção não precisa incluir o verbo ‘ver’ como termo teórico.” Harold Pashler, *The Psychology of Attention*. Cambridge: MIT Press, 1998, p. 9.

Assim, é importante enfatizar que essa profunda reconstrução social do observador no século XIX partiu da suposição geral de que era impossível pensar a percepção em termos de imediatismo, presença ou interrupção. Grande parte da teoria crítica recente, derivada de uma já ultrapassada crítica da presença, tem sido incapaz de entender que a questão da possibilidade ou impossibilidade do acesso perceptivo direto à autopercepção é intrinsecamente irrelevante na cultura moderna disciplinadora e espetacular. O que importa para o poder institucional, desde o final do século XIX, é apenas que a percepção funcione de tal modo a garantir que um sujeito seja produtivo, controlável e previsível, que seja adaptável e capaz de integrar-se socialmente. A descoberta de que a atenção tinha limites mais amplos, dentro dos quais a produtividade e a coesão social se encontravam ameaçadas, criou uma indistinção volátil entre certas “patologias” recém-descritas como relacionadas à atenção e alguns estados criativos intensos, de profunda absorção e devaneio. A atenção, como detalharei adiante, era um ingrediente necessário à concepção subjetiva da visão: era o meio pelo qual um observador individual podia transcender as limitações subjetivas e tornar *sua* a percepção, mas também um meio de tornar o observador suscetível ao controle e à cooptação de agentes externos.

Em linhas gerais, isso é parte do escopo intelectual deste projeto. Seus parâmetros concretos, todavia, são mais circunscritos. Embora eu percorra um período de aproximadamente 25 anos, de 1879 até os primeiros anos da década de 1900, minha intenção não é, de modo algum, escrever uma história ou fazer um relato das ideias e práticas correntes nesse período em torno da percepção. A partir do primeiro capítulo, tento examinar por que a atenção converteu-se num tipo de problema totalmente novo no século XIX, muito diverso do modo como havia sido historicamente concebido, e por que se tornou inseparável das investigações filosóficas, psicológicas e estéticas acerca da percepção. Do mesmo modo, esboço como os vários esforços, muitas vezes conflitantes, para explicar a atenção empiricamente, e assim torná-la controlável, terminaram por fracassar. Nos capítulos seguintes, crio alguns diagramas provisórios dessas últimas décadas do século XIX, compostos a partir de análises específicas de um número de objetos relativamente pequeno por meio dos quais é possível considerar os problemas inter-relacionados da percepção e da modernização. Embora a sequência dos capítulos esteja organizada cronologicamente, iniciando com objetos existentes em torno de 1879, a exposição é na verdade descontínua, na medida em que construo três análises relativamente autônomas que recortam esse contínuo histórico.



Cada capítulo apresenta uma constelação de objetos que ilustram alguns dos modos pelos quais os problemas da percepção modernizada e contingente tomaram forma em meio à grande transformação das práticas culturais ocidentais no fim do século XIX e início do XX. Mais especificamente, cada uma dessas constelações inclui algumas das importantes formas de visão mecânica e de técnicas para a simulação do movimento contínuo que constituíram elementos evidentes das várias reconceitualizações da percepção, bem como fatores centrais em uma incipiente reformulação da cultura de massas. Um problema crítico persistente tem sido como entender de que modo a arte e o cinema modernos ocupam um lugar histórico comum. Tentei equilibrar qualquer especulação generalizadora com análises bastante específicas de práticas e objetos concretos, evitando ao mesmo tempo formatá-los de modo a “ilustrar” ou fornecer qualquer tese particular sobre os processos históricos que estou investigando. Provavelmente a opção mais importante que fiz foi eleger uma única obra de arte como eixo em torno do qual cada capítulo é construído. Essas obras são *Na estufa (Dans la serre)*, de Manet, de 1879, *Parada de circo (Parade de cirque)*, de Seurat, de 1887-88, e *Pinheiros e rochas (Pins et Rochers)*, de Paul Cézanne, *circa* 1900. Assim, cada capítulo é uma exposição em geral sincrônica de objetos segmentados por intervalos de aproximadamente dez anos ao longo do eixo diacrônico do livro.

Em *Técnicas do observador*, desafiei explicações convencionais que, de diversas maneiras, viam a pintura moderna das décadas de 1870 e 1880 como constitutiva de uma mudança de época decisiva na construção histórica do observador e das práticas da visão. Sem nenhuma dúvida reafirmo aqui minha posição, isto é, reitero que a modernidade visual tomou forma dentro de *um campo já reconfigurado* de técnicas e discursos sobre a visualidade e um sujeito observador. Mas isso não quer dizer que essas obras de arte não mereçam ser examinadas. Elas são os objetos por meio dos quais investigo as *consequências* e reverberações da ascensão dos modelos de visão subjetiva e fisiológica de inícios do século XIX, e são fundamentais para entender os novos horizontes criativos, bem como suas restrições, produzidos por essa transformação histórica. Contudo, a proeminência que dou a tais obras de arte neste projeto não pretende dotá-las de nenhum privilégio ontológico. Meu livro deriva de uma contrapremissa: desenvolvo o problema da atenção para questionar a pertinência de isolar a contemplação ou absorção esteticamente determinada. O campo das práticas da atenção oferece uma superfície única heterogênea onde objetos discursivos, práticas materiais e artefatos de representação não ocupam estratos qualitativamente diferentes, mas estão envolvidos por igual

na produção de efeitos de poder e de novos tipos de subjetividade. Portanto, não estou interessado em recuperar um significado primário ou “autêntico” que seja de algum modo imanente a essas obras; em vez disso, ao examiná-las, espero construir algo do campo de seu *exterior*, multiplicar os vínculos com esse exterior, “permanecer atento ao plural” dessas pinturas, onde “tudo significa incessantemente e várias vezes”.<sup>4</sup>

Entretanto, minha intenção não é posicionar, por exemplo, uma obra de Seurat como sintomática dos objetos discursivos ou espaços institucionais aos quais me refiro, ou mesmo determinada por eles. Insisto que certas obras, e as práticas estéticas específicas nas quais se baseiam, são elementos *constitutivos* do mesmo campo de acontecimentos, e também delineamentos *originais* de problemas similares. Assim, a eleição de Manet, Seurat e Cézanne como figuras empregadas para repensar os processos que se desenvolvem nesse período não é nada arbitrária. Cada um deles confrontou-se de modo singular com as rupturas, ausências e fissuras do campo perceptivo; cada um deles realizou descobertas sem precedentes sobre a indeterminação da percepção atenta, mas também sobre como as instabilidades da atenção podiam servir como base para uma reinvenção da experiência perceptiva e das práticas de representação. Monet, e numa extensão menor Degas, também poderiam ser aí incluídos, mas os omiti em favor do controle sobre a extensão do projeto. A razão para a escolha dessas pinturas específicas ficará clara ao longo de minha exposição, mas, resumidamente, o que elas têm em comum é um enfrentamento do problema geral da síntese perceptiva e da capacidade unificadora e desintegradora da atenção. Ao mesmo tempo, interessa-me o fato de que essas imagens cujo espaço é drenado (mas que tampouco são planas) são inseparáveis das incipientes formas mecânicas de “realismo” e de verossimilhança óptica.

Por fim, não é preciso enfatizar que este livro versa menos sobre arte do que sobre uma reavaliação e uma reconstrução da percepção nas quais as práticas artísticas foram significativas, mas não componentes determinantes ou exclusivos. Portanto, minha tendência foi retirar essas pinturas de seu contexto familiar na história da arte e afastar quaisquer explicações “verticais” das obras de arte em termos de sua relação com rupturas ou continuidades ao longo de uma trajetória histórica linear de movimentos e estilos. Ao contrário, seguindo Gilles Deleuze e outros, procurei enfatizar conexões transversais entre objetos de diferentes tipos e que ocupam posições bastante diversas. A proposição de Deleuze,

4 Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller. Nova York: Hill & Wang, 1974, pp. 11-12 [ed. bras.: *S/Z*, trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992].



de que “a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas”, proporciona um caminho para pensar a coexistência simultânea, porém autônoma, de artefatos culturalmente diversos, que passa ao largo das noções mecânicas ou biográficas de influência e das distinções desgastadas entre “alta” e “baixa” cultura.<sup>5</sup>

O título deste livro serve como evocação e como descrição: são importantes para mim as diversas conotações da palavra *suspensão*. Em primeiro lugar, quero evocar o estado de estar suspenso, um olhar ou escutar tão enlevado que se esquia das condições habituais, que se torna uma temporalidade suspensa, um pairar fora do tempo. De fato, as raízes da palavra *atenção* ecoam um sentido de “tensão”, de estar “estirado”, e também de “espera”. Ela sugere a possibilidade de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por alguma coisa, no qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado. Mas uma suspensão é também um cancelamento ou interrupção, e quero indicar aqui um elemento perturbador, inclusive um negativo da própria percepção. Isso porque ao longo de todo o livro preocupo-me com a ideia da percepção que pode ser tanto absorção quanto ausência ou adiamento. É essa composição contraditória da percepção que examinarei aqui, não para identificá-la pomposamente como parte das eternas artimanhas da visão, mas para explorar as condições de possibilidade de seu surgimento histórico. Talvez seja desnecessário indicar que a arqueologia dessas condições equivale a uma pré-história de nosso próprio presente e seus mundos tecnoinstitucionais.

5 Gilles Deleuze, *Conversações* [1972-90], trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 156.

## A modernidade e o problema da atenção

A permanente continuidade do processo, a transição desobstruída e fluida do valor de uma forma à outra; ou de uma fase do processo à fase seguinte é uma condição fundamental da produção baseada no capital.

KARL MARX,  
*Grundrisse*

Em quase todos os pontos, os problemas filosóficos são novamente formulados tal como dois mil anos atrás: como pode algo se originar de seu oposto, por exemplo, o racional do irracional, o sensível do morto, o lógico do ilógico, a contemplação desinteressada do desejo cobiçoso, a vida para o próximo do egoísmo, a verdade dos erros?

FRIEDRICH NIETZSCHE,  
*Humano, demasiado humano*

Um dos desenvolvimentos mais importantes do século XIX para a história da percepção foi o surgimento, relativamente súbito, de modelos de visão subjetiva em uma ampla gama de disciplinas, para ser exato, no período de 1810-40. No espaço de poucas décadas, discursos dominantes e práticas do olhar romperam efetivamente com um regime clássico de visualidade e fundamentaram a ver-



dade da visão na densidade e na materialidade do corpo.<sup>1</sup> Uma das consequências dessa mudança foi a de que o funcionamento da visão passou a depender da constituição fisiológica, complexa e contingente, do observador, tornando a visão imperfeita, não confiável, e, como se chegou a afirmar, arbitrária. Mesmo antes da metade do século, uma extensa quantidade de trabalhos nas áreas da ciência, da filosofia, da psicologia e das artes estava chegando a um acordo, de diversas maneiras, quanto ao entendimento de que a visão, ou qualquer um dos sentidos, não podia mais reivindicar objetividade ou certeza essenciais. Por volta de 1860, os trabalhos de Hermann von Helmholtz, Gustav Fechner e muitos outros haviam definido os contornos de uma incerteza epistemológica generalizada, que retirava da experiência perceptiva as principais garantias que até então haviam sustentado sua relação privilegiada com a criação do conhecimento. Este livro examina alguns dos componentes de um ambiente cultural no qual essas novas verdades e incertezas sobre a percepção foram contestadas e reconstruídas, a partir do final da década de 1870, no contexto de um modernismo visual e de uma cultura visual modernizadora e de massas.

A ideia da visão subjetiva – a noção de que nossa experiência perceptiva e sensorial depende menos da natureza do estímulo externo e mais da constituição e do funcionamento de nosso aparelho sensorial – foi uma das condições para o surgimento histórico das noções de visão autônoma, isto é, para que a experiência sensorial se desligasse (ou se libertasse) de uma relação necessária com o mundo exterior. Igualmente importante, a rápida acumulação de conhecimento sobre o funcionamento de um observador assumido plenamente como um corpo tornou a visão aberta a procedimentos de normalização, quantificação e disciplina. Uma vez determinado o fato de que a verdade empírica da visão residia no corpo, a visão (assim como os outros sentidos) pode ser anexada e controlada por técnicas externas de manipulação e estímulo. Essa foi a conquista decisiva da psicofísica em meados do século XIX, que tornou a sensação mensurável e inscreveu a percepção humana no campo do quantificável e do abstrato. A visão assim concebida tornou-se compatível com muitos outros processos de modernização, embora também tenha dado margem à possibilidade de experiências visuais intrinsecamente não racionalizáveis, que resistiam a quaisquer procedimentos de normalização. Esses desenvolvimentos são parte de um limiar histórico crítico na segunda

1 Ver meu *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX* [1990], trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011]. Como extensão do sentido dado por Foucault à palavra “clássico”, uso-a para descrever teorias e práticas de visão no período 1660-1800 que persistiram em formas parciais durante boa parte do século XIX.

metade do século XIX, em que começou a evaporar qualquer diferença qualitativa importante entre a vida e a técnica. Essa desintegração de uma distinção incontestável entre o interior e o exterior deu condições para o surgimento de uma espetacular cultura modernizante e para a extraordinária expansão das possibilidades de experiência estética. Realocar a percepção (bem como os processos e funções anteriormente considerados “mentais”) na espessura do corpo foi uma precondição para instrumentalizar a visão humana como mero componente de combinações mecânicas, mas também favoreceu a extraordinária erupção da invenção e experimentação visual vivida pela arte europeia na segunda metade do século XIX.

Mais especificamente desde o final do século XIX e de modo crescente nas duas últimas décadas do século XX, a modernidade capitalista gerou uma constante recriação das condições da experiência sensorial, o que se poderia chamar de uma revolução dos meios de percepção. Nos últimos cem anos,<sup>2</sup> as modalidades perceptivas têm se encontrado – e assim continuam – num estado constante de transformação, ou, como diriam alguns, num estado de crise. Se é possível dizer que a visão teve alguma característica constante ao longo do século XX, esta seria precisamente a falta de características constantes. Ao contrário, a visão está imersa em um padrão de adaptabilidade a novas relações tecnológicas, configurações sociais e imperativos econômicos. Aquilo que, por exemplo, costumamos chamar de cinema, fotografia e televisão são elementos transitórios em uma sequência acelerada de deslocamentos e obsolescências que são parte das operações delirantes da modernização.

No momento em que a lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer de maneira drástica qualquer estrutura estável ou durável da percepção, essa lógica impôs ou procurou impor simultaneamente um regime disciplinar de atenção. Foi no final do século XIX, nas ciências humanas e em particular no campo nascente da psicologia científica, que o problema da *atenção* tornou-se uma questão fundamental.<sup>3</sup> A centralidade desse problema estava diretamente

2 Considerar que a edição original deste livro é de 1999. [N. T.]

3 Como bem sabem meus amigos e colegas próximos, tenho me debruçado sobre o problema histórico e cultural da atenção desde o final dos anos 1980, e esbocei alguns dos meus temas de interesse em “Espetáculo, atenção, contramemória”, trad. Livia Flores Lopes. *Arte e ensaios*, n. 25, Rio de Janeiro, nov. 2011, pp. 197-209. Seções preliminares do presente capítulo e partes do segundo capítulo apareceram como “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX” [1994], in Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2007; e meu “Attention and Modernity in the Nineteenth Century” foi incluído em Caroline Jones e Peter Galison (orgs.), *Picturing Science, Producing Art*. Nova York: Routledge, 1998, pp. 475-99.



ligada ao surgimento de um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais. A desatenção, em especial no contexto das novas formas de produção industrial em grande escala, começou a ser tratada como um perigo e um problema sério, embora, com frequência, fossem os próprios métodos modernizados do trabalho que produzissem essa desatenção.<sup>4</sup> Seria possível dizer que um aspecto crucial da modernidade é uma crise contínua da atenção, na qual as configurações variáveis do capitalismo impulsionam a atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informação, respondendo em seguida com novos métodos para administrar e regular a percepção. Gianni Vattimo notou que “a intensificação do fenômeno comunicativo e a acentuação crescente da circulação de informação [...] não são simplesmente aspectos entre outros da modernização, mas de certo modo o centro e o próprio sentido desse processo”.<sup>5</sup> Contudo, ao mesmo tempo a atenção, como problema histórico, não é redutível a estratégias de disciplina social. Como argumentarei, esse modo de entender o sujeito com base em sua capacidade de atenção revelou, ao mesmo tempo, um sujeito incapaz de se conformar a tais imperativos disciplinares.

Desde Kant, parte do dilema epistemológico da modernidade tem sido definir a capacidade humana de síntese em meio à fragmentação e à atomização de um campo cognitivo. Esse dilema tornou-se especialmente agudo na segunda metade do século XIX, ao lado do desenvolvimento de várias técnicas para a imposição de tipos específicos de sínteses perceptivas, desde a difusão em massa do estereoscópio no início da década de 1850 até as primeiras formas de cinema, na década de 1890. O século XIX assistiu à progressiva demolição do ponto de vista transcendental kantiano e de suas categorias sintéticas *a priori*, descritas na primeira Crítica. Kant alegava que toda percepção só

- 4 Marx discute, já na década de 1840, como o gerenciamento industrial entendeu que “o grau de vigilância e atenção por parte dos trabalhadores dificilmente poderia ser incrementado” e que reduzir a jornada de trabalho de modo a exigir menos da atenção do trabalhador resultava em aumento da produtividade. Ver Karl Marx, *Capital*, trad. Samuel Moore e Edward Aveling. Nova York: International, 1967, v. 1, pp. 410-12 [ed. bras.: *O capital – crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, v. 1, 1996]. Sobre a mudança da disciplina moral e da organização paternalista do trabalho na primeira metade do século XIX para um gerenciamento mais racionalizado da produção e do tempo, ver Michelle Perrot, “The Three Ages of Industrial Discipline in Nineteenth-Century France”, in John M. Merriman (org.), *Consciousness and Class Experience in Nineteenth-Century France*. Nova York: Holmes & Meier, 1979, pp. 149-68.
- 5 Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, trad. David Webb. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 14-15.

poderia ocorrer graças a um princípio de unificação sintética original, uma causa em si própria situada acima de qualquer experiência sensorial empírica, tal como a visão. “Se a unidade da síntese segundo conceitos empíricos fosse completamente contingente, se não se fundassem os conceitos num princípio transcendental da unidade, seria possível que uma multidão de fenômenos enchesse a nossa alma [...]. Além disso, desapareceria também toda a relação do conhecimento a objetos, porque lhe faltaria o encadeamento segundo leis necessárias e universais.”<sup>6</sup> Uma vez que as garantias filosóficas de qualquer unidade cognitiva *a priori* vieram abaixo (e uma vez que a possibilidade de um ser que impusesse sua unidade ao mundo, no idealismo pós-kantiano, tornou-se inatingível), o problema da “manutenção da realidade” passou a depender de uma faculdade de síntese ou de associação contingencial e meramente psicológica.<sup>7</sup> A substituição da unidade da aprecepção transcendental kantiana pela vontade, realizada por Schopenhauer, teve muitos desdobramentos, pois implicava que a completude percebida do mundo não era mais produto apodítico da Lei, mas dependia de uma *relação de forças* potencialmente variável, incluindo forças externas que estavam além do controle do sujeito.<sup>8</sup> Tornou-se então imperativo, para todo tipo de pensador, descobrir quais faculdades, operações ou órgãos produziam ou permitiam a complexa coerência do pensamento consciente.<sup>9</sup> A falha, ou o mau funcionamento, da capacidade de síntese, em geral descrita como dissociação, passou a ser associada no final do século XIX à psicose e a outras patologias mentais. Porém, o que foi com frequência

- 6 Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason* [1781], trad. Norman Kemp Smith. Nova York: St. Martin's, 1965, p. 158. [ed. port.: *Crítica da razão pura*, 5ª ed., trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, A 111].
- 7 Victor Cousin exemplifica um sentido mais amplo de desalento no avanço das explicações “psicológicas” dentro da epistemologia: “Agora, assim que as leis da razão foram reduzidas apenas a leis relativas à condição humana, toda a sua orientação ficou circunscrita à esfera de nossa natureza pessoal e de suas consequências mais amplas, que estão sempre marcadas por um indelével caráter de subjetividade, gerando quando muito apenas persuasões irresistíveis, mas não verdades independentes”. V. Cousin, *Elements of Psychology*, trad. Caleb Henry. Nova York: Ivison & Phinney, 1856, pp. 419-20.
- 8 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* [1844], trad. E. F. J. Payne. Nova York: Dover, 1966, v. 2, p. 137.
- 9 Já na década de 1850, diversas interpretações de Kant transformaram as formas *a priori* em “leis inatas da mente”, não raro com um substrato neurológico, segundo Klaus Köhnke, em *The Rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy Between Idealism and Positivism*, trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 98. Köhnke oferece uma discussão valiosa sobre a persistente questão do “apriorismo”, particularmente na obra dos neokantianos Alois Riehl e Hermann Cohen na década de 1870.



rotulado como uma desintegração regressiva ou patológica da percepção era na verdade indício de uma mudança fundamental na relação do sujeito com o campo visual. Na obra de Bergson, por exemplo, novos modelos de síntese envolveram a ligação de percepções sensoriais imediatas com forças criativas da memória. Wilhelm Dilthey discutiu extensamente as formas criativas de síntese e fusão específicas à atividade da imaginação humana. Para Nietzsche, a síntese não era mais a constituição da verdade, e sim um alinhamento de forças mutável, infinitamente criativo e metamórfico.

O patologista norte-americano G. Stanley Hall, ao escrever em 1883, refletiu de modo pessimista sobre as repercussões de aceitar essa contingência como condição para o conhecimento: “Será que a vida cultiva a mente apenas em pontos ou nós, e que estes estão ligados de modo tão imperfeito por meio de processos associativos e perceptivos que, ao forçarmos um deles em especial, fazemos com que este se isole ainda mais até que perca o poder de autodirigir-se e seja aos poucos acometido pela degeneração e desintegração?”<sup>10</sup> Para a psicologia institucional nas décadas de 1880 e 1890, parte da normalidade psíquica era a capacidade de associar de modo sintético as percepções em um todo funcional, afastando assim o perigo da dissociação, ou do que Kant viu como as percepções “[enchendo] a nossa alma”. O psicólogo alemão Oswald Külpe insistiu que, sem a capacidade de atenção, “a consciência estaria à mercê das impressões externas [...] o pensamento seria impossibilitado pelos ruídos de nosso entorno”.<sup>11</sup> O próprio funcionamento da visão, com todas as suas idiossincrasias e inconsistências fisiológicas, não era suficientemente legislado para amalgamar de modo confiável os dados sensoriais sem a intervenção “jurídica” da atenção.<sup>12</sup>

10 G. Stanley Hall, “Reaction Time and Attention in the Hypnotic State”. *Mind*, v. 8, 1883, pp. 171-82.

11 Oswald Külpe, *Outlines of Psychology* [1893], trad. Edward Bradford Titchener. Londres: Sonnenschein, 1895, p. 215.

12 Na década de 1880, o professor de psicologia de Yale George Trumbull Ladd sugeriu a inadequação cognitiva do “retiniano”: “muitas imagens retinianas admitem duas ou mais interpretações – qual interpretação será escolhida depende de uma variedade de circunstâncias que talvez não possam ser definidas com precisão [...]. Qualquer pessoa acostumada a estudar o efeito de pontos e contornos coloridos que aparecem na imagem vista com os olhos fechados, por meio da luz própria da retina, sabe como é evidentemente desregrada a interpretação dada a essa imagem. Isso é especialmente verdadeiro quando a atenção está de algum modo relaxada – como, por exemplo, quando mergulhamos num devaneio ou no sono. Boa parte da ‘matéria’ da qual o fenômeno dos sonhos é feito pode ser sugerida e controlada pela condição do ‘campo retiniano’. Em todos esses casos, apenas uma atenção mais aguda e uma visão mais objetiva das coisas são necessárias para dissipar a ilusão e ficarmos conscientes de quão precário é o esquema, por assim dizer, a partir do qual, por associação

O antimodernista Max Nordau foi dos mais lidos escritores a associar a falha da atenção ao comportamento sociopático, mas suas diatribes não estão distantes dos determinismos sociais que sustentam a obra de autoridades mais sóbrias e mais científicas tais como Ribot:

Sem o cuidado e as restrições da atenção, a atividade cerebral dos degenerados e das histéricas é caprichosa e carente de objetivos ou propósitos. As representações são chamadas à consciência por meio de um irrestrito jogo de associações e estão livres para amotinar-se ali. Surgem e extinguem-se automaticamente, e a vontade não interfere para fortalecê-las ou suprimi-las [...]. A fraqueza ou a vontade de atenção produz, então, em primeiro lugar, falsos julgamentos a respeito do universo objetivo, da qualidade das coisas e de suas relações umas com as outras. A consciência adquire uma visão distorcida e borrada do mundo externo. [...] A cultura e o comando sobre as forças da natureza são resultado exclusivo da atenção e todos os erros, superstições, são produto de uma atenção defeituosa.<sup>13</sup>

A atenção para Nordau e, de modo menos acentuado, para muitos outros, era um mecanismo de defesa repressivo e disciplinar contra todas as formas potencialmente disruptivas da livre associação. As palavras do psicólogo britânico James Cappie na década de 1880 talvez sejam mais representativas: “Não é necessário exagerar a importância psicológica dessa função. Pode-se dizer que ela é a base de todas as outras faculdades mentais. É o ato de focalizar a consciência em alguma direção especial [...] na falta dele devaneios sem nexos tomarão o lugar do pensamento coerente”.<sup>14</sup> A atenção tornou-se, assim, um modo impreciso de designar a capacidade relativa de um sujeito para isolar seletivamente certos conteúdos de um campo sensorial em detrimento de outros, a fim de manter um mundo ordenado e produtivo.

\*\*\*

ou reprodução, construímos nossas representações de sentido”. G. T. Ladd, *Elements of Physiological Psychology*. Nova York: Scribner’s, 1887, pp. 446-47; grifos meus.

13 Max Nordau, *Degeneration* [1892]. Nova York: D. Appleton, 1895, p. 56. O trabalho de Nordau foi precedido por inúmeros estudos mais “científicos” sobre o assunto. A degeneração mental, incluindo a atenção defeituosa, é discutida no contexto de processos mais amplos de declínio cósmico e degenerativo em Henry Maudsley, *Body and Will*. Nova York: D. Appleton, 1884. Ambos os textos são examinados em Daniel Pick, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

14 James Cappie, “Some Points in the Physiology of Attention, Belief and Will”. *Brain*, v. 9, jul. 1886, p. 201.



Obviamente, noções sobre a atenção e o estado atento foram formuladas em diferentes lugares muito antes do século XIX, remontando a Santo Agostinho e até antes dele, de modo que mesmo um delineamento sumário de sua história seria enorme.<sup>15</sup> Meu objetivo aqui é indicar de maneira simples como, na segunda metade do século XIX, a atenção se tornou um objeto fundamentalmente novo dentro da modernização da subjetividade. Na maior parte dos casos, antes do século XIX, a atenção teve importância apenas local e em assuntos ligados a educação, cultivo pessoal, práticas pedagógicas e mnemônicas ou investigações científicas.<sup>16</sup> Mesmo quando a atenção se tornava objeto de

15 Santo Agostinho caracteriza a atenção humana em termos de sua temporalidade essencial, diferentemente do conhecimento divino: “A atenção de Deus não passa de um pensamento a outro; todas as coisas que ele conhece estão presentes ao mesmo tempo em sua visão incorpórea. Ele conhece os eventos que ocorrem no tempo, sem nenhum ato temporal de conhecimento”. Santo Agostinho, *City of God*, trad. Henry Bettenson. Londres: Penguin, 1972, p. 452 [ed. bras.: *A cidade de Deus: Contra os pagãos*, trad. Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes, 2009]. Alguns elementos agostinianos reaparecem bem mais tarde na discussão de Malebranche sobre a atenção, uma discussão que, em contrapartida, é produto do meio intelectual cartesiano de fins do século XVII na França. Numa das mais importantes contribuições europeias à ontologia da percepção, Malebranche aponta uma ambivalência fundamental da atenção devido a sua forte ligação com as paixões e os sentidos, que poderiam desviar a mente da “contemplação de verdades puramente inteligíveis”. “Contudo, uma vez que a alma não pode existir sem as paixões, sensações ou alguma outra modificação particular, devemos fazer da necessidade uma virtude e buscar nessas mesmas modificações o auxílio para nos tornar mais atentos.” Nicolas Malebranche, *The Search after Truth* [1675], trad. Thomas M. Lennon e Paul J. Olscamp. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 413-18 [ed. bras.: *A busca da verdade*, trad. Plínio Junqueira Smith. São Paulo: Discurso Editorial, 2004]. No ensaio “Time and Creation”, Cornelius Castoriadis discute a importância da atenção para a concepção do tempo subjetivo em Santo Agostinho e Husserl; in Castoriadis, *World in Fragments*, trad. David Ames Curtis. Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 374-401.

16 A discussão de Descartes sobre a *admiração* ou o assombro em *As paixões da alma* define alguns termos de um regime histórico da atenção fundamentalmente diferente. Ver “As paixões da alma” [1649], in *Descartes: Obras escolhidas*, trad. Jacó Guinsburg, Bento Prado Jr., Newton Cunha e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 334, art. 75: “E pode-se dizer particularmente da admiração que ela é útil porque nos leva a aprender e a reter em nossa memória coisas que dantes ignorávamos; pois só admiramos o que nos parece raro e extraordinário [...] Ora, ainda que uma coisa que nos era desconhecida se apresente de novo ao nosso entendimento ou aos nossos sentidos, não a retemos por isso em nossa memória, se a ideia que dela temos não for fortalecida em nosso cérebro por alguma paixão, ou pela aplicação de nosso entendimento, que a nossa vontade determina a uma atenção e reflexão particulares”. Para uma análise magnífica dessa tradição da admiração e do assombro, ver Lorraine Daston, “Curiosity in Early Modern Science”. *Word and Image*, v. 11, n. 4, out.-dez. 1995, pp. 391-404, esp. p. 401: “Os filósofos naturalistas do século XVII equiparavam regularmente o ‘inquisitivo’ com o ‘laborioso’, a ‘atenção’ com a ‘aplicação’. Em meados do

reflexão filosófica, tratava-se de um problema marginal, no máximo secundário, dentro de explicações da mente e da consciência que, ou não dependiam dela de maneira constitutiva, ou a tratavam como uma faculdade em meio a uma constelação de outras faculdades igualmente significativas e mutuamente dependentes.<sup>17</sup> A atenção aparece, por exemplo, na epistemologia de Condillac, mas ele a situa como mero elemento entre muitos que contribuem à operação necessariamente *unificada* da vida mental, enquanto no período que examino a atenção era considerada uma imposição – frágil mas essencial – de coerência e clareza em relação aos conteúdos dispersos da consciência.<sup>18</sup> Ao mesmo tempo, para Condillac a atenção referia-se à *força* da sensação, ao efeito de um acontecimento externo ao sujeito. Nesse sentido, ela não se diferencia muito da filosofia britânica do século XVIII com seus modelos da mente como receptor passivo de sensações, modelos que não necessitavam da ideia de atenção (a palavra, quando está presente, tem significado periférico na obra de Locke, Hume e Berkeley). A atenção, como era concebida no final do século XIX, é radicalmente alheia à noção do século XVIII de uma atividade mental como

século XVIII, esse havia se tornado o critério moral pelo qual se distinguiam os sábios sérios dos amadores frívolos, pois só os primeiros eram capazes de converter sua ‘nobre curiosidade’ em ‘trabalho e aplicação continuada’ por meio do ‘uso da atenção’. [...] A atenção inabalável e penetrante que a investigação científica julgava requerer enfraquecia sem a curiosidade, e a curiosidade era provocada pelo assombro. Alçar a atenção a esse cume virtuoso resultava em uma possessão intelectual”. Ver também a historicização da curiosidade e da atenção em Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*, trad. Elizabeth Wiles-Portier. Cambridge: Polity, 1990, pp. 57-64; e Lorraine Daston e Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*. Nova York: Zone Books, 1998, pp. 311-28.

17 Referindo-se à obra de Albrecht von Haller, Thomas Hartley e outros, Karl M. Figlio sintetizou um modelo-chave do pensamento epistemológico do século XVIII: “O entendimento era construído a partir de sensações combinadas por associação. A atenção se centrava nas sensações, o que permitia a comparação de ideias que delas derivavam. A essência da razão e do juízo residia na comparação e na avaliação de duas ou mais ideias. Na ausência de impressões externas, a imaginação e a memória envolviam a apresentação de ideias já preservadas no senso comum. Em todas essas operações, as ações da mente eram determinadas *pela força das impressões sobre ela*”. Karl M. Figlio, “Theories of Perception and the Physiology of Mind in the Late Eighteenth Century”. *History of Science*, v. 7, 1975, p. 197; grifos meus.

18 Etienne Bonnot de Condillac, “Essay on the Origin of Human Knowledge”, in *Philosophical Writings of Etienne Bonnot, Abbé de Condillac*, trad. Franklin Philip. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1987, v. 2, pp. 441-55. Sobre a função da unificação como papel básico da razão, ver Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1951, pp. 21-27 [ed. bras.: *A filosofia do Iluminismo*, 2ª ed., trad. Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1994]. Ver também a discussão sobre o modelo de atenção “teatral” e outras operações mentais em Suzanne Gearhart, *The Open Boundary of History and Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1984, pp. 161-99.



timbre ou molde que de certo modo fixa ou preserva a constância dos objetos.<sup>19</sup> Em debates históricos sobre o problema da atenção, encontra-se com frequência o argumento de que a categoria psicológica moderna da atenção é uma continuidade das noções de percepção tão importantes, de diferentes formas, para Leibniz e Kant.<sup>20</sup> Mas o que é crucial, na verdade, é a incontestável descontinuidade histórica entre o problema da atenção na segunda metade do século XIX e seu lugar no pensamento europeu nos séculos precedentes.

Como sugeri antes, duas condições foram necessárias para que a atenção se tornasse uma questão fundamental nas análises da subjetividade. A primeira foi o colapso dos modelos clássicos de visão e do sujeito estável, pontual, que esses modelos pressupunham. A segunda foi a impossibilidade de se continuar a defender soluções *a priori* para problemas epistemológicos. Essas condições acarretaram a perda de qualquer garantia permanente ou incondicional para a unidade e a síntese mental. Nas primeiras décadas do século XIX, houve várias tentativas de oferecer respostas a tais questionamentos. A obra do filósofo Pierre Maine de Biran, no início do século XIX, é particularmente importante para demonstrar como as questões da subjetividade são inseparáveis da instabilidade e da incerteza das realidades fisiológicas. Suas tentativas de chegar a um *fait primitif* da individualidade, da liberdade individual, e por fim, da existência da alma a partir da experiência contínua do esforço ativo e voluntário em relação ao corpo, estabeleceram as bases para subsequentes debates epistemológicos e até mesmo éticos.<sup>21</sup> Jan Goldstein detalhou a importância

19 Nas mil (ou mais de mil) páginas de seu Ensaio, John Locke menciona a atenção apenas brevemente, como subcomponente da faculdade de *retenção*. “A atenção e a repetição ajudam bastante para fixar quaisquer ideias na memória” e “quando as ideias que se oferecem [...] são notadas, e por assim dizer, registradas na memória, trata-se de atenção”. *Ensaio acerca do entendimento humano* [1690], trad. Anwar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 82 (apenas a primeira citação). Ver a discussão de Michael Baxandall sobre a atenção em relação às pinturas de Chardin e a noção de distinção em Locke, em *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985, pp. 74-104 [ed. bras.: *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*, trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006].

20 Ver, por exemplo, Gardner Murphy e Joseph K. Kovach, *Historical Introduction to Modern Psychology*, 3ª ed., San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1972, pp. 23-24. Ver também o levantamento histórico em Gary Hatfield, “Attention in Early Scientific Psychology”, in Richard D. Wright (org.), *Visual Attention*. Oxford: Oxford University Press, 1998, que encontra “ambas, continuidade e divergência, nos últimos 250 anos de pesquisa sobre a atenção”, p. 24.

21 Maine de Biran também é importante aqui por causa do modo como sua obra antecipa algumas das noções do final do século XIX acerca da atenção. Por um lado, sua ideia de atenção é claramente parte de um corpo de conhecimentos anteriores, no qual a atenção é apenas

do problema da unidade do Ser para Victor Cousin e outros autores da década de 1820 que se ativeram ao princípio geral “o caráter é unidade”. O ecletismo de Cousin “combinava uma confiança limitada no sensacionalismo com uma crença *a priori* no eu, ou *moi*, um repositório de atividade mental autoiniciada e de livre-arbítrio, acessível por meio da introspecção”.<sup>22</sup> Sobretudo durante o período que vai de 1840 a meados da década de 1860, houve uma série de tentativas sistemáticas e em geral intrincadas de propor novos princípios a partir dos quais se pudesse deduzir uma unidade efetiva da mente ou do pensamento. Agrupados de maneira usual sob a categoria de “associacionismo”, esses trabalhos – os de J. S. Mill, Herbert Spencer, Hermann Lotze, e o jovem Alexander Bain, por exemplo – simplesmente não deram à atenção um papel significativo.<sup>23</sup> Segundo George Herbert Mead, “a psicologia associativa jamais explicou por que uma associação e não outra era dominante”.<sup>24</sup> Até a década de 1870, nas explicações sobre como o mundo prático e conhecível dos objetos se configura para um sujeito perceptivo, não há nenhuma que, de maneira consistente, atribua um papel central e formativo à atenção. Seria difícil encontrar, antes de 1850, uma afirmação tão incondicional como a que emitiu Henry Maudsley no início da década de 1880: “Seja qual for sua natureza, [a atenção] é claramente a condição essencial para a formação e o desenvolvimento da

uma entre várias outras *faculdades* igualmente importantes e inter-relacionadas, tais como o juízo, a memória, a percepção ou a meditação. Mas ao repensar a categoria da percepção, Maine de Biran inaugura uma nova maneira de entender a natureza da intuição, o que o leva a uma concepção móvel e dinâmica da vontade, sobretudo o fato de considerá-la embutida na atividade motora, que tem afinidades importantes com algumas equiparações entre a atenção e a vontade produzidas no final do século XIX. Ver, por exemplo, Pierre Maine de Biran, *De l'Apperception immédiate* [1807]. Paris: J. Vrin, 1965. Ver também minha discussão sobre Maine de Biran e a problematização da interioridade no início do século XIX em Cray, *Técnicas do observador*, op. cit., pp. 75-76.

22 Jan Goldstein, “Foucault and the Post-Revolutionary Self”, in Jan Goldstein (org.), *Foucault and the Writing of History*. Oxford: Blackwell, 1994, p. 102. Sobre esse assunto, ver também o importante argumento de Goldstein em seu “The Advent of Psychological Modernism in France: An Alternative Narrative”, in Dorothy Ross (org.), *Modernist Impulses in the Human Sciences*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 190-209.

23 A irrelevância de Bain, Mill e do associacionismo em geral, já na década de 1880, foi assinalada conclusivamente no artigo de James Ward sobre “Psicologia” para a nona edição da *Encyclopedia Britannica*, no qual a atenção e a vontade figuram como categorias centrais. O lugar da atenção no pensamento de Thomas Reid, Dugald Stewart e James Mill diferenciava-se da especulação e pesquisa modernas em Charlton Bastian, “Les Processus nerveux dans l'attention et la volition”. *Revue philosophique*, v. 32, abr. 1892, pp. 353-84.

24 G. H. Mead descreve como “a psicologia da atenção desbancou a psicologia da associação”, em seu *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1954, pp. 95-96.



mente”.<sup>25</sup> Não quero repisar esse ponto ou insistir em uma linha precisa de divisão histórica, mas uma evidência significativa pode ser encontrada na obra do eminente fisiologista William B. Carpenter, cuja autoridade era reconhecida não apenas na Inglaterra mas também no continente europeu e na América do Norte desde a década de 1840 até o início dos anos 1880. Na edição de 1855 de seu manual, a atenção é tratada em um único parágrafo como apenas uma dentre muitas faculdades mentais, como a observação, a reflexão e a introspecção; já na edição de 1874, ele dedica mais de cinquenta páginas ao tópico da atenção e há referências esparsas ao tema distribuídas em muitas outras seções do livro. Em 1855, a atenção era mencionada quase de passagem como “aquele estado no qual a consciência é direcionada ativamente a uma mudança sensorial”; já em 1874, ela tinha um efeito “em cada forma principal de atividade Mental” e era indispensável “para a aquisição sistemática de Conhecimento, para o controle das Paixões e das Emoções, e para a regulação da Conduta”.<sup>26</sup> Além do mais, somente na década de 1870 a atenção se torna, na Europa e na América do Norte, um problema que atravessa um campo social e cultural mais amplo, uma questão social, econômica, psicológica e filosófica fundamental nas análises mais influentes sobre a natureza da subjetividade humana. Edward Bradford Titchener, o aluno britânico de Wundt e um dos principais responsáveis pela introdução da psicologia experimental alemã nos Estados Unidos, afirmou na década de 1890 que “o problema da atenção é essencialmente um problema moderno”, embora ele fosse incapaz de entender em que medida o sujeito perceptivo que estava ajudando a definir viria a se tornar um componente central na modernidade institucional.<sup>27</sup>

25 Henry Maudsley, *The Physiology of Mind*. Nova York: D. Appleton, 1883, p. 310.

26 William B. Carpenter, *Principles of Human Physiology*. Filadélfia: Blanchard & Lea, 1853, p. 780; Carpenter, *Principles of Mental Physiology* [1874], 4ª ed. Londres: Kegan Paul, 1896, pp. 130-31. O volume posterior é uma versão expandida do primeiro, com novo título. Ver a avaliação do significado histórico da obra de Carpenter em Edward S. Reed, *From Soul to Mind: The Emergence of Psychology from Erasmus Darwin to William James*. New Haven: Yale University Press, 1997, pp. 76-80. Também valiosa é a discussão sobre Carpenter em Alison Winter, *Mesmerized: Powers of Mind in Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 287-305.

27 Edward Bradford Titchener, *Experimental Psychology: A Manual of Laboratory Practice*. Nova York: Macmillan, 1901, v. 1, p. 186. Em outra ocasião, Titchener afirma que no final do século XIX “a psicologia experimental descobriu a atenção” e reconheceu “sua condição diferenciada e importância fundamental; a constatação de que a doutrina da atenção é o nervo de todo sistema psicológico”. E. B. Titchener, *Lectures on the Elementary Psychology of Feeling and Attention*. Nova York: Macmillan, 1908, p. 171.

Já no último quartel do século XIX, o problema especificamente moderno da atenção foi identificado em várias ocasiões.<sup>28</sup> Num amplo leque de discursos

28 Algumas das inúmeras obras que trataram do assunto durante esse período são: William James, *The Principles of Psychology* [1890]. Nova York: Dover, 1950, v. 1, pp. 402-58; Théodule Ribot, *La Psychologie de l'attention*. Paris: Félix Alcan, 1889; Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie* [1874]. Leipzig: Englemann, 1880, v. 2, pp. 205-13; Titchener, op. cit., pp. 186-328; Maudsley, op. cit., pp. 310-24; Külpe, op. cit., pp. 423-54; Carl Stumpf, *Tonpsychologie*. Leipzig: S. Hirzel, 1890, v. 2, pp. 276-317; F. H. Bradley, “Is There Any Special Activity of Attention?”. *Mind*, v. 11, 1886, pp. 305-23; Angelo Mosso, *Fatigue* [1891], trad. Margaret Drummond. Nova York: G. P. Putnam, pp. 177-208; Lemon Uhl, *Attention*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1890; G. T. Ladd, op. cit., pp. 480-97, 537-47; Eduard von Hartmann, *Philosophy of the Unconscious* [1868], trad. William C. Coupland. Nova York: Harcourt Brace, 1931, pp. 105-08; G. S. Hall, op. cit.; Georg Elias Müller, *Zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit*. Leipzig: A. Edelmann, 1873; James Sully, “The Psycho-Physical Processes in Attention”. *Brain*, v. 13, 1890, pp. 145-64; John Dewey, *Psychology*. Nova York: Harper, 1886, pp. 132-55; Hermann Ebbinghaus, *Grundzüge der Psychologie*. Leipzig: Veit, 1905, v. 1, pp. 601-33; Henri Bergson, *Matter and Memory* [1896], trad. W. S. Palmer e N. M. Paul. Nova York: Zone Books, 1988, pp. 98-107 [ed. bras.: *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, 2ª ed., trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999]; Theodor Lipps, *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn: M. Cohen, 1883, pp. 128-39; Léon Marillier, “Remarques sur le mécanisme de l'attention”. *Revue philosophique*, v. 27, 1889, pp. 566-87; C. Bastian, “Les Processus nerveux dans l'attention et la volition”, op. cit.; James McKeen Cattell, “Mental Tests and Their Measurement”. *Mind*, v. 15, 1890, pp. 373-80; Josef Clemens Kreibitz, *Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung*. Viena: Alfred Hölder, 1897; Walter B. Pillsbury, *Attention* [1906]. Londres: Sonnenschein, 1908; J. W. Slaughter, “The Fluctuations of Attention in Some of Their Psychological Relations”. *American Journal of Psychology*, v. 12, n. 3, 1901, pp. 314-34; Sante De Sanctis, *L'attenzione e i suoi disturbi*. Roma: Tip. dell'Unione Coop. Edit., 1896; Heinrich Obersteiner, “Experimental Researches on Attention”. *Brain*, v. 1, 1879, pp. 439-53; Pierre Janet, “Etude sur un cas d'aboulie et d'idées fixes”. *Revue philosophique*, v. 31, 1891, pp. 258-87, 382-407; Theodor B. Hyslop, *Mental Psychology Especially in Its Relations to Mental Disorders*. Londres: Churchill, 1895, pp. 291-304; William B. Carpenter, *Principles of Mental Physiology* [1874]. Nova York: D. Appleton, 1886, pp. 130-147; Giuseppe Sergi, *La Psychologie physiologique* [1885]. Paris: Félix Alcan, 1888, pp. 237-48; Theodor Ziehen, *Introduction to Physiological Psychology*, trad. C. C. van Liew. Londres: Sonnenschein, 1892, pp. 206-14; J. Cappie, “Some Points in the Physiology of Attention, Belief and Will”; James R. Angell e Addison W. Moore, “Reaction Time: A Study in Attention and Habit”. *Psychological Review*, v. 3, 1896, pp. 245-58; Alfons Pilzecker, *Die Lehre von der sinnlichen Aufmerksamkeit*. Munique: Akademische Buchdruckerei von F. Straub, 1889; André Lalande, “Sur un Effet particulier de l'attention appliquée aux images”. *Revue philosophique*, v. 35, mar. 1893, pp. 284-87; John Grier Hibben, “Sensory Stimulation by Attention”. *Psychological Review*, v. 2, n. 4, jul. 1895, pp. 369-75; Jean-Paul Noyrac, *Physiologie et psychologie de l'attention*. Paris: Félix Alcan, 1906; Charles Sanders Peirce, “Some Consequences of Four Incapacities” [1868], in *Selected Writings*, org. Philip P. Wiener. Nova York: Dover, 1958, pp. 39-72; Sigmund Freud, “Projeto para uma psicologia científica” [1895], in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* [doravante *ESB*], trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de



e práticas institucionais na esfera das artes e das ciências humanas, a atenção tornou-se parte de uma densa rede de textos e técnicas em torno da qual se organizou e estruturou a verdade da percepção.<sup>29</sup> Foi por meio dos novos imperativos da atenção que o corpo perceptivo se pôs em marcha e se tornou produtivo e ordenado, fosse como estudante, trabalhador ou consumidor. A partir da década de 1870, houve uma explosão de pesquisas e debates sobre esse tópico. Constituiu um problema fundamental nas influentes obras de Gustav Fechner, Wilhelm Wundt, Titchener, Theodor Lipps, Carl Stumpf, Oswald Külpe, Ernst Mach, William James e muitos outros que interrogaram o status empírico e epistemológico da atenção. Por outro lado, na França a patologia de uma atenção supostamente normativa foi parte importante da obra inaugural de muitos pesquisadores como J.-M. Charcot, Alfred Binet e Théodule Ribot. Na década de 1890, a atenção se tornou uma questão maior para Freud, e foi um dos problemas que esteve no cerne de seu abandonado “Projeto para uma Psicologia Científica” e da mudança para novos modelos psíquicos. Este livro não se preocupa com a possível existência, identificável empiricamente, de uma capacidade mental ou neurológica para a atenção. Tal problema me interessa apenas no que se refere ao enorme acúmulo de *declarações e práticas* sociais concretas durante um período histórico específico que pressupunha a existência e a importância dessa capacidade. Uso o termo *atenção* não para o hipostasiar como objeto substantivo, mas para referir-me ao campo dessas

Janeiro: Imago, 2006, v. 1, pp. 335-454; e Edmund Husserl, *Logical Investigations* [1899-1900], trad. J. N. Findlay. Nova York: Humanities Press, 1970, v. 1, pp. 374-86.

- 29 Como já declarei antes, uso a palavra *percepção* para indicar a visão, audição, tato, ou um amálgama de vários sentidos. Alguns estudos recentes sobre a importância da audição em problematizações da modernidade incluem Douglas Kahn, “Introduction: Histories of Sound Once Removed”, in Douglas Kahn e Gregory Whitehead (orgs.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1992, pp. 1-29; Steven Connor, “The Modern Auditory I”, in Roy Porter (org.), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. Londres: Routledge, 1997, pp. 203-23; e Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trad. Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, 1994. Ainda é relevante a historicização do som em Walter J. Ong, *The Presence of the Word*. New Haven: Yale University Press, 1967, pp. 111-91. Ver também os comentários sobre a importância da atenção auditiva em Jean Laplanche e J.-B. Pontalis, “Fantasy and the Origins of Sexuality”, *International Journal of Psychoanalysis*, v. 49, 1968, p. 10: “A audição, quando ocorre, quebra a continuidade de um campo perceptivo indiferenciado e ao mesmo tempo é um signo (o barulho esperado e ouvido à noite) que põe o sujeito na posição de ter que responder a algo. Nesse sentido, o protótipo do significante reside na esfera da aura, mesmo se houver correspondências em outros registros perceptivos”.

declarações e práticas e à rede de repercussões que produziram.<sup>30</sup> Assim, por um lado, afirmo a centralidade da atenção como objeto científico e problema social, e, por outro, enfatizo que as décadas de 1880 e 1890 geraram em torno dela inúmeras e variadas tentativas de explicação, muitas vezes contraditórias.<sup>31</sup> Na próxima parte deste capítulo indicarei alguns elementos e consequências importantes dessas tentativas que terminaram malsucedidas. Contudo, não estou sugerindo que haja um modelo único ou dominante de observador atento. A atenção não era parte de um regime particular de poder, e sim de um espaço onde se configuravam novas condições de subjetividade e, portanto, onde os efeitos do poder operavam e circulavam. Ou seja, essas novas maneiras de conceber a atenção ocorreram entre reconfigurações mais amplas da subjetividade no século XIX, e, como aprendemos com os estudos sobre loucura e sexualidade no mesmo período, dependiam sempre de relações inconstantes entre o poder institucional / discursivo, de um lado, e uma composição de forças que resistia de maneira inerente à estabilização e ao controle, de outro.

Como demonstrarei, uma vez que o estudo da atenção nesse período tentou racionalizar o que em última instância revelou-se irracionalizável, as questões ali levantadas acabaram se tornando mais importantes que suas conclusões empíricas. Entre essas questões, algumas das mais difundidas foram: por que a atenção excluía algumas sensações e não outras? O que era determinante para que a atenção operasse como um modo de estreitar e focalizar a consciência desperta? Que forças ou condições faziam com que um indivíduo atentasse para alguns aspectos limitados do mundo externo e não para outros? A quantos objetos ou eventos um indivíduo podia prestar atenção simultaneamente e por quanto tempo (isto é, quais eram seus limites quantitativos e fisiológicos)? Até que ponto a atenção era um ato voluntário ou automático; em que medida ela envolvia esforço motor ou energia psíquica? Para muitos autores, a atenção

30 O conjunto de afirmações sobre a atenção no século XIX pode ser também visto como tentativas *metafóricas* de explicar toda uma série de fenômenos empíricos. Ver Jerome Bruner e Carol Feldman, “Metaphors of Consciousness and Cognition in the History of Psychology”, in David E. Leary (org.), *Metaphors in the History of Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 230-38.

31 Obviamente, muitos dos pensadores para os quais a atenção era um problema representam posições intelectuais e filosóficas díspares ou mesmo completamente irreconciliáveis, tais como Wundt e Mach, Dilthey e Ebbinghaus, Freud e Janet, Delboeuf e Binet, Helmholtz e Hering, e assim por diante. Inclusive durante as primeiras décadas do século XX havia uma consciência generalizada acerca da ausência de uma explicação empírica convincente para o problema. Exemplo disso é a conclusão de George Herbert Mead, “A fisiologia da atenção é ainda um continente escuro”, in *Mind, Self and Society*, op. cit., p. 25.



implicava alguns processos de organização mental ou perceptiva nos quais um número limitado de objetos ou estímulos eram isolados de um campo mais amplo de atrações possíveis. John Dewey oferece uma explicação exemplar, usando metáforas ópticas, em seu manual de 1886: “Na atenção focalizamos a mente, assim como a lente capta toda a luz que vai em sua direção e, em vez de permitir que ela se distribua de maneira uniforme, concentra-a num ponto de maior luminosidade e calor. Assim, a mente, em vez de distribuir a consciência sobre todos os elementos apresentados a ela, reúne-se toda para repousar em algum ponto selecionado que se destaca com brilho e distinção inusuais”.<sup>32</sup> Independentemente de como fosse descrita – organização, seleção, ou isolamento –, a atenção envolvia uma inevitável fragmentação do campo visual em que se tornava impossível a coerência unificada e homogênea dos modelos clássicos de visão. O modelo de visão baseado na câmera escura, no século XVIII, descrevia uma relação ideal de autopresença entre o observador e o mundo. A atenção como processo de seleção necessariamente significava que a percepção era uma atividade de *exclusão*, ao fazer com que partes de um campo perceptivo não fossem notadas.<sup>33</sup> As implicações culturais e filosóficas dessa reconceitualização, por sua vez, geraram um conjunto amplo de problemas e produziram uma série de posições, as quais agruparei em três categorias gerais. Havia aqueles que definiam a atenção como expressão da vontade consciente do sujeito autônomo, para quem a própria atividade da atenção, como escolha, era parte da sua liberdade autoconstitutiva. Outros acreditavam que a atenção era, em princípio, função de instintos determinados biologicamente, pulsões inconscientes, que – como pensavam Freud e outros – seriam resíduos de nossa herança evo-

32 J. Dewey, *Psychology*, op. cit., p. 134.

33 O modo como Hegel entende a atenção enquanto “início da educação”, um dos meios pelos quais adquirimos “conhecimento do assunto”, sem dúvida faz parte de um conjunto de modelos mais antigo. Entretanto, sua intuição sobre a divisão e a perda da subjetividade na atenção estabelece os termos de uma conceitualização distintamente moderna, que se volta para o problema da seletividade e da exclusão: “Mas isso não significa que a atenção seja uma questão simples. Ao contrário, ela demanda esforço, de modo que um indivíduo, se ele quer apreender um objeto em particular, deve abstrair-lo de todo o resto, de todas as mil e uma coisas que circulam em sua mente, de seus outros interesses e mesmo de sua própria pessoa; ele deve suprimir sua própria vaidade, que o faria julgar o objeto apressadamente antes que ele tivesse a chance de falar por si mesmo; deve obstinadamente absorver-se em seu objeto, deve fixar nele sua atenção e deixá-lo falar, sem o interromper com suas próprias reflexões. A atenção contém, portanto, a negação da autoafirmação do eu e de sua submissão ao objeto em questão”. *Hegel's Philosophy of Mind*, trad. William Wallace e A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1971, pp. 195-96.

lutiva arcaica e moldavam de maneira inexorável nossa relação com o entorno.<sup>34</sup> E havia ainda aqueles que defendiam que se poderia produzir um sujeito atento e controlado por meio do conhecimento e do domínio de procedimentos externos de estimulação, bem como de uma ampla gama de tecnologias da “atração”.<sup>35</sup>

A atenção não foi apenas um dos temas examinados experimentalmente pela psicologia do final do século XIX, mas também constituiu a condição fundamental de seu conhecimento.<sup>36</sup> A maioria das áreas de investigação da psicologia: tempo de reação, sensibilidade sensorial e perceptiva, cronometria mental, ação reflexa, respostas condicionadas – todas pressupunham um sujeito cuja atenção era o eixo de observação, classificação e mensuração e, portanto, o ponto em torno do qual vários tipos de conhecimento eram acumulados. As tentativas de Fechner, na década de 1850, para medir a experiência subjetiva por meio da quantificação de estímulos externos estão entre as primeiras ocorrências desse modelo emergente de atenção. A famosa unidade de medida de Fechner, “uma diferença que apenas se nota” (“*a just noticeable difference*” ou JND), foi possível com base em experimentos nos quais se requeria que um sujeito ficasse atento sob estímulos sensoriais de diversas magnitudes, e julgasse em que medida podia perceber as diferenças de nível entre os estímulos.<sup>37</sup>

34 S. Freud, “Projeto para uma psicologia científica”, in *ESB*, v. 1, op. cit.

35 O trabalho de Tom Gunning foi importante para demonstrar que um dos componentes formativos da cultura visual modernizada e de massa no Ocidente, tal como ela tomou forma no final das décadas de 1880 e 1890, era a tecnologia da “atração”. Ao discutir o nascimento do cinema, Gunning demonstrou que o que estava em jogo em primeiro lugar não era a representação, a imitação, a narração ou a atualização de formas teatrais. Tratava-se mais de uma estratégia para entreter um espectador atento: “Das macaquices de comediantes diante da câmera às reverências e gestos dos prestidigitadores nos filmes de magia, esse é um cinema que exhibe sua visibilidade, desejoso de romper com um mundo fracionado e encerrado em si mesmo para conseguir atrair a atenção do espectador”. T. Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”, in Thomas Elsaesser (org.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI, 1990, p. 57.

36 Sobre o status particular da psicologia no século XIX e sua relação especial com a filosofia, ver Katherine Arens, *Structures of Knowing: Psychologies of the Nineteenth Century*. Dordrecht: Kluwer, 1989; Elmar Holenstein, “Die Psychologie als eine Tochter von Philosophie und Physiologie”, in Ernst Florey e Olaf Breidbach (orgs.), *Das Gehirn. Organ der Seele? Zur Ideengeschichte der Neurobiologie*. Berlin: Akademie Verlag, 1993, pp. 289-308; David E. Leary, “The Philosophical Development of the Conception of Psychology in Germany”. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v. 14, 1978, pp. 113-21.

37 Fechner reconheceu explicitamente a inconfiabilidade intrínseca ao testemunho do sujeito e a variabilidade da atenção, mas, por meio do que chamou de “método do erro médio”, tornou a pouca confiabilidade dos sujeitos humanos totalmente compatível com cálculos estatísticos baseados em grande quantidade de dados.



Mas, como perceberam William James e outros, a obra de Fechner, com sua noção de “limiar” do estímulo, também pressupunha a constituição volátil e não homogênea da percepção. Ainda que sua obra tenha descoberto as vastas possibilidades racionalizadoras da psicometria, revelou ao mesmo tempo as descontinuidades qualitativas que fragmentavam de maneira irrevogável o tecido aparentemente uniforme da experiência perceptiva (tais como as mudanças quase imperceptíveis da consciência de uma sensação à inconsciência ou insensibilidade, ou da passagem de uma sensação de prazer para a sensação de dor, por meio do aumento no estímulo prazeroso).<sup>38</sup> Embora para Fechner a atenção se prestasse à quantificação, ela sugeria simultaneamente operações subjetivas de repressão e anestesia, as quais teriam importância considerável para Freud e outros.<sup>39</sup>

O modelo de observador humano atento que dominou as ciências empíricas de 1880 em diante era também inseparável de uma noção radicalmente transformada de sensação no sujeito humano.<sup>40</sup> Em ambientes de laboratório cada vez mais sofisticados, a sensação se tornou um efeito ou um conjunto de efeitos que eram produzidos tecnologicamente e usados para descrever um sujeito compatível com tais condições técnicas. Ou seja, seu significado como faculdade “interior” desapareceu para tornar-se uma quantidade ou conjunto de efeitos que podiam ser medidos ou observados externamente. Em particular, a atenção foi estudada como resposta a estímulos produzidos de modo mecânico, em geral de natureza elétrica e conteúdo abstrato, que permitia deter-

38 “Se até mesmo os estímulos mais leves fossem efetivos, teríamos de sentir uma mistura infinita e permanente de sensações leves em todos os momentos, uma vez que estímulos mínimos de toda sorte constantemente nos rodeiam. Não é esse o caso. O fato de que cada estímulo deva atingir certo nível antes de provocar uma sensação garante que a humanidade se mantenha em estado inalterado até certo grau de estimulação externa [...] além do fato de nos manter a salvo de perturbações causadas por percepções estranhas e indesejáveis, porque qualquer estímulo escapa à nossa atenção quando está abaixo de certo ponto; do mesmo modo, nos mantemos num estado de percepção uniforme, uma vez que diferenças de estímulo não são notadas abaixo desse ponto.” Gustav Fechner, *Elements of Psychophysics*, trad. Helmut Adler. Nova York: Holt, Rinehart, 1966, p. 208. Veja os comentários sobre a importância cultural de Fechner em Dolf Sternberger, *Panorama of the Nineteenth Century*, trad. Joachim Neugroschel. Nova York: Urizen, 1977, pp. 211-12.

39 Ver, por exemplo, S. Freud, “Além do princípio do prazer” [1920], in *ESB*, v. 15. Rio de Janeiro: Imago, 1987, pp. 13-75.

40 Ver a rica discussão sobre os problemas científicos e filosóficos levantados pelos modelos de sensação do final do século XIX em Emile Meyerson, *Identity and Reality* [1908], trad. Kate Loewenberg. Nova York: Dover, 1962, pp. 291-307.

minar quantitativamente as capacidades sensoriais de um sujeito perceptivo.<sup>41</sup> Dentro desse amplo projeto, tornou-se irrelevante um modelo mais antigo de sensação como algo que pertence a um sujeito. A sensação tinha agora significado empírico apenas em relação a magnitudes que correspondiam, por um lado, a quantidades específicas de energia (por exemplo, a luz) e, por outro, a tempos de reação e outras formas mensuráveis de comportamento. Não é exagero enfatizar que, por volta de 1880, a ideia clássica de sensação deixa de ser um componente significativo da imagem cognitiva da natureza.<sup>42</sup>

Contudo, ao mesmo tempo em que o avanço da psicometria (isto é, toda tentativa de quantificação ou medida dos processos mentais) nas ciências humanas diminuía ou alterava a importância da sensação subjetiva, outros desafios à noção clássica de sensação surgiram com a obra de pensadores como James, Nietzsche, Bergson e Charles S. Peirce, e também, como irei demonstrar, na obra de Seurat e Cézanne. James e Bergson, em especial, questionaram de forma explícita a noção de sensação pura ou simples da qual dependia o associacionismo. Ambos argumentaram que qualquer sensação, por mais elementar que pudesse parecer, era sempre uma combinação de memória, desejo, vontade, expectativa e experiência imediata.<sup>43</sup> Mas, ao mesmo tempo, suas obras negavam a ideia de percepção estética “pura” ou autônoma. Peirce também posicionou-se contra a noção de sensações “imediatas”, afirmando que se tratava de complexos irreduzíveis de associação e interpretação.<sup>44</sup> Ernst Mach continuou a empregar a palavra “sensações”, mas a redefiniu de modo a indicar “elementos” psíquicos incapazes de fornecer conhecimento do mundo

41 Sobre a transformação tecnológica da fisiologia e da psicologia no século XIX, ver Timothy Lenoir, “Models and Instruments in the Development of Electrophysiology, 1845-1912”. *Historical Studies in the Physical and Biological Sciences*, v. 17, n. 1, 1986, pp. 1-54. Ver as sugestivas considerações sobre a possibilidade de uma história cultural da eletricidade “que estudasse os modos específicos pelos quais ela deu forma à subjetividade”, em Felicia McCarren, “The ‘Symptomatic Act’ circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance”. *Critical Inquiry*, v. 21, verão de 1995, p. 763.

42 Ver a importante problematização histórica da “objetividade mecânica” no século XIX e a consequente orientação do observador “além dos limites dos sentidos humanos” em Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity”. *Representations*, v. 40, outono de 1992, pp. 81-128.

43 No entanto, James estava convencido de que “sensações puras” podiam ocorrer nos primeiros dias de vida de uma criança. *Principles of Psychology*, v. 2, p. 7. Ele cunhou uma das expressões mais memoráveis ao descrever como “uma grande confusão florescente e zuni-dora” de um recém-nascido rapidamente “se agrega” a uma intuição de espaço unificada e homogênea, p. 488.

44 C. S. Peirce, “Some Consequences of Four Incapacities”, in *Selected Writings*, op. cit., pp. 56-62.



externo “verdadeiro”.<sup>45</sup> Uma questão importante dentro dessa reorganização da experiência perceptiva, à qual aludi apenas de passagem, foi a controvérsia em torno de como as sensações e os estímulos eram interpretados, percebidos, e convertidos em algo útil.

Desse modo, o problema da atenção não dizia respeito a uma atividade neutra e atemporal como a respiração ou o sono, mas estava ligado ao surgimento de um modelo específico de comportamento, com estrutura histórica – um comportamento articulado, com base em normas socialmente determinadas e que era parte da formação de um ambiente tecnológico moderno. Qualquer pessoa familiarizada com a história da psicologia moderna conhece a importância do ano de 1879, quando Wilhelm Wundt estabeleceu o primeiro laboratório de psicologia do mundo na Universidade de Leipzig.<sup>46</sup> Independentemente da natureza específica do projeto intelectual de Wundt, esse espaço do laboratório, com seus procedimentos científicos recém-codificados e aparelhos calibrados com precisão, tornou-se modelo para toda a organização social moderna de experimentação psicológica em torno do estudo de um observador atento a um amplo espectro de estímulos produzidos artificialmente.<sup>47</sup> Para-

45 Ver a discussão sobre a reconceitualização da objetividade científica realizada por Mach e a concomitante desintegração do sujeito em Theodore Porter, “The Death of the Object: Fin-de-Siècle Philosophy of Physics”, in D. Ross (org.), *Modernist Impulses in the Human Sciences 1870-1930*, op. cit., pp. 128-51.

46 Sobre Wundt e o início do laboratório psicológico, ver Kurt Danziger, *Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 17-33. Ver também Didier Deleule, “The Living Machine: Psychology as Organology”, in Jonathan Crary e Sanford Kwinter (orgs.), *Incorporations*. Nova York: Zone Books, 1992, pp. 203-33. Ocasionalmente, a primazia do laboratório de Wundt foi desafiada em favor do “laboratório” construído por William James no Laurence Hall, em Harvard, em 1875, onde realizava demonstrações para seus alunos, embora não tenha conduzido ou iniciado, na época, nenhum programa extensivo de pesquisa experimental.

47 Os estudos sobre a atenção, como quase todos os trabalhos importantes na psicologia experimental do final do século XIX, envolviam necessariamente testes em seres humanos com características demográficas e sociológicas específicas, tais como idade, gênero e classe social. É bastante conhecido, por exemplo, o fato de que, nos primeiros dez anos de funcionamento do laboratório de Wundt em Leipzig, seu objeto de estudo eram quase exclusivamente alunos do sexo masculino. Pode-se dizer o mesmo sobre a obra de James McKeen Cattell na Universidade Columbia, na década de 1890. Ver a valiosa análise desenvolvida por Kurt Danziger no ensaio “A Question of Identity: Who Participated in Psychological Experiments”, in Jill G. Morawski (org.), *The Rise of Experimentation in American Psychology*. New Haven: Yale University Press, 1988, pp. 35-52.

fraseando Foucault, esse foi um dos espaços práticos e discursivos da modernidade no qual o ser humano “problematiza o que é”.<sup>48</sup>

Esse problema foi elaborado no contexto de um sistema econômico emergente que demandava a atenção do sujeito num amplo leque de novas tarefas produtivas e espetaculares, mas cujo movimento interno foi erodindo continuamente as bases de qualquer atenção disciplinar. Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como *natural* o ato de mudar nossa atenção rapidamente de uma coisa a outra.<sup>49</sup> O capital, como processo de troca e circulação aceleradas, produziu no homem essa capacidade de adaptação da percepção, e tornou-se um regime de atenção e distração recíprocas. A definição de visão subjetiva elaborada por Helmholtz em seu *Physiological Optics* [*Handbuch der physiologischen Optik*] estabeleceu a verdade sobre um observador com base em sua compatibilidade inata com tal organização da experiência: “É natural que a atenção se distraia e passe de uma coisa a outra. Tão logo o interesse por um objeto se esgota, não há nada novo a ser percebido, e a atenção se transfere a outra coisa, mesmo contra nossa vontade. Quando desejamos fixá-la num objeto, devemos constantemente buscar encontrar algo novo nele, e isso é verdade sobretudo quando há outras impressões poderosas dos sentidos tentando arrastá-la e distraí-la”.<sup>50</sup> Diferentemente de qualquer modelo anterior de visualidade, a mobilidade, a novidade e a distração se tornaram elementos constitutivos da experiência perceptiva.<sup>51</sup> Mesmo alguns dos mais ávidos defensores do progresso tecnológico reconheceram que a adaptação do sujeito a novas velocidades perceptivas e sobrecargas sensoriais não ocorreria sem dificuldades. Nordau anteviu que “o fim do século XX, portanto, verá uma geração para a qual não será prejudicial ler dez metros quadrados de jornais por dia, ser chamado ao telefone a cada instante, pensar simultaneamente nos

48 Michel Foucault, *The Use of Pleasure*, trad. Robert Hurley. Nova York: Random House, 1985, p. 10 [ed. bras.: *História da Sexualidade II. O uso dos prazeres*, trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 1984.].

49 Ver a discussão sobre isso em Fredric Jameson e Anders Stephanson, “Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson”, in Douglas Kellner (org.), *Postmodernism, Jameson, Critique*. Washington: Maisonneuve Press, 1989, pp. 43-74, esp. p. 46.

50 Hermann von Helmholtz, *Treatise on Physiological Optics*, org. James P. C. Southall. Nova York: Dover, 1962, v. 5, p. 498.

51 O desenvolvimento da fotografia, que coincide historicamente com a aceleração do capitalismo no século XIX, estava entrelaçado com o surgimento de novos ritmos de receptividade da atenção. Por exemplo, Victor Burgin, insistindo sobre a diferença fundamental entre o modo como fotografias e pinturas são observadas, discute “o incômodo que acompanha a longa contemplação de uma fotografia” em seu “Looking at Photographs”, in Victor Burgin (org.), *Thinking Photography*. Londres: Macmillan, 1982, pp. 142-53.



cinco continentes do mundo, passar metade do tempo num vagão de trem ou numa máquina voadora e [...] saberá como se sentir tranquilo numa cidade de milhões de pessoas”.<sup>52</sup> O que ele e outros não conseguiram entender foi que a modernização não era um conjunto de mudanças produzido de uma só vez, mas um processo contínuo e que se modularia perpetuamente, sem oferecer uma pausa para que a subjetividade individual se ajustasse e se “pusse em dia” com ele.

Como sugeri, sem dúvida, no final do século XIX a atenção tornou-se um problema paralelo à organização sistemática específica do trabalho e da produção no capitalismo industrial. Porém, ainda que o funcionamento global do capitalismo tenha se transmutado ao longo do século XX, passando por uma fase pós-industrial e por outra baseada na comunicação e na informação, a atenção como problema subjetivo e social mantém alguns aspectos duradouros. Para falar de forma mais concreta, consideremos um dos lugares onde se construiu um modelo influente de observador atento e onde se formularam alguns elementos de um sistema moderno de transformação e capacidade de adaptação perceptiva: a obra de Thomas Edison. Edison é um signo marcante da transição do final do século XIX para um capitalismo corporativo centralizado (embora seu empreendimento mantivesse, em alguns aspectos, práticas pré-industriais e, em outros, apontasse para uma economia baseada na informação e nas comunicações). É no contexto dessa mudança que podemos localizar seu abandono de técnicas de apresentação, exposição e consumo típicas do início do século XIX, para adotar paradigmas que se tornariam dominantes no século XX. A importância de Edison não reside em nenhum dispositivo ou invento em particular, mas em seu papel no surgimento, na década de 1870, de um novo sistema de quantificação e distribuição.<sup>53</sup> Raymond Williams situa a origem desse sistema mais tarde, no rádio e na televisão, mas sua análise se aplica a grande parte da produção de Edison: um sistema “projetado fundamentalmente para a transmissão e a recepção como processos abstratos, com pouca ou nenhuma definição de conteúdo precedente”.<sup>54</sup> Para Edison, o cinema, por exemplo, não tinha nenhum significado em si mesmo – era apenas um entre uma profusão potencialmente infindável de caminhos pelos quais

52 M. Nordau, op. cit., p. 541.

53 Ver a importante discussão sobre Edison em Thomas P. Hughes, *Networks of Power: Electrification in Western Society 1880-1930*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983, pp. 18-78. “Edison era um idealizador holístico e uma pessoa determinada a resolver problemas associados ao crescimento de sistemas”, p. 18.

54 Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*. Nova York: Schocken, 1975, p. 25.

um espaço de consumo e circulação podia ser dinamizado, ativado.<sup>55</sup> Edison entendia o mercado como um processo em que as imagens, os sons, a energia ou a informação podiam ser reformatados em mercadorias quantificáveis e passíveis de distribuição, e como um campo social de sujeitos individuais que podiam ser organizados em unidades de consumo cada vez mais separadas e especializadas.<sup>56</sup> A lógica que sustentava o cinetoscópio e o fonógrafo – isto é, a estruturação da experiência perceptiva com base em um sujeito solitário e não coletivo – repete-se hoje no papel cada vez mais central da tela do computador como principal veículo de distribuição e consumo de mercadorias eletrônicas de entretenimento.

Além disso, o entendimento precoce de Edison acerca da relação econômica entre hardware e software (as máquinas de fazer filmes, as máquinas para exibir os filmes e os filmes propriamente ditos) coincidiu com os padrões incipientes (e duradouros) de integração vertical dessas esferas de produção dentro de uma única corporação.<sup>57</sup> O primeiro produto tecnológico de Edison, um híbrido de telégrafo e registrador de preços de ações (*stock-ticker*) no início da década de 1870, é paradigmático ao prenunciar futuras configurações tecnológicas, incluindo aquelas produzidas no final do século XX: a indistinção entre informação e imagens visuais, e a conversão de um fluxo abstrato e

55 Para um valioso estudo genealógico em que a pré-história do cinema e a da televisão se sobrepõem desde a década de 1850, ver Siegfried Zielinski, *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, pp. 19-93.

56 Outras figuras fundamentais do século XIX devem ser mencionadas aqui. Werner von Siemens certamente antecede Edison como o idealizador de um novo espaço econômico e social baseado na quantificação e na distribuição de energia. Também relevante é Lord Kelvin, cuja participação foi central na globalização da comunicação telegráfica e em seguida na mercantilização e na promoção de energia elétrica na Inglaterra. Ver Crosbie Smith e M. Norton Wise, *Energy and Empire: A Biographical Study of Lord Kelvin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 649-722. A singularidade do empreendimento de Edison, entretanto, está no modo como entendeu os componentes de uma incipiente cultura de massa (cinema, fotografia, som gravado) enquanto parte do mesmo território abstrato no qual unidades de energia circulavam indistintamente.

57 A obra de Edison é discutida em termos tanto de sua origem nas práticas pré-industriais de artesanato das oficinas mecanizadas quanto de sua posição central dentro de uma “segunda revolução industrial”, que ocorreu da década de 1870 até a Primeira Guerra Mundial, em Andre Millard, *Edison and the Business of Invention*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. Sobre o surgimento histórico dos modelos de integração vertical na década de 1880, ver Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of Our Times*. Nova York: Verso, 1994, pp. 285-89.



quantificável em objeto de consumo voltado à atenção.<sup>58</sup> O modo como Edison compreendeu alguns dos aspectos sistêmicos do capitalismo, conforme desenvolvia-se nas décadas de 1880 e 1890, deixa clara a natureza abstrata dos produtos que ele “inventou”. Sua obra era inseparável da contínua produção de novas necessidades e da consequente reestruturação da rede de relações na qual seus produtos seriam consumidos.<sup>59</sup> Inovadores corporativos contemporâneos como Stephen Jobs, Bill Gates e Andrew Grove são participantes tardios desse mesmo projeto histórico de perpétua racionalização e modernização. No final do século xx, assim como no final do século xix, a administração da atenção dependia da capacidade de um observador se ajustar à contínua reconfiguração das formas de consumo do mundo sensorial. Por meio das diversas mudanças nos modos de produção, a atenção continuou a ser um modo de imobilização disciplinar, bem como de adaptação do sujeito às mudanças e às novidades – contanto que o consumo dessas novidades esteja subordinado a formas repetitivas.

Desde o final da década de 1800, o problema da atenção permaneceu mais ou menos no centro da pesquisa empírica institucional e no coração do funcionamento de uma economia de consumo capitalista.<sup>60</sup> Poder-se-ia argumentar,

58 Neil Postman elege a invenção do telégrafo, na década de 1840, como antecedente desses acontecimentos na criação de “um mundo de informações anônimas e descontextualizadas. O telégrafo também relegou a história a um papel secundário e amplificou o instante e o presente simultâneo”. A primeira frase, segundo alguns autores, transmitida por Samuel F. B. Morse – “Atenção Universo” – assinala simbolicamente que o surgimento desse “presente” perpétuo exigiu uma reorganização do sujeito perceptivo, como argumento aqui. Ver Neil Postman, *The Disappearance of Childhood*. Nova York: Delacorte Press, 1982, pp. 68-72.

59 Para uma discussão mais extensa sobre esse legado da obra de Edison no século xx, ver meu “Dr. Mabuse and Mr. Edison”, in Kerry Brougher (org.), *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*. Nova York: Monacelli Press, 1996, pp. 262-79. Aqui algumas análises recentes que descrevem detalhadamente a adaptação prática do sujeito, exigida pela inovação tecnológica acelerada: Edward Tenner, *Why Things Bite Back: Technology and the Revenge of Unintended Consequences*. Nova York: Knopf, 1996, pp. 161-209; Gene I. Rochlin, *Trapped in the Net: The Unanticipated Consequences of Computerization*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 29-32; e David Shenk, *Data Smog: Surviving the Information Glut*. Nova York: Harper Collins, 1997, pp. 33-50.

60 Ao longo do século xx, várias posições na filosofia e na psicologia rejeitaram seu papel como um problema relevante ou mesmo significativo. Ver, por exemplo, a desvalorização da atenção em Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção* [1945], trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 53 ss.. Muitos estudos desde a metade do século xx trabalharam com noções de processamento cognitivo e capacidade de canalização emprestadas da teoria da informação. Uma influente interpretação da atenção foi a “teoria do filtro” de Donald Broadbent em seu *Perception and Communication*. Nova

um tanto rigorosamente, que durante a hegemonia do behaviorismo, desde o início do século xx e sobretudo entre os anos 1920 e 1930, foram marginalizadas ou de todo proscritas a atenção e a ideia de “processo mental” como objetos de investigação explícitos. Mas, na verdade, apesar das disputas terminológicas, todo o corpo de pesquisas em torno de estímulo e resposta baseou-se na capacidade de atenção de um sujeito humano (ou mesmo animal). Argumentou-se que os problemas relativos ao uso eficiente de novas tecnologias durante a Segunda Guerra foram em parte responsáveis por uma nova onda de pesquisas sobre a atenção: a operação contínua de telas de radar por humanos exigia, por exemplo, um estado de “alerta”.<sup>61</sup> Nas últimas décadas do século xx, no contexto de um espaço de conhecimento e de investigação neurológica dramaticamente transformado, não é incomum encontrar afirmações, como as de Popper e Eccles, de que o caráter unitário da mente autoconsciente é inseparável da atenção.<sup>62</sup> Mais recentemente, o neurologista Antonio Damasio afirmou que “sem a atenção e a memória de trabalho básicas não é possível

York: Pergamon, 1958. Para um levantamento dos estudos recentes, ver Harold E. Pashler, *The Psychology of Attention*. Cambridge: MIT Press, 1998, e os resultados de pesquisas apresentadas em Raja Parasuraman e D. R. Davies (orgs.), *Varieties of Attention*. Orlando: Academic Press, 1984. Ver também Julian Hochberg, “Attention, Organization and Consciousness”, in D. I. Mostofsky (org.), *Attention: Contemporary Theory and Analysis*. Nova York: Appleton Century Crofts, 1970; Alan Allport, “Visual Attention”, in Michael Posner (org.), *Foundations of Cognitive Science*. Cambridge: MIT Press, 1989, pp. 631-82; A. H. C. Van der Heijden, *Selective Attention in Vision*. Londres: Routledge, 1992; Gerald Edelman, *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of Mind*. Nova York: Basic Books, 1992, pp. 137-44; Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, Cambridge: MIT Press, 1994, pp. 87-104; e Patricia Smith, Churchland, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*. Cambridge: MIT Press, 1986, pp. 474-78. Um conjunto de abordagens sociológicas e antropológicas foi reunido em Michael A. Chance e Roy R. Larsen (orgs.), *The Social Structure of Attention*. Londres: John Wiley & Sons, 1976.

61 Ver L. S. Hearnshaw, *The Shaping of Modern Psychology*. Londres: Routledge, 1987, pp. 206-09: “O termo ‘vigilância’ foi empregado pela primeira vez pelo neurologista Henry Head para descrever o estado em que o sistema nervoso conduz a respostas rápidas e adequadas. Ele foi adotado por Mackworth, psicólogo de Cambridge, nos estudos realizados durante a guerra sobre o monitoramento visual e auditivo, que ele definiu como ‘um estado de prontidão para detectar e responder a algumas mudanças pequenas e específicas que ocorrem no ambiente em intervalos aleatórios de tempo’”.

62 Karl R. Popper e John C. Eccles, *The Self and Its Brain*. Nova York: Springer, 1977, pp. 361-62. Os autores discutem como a atividade seletiva da atenção confere “unidade às experiências mais transitórias”. Propõem que a experiência da coerência e o “caráter gestaltico” da consciência não derivam de uma síntese neurofisiológica, mas do caráter integrador da mente autoconsciente.



uma atividade mental coerente”.<sup>63</sup> Grande parte dos estudos contemporâneos baseia-se na suposição de que a atenção não é um mero problema psicológico e que seu funcionamento pode ser demonstrado no âmbito neuronal, embora outros acreditem que ela será sempre um fenômeno mais impreciso.<sup>64</sup> Sejam quais forem os méritos relativos dessas diversas teorias, a atenção provou ser um problema extraordinariamente persistente no contexto disciplinar geral das ciências sociais e comportamentais.<sup>65</sup>

Nos últimos anos, a durabilidade da atenção como categoria normativa do poder institucional ressurgiu na forma duvidosa de classificação “transtorno de déficit de atenção” (ou TDA) como rótulo para crianças incontroláveis em idade escolar, entre outros. Sem entrar na questão mais ampla da construção social da enfermidade, o que se destaca aqui é como a atenção continua a ser formulada como função normativa e implicitamente natural, cuja deficiência produz um conjunto de sintomas e comportamentos que interrompem a coesão social de diversas maneiras.<sup>66</sup> Um estudo recente sobre o TDA declara:

63 Antonio R. Damasio, *O erro de Descartes* [1994], trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 230.

64 Ver, por exemplo, Michael I. Posner e Stanislas Dehaene, “Attentional Networks”. *Trends in Neurosciences*, v. 17, n. 2, 1994, p. 75: “O estudo da atenção tem sido uma área importante de investigação desde o início da psicologia no final da década de 1800. Entretanto, a questão de haver ou não mecanismos independentes da mente que controlam a atenção permaneceu controversa. A atenção não gera uma experiência qualitativa única como a visão ou o tato, nem produz respostas motoras de maneira automática. Embora sejamos aparentemente capazes de selecionar estímulos sensoriais, informações na memória ou respostas motoras, isso pode não sinalizar um sistema independente de atenção, uma vez que todos os sistemas cerebrais desempenham um papel nessa seleção”.

65 Uma abordagem distante das preocupações históricas deste livro a respeito do problema da atenção pode ser encontrada em algumas áreas da filosofia analítica do século XX, as quais fazem distinções entre vários conceitos, como “reparar” (*noticing*), “interesse” (*interest*), “consciência” (*awareness*) e “preocupação” (*mindfulness*). Ver, por exemplo, a discussão de “conceitos de atenção” (*heed concepts*) em Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*. Londres: Hutchinson, 1949, pp. 135-44. Para Ryle, a “atenção” (*heed*) se refere a “conceitos de reparar, cuidar, atender, aplicar a mente, concentrar-se, colocar a alma em alguma coisa, pensar no que se está fazendo, estar alerta, ter interesse, intenção, estudar e tentar”. Ver também um apanhado geral em A. R. White, *Attention*. Oxford: Blackwell, 1964.

66 No final da década de 1870, a falta de atenção foi amplamente associada a um conjunto de formas de comportamento sociopáticas, por exemplo, na obra de Cesare Lombroso, *L'Homme criminel: Étude anthropologique et médico-légale* [1876, ed. italiana], trad. G. Regnier e A. Bournet. Paris: Félix Alcan, 1887, pp. 424-26. Uma das primeiras análises sociológicas abrangentes sobre a atenção é o livro de Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention* [1889], cujas avaliações basearam-se fundamentalmente em determinações de raça, gênero, nacionalidade e classe. Para Ribot, os indivíduos caracterizados pela capacidade de atenção

“O que é deficiente é o controle exercido sobre o comportamento por meio de normas”, tornando explícito que a preocupação real é com a conduta regida por normas.<sup>67</sup> Quando se consulta a literatura sobre TDA, é fácil encontrar algo bastante próximo à linguagem e às avaliações de Ribot e Nordau na década de 1890, em especial na enumeração dos sintomas.<sup>68</sup> Assim, crianças com TDA são aquelas que “não se concentram, não ouvem, recusam-se a prestar atenção e não seguem regras [...] Elas não conseguem ficar quietas, falam excessivamente e fora de hora, não param de se mexer e lançam na conversa assuntos que não vêm ao caso”.<sup>69</sup> Uma clara distinção que separa as discussões contemporâneas daquelas de um século atrás é a insistência no fato de que o TDA não é ligado a qualquer fraqueza da vontade, de que não há responsabilidade pessoal envolvida. Mesmo após admitir que absolutamente não existe confirmação empírica ou experimental de um diagnóstico de TDA, os autores de um best-seller sobre o assunto afirmam: “Lembre-se de que o que você tem é um problema neurológico. Ele é geneticamente transmitido. É causado pela biologia, pelo modo como seu cérebro está conectado. Não é uma doença da vontade, nem uma falha moral, nem um tipo de neurose. Não é causado por fraqueza de caráter ou por dificuldade de amadurecimento. Sua cura não está no poder da vontade, na punição, no sacrifício ou na dor. Lembre-se sempre disso. Por mais que tentem, muitas pessoas com TDA têm problemas para aceitar que as raízes da enfermidade se encontram na biologia e não numa fraqueza de caráter”.<sup>70</sup> Outros pesquisadores mais prudentes admitem a dificuldade de estabelecer quaisquer

deficiente incluíam “crianças, prostitutas, selvagens, vagabundos e sul-americanos”. Esse livro foi uma das fontes para as reflexões sobre a atenção desenvolvidas por Nordau em *Degeneration* [1892]. Entretanto, trabalhos influentes afirmaram que a capacidade de atenção não estava associada ao gênero, como por exemplo na obra amplamente citada do clínico vienense Heinrich Obersteiner, “Experimental Researches on Attention”. *Brain*, v. 1, jan. 1879, pp. 439-53: “Quanto ao sexo, pode-se afirmar que não parece ter em si qualquer relação direta com o grau ou o poder de atenção”.

67 R. Barkley, “Do as We Say, Not as We Do: The Problem of Stimulus Control and Rule-Governed Behavior in Attention Deficit Disorder with Hyperactivity”, in Lewis M. Bloomington e J. M. Swanson (orgs.), *Attention Deficit Disorder: New Directions in Attentional and Conduct Disorders*. Nova York: Elsevier, 1990, p. 24.

68 Ver, por exemplo, o estudo de caso de Carpenter sobre a “fraqueza congênita da atenção voluntária” em Coleridge, *Principles of Mental Physiology*, pp. 266-69.

69 Claudia Wallis, “Life in Overdrive”. *Time*, 18/07/1994, p. 49.

70 Edward M. Hallowell e John J. Ratey, *Driven to Distraction*. Nova York: Pantheon, 1994, p. 247 [ed. bras.: *Tendência à distração*, trad. André Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1999].



critérios consistentes para diagnosticar esse transtorno, referindo-se a ele como “um distúrbio infantil bastante impreciso”.<sup>71</sup>

Aprendemos com os “especialistas” de nossa época que esse distúrbio se caracteriza por “impulsividade, capacidade reduzida de fixar a atenção, baixa tolerância à frustração, distração, agressividade e, em vários graus, hiperatividade”.<sup>72</sup> O diagnóstico de TDA em adultos é cada vez mais associado a sentimentos de fracasso, de tal modo que qualquer tipo de malogro financeiro ou insegurança social é agora entendido como falha de um indivíduo em se ajustar com atenção aos padrões, ideologicamente determinados, de desempenho e “realização”.<sup>73</sup> Numa cultura que é tão inexoravelmente fundada na errância da atenção, na lógica do inconsequente, na sobrecarga perceptiva, na ética generalizada do “ir em frente” e na celebração da agressividade, não há sentido em considerar patológicas essas formas de comportamento ou buscar as causas desse distúrbio imaginário na neuroquímica, na anatomia cerebral ou na predisposição genética. É claro que há alguns pesquisadores do TDA que sabem que o indivíduo está preso entre os deslocamentos subjetivos da modernização e os imperativos da disciplina institucional e da produtividade. Isto é, o comportamento caracterizado como TDA é apenas uma das manifestações resultantes desse dilema cultural, apenas uma das formas contraditórias de desempenho e cognição que são demandadas ou estimuladas todo o tempo. Um autor aponta esse paradoxo de modo excêntrico: “Muitas crianças hiperativas, se não a maioria delas, são aparentemente capazes de manter a atenção por um período substancial de tempo em situação de alto interesse, como assistir a programas de televisão ou jogar videogames”.<sup>74</sup>

É evidente que muitas das medidas sistemáticas empregadas hoje para o controle eficiente da atenção funcionam, na melhor das hipóteses, de modo imperfeito. Muitas das formas de fixação, sedentarização ou atenção forçada implícitas na difusão dos computadores pessoais podem ter alcançado alguns

71 Edward A. Kirby e Liam K. Grimley, *Understanding and Treating Attention Deficit Disorder*. Nova York: Elsevier, 1986, p. 5.

72 Melinda Blau, “A. D. D.: The Scariest Letters in the Alphabet”. *New York Magazine*, 13/12/1993, pp. 45-51.

73 Ver, por exemplo, Kevin R. Murphy e Suzanne Leven, *Out of the Fog: Treatment Options and Coping for Adult Attention Deficit Disorder*. Nova York: Hyperion, 1995, que inclui entre os sintomas do TDA a reduzida capacidade de gerenciamento, de comunicação e de organização no local de trabalho. Ver a excelente análise cultural do TDA em Lawrence H. Diller, “Running on Ritalin”. *Double Take*, v. 14, outono de 1998, pp. 46-55.

74 W. E. Pelham, “Attention Deficits in Hyperactive and Learning Disabled Children”. *Exceptional Education Quarterly*, v. 2, n. 5, 1981, p. 20.

desses objetivos disciplinadores, na produção daquilo que Foucault chamou de corpos dóceis. A proliferação de produtos eletrônicos e de comunicação garante que a docilidade esteja sempre ligada a padrões intensificados de consumo, mas as formas de desintegração social que acompanharam esse novo regime geraram comportamentos (por exemplo, crianças que não conseguem aprender) que se tornaram intoleráveis para esse sistema. Além disso, como indica o discurso institucional sobre a atenção, estamos agora assistindo a uma surpreendente expansão de outro nível de tecnologia disciplinar – o uso generalizado de potentes psicotrópicos como estratégia de controle comportamental. Ao mesmo tempo, nos limites mais extremos do problema cultural moderno da atenção encontra-se o fenômeno volátil e incerto da esquizofrenia.<sup>75</sup> Um modelo dominante da experiência esquizofrênica na maior parte do século xx foi o de um sujeito perceptivo com uma capacidade de atenção seletiva reduzida ou defeituosa. Ou seja, o esquizofrênico presta atenção em uma quantidade esmagadora de dados perceptivos, encarnando num certo sentido o paradigma moderno da sobrecarga sensorial de forma extrema. O psiquiatra suíço Eugen Bleuler, a quem se atribui a introdução do termo “esquizofrenia”, observou um distúrbio profundo nas propriedades inibidoras da atenção: “A capacidade seletiva que uma atenção normal exerce entre as

75 As fraturas culturais e sociais inerentes à esquizofrenia foram assim delineadas: “Assim, por meio do processo da atenção, decompomos e efetivamente categorizamos tanto as informações que nos chegam do ambiente como aquelas que estão disponíveis internamente na forma de experiência passada armazenada. Nesses processos, reduzimos, organizamos e interpretamos o que de outro modo seria um fluxo caótico de informações atingindo a consciência, transformando-as num número limitado de percepções diferenciadas, estáveis e significativas a partir das quais construímos a realidade. [...] Agora, vamos supor que haja um rompimento dessa função seletiva-inibitória da atenção. A consciência seria inundada com a entrada de uma massa indistinta de dados sensoriais, transmitidos desde o ambiente por intermédio dos órgãos dos sentidos. A essa maré involuntária de impressões seriam acrescentadas as diversas imagens internas e suas associações, as quais não corresponderiam mais às informações que entrassem. A percepção sofreria uma regressão ao processo assimilativo passivo e involuntário dos primeiros anos de infância e, se essa inundação incessante não fosse assimilada, gradualmente destruiria todos os constructos estáveis de uma realidade prévia”. Andrew McGhie e James Chapman, “Disorders of Attention and Perception in Early Schizophrenia”. *British Journal of Medical Psychology*, v. 34, 1961, pp. 110-11. Estudos recentes, contudo, questionaram a utilidade do conceito de uma deficiência monolítica de atenção na esquizofrenia e afirmaram que os modelos unitários de atenção têm limitado valor explanatório. Ver, por exemplo, J. T. Kenny e H. Meltzer, “Attention and Higher Cortical Functions in Schizophrenia”. *Journal of Neurophysiological and Clinical Neurosciences*, v. 3, 1991, pp. 269-75.



impressões sensoriais pode ser reduzida a zero, de modo que quase tudo que alcança os sentidos é registrado”.<sup>76</sup>

A temática da inibição constituiu parte fundamental de muitas teorias influentes sobre a atenção, como por exemplo na obra de Wundt, que ilustra a substituição da unidade de percepção transcendental de Kant pelos processos meramente psicológicos de síntese e integração. Para Wundt, a atenção seletiva era a categoria psíquica mais importante graças ao seu papel essencial (mas não *a priori*) na produção de uma unidade efetiva de consciência e percepção. Sua formulação sobre um centro de atenção localizado nos lóbulos frontais do cérebro foi particularmente influente.<sup>77</sup> Permeada por muitas outras conjecturas sociais do pensamento evolutivo das décadas de 1870 e 1880, sua formulação definiu a atenção como uma das funções integradoras superiores (distinta das funções automáticas da parte inferior do cérebro e da coluna vertebral) dentro de um organismo cuja constituição era enfaticamente hierárquica.<sup>78</sup> De modo mais significativo, o modelo elaborado por Wundt para a atenção, a qual ele de fato igualava à vontade, fundava-se na ideia de que vários processos sensoriais, motores e mentais eram necessariamente *inibidos* para alcançar a clareza e o foco restritos que caracterizavam a atenção.<sup>79</sup> Foi uma formulação poderosa que pode ser encontrada em muitas variações ao longo das décadas de 1880 e 1890.

76 Eugen Bleuler, *Dementia Praecox or the Group of Schizophrenias* [1911], trad. Joseph Zinkin. Nova York: International Universities Press, 1950, p. 68. Jan Goldstein mostrou que a ligação entre a insanidade e o mau funcionamento da atenção remonta ao menos à obra de J. E. D. Esquirol, por volta de 1816, e seu livro *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 246-47.

77 Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie* [1874], 6ª ed. Leipzig: Engelmann, 1908, v. 3, pp. 306-64; ed. inglesa: *Principles of Physiological Psychology*, trad. Edward Bradford Titchener. Nova York: Macmillan, 1904.

78 A obra neurológica revolucionária de John Hughlings Jackson constituiu uma articulação paralela desse modelo hierárquico, no qual diferentes funções foram associadas a áreas específicas do sistema nervoso: Jackson distinguiu as assim chamadas funções “superiores”, tais como a atenção voluntária, de formas mais automáticas e “inferiores” de comportamento motor.

79 Para uma análise detalhada desse problema no século XIX, ver Roger Smith, *Inhibition: History and Meaning in the Sciences of Mind and Brain*. Berkeley: University of California Press, 1992. Mas a relação entre a atenção e a inibição foi também articulada em muitos trabalhos de modo totalmente independente das ideias neurológicas ou psicológicas. Ver, por exemplo, F. H. Bradley, “On Active Attention”. *Mind*, v. 11, 1902, p. 5: “A atenção consistirá, assim, na supressão de qualquer fato psíquico que possa interferir no objeto, portanto sua essência não é de modo algum positiva, mas simplesmente negativa”.

A ideia da inibição e da anestesia como partes constitutivas da percepção é uma indicação do reordenamento radical da visualidade, demonstrando a nova importância de modelos que se baseavam mais numa economia de forças que na óptica da representação. As formulações de Freud sobre a relação entre a percepção e a repressão (desde o “Projeto” de 1895 até o ensaio sobre as perturbações visuais psicogênicas, de 1910) são apenas os produtos mais amplamente conhecidos, que derivam de um conjunto de especulações e pesquisas realizadas por outros nas décadas de 1870 e 1880.<sup>80</sup> Charles Féré e Alfred Binet descreveram “o simples fato da atenção” como “uma concentração de toda a mente num único ponto, resultando na intensificação da percepção desse ponto e produzindo em torno dele uma zona de anestesia; a atenção amplia a força de certas sensações, enquanto enfraquece outras”.<sup>81</sup> Eles especificaram os “efeitos negativos da atenção”. Janet descreveu como a atenção “suprimia” os conteúdos da consciência e produzia um encolhimento do campo visual.<sup>82</sup> Essas são indicações da irrelevância do modelo de visão da câmara escura, no qual um observador ideal era capaz de apreender de maneira instantânea os conteúdos não editados de um campo visual. Desse modo, um observador normativo no final do século XIX passou a ser conceitualizado não apenas em relação a objetos de atenção isolados, mas também em relação ao que não era percebido, ou apenas vagamente percebido, às distrações, às franjas e periferias que eram excluídas ou se fechavam ao campo perceptivo. Como descreverei no quarto capítulo, parte desse novo modelo disjuntivo de visão estava ligada à descoberta fisiológica da natureza heterogênea do próprio olho, com sua pequena área de claridade foveola dentro de um campo periférico bem mais amplo que permanece indistinto. Entretanto, foi o impacto *metafórico*, e não empírico, desse modelo que se tornou importante para as redefinições modernas do observador.

É preciso enfatizar que os temas da inibição, da exclusão e da periferia não necessariamente reforçavam o modelo freudiano de inconsciente que, de modo ativo, nega determinados conteúdos à consciência atenta. Jonathan Miller argumentou recentemente que, no século XIX, uma tradição europeia alternativa entendeu o inconsciente como parte de um sistema em que o comportamento automático estava reciprocamente entrelaçado com as necessida-

80 Ver Anne Harrington, *Medicine, Mind, and the Double Brain: A Study in Nineteenth Century Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1987, pp. 235-47.

81 Alfred Binet e Charles Féré, *Le Magnétisme animal*. Paris: Félix Alcan, 1888, p. 239.

82 Pierre Janet, “L’Attention”, in Charles Richet (org.), *Dictionnaire de physiologie*. Paris: Félix Alcan, 1895, v. 1, p. 836.



des cambiantes da atividade consciente, incluindo a atenção. Diferentemente da interpretação freudiana “tutelar”, muitos psicólogos do século XIX consideravam que o inconsciente “gerava, de maneira ativa, os processos integrais da memória, da percepção e do comportamento. Seus conteúdos são inacessíveis não porque estão ferrenha e preventivamente detidos, como quer a teoria psicanalítica, mas, de modo mais interessante, porque o funcionamento efetivo da cognição e da conduta não requer uma consciência completa. Ao contrário, para que a consciência possa realizar as tarefas psicológicas às quais melhor se ajusta, é conveniente deixar uma grande proporção da atividade psíquica sob controle automático; se a situação exigir uma tomada de decisão de maior importância, o inconsciente entregará à consciência, livremente, a informação necessária”.<sup>83</sup> Helmholtz, por exemplo, propôs um funcionamento quase utilitário da mente, em que seria negligenciada de modo involuntário a informação sensorial com pouca probabilidade de ser útil ou necessária. Para conscientizar-se de tais informações (como o ponto cego em nosso campo visual) seria preciso fazer um esforço específico para reorientar a atenção.

Darwin estabeleceu uma crença bastante difundida a respeito da importância da atenção para a evolução humana, identificando-a como um mecanismo de sobrevivência: “Quase nenhuma faculdade é tão importante para o progresso intelectual do homem quanto o poder de atenção. Animais claramente manifestam esse poder, como quando um gato observa uma toca e prepara-se para atacar sua presa. Animais selvagens às vezes ficam tão absortos nessas atividades que deles pode-se com facilidade se aproximar”.<sup>84</sup> Um certo tipo de atenção reativa era considerada uma parte essencial da biologia humana. Era o que provocava uma resposta sistêmica a estímulos novos, fossem visuais, olfativos ou auditivos, na qual o organismo era capaz de cessar (ou inibir) de imediato a atividade motora que estava realizando enquanto focava seu esforço mental nos estímulos relevantes, em geral aqueles relativos a predadores ou presas potenciais. Paralelamente aos trabalhos de Wundt nos anos 1870, o médico escocês Sir David Ferrier realizou pesquisas neurológi-

83 Jonathan Miller, “Going Unconscious”. *New York Review of Books*, 20 / 04 / 1995, p. 64. Miller discute o trabalho de Sir William Hamilton, W. Benjamin Carpenter e Thomas Laycock (o professor de J. H. Jackson).

84 Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* [1871]. Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 44. Angelo Mosso, por exemplo, começa com uma citação de Darwin seu capítulo sobre a atenção em *Fatigue*, p. 177. Sobre o impacto epistemológico da obra de Darwin, ver Robert J. Richards, *Darwin and the Emergence of Evolutionary Theories of Mind and Behavior*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 275-94.

cas em que defendia a ideia de uma localização das funções cerebrais. Ferrier desenvolveu a hipótese da existência de centros inibidores em partes específicas do cérebro, que eram a base fisiológica efetiva da vontade e da atenção. Ele demonstrou como ambas dependiam da *supressão* psicológica do movimento, isto é, de maneira paradoxal, como certas formas de atividade sensorial-motora inibiam outras atividades motoras.<sup>85</sup> Assim, um observador atento podia parecer imóvel, em um estado de imobilidade congelada, mas, por dentro, trazia uma efervescência de ocorrências psicológicas (e motoras) das quais dependia aquele “êxtase” relativo.<sup>86</sup> Esse estado de alerta reforçado e de foco intenso em uma área restrita de um campo sensorial podia ser entendido de muitas maneiras. Por exemplo, podia ser transposto da pura sobrevivência característica do reino animal para uma adaptação biológica do organismo ao trabalho disciplinado e produtivo dentro de um campo social. Mas a atenção, como mecanismo excludente, como filtro poderoso, podia também ser vista como um modelo do esquecimento nietzschiano, uma precondição essencial não só para a sobrevivência como também para a afirmação do ser por meio da *ação*.<sup>87</sup> A atenção aqui tem menos a ver com um modelo de consciência do que com uma rede ideomotora de *forças*. Ela é paradoxalmente aquilo que imobiliza, embora, se vista como uma parte da herança biológica, seja inseparável da mobilidade.

85 Ver David Ferrier, *The Functions of the Brain* [1876]. Nova York: G. P. Putnam, 1886, pp. 463-68. Ver também a valiosa análise sobre Ferrier em R. Smith, *Inhibition*, op. cit., pp. 116-21.

86 Ver, por exemplo, Maudsley, *The Physiology of Mind*, pp. 313-15: “Mas poderíamos perguntar como a inervação motora pode ser um fator na operação da vontade durante um ato mental quando, ao que tudo indica, não há nenhuma atividade muscular envolvida. Parece existir uma boa base para responder que a inervação motora invariavelmente acompanha o mais simples esforço do que parece ser pura vontade”.

87 Esse sentido de atenção como esquecimento que é condição para a afirmação e a autorrealização do organismo persistiu no século XX com Bergson (cujo trabalho discuto no quarto capítulo) e muitos outros. Ver, por exemplo, a formulação de que “mais do que qualquer outra coisa, a percepção criativa é o que faz um indivíduo sentir que a vida vale a pena”, em Donald Winnicott, *Collected Papers*. Nova York: Basic Books, 1951, p. 65; ou, ainda mais significativa, a noção de “experiência de pico”, de Abraham H. Maslow, que se tornou popular nos anos 1960. Maslow descreve um modo de “atenção total” que é como “se o mundo fosse esquecido, como se o objeto de percepção se tornasse, de repente, todo o Ser”, em *Introdução à psicologia do Ser*. Rio de Janeiro: Eldorado, s. d., p. 91. A natureza duradoura (ou reciclável) de tais formulações fica evidente nos anos 1990, em best-sellers de autoajuda como *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, de Mihaly Csikszentmihalyi. Nova York: Harper, 1990, p. 33: “A atenção é nossa ferramenta mais importante para melhorar a qualidade de nossa experiência”.



Como parte de uma reconfiguração fisiológica mais ampla da subjetividade, que ocorreu ao longo do século XIX, a atenção, em quase todas as suas diversas teorizações, tornou-se inseparável do esforço físico, do movimento e da ação. No período que analiso, o estado de atenção era em geral considerado sinônimo de um observador entendido plenamente como corpo, para o qual a percepção coincidia com uma atividade psicológica e/ou motora. Mais especificamente, havia três modelos importantes por meio dos quais se entendia a atenção como movimento. Em certas ocasiões, alguns elementos desses modelos se sobrepunham, mas em geral correspondiam a posições relativamente incompatíveis. (1) A atenção como processo *reflexo*, como parte da adaptação mecânica do organismo a estímulos do ambiente. O importante aqui é a herança evolutiva da atenção e suas origens em respostas perceptivas *involuntárias* e instintivas. (2) A atenção tal como foi determinada pela atividade de vários processos *automáticos* ou inconscientes; uma posição enunciada de muitas maneiras, começando com Schopenhauer, Janet, Freud e diversos outros. (3) Por fim, a atenção como atividade *voluntária*, decidida pelo sujeito, expressão de seu poder autônomo de organizar de maneira ativa o mundo percebido e de nele se impor. Porém, mesmo aqueles que defendiam essa última posição, como James ou Bergson, reconheciam de imediato a proximidade e a imprecisão dos limites entre a atenção voluntária e os estados automáticos ou involuntários.

Durante a década de 1880, a semelhança entre a vontade e a atenção tornou-se uma questão central em muitos tipos de trabalhos, tornando claro o quanto o pensamento psicológico distanciara-se do associacionismo de Mill e sua “química psíquica” das leis sobre a regularidade das sensações; ou do trabalho de Spencer da década de 1850, que definira a experiência como resposta *passiva* à ordem externa. William James abriu sua análise fundamental sobre a atenção com um ataque a Spencer e aos seguidores de Mill por reprimir e evitar o problema: “Seus motivos para ignorar o fenômeno da atenção são bastante óbvios. Esses autores estão empenhados em mostrar que as faculdades mentais superiores são puros produtos da ‘experiência’; que seria supostamente algo dado. A atenção, ao implicar um grau de espontaneidade reativa, pareceria quebrar o ciclo da receptividade pura [...] a criatura como um pedaço de argila absolutamente passivo sobre o qual a experiência cai como uma chuva”.<sup>88</sup> De modo geral, pode-se dizer que, na década de 1870, passa-se da

88 W. James, op. cit., v. 1, pp. 402-03. Ver o excelente capítulo sobre a contribuição de James para o problema da atenção em Gerald E. Myers, *William James: His Life and Thought*. New Haven: Yale University Press, 1986, pp. 181-214.

psicologia estrutural do associacionismo para vários tipos de psicologias funcionais.<sup>89</sup> Em parte, a mudança resulta da importância e da riqueza crescentes do entendimento fisiológico do sujeito humano. A pobreza e a inadequação das teorias associacionistas do conhecimento evidenciaram-se diante da ampla aceitação da ideia do sujeito como centro ativo de esforços comportamentais e como um composto de processos que se desdobram no tempo.

Assim, o problema da atenção floresceu e persistiu, mesmo depois de terem se tornado obsoletos vários sistemas de pensamento para os quais era central. Por exemplo, nas décadas de 1870 e 1880, muitos pensadores sociais e psicólogos vincularam ou identificaram a atenção à vontade. Mas, como a historiadora Lorraine Daston mostrou de modo muito convincente, o movimento por uma “psicologia científica” mais rigorosa, que ganhou força e respaldo institucional na década de 1890, era uma união de forças “na campanha contra a consciência, a vontade, a introspecção e outros aspectos característicos da mente”. No final do século, “a teoria da vontade tornou-se o alvo comum de um ataque lançado por diversas escolas americanas e inglesas de psicologia”.<sup>90</sup> Contudo, se a vontade, a mente e a introspecção eram elementos supérfluos, a atenção continuava a ser um componente inevitável da construção institucional da subjetividade. Hugo Münsterberg e James McKeen Cattell (cujo trabalho discuto no quarto capítulo) são exemplos de autores que descartaram qualquer noção de vontade ativa, mas continuaram a considerar importante o problema da atenção ao tentar alinhar de modo variado a psicologia com estratégias de controle social. Hoje, de modo semelhante, a atenção continua a ser uma categoria indispensável para discursos institucionais e técnicas do sujeito, não apenas em suas manifestações sociais óbvias, como o debate em torno do TDA, mas também no campo em expansão das ciências cognitivas, apesar da relevância e mesmo da existência da “mente” e da “consciência” serem contestadas nesse campo. Tanto a “atenção” quanto a “consciência” são noções historicamente construídas que foram relacionadas, durante o século

89 Ver George Herbert Mead, *Movements of Thought in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1936, v. 2, pp. 386-87. Mead escreve: “A estrutura do ato é o elemento importante da conduta. Essa psicologia é também chamada de psicologia motora, em oposição à psicologia mais antiga da sensação; psicologia voluntária, em oposição à mera associação de ideias entre si”.

90 Lorraine J. Daston, “The Theory of Will versus the Science of Mind”, in William R. Woodward e Timothy G. Ash (orgs.), *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth Century Thought*. Nova York: Praeger, 1982, pp. 88-115.



passado, de maneira variável e independente: a atenção como parte da explicação da subjetividade não é inerente à consciência.<sup>91</sup>

Essa discrepância entre atenção e consciência é crucial. De certo ponto de vista, com todo um legado da crítica recente, pode parecer destoante colocar o problema da atenção como base para uma investigação sobre a modernidade no final do século XIX. Ou seja, pode parecer, superficialmente, que a atenção é uma volta aos tradicionais problemas de natureza epistemológica, problemas que foram transformados de maneira radical ou tornados irrelevantes pela transição moderna para sistemas semânticos ou semióticos de análise, em linha com o que Richard Rorty descreveu como uma mudança “da epistemologia para a hermenêutica”.<sup>92</sup> Essa transição foi demonstrada de forma evidente, por exemplo, nas obras análogas de Mallarmé, Nietzsche e Peirce (e, em seguida, de Wittgenstein e Heidegger): pensadores que trabalharam com circunstâncias nas quais não se tratava mais de saber como um sujeito já constituído conhece ou percebe a objetividade de um mundo externo, mas de saber como um sujeito é construído provisoriamente pela linguagem e outros sistemas sociais de significação e de valor. Dentro dessa redefinição sintático-semântica da epistemologia, o estudo da função das diversas *faculdades* psíquicas tornou-se cada vez menos relevante. Entretanto, quero sugerir que a emergência da atenção como maneira de descrever ou de explicar o sujeito perceptivo é, na verdade, um indício da mesma crise epistemológica geral, do fim das várias análises da consciência e da crescente insignificância dos modelos dualísticos da epistemologia clássica. A partir do momento em que um observador passa a ser entendido em termos da subjetividade essencial da visão, a atenção torna-se um componente constitutivo (e desestabilizador) da percepção. A própria incerteza e imprecisão quanto à natureza da atenção indicava a obsolescência das teorias da percepção precendentes. A atenção pressupunha que a cognição não podia mais ser concebida com base na ideia de que os dados sensoriais são recebidos sem mediação pelo sujeito. Para falar em termos peircianos, ela transformava o sistema, anteriormente diádico, do sujeito-

91 Ludwig Wittgenstein, como anticartesiano, estava bem a par dessa discrepância entre percepção, consciência e atenção: “Mas a palavra ‘percebo’ não indica aqui que estou atento à minha consciência? O que habitualmente não é o caso. – Se é assim então a frase ‘percebo que...’ não diz que estou consciente, mas que minha atenção está orientada deste ou daquele modo”. *Investigações filosóficas* [1953], trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 127.

92 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979, p. 315 [ed. bras.: *A filosofia e o espelho da natureza*, trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994].

-objeto em um sistema triádico, no qual o terceiro elemento era constituído pela “comunidade de interpretação”: um espaço cambiante e interveniente de funções fisiológicas socialmente articuladas, de imperativos institucionais e de um amplo leque de técnicas, práticas e discursos relacionados à experiência perceptiva do sujeito no tempo. A atenção aqui não é redutível a alguma coisa. Assim, na modernidade, ela passa a ser constituída por essas formas de *exterioridade*, não pela intencionalidade de um sujeito autônomo. Em vez de faculdade de um sujeito já constituído, a atenção é um signo, não tanto do desaparecimento do sujeito, mas de sua precariedade, sua contingência e sua insubstancialidade.

Ainda que seja fácil e pertinente situar a ampla pesquisa sobre a atenção no contexto das necessidades dos aparatos disciplinares e administrativos para o gerenciamento e o controle dos sujeitos humanos, é importante enfatizar também outra dimensão correlata, que diz respeito ao conhecimento acumulado pelas ciências humanas recém-configuradas no século XIX. Foucault nos fez ver o que chamou de o grande sonho escatológico do século XIX, que era “fazer com que esse conhecimento sobre o homem servisse para que ele mesmo pudesse se libertar de suas alienações, de todas as determinações de que ele não fosse senhor, para que pudesse, graças ao conhecimento de si, tornar-se de novo, ou pela primeira vez, senhor de si. Em outras palavras, fizeram do homem um objeto de conhecimento para que o homem pudesse tornar-se sujeito de sua própria liberdade e de sua própria existência”.<sup>93</sup> Assim, a tentativa de determinar empiricamente as específicas condições fisiológicas e práticas sob as quais um sujeito perceptivo seria mais atento ao mundo, ou estabilizaria e objetificaria os conteúdos ou relações daquele mundo por meio do exercício de sua vontade soberana e atenta, seria como afirmar que aquele sujeito senhor de si era também senhor potencial e organizador consciente do mundo perceptível.<sup>94</sup> Mas a psicologia científica nunca conseguiu reunir o conhecimento necessário para induzir o funcionamento de um sujeito atento, ou para garantir

93 M. Foucault, “Foucault Responds to Sartre”, in *Foucault Live*, trad. John Johnston. Nova York: Semiotexte, 1989, p. 36. Entrevista originalmente publicada em *La Quinzaine littéraire*, 01-15/03/1968.

94 Nietzsche fez a ligação entre a atenção e a vontade de dominar: “O que é chamado ‘livre-arbítrio’, é, essencialmente, o afeto de superioridade em relação àquele que tem de obedecer: ‘eu, sou livre, ‘ele’ tem de obedecer’ – essa consciência se esconde em toda vontade, e assim também aquele retesamento da atenção, o olhar direto que fixa exclusivamente uma coisa, a incondicional valoração que diz ‘isso e apenas isso é necessário agora’, a certeza interior de que haverá obediência, e o que mais for próprio da condição de quem ordena”, *Além do bem e do mal* [1886], trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 23].



a presença totalmente simultânea do mundo e do observador atento.<sup>95</sup> Em vez disso, quanto mais se investigava, mais se revelava que a atenção trazia em si as condições para sua própria desintegração – o estado de atenção era na verdade inseparável do de distração, devaneio, dissociação e transe. Por fim, a atenção não pôde coincidir com o sonho moderno de autonomia.

\*\*\*

Grande parte da teoria estética do final do século XIX e início do XX tentou fugir justamente dessas concepções fisiológicas da atenção, propondo várias modalidades de contemplação e de visão, em tudo separadas dos processos e atividades do corpo.<sup>96</sup> Todo o legado neokantiano da percepção estética desinteressada, de Konrad Fiedler, T. E. Hulme e Roger Fry aos mais recentes “formalismos”, estava fundado no desejo de escapar do tempo corpóreo e seus caprichos. Hulme, por exemplo, acreditava que o artista era uma pessoa em quem “a natureza havia esquecido de ligar a faculdade de percepção à faculdade de ação”, e descrevia uma atenção estética “emancipada” da fisiológica.<sup>97</sup> A teoria modernista da arte e da música baseava-se, em grande medida, em sistemas dualísticos de percepção, nos quais uma percepção elevada e atemporal era contrastada com formas mais baixas, mundanas ou cotidianas de ver ou de ouvir.<sup>98</sup> Nas artes visuais, Rosalind Krauss argumenta que o modernismo imagina duas ordens: a primeira é “a visão empírica, o objeto como é ‘visto’, o

95 Esse fracasso pode ser sentido na conclusão bastante direta de Hermann Ebbinghaus, em 1905: “Die Aufmerksamkeit ist eine rechte Verlegenheit der Psychologie [A atenção é um verdadeiro problema para a psicologia]”, *Grundzüge der Psychologie*, op. cit., v. 1, p. 611.

96 Em seu “An Essay in Aesthetics”, de 1909, Roger Fry descreve a faculdade estética como uma forma de percepção separada do “complexo mecanismo nervoso” do corpo e dos instintos. “Toda a vida animal, e grande parte da vida humana, compõe-se dessas reações instintivas a objetos sensíveis e suas emoções correspondentes”, enquanto para Fry a “vida imaginativa” tem a ver com a contemplação desligada da possibilidade de ação, in R. Fry, “Um ensaio de estética”, em *Visão e forma* [1956], trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 54. Em outro texto, Fry defendeu “o argumento da existência *a priori* em todas as experiências estéticas de uma orientação especial da consciência e, sobretudo, de um enfoque especial da atenção, já que o ato de apreensão estética implica uma passividade atenta aos efeitos das sensações apreendidas em suas relações”. R. Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*. Londres: Chatto and Windus, 1927, p. 5.

97 T. E. Hulme, *Speculations*. Nova York: Harcourt, Brace & Co., 1924, pp. 154-57.

98 Ver, por exemplo, a oposição entre a percepção artística “livre” e a percepção não artística e “não livre” em Konrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art* [1876], trad. Henry Shaefer-Simmern. Berkeley: University of California Press, 1949.

objeto delimitado por seus contornos, o objeto que o modernismo despreza. A segunda é aquela das condições formais de possibilidade da visão, o nível em que a forma ‘pura’ opera como princípio de coordenação, unidade, estrutura: visível, mas não vista”. Krauss mostra que a temporalidade está necessariamente ausente desta última.<sup>99</sup> Segundo Krauss, a visão modernista e sua característica de ver “tudo-ao-mesmo-tempo” está baseada no cancelamento das condições empíricas da percepção, incluindo a experiência da sucessão.

O que ficou claro em diferentes trabalhos sobre a atenção, embora frequentemente omitido, foi a volatilidade do conceito e sua incompatibilidade com qualquer modelo de olhar estético prolongado. A atenção sempre trouxe consigo as condições de sua própria desintegração, era atormentada pela possibilidade de seu próprio excesso – que todos tão bem conhecemos sempre que tentamos ver ou ouvir alguma coisa durante muito tempo.<sup>100</sup> De diversas maneiras, a atenção inevitavelmente chega a um ponto em que se dissolve. Em geral, no ponto em que a identidade perceptiva de seu objeto começa a deteriorar-se e, em alguns casos (como alguns sons), desaparece por inteiro. Ou pode ser um limite em que a atenção se transforma de modo imperceptível em um estado de transe ou até de auto-hipnose. Em certo sentido, o estado de atenção era um fator crucial do sujeito produtivo e socialmente adaptável, mas, entre uma atenção útil para a vida social e uma atenção perigosamente absorta ou dispersa, a fronteira era muito nebulosa e só podia ser descrita em termos de normas de desempenho. Atenção e distração não eram dois estados diferentes em essência, mas existiam em um *continuum* e, assim, cada vez mais se reconhecia a atenção como um processo dinâmico, que se intensificava e se atenuava, crescia e decrescia, fluía e refluía de acordo com uma série indeterminada de variáveis.<sup>101</sup>

99 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 217.

100 Ver Théodule Ribot, *The Psychology of Attention* [1889]. Chicago: Open Court, 1896, p. 3: “A atenção é um estado fixo. Se for prolongado por um tempo além do razoável [...] todo mundo sabe por experiência própria que a mente vai tornando-se cada vez mais turva até chegar a um tipo de vazio intelectual, frequentemente acompanhado de vertigem”. Ver também a descrição de Ribot sobre as falhas patológicas da atenção, em *The Diseases of the Will*, trad. Merwin-Marie Snell. Chicago: Open Court, 1894, pp. 72-76.

101 Gustav Fechner foi o primeiro que elaborou esse *continuum* com algum detalhe. Ele descreveu a relação de reciprocidade entre atenção e “sono parcial” em seu *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860, v. 2, pp. 452-57. Kurt Goldstein escreveu que, a menos que a atenção tenha “uma ênfase diferencial”, ela se transformará em “uma liberação patológica para os estímulos”, e insistiu dizendo que “a distração e a fixação anormal são expressões da mesma mudança funcional sob condições diferentes”. Goldstein, “The Significance of Psychological Research in Schizophrenia”. *Journal of Nervous and Mental Disease*, v. 97, n. 3, mar. 1943, p. 272.



O filósofo Alfred Fouillée formulou o problema de maneira sucinta: “Concentrar a vontade e a atenção em qualquer coisa leva ao esgotamento da atenção e à paralisia da vontade”.<sup>102</sup> Nesse sentido, a atenção tinha certas qualidades termodinâmicas segundo as quais determinada força podia assumir mais de uma forma.<sup>103</sup> Émile Durkheim, em seus escritos epistemológicos da década de 1890 e no contexto de uma discussão mais ampla sobre a cegueira inerente à percepção, foi explícito a respeito da impossibilidade de se separar atenção e distração: “Estamos sempre em algum tipo de estado de distração, pois a atenção, ao concentrar a mente em um número reduzido de objetos, deixa-a cega para muitos outros. Toda distração tem o efeito de excluir da consciência certos estados psíquicos que, apesar disso, não deixam de ser reais, pois continuam a funcionar”.<sup>104</sup>

Nesse sentido, meu trabalho busca corrigir algumas hipóteses de uma corrente crítica bastante estabelecida, a qual, por sua vez, caracterizou a modernidade em termos de experiências de distração. Em particular, as obras de Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Theodor Adorno e outros presumiam que a percepção distraída era fundamental para qualquer explicação da subjetividade moderna.<sup>105</sup> A palavra alemã *Zerstreuung* figurava em inúmeras

102 Alfred Fouillée, “Le Physique et le mental: A propos de l’hypnotisme”. *Revue des Deux Mondes*, v. 105, maio 1943, p. 438.

103 Ernst Mach foi um dos muitos que, na década de 1880, entendeu sua natureza aparentemente paradoxal: “Onde a inteligência atingiu um alto grau de desenvolvimento, tal como acontece hoje nas condições complexas da vida humana, as representações com frequência podem absorver toda a atenção, de modo que a pessoa que está refletindo pode não notar eventos ao seu redor e não ouvir perguntas feitas a ela; um estado que as pessoas não acostumadas poderão chamar de distração [*absent-mindedness*], embora possa ser mais apropriadamente chamado de concentração [*present-mindedness*]”. Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations* [1885], trad. C. M. Williams. La Salle, Illinois: Open Court, 1890, p. 85.

104 Émile Durkheim, “Individual and Collective Representations”, em seu *Sociology and Philosophy*, trad. D. F. Pocock. Glencoe, Illinois: Free Press, 1953, p. 21.

105 Ver, por exemplo, Georg Simmel, “As grandes cidades e a vida do espírito” [1903], trad. Leopoldo Waizbort. *MANA*, v. 11, n. 2, Rio de Janeiro, 2005, pp. 577-591; Walter Benjamin, “On Some Motifs in Baudelaire”, in *Illuminations*, trad. Harry Zohn. Nova York: Schocken, 1968, pp. 155-200 [ed. bras.: “Sobre alguns temas de Baudelaire”, in *A modernidade e os modernos*, 2ª ed., trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000, pp. 33-72]; Siegfried Kracauer, “Culto da distração”, in *O ornamento da massa* [1963], trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 343-48]; e Theodor Adorno, “On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening”, in Andrew Arato e Eike Gebhardt (orgs.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Nova York: Urizen, 1978, pp. 270-99 [ed. bras.: *O fetichismo na música e a regressão da audição* [1938], trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1983].

análises críticas ligadas à teoria kantiana do conhecimento. Nelas, *Zerstreuung* referia-se a uma dispersão ou disseminação das percepções, fora de qualquer síntese necessária, percepções que “apenas seriam um jogo cego de representações, isto é, menos que um sonho”.<sup>106</sup> Parte do legado dessas obras foi a descrição da modernidade como um processo de fragmentação e destruição, em que as formas pré-modernas de completude e integridade foram irremediavelmente quebradas ou degradadas pelas reorganizações tecnológicas, urbanas e econômicas. Uma das premissas de *On Judging Visual Works of Art* (1876), de Fiedler, foi o diagnóstico da “decadência” na capacidade de percepção. Esse texto representa um exemplo importante das primeiras suposições históricas, que depois se generalizaram, de que as modalidades pré-modernas de ver e de ouvir eram implícita ou explicitamente mais ricas, profundas ou valiosas.<sup>107</sup> Essa avaliação decerto estava por trás da tentativa de Fiedler de estabelecer uma estética “objetivista”, em que a “presença” da forma visual pura é acessível apenas a um “olhar” atento e desligado de qualquer das condições subjetivas da visão.<sup>108</sup> Na virada do século, Simmel já tinha descrito de maneira exemplar como a vida urbana moderna era “uma rápida e contínua movimentação de estímulos externos e internos” e contrastava com “o ritmo mais lento, usual e de fluxo mais suave da fase sensório-mental” da vida social pré-moderna. Um ponto de vista coetâneo considerou a fragmentação implícita na modernidade como elemento destrutivo para uma série de valores artísticos e culturais tradicionais, mas, segundo essa visão, a distração era parte necessária do processo de superação da estética burguesa falida. Contudo, existia um ponto de vista prevaiente de que a distração era produto da “decadência” ou da “atrofia” da percepção, no contexto da deterioração generalizada da experiência.<sup>109</sup> Adorno, por exemplo, trata a distração como uma “regressão”, como uma percepção que ficou “presa no estágio infantil” e na qual a “concentração” profunda não

106 I. Kant, *Critique of Pure Reason*, op. cit., p. 139. [ed. port.: *Crítica da razão pura*, op. cit., A 112]

107 K. Fiedler, op. cit., p. 40.

108 Ver a análise penetrante sobre Fiedler feita por Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms: The Metaphysics of Symbolic Forms*, trad. John Michael Krois. New Haven: Yale University Press, 1996, v. 4, pp. 81-85: “O contexto psicológico não pode ser confundido com o constitutivo: os sentimentos que surgem quando se apreende uma obra de arte não podem ser considerados como aspectos essenciais dessa obra [...] no fim, Fiedler pensa que tudo o que pertence ao lado ‘subjetivo’, ao mundo ‘emocional’, e não ao mundo visível, meramente obscurece a visibilidade pura”.

109 Ver a análise de Miriam Hansen sobre a historicização ambivalente da percepção feita por Benjamin em “Benjamin, Cinema and Experience”. *New German Critique*, v. 40, inverno 1987, pp. 179-224.



é mais possível.<sup>110</sup> Para o poeta Rilke, que escreveu no início do século xx, a atenção autêntica era o resquício raro e precioso de um ideal perdido de absorção artesanal no trabalho, agora relegado às margens de um mundo mecanizado cheio de rotinas. Para Rilke, o escultor Rodin encarnava “o homem atento a quem nada escapa, o amante que recebe continuamente, o homem paciente que não conta o tempo e não pensa em querer a coisa seguinte. Para ele, a única coisa que existe é sempre aquilo que ele vê e seu entorno, o mundo em que tudo acontece [...] e este modo de ver está tão fixado em si porque ele o adquiriu como artesão”.<sup>111</sup>

Ao contrário disso, defendo que a distração moderna não é uma ruptura dos tipos estáveis ou “naturais” de percepção contínua e imbuída de valores existentes durante séculos. A distração seria um *feito* e, em muitos casos, um elemento constitutivo das diversas tentativas de produzir atenção em sujeitos humanos.<sup>112</sup> Se a distração surge como problema no final do século xix, isso ocorre de maneira inseparável da construção paralela, em vários campos, do observador atento. Embora Benjamin faça afirmações positivas sobre a distração em alguns de seus trabalhos (sugerindo que a disrupção inerente ao choque e à distração traz a possibilidade de novos modos de percepção), ele sempre pressupunha uma dualidade fundamental, em que a contemplação abstrata, purificada dos estímulos excessivos da modernidade, era o outro termo.<sup>113</sup>

110 T. Adorno, op. cit., p. 288.

111 Rainer Maria Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke 1892-1910*, trad. Jane B. Green e M. D. Norton. Nova York: Norton, 1945, carta a Lou Andreas-Salomé, 8 de agosto de 1903.

112 John Dewey foi um dos que, na década de 1880, haviam estabelecido a impossibilidade de separar o modelo normativo de atenção e as experiências de choque, dissociação e novidade: “Um choque causado por uma surpresa é um dos métodos mais eficazes de despertar a atenção. O inesperado em meio à rotina é acentuado. O contraste entre os dois prende a atenção e dissocia um do outro de modo mais eficaz. Assim a variedade e a mobilidade da vida psíquica estão garantidas”. Dewey, *Psychology*, op. cit., p. 127.

113 É claro que em alemão não há cognato para *contemplation*. Entretanto, vale lembrar as ressonâncias teológicas desse termo de origem latina. Ele significa não somente “ver ou considerar com atenção contínua”, mas, como escreveu Paul Tillich, antigo colega de Adorno no Frankfurt Institut, “contemplação significa ir ao templo, entrar na esfera do sagrado, nas raízes profundas das coisas, em seu terreno criativo”. Tillich, *The New Being*. Nova York: Scribner's, 1955, p. 130. Para Benjamin, mesmo Franz Kafka, um de seus modernistas exemplares, caracterizava-se por uma relação problemática com as modalidades seculares da percepção: “Se Kafka não rezou – coisa que não sabemos –, distinguia-se em grau elevadíssimo pelo que Malebranche define como ‘a oração natural da alma’: a atenção. E nela, como os santos nas suas orações, ele se solidarizou com todas as criaturas”. W. Benjamin, *Illuminations*. p. 134 [ed. bras.: “Franz Kafka”, in *A modernidade e os modernos*, op. cit., p. 97].

“Distração e concentração formam polos opostos”, declarou Benjamin no famoso texto em que coloca a arquitetura e o cinema como dois paradigmas do modo moderno de “recepção em estado de distração”.<sup>114</sup> Em vez disso, argumento que atenção e distração não podem ser pensadas fora de um *continuum* no qual as duas fluem incessantemente de uma para a outra, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas.

A obra do historiador de arte Alois Riegl foi um dos muitos elementos que formaram a historicização da percepção de Benjamin. Em seu livro de 1902, *The Dutch Group Portrait* [O retrato de grupo holandês], Riegl descreveu outro modelo de atenção, no qual opunha não tanto formas contemporâneas de distração, mas antes formas modernizadas de subjetividade, caracterizadas pela absorção numa percepção de base fisiológica. Ainda que o texto de Riegl tenha sido influenciado pelo conhecimento das pesquisas de Wundt e outros, sua explicação da atenção buscava reconstituir o ser unitário que a psicologia científica estava desmontando. A natureza transitiva e provisória dos estados mentais e das experiências perceptivas descritas por Wundt e outros era totalmente incompatível com a postulação de Riegl sobre um sujeito cuja integridade dependia da reciprocidade entre atenção subjetiva constante e um mundo coerente e objetivo. Para Riegl, o indivíduo se definia pelo exercício da concentração dirigida, que excedia o campo da mera psicofisiologia. Em *The Dutch Group Portrait*, ele deixou claro que seu modelo privilegiado de observador individual pressupunha um ideal de *intersubjetividade* atenta, em oposição às formas modernas de interioridade, absorção e isolamento psíquico, ou ainda à dissolução do mundo comunal, que ele via representada no fenômeno cultural geral do “Impressionismo”. Assim, os retratos de grupo holandeses do século xvii ofereciam, no início do xx, uma figuração utópica de um mundo de comunicação mútua (um equivalente secular da experiência religiosa), em que a arte seria inseparável da harmonia democrática imaginária entre o indivíduo e a comunidade. Para Riegl, o objetivo dessas pinturas era a “representação de um elemento psicológico impessoal (atenção), por meio do qual as psiques individuais fundiam-se como um todo na consciência do sujeito observador”.<sup>115</sup> A distração moderna só poderia corroer essa possibilidade. Entretanto, para Riegl, o sonho de comunidade, de um momento silencioso de comunhão psi-

114 W. Benjamin, *Illuminations*, op. cit., pp. 239-40.

115 Alois Riegl, “The Dutch Group Portrait (excerpts)”, trad. Benjamin Binstock. *October*, v. 74, outono 1995, p. 11. Ver a discussão valiosa de Ignasi de Solà-Morales a respeito da subjetividade em Riegl e Fiedler, in “Toward a Modern Museum: From Riegl to Giedion”, *Oppositions*, v. 25, outono 1982, pp. 68-77.



quica, conforme aparecia, digamos, na tela *Os síndicos da corporação de tecelões de Amsterdã*, de Rembrandt, existia como uma construção estética que poderia ser individualmente apreendida pelo observador. Sem dúvida, Riegl teria ficado desanimado com as novas formas de recepção coletiva tais como o cinema, que por volta de 1900 se tornou realidade em plateias de massas atentas. Seu ideal só poderia ser uma fantasia elitista e regressiva de uma atenção pré-moderna e imbuída de teor ético.<sup>116</sup>

Várias explicações da subjetividade moderna entenderam a atenção como um produto fundamental da modernidade no Ocidente em geral, para além dos limites do século XIX com que trabalho. Ferdinand Tönnies, em sua influente distinção entre *Gemeinschaft* [comunidade] e *Gesellschaft* [sociedade], identifica a atenção como um aspecto constitutivo desta última, algo característico das formas modernas de isolamento e fragmentação que substituíram as relações comunais pré-modernas. Na *Gesellschaft*, a condução do comércio e dos negócios, baseados na deliberação, depende do cultivo social de hábitos atentos: “A aplicação da mente à imaginação do objeto desejado, ou à atenção consciente ou racional, isto é, a atenção ligada ao pensamento. Essa é uma forma que está na base de todas as atividades racionais. Você aponta, por assim dizer, seu telescópio para aquele objeto [...]. Ele vai ‘abrir seus olhos’ e ‘chamar sua atenção’ para ele”.<sup>117</sup> Na obra de Nietzsche, há uma descrição parecida da cultura moderna, em que um estado de atenção restrita desempenha um papel central. Como sugeri anteriormente, para Nietzsche a atenção também trazia a possibilidade de uma absorção, de um esquecimento que podia servir como condicionante para uma ação afirmativa da vida, ou até uma ação pela qual se poderia atingir instantes de eternidade dentro do fluxo do tempo humano.<sup>118</sup> Entretanto, como Tönnies, Nietzsche interpreta a forma mais difusa

116 Ver a discussão sobre Riegl e sobre a atenção em Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 155-69. Olin destaca que *Aufmerksamkeit*, entre outras coisas, “denota um ato educado ou deferente dirigido ao outro”.

117 Ferdinand Tönnies, *Community and Society* [1887], trad. Charles P. Loomis. East Lansing: Michigan State University Press, 1957, p. 145. Ver a avaliação de Tönnies feita por Harry Lieberohn em *Fate and Utopia in German Sociology 1870-1923*. Cambridge: MIT Press, 1988, pp. 11-39.

118 É evidente que isso remete à proximidade entre o problema da atenção e a vasta história e sociologia dos “exercícios espirituais”. Entretanto, nas práticas que buscavam apreender uma essência pura e indistinta, a natureza paradoxal da atenção sempre foi um problema fundamental. Ela permitia certa concentração inicial da mente, mas seus inevitáveis e intrínsecos limites temporais ainda ancoravam o sujeito num mundo transitório de idas e vindas. Um texto budista antigo insiste: “Todos os tipos de idealização devem ser descarta-

e mais degradada da atenção como mero foco no momento presente: “Agora, apenas um tipo de seriedade permanece na alma moderna, aquela que se refere às notícias trazidas pelos jornais ou pelo telégrafo. Trata-se de ocupar o momento e, para tirar proveito dele, de avaliá-lo o mais rápido possível! – parece até que o homem moderno preservou apenas uma virtude, a *presença de espírito*”.<sup>119</sup> Nietzsche sugere então um dilema: a atenção absorta é ao mesmo tempo essencial para ultrapassar criativamente os limites da individualidade e necessária para que o indivíduo funcione dentro do mundo moderno de fatos e quantificações econômicas.

No século XX, essa visão geral da subjetividade moderna é desenvolvida em muitas ocasiões. Por exemplo, Max Horkheimer, em 1941, descreveu o sujeito na cultura moderna como alguém que precisa da habilidade do autômato para reagir de modo correto: “O indivíduo não tem mais que se preocupar com o futuro; ele apenas precisa estar pronto para adaptar-se, para seguir ordens, para puxar alavancas e executar tarefas sempre diferentes que são sempre as mesmas. A unidade social não é mais a família, mas o indivíduo atômico [...] entretanto, indivíduos contemporâneos precisam ainda mais da presença de espírito do que dos músculos; a resposta pronta é o que importa, a afinidade com qualquer tipo de máquina: técnica, atlética, política”.<sup>120</sup> Depois da Segunda Guerra Mundial, David Riesman desenvolveu seu modelo caracterológico de pessoa “alterodirigida” parcialmente em termos de sobrecarga sensorial e aceleração perceptiva de um campo social em que “o trabalho e o lazer estão interligados”.

dos tão logo se apresentem; até as noções de controle ou relaxamento devem ser rejeitadas. Sua mente deve tornar-se um espelho: refletindo coisas, mas não as julgando ou retendo. As concepções geradas pelos sentidos e pela mente inferior não tomarão forma sozinhas, a menos que sejam enfocadas pela atenção; se forem ignoradas, não aparecerão ou desaparecerão. O mesmo vale para as condições exteriores à mente: não se deve deixar que prendam a atenção e assim interrompam a prática [...] as noções do eu não devem permanecer”. Citado em Aldous Huxley, *The Perennial Philosophy*. Nova York: Harper, 1944. Para um texto recente exemplar, ver J. Krishnamurti, *The Flame of Attention*. Nova York: Harper, 1984. Para pesquisas ocidentais sobre esse problema, ver, por exemplo, a análise de estudos sobre atenção e meditação de Marjorie Schuman, “The Psychophysiological Model of Meditation and Altered States of Consciousness: A Critical Review”, in Julian Davidson e Richard Davidson (orgs.), *The Psychobiology of Consciousness*. Nova York: Plenum Press, 1980, pp. 333-78. Também são relevantes os comentários de Georges Bataille sobre atenção e práticas meditativas, *Inner Experience*, trad. Leslie Anne Boldt. Albany: SUNY Press, 1988, pp. 15-18.

119 Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 219; grifos meus.

120 Max Horkheimer, “The End of Reason”, in Arato e Gebhardt (orgs.), *The Essential Frankfurt School Reader*, p. 38.



Esse novo indivíduo cosmopolita é produto da modernidade, do “ambiente social ao qual ele precocemente se torna atento [...]”. A pessoa ‘alterodirigida’ tem de ser capaz de receber sinais de perto e de longe: as fontes são muitas, as mudanças rápidas. Desse modo, o que pode ser internalizado não é um código de conduta, mas o elaborado equipamento necessário para *prestar atenção* em tais mensagens e, vez ou outra, participar de sua circulação. Embora vergonha e culpa tenham sobrevivido para controlar, não são importantes para a pessoa ‘alterodirigida’, cuja alavanca psicológica primordial é uma ansiedade difusa. Esse equipamento de controle, em vez de funcionar como um giroscópio, funciona como um radar”.<sup>121</sup>

Para concluir esta seção, lembrarei algumas reflexões gerais de Hannah Arendt em *A condição humana*. Ela sustenta que a modernidade não envolve apenas a inversão da *vita contemplativa* e da *vita activa*, dos valores relativos de pensar (*theoria*) e fazer, mas, na verdade, também a completa destruição da contemplação em seu sentido original. Ao privilegiar o fazer e o fabricar, a sociedade moderna tornava sem sentido a ideia da contemplação como visão da verdade. “Pois agora a relação entre os dois já não é estática [o ser e a aparência] [...] como se as aparências meramente escondessem e encobrissem um Ser verdadeiro que para sempre escapa aos olhos do homem”, e, portanto, a emergência das formas modernas de observação e de atenção tornou-se inseparável da dissolução de tudo que fosse fixo, permanente ou eterno.<sup>122</sup> A atenção pode ser entendida através das explicações de Arendt sobre as formas de olhar compatíveis com “o princípio da intercambialidade, depois a relativização, e, por fim, a desvalorização de todos os valores”.<sup>123</sup>

121 David Riesman, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, ed. rev. Nova York: Doubleday, 1953, pp. 41-42; grifos meus [ed. bras.: *A multidão solitária: Um estudo da mudança de caráter americano*, 2ª ed, trad. Rosa R. Krausz e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995].

122 Hannah Arendt, *A condição humana* [1958], 10ª ed., trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 289. É possível associar o esquema histórico de Arendt com a caracterização do “olhar autorrevelador” (*self-disclosing look*) primordial que Martin Heidegger atribuíra aos gregos antigos e que “tornava a presença possível”, e do “olhar predatório” (*glaring, predatory look*) do sujeito moderno “por meio do qual os seres são, por assim dizer, empalados e tornam-se, desse modo, os primeiros e mais notáveis objetos de conquista”, in *Parmenides*, trad. André Schuwer e Richard Rojewicz. Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 108.

123 H. Arendt, op. cit., p. 320. Ao comentar o “tipo funcional de conduta entorpecida e ‘tranquilizada’” que caracteriza as sociedades ocidentais da metade do século xx, Arendt conclui justamente que “é perfeitamente concebível que a era moderna – que teve início com um surto tão promissor e tão sem precedentes de atividade humana – venha a terminar na

\*\*\*

Na descrição da modernidade feita por Arendt, um dos valores que surgem para suplantare as crenças tradicionais é “o princípio da própria vida”. Ela identifica Marx, Nietzsche e Bergson como pensadores que equiparam a Vida e o Ser. Privilegiaram a vida em detrimento do problema da consciência, que consideraram por demais ligado a um modelo antigo e estático de contemplação e verdade. Mas, como Arendt argumenta, o Homem “tampouco, a rigor, ganhou a vida; foi atirado de volta a ela, lançado à interioridade fechada da introspecção, na qual suas mais elevadas experiências eram os processos vazios do cálculo da mente, o jogo da mente consigo mesma. Os únicos conteúdos que sobraram foram os apetites e os desejos, os impulsos insensatos do seu corpo que ele confundia com a paixão e que considerava ‘não razoáveis’ por não conseguir ‘raciocinar’ com eles, ou seja, prevê-los e medi-los. Agora, a única coisa que podia ser potencialmente imortal [...] era a própria vida, isto é, o processo vital, possivelmente eterno, da espécie humana”.<sup>124</sup> Entre as primeiras obras em que se pôde discernir essa transição turbulenta entre uma filosofia da consciência (e da forma) e uma filosofia da vida, em que o caráter irracional e dinâmico da subjetividade torna-se constitutivo da verdade, está a de Schopenhauer. Ele foi um dos principais pensadores do século XIX a detalhar a natureza instável e especificamente temporal da percepção.<sup>125</sup> Em um texto de 1844, nota o caráter irredutivelmente fragmentário e distraído da experiência subjetiva:

passividade mais mortal e estéril que a história jamais conheceu”, pp. 335-36. Ver também a discussão sobre a modernidade “como um processo que suprimirá a distinção entre a consciência privada e a pública”, em Hans Magnus Enzensberger, “The Industrialization of the Mind”, in Reinhold Grimm e Bruce Armstrong (orgs.), *Critical Essays*, org. Reinhold Grimm and Bruce Armstrong. Nova York: Continuum, 1982, pp. 3-14. Também é importante a análise histórica da relação cambiante entre a contemplação e o lazer em Sebastian de Grazia, *Of Time: Work and Leisure*. Nova York: Twentieth Century Fund, 1962, pp. 19-28.

124 H. Arendt, op. cit., p. 334.

125 Por volta do mesmo período, Johann Friedrich Herbart intuiu a desordem implícita nas experiências subjetivas de sucessão (a maneira como a percepção era de fato constituída por uma série de fusões, desaparecimentos, combinações e deslocamentos), embora seu trabalho fosse um dos muitos projetos intelectuais da primeira metade do século XIX que tentaram determinar as leis de associação que conferiam à percepção lógica e coerência internas. Ver minha análise de Herbart em *Técnicas do observador*, op. cit., pp. 101-04.



O intelecto só apreende de maneira sucessiva, de modo que para compreender uma coisa ele precisa abrir mão de outra, conservando dela apenas traços que se tornam cada vez mais fracos. A ideia que agora ativamente prende a minha atenção dentro de pouco tempo terá forçosamente saído da minha memória [...]

Às vezes as impressões externas dos sentidos amontoam-se nela, perturbando, interrompendo e impondo a ela, a todo momento, as coisas mais estranhas; às vezes uma ideia puxa outra por associação e é desalojada pela segunda; finalmente, mesmo o intelecto não é capaz de ocupar-se de uma só ideia durante muito tempo e de modo contínuo. Ao contrário, o intelecto é como o olho, que, quando olha demoradamente um objeto, logo não consegue mais vê-lo distintamente, porque os contornos se sobrepõem, se confundem e, finalmente, tudo fica obscuro; assim nosso pensamento, quando ruma longamente uma coisa, gradativamente fica confuso, se entorpece e termina em completo estupor.<sup>126</sup>

Schopenhauer foi um dos primeiros a entender a ligação entre atenção e desintegração perceptiva. Ele compara a natureza “defeituosa” e “fragmentária” da atenção subjetiva a uma “lanterna mágica, em cujo foco apenas uma imagem pode aparecer por vez; e toda imagem, mesmo quando figura algo muito nobre, ainda assim logo deve desaparecer para dar lugar a algo muito diferente ou mesmo muito vulgar”.<sup>127</sup> Em parte, a modernidade cultural de Schopenhauer está em sua identificação da própria temporalidade como fonte de angústia subjetiva. Segundo ele, seres humanos pareceriam “estranhos e lastimáveis” a “seres de uma ordem superior, cujo intelecto não tivesse o tempo como forma”.<sup>128</sup> O tempo aqui não tem nenhuma de suas características kantianas: não há mais garantia de ordem nos conteúdos da consciência, e abre-se uma janela para o caos cognitivo da modernidade, contra o qual a atenção será invocada a travar uma batalha. Schopenhauer descreve “a mistura extremamente heterogênea de fragmentos de representações e de ideias de todo tipo que se atravessam sem parar em nossas cabeças”.<sup>129</sup> É óbvio que a questão do tempo fez parte do pensamento epistemológico ocidental desde seu início, mas o que é radicalmente novo, por volta de 1830, é a aceitação generalizada das condições fisiológicas do conhecimento, que aparece em paralelo à rápida expansão do estudo empírico do corpo humano. O problema da consciência torna-se

126 A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, op. cit., v. 2, pp. 137-38.

127 Id., ibid., p. 138.

128 Id., ibid., p. 139.

129 Id., ibid., p. 139.

inseparável da questão da temporalidade fisiológica e de seus processos.<sup>130</sup> A partir de Schopenhauer até o século xx, com Bergson e Whitehead, houve uma série de tentativas diversificadas de articular posições epistemológicas que reconhecessem a natureza processual variável de um sujeito fisiológico, de fato correspondente às incessantes pulsações e animações do corpo. Foi a temporalidade específica do corpo que aniquilou a possibilidade de *reflexão* subjetiva no sentido cartesiano e também que aos poucos minou as explicações da percepção baseadas nos princípios de *associação* de elementos separados. Os proponentes da óptica fisiológica, céticos, perguntavam: quando um observador pôde experimentar, de modo demonstrável, uma “percepção” estável ou distinta? Dentro dessa problemática, Ernst Cassirer afrontosamente identifica a obra de Schopenhauer como o primeiro projeto filosófico moderno baseado num modelo de “*intuição* instintiva imediata”, e não na *reflexão* conceitual.<sup>131</sup>

Um dos movimentos mais significativos de toda a obra de Schopenhauer é sua rejeição da noção kantiana de unidade sintética transcendental da apercepção para explicar como o mundo é representado para nós, como percepções sucessivas tornam-se intelectualmente coerentes. Em vez de um princípio *a priori* de unidade, Schopenhauer considera que a vontade sozinha mantém todas as representações juntas. Em certo sentido, é claro, a vontade é o princípio unificador em Schopenhauer, mas ele nos situa em um mundo que não tem mais nenhum ponto em comum com o de Kant. Se para Kant a unidade sintética da apercepção conferia um caráter apodíctico ou absoluto à experiência perceptiva, a vontade em Schopenhauer coincide com uma ausência primordial de razão, lógica ou sentido por trás das aparências. Nas palavras de Terry Eagleton: “A vontade schopenhaueriana, como uma espécie de positividade sem propósito, é, neste sentido, um travesti selvagem da estética kantiana”.<sup>132</sup> A sucessividade caótica da percepção é determinada apenas pelo

130 Ver minha análise desse ponto com relação à expansão da óptica fisiológica nas décadas de 1830 e 1840, em *Técnicas do observador*, op. cit., pp. 71-97.

131 Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und der Wissenschaft der neueren Zeit* [1907]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, v. 3, pp. 413-14.

132 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1990, p. 159 [ed. bras.: *A ideologia da estética*, trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993]. Ele continua: “Com Schopenhauer, o desejo torna-se protagonista do teatro humano, e os sujeitos humanos simplesmente seus portadores obedientes ou seus servos. Isto não depende só da emergência de uma ordem social na qual, na forma de um individualismo possessivo corriqueiro, o desejo transformou-se na ordem do dia, na ideologia dirigente e na prática social dominante; mas é resultado da percepção de um *infinito* de desejo numa ordem social em que o único fim da acumulação é acumular mais. Num colapso



movimento imotivado e cego da vontade. Para a maioria dos sujeitos individuais, a vontade era diretamente experimentada como seu próprio corpo. Isto é, a forma objetivada mais imediata da vontade era a economia instintiva do desejo referente à própria existência física.<sup>133</sup> Desse modo, nossa relação com um mundo sensorial variado é determinada não por imposição de estruturas formais apriorísticas, mas pelos caprichos insondáveis de impulsos e forças inconscientes e sem propósito, frequentemente de natureza sexual. Contudo, foi esse entendimento que levou Schopenhauer a postular a possibilidade de um olhar semelhante a uma percepção purificada, que levaria a uma suspensão do tempo e da economia do corpo e que, ao final do século XIX, tornar-se-ia uma miragem da modernidade.

Desse ponto de vista, é possível considerar a obra de Schopenhauer não apenas a responsável por derrubar o modelo kantiano de síntese, mas também por constituir um radical e precoce ataque, no século XIX, à própria possibilidade de uma filosofia da consciência. A distração e o esquecimento (que sugerem sublimação e repressão) tornaram-se poderosos componentes da fluida economia da experiência física. Todos os estados mentais (sono, transe, desmaio, devaneio, dissociação) que o pensamento clássico havia marginalizado ou excluído de suas teorias do conhecimento passaram a ter seu papel nas explicações psicológicas da subjetividade normativa. Dentro de um quadro histórico mais geral, vemos a desintegração da tradição epistemológica que vai de Descartes a Kant, em que a consciência, ou o *cogito*, era a base para todo o conhecimento e toda a certeza. Pois é apenas quando a consciência deixa de ter uma prioridade fundamental indiscutível que a atenção surge como problema – quando o sujeito deixa de ser sinônimo de uma consciência que está sempre presente para si mesma, quando não há mais congruência inevitável entre subjetividade e “Eu” pensante. Freud, por exemplo, destacou o enorme significado da declaração de Henry Maudsley, em 1868: “Uma verdade em que nunca se pode insistir com

traumático de qualquer teleologia, o desejo transforma-se em algo independente de fins particulares, ou, ao menos, grotescamente desproporcional a eles”. Ver uma análise afim em Rüdiger Safranski, *Schopenhauer and the Wild Years of Philosophy*, trad. Ewald Osers. Cambridge: Harvard University Press, 1990, pp. 191-222 [ed. bras.: *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*, trad. William Lagos. Belo Horizonte: Geração Editorial, 2010]. Também disponível no capítulo sobre Schopenhauer em Michel Henry, *The Genealogy of Psychoanalysis*, trad. Douglas Brick. Stanford: Stanford University Press, 1993, pp. 164-203.

133 “Meu ensinamento afirma que o corpo inteiro é a vontade mesma, exibindo-se na percepção do cérebro [...]. O corpo inteiro é e permanece sendo a apresentação da vontade à percepção.” A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, op. cit., v. 2, p. 250.

clareza demais é que a consciência não é coextensiva à alma”.<sup>134</sup> É óbvio que a consciência continua a ser uma questão central em muitos textos, mas a ênfase na atenção como um de seus elementos constitutivos é sinal de seu caráter cada vez mais provisório e problemático.

No final do século XIX, a temporalidade, que fora um problema para Schopenhauer, integrava uma ampla gama de posições psicológicas e epistemológicas.<sup>135</sup> Wilhelm Dilthey, apesar de afirmar a unidade da consciência, explicou sua noção de experiência subjetiva como “um fluxo contínuo”. Numa linguagem que ainda não rompera de todo com a psicomecânica de Herbart, mas que evocava precocemente a dissolução cinemática, Dilthey escreveu que “o curso da vida psíquica considerado no fluxo do tempo só pode manifestar uma representação relativa no momento em que ela desaparece e outra representação relativa no momento em que ela começa a aparecer”. O dilema de Dilthey, como também o de muitos outros, era explicar a um só tempo a intangibilidade da experiência subjetiva vivida e o indivíduo enquanto sujeito ativo e criativo imerso em processos históricos objetivos. Sua aposta era que havia um ponto de intersecção entre essas duas categorias de temporalidade: “Digamos que, em todo presente, ocorre uma síntese na consciência e seus elementos apontam retrospectiva e prospectivamente para um nexos objetivo que engloba o que sabemos e fazemos”.<sup>136</sup>

Dilthey também investigou a relação da natureza seletiva e delimitada da atenção com a relativa restrição da consciência. Ele se opunha com firmeza à noção de inconsciente e buscou contornar os problemas que esse dualismo causava ao seu sujeito livre, possuidor de conhecimentos e experiências vividas. Em vez disso, imaginava a consciência como um terreno imenso, iluminado pelos raios da atenção apenas em áreas muito pequenas. Inúmeras representações, atos psíquicos e processos “são conscientes, mas não são enfocados pela atenção, ou notados, ou registrados pela consciência reflexiva”. Ele des-

134 S. Freud, “A interpretação dos sonhos” [1900], in *ESB*, v. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1972, p. 637. A citação é de Henry Maudsley, *The Physiology and Pathology of the Mind*, 2ª ed. Londres: Macmillan, 1868.

135 Por exemplo, até uma figura essencial para a institucionalização da psicologia científica como G. Stanley Hall expressou, já em 1902, sua admiração e dívida intelectual para com Schopenhauer. Ver Dorothy Ross, *G. Stanley Hall: The Psychologist as Prophet*. Chicago: University of Chicago Press, 1972, p. 264.

136 Wilhelm Dilthey, *Introduction to the Human Sciences* [1883], org. Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi. Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 317-18 [ed. bras.: *Introdução às ciências humanas*, trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010].



crevia a atenção como um “*quantum* de energia” que diminuía o escopo da consciência atenta à medida que a densidade da atenção aumentava. “Se estou olhando para fora da janela e percebo uma paisagem, a luz da consciência pode ser distribuída uniformemente pela paisagem inteira. Mas assim que eu tentar apreender com mais detalhe uma única árvore ou mesmo um galho, diminui a consciência que eu aponto para o resto da paisagem”.<sup>137</sup> Em meados da década de 1880, Dilthey, como muitos outros, reagia contra as explicações associacionistas dos processos mentais e perceptivos, que concebiam os objetos da consciência como quantidades ou representações fixas.<sup>138</sup> A atenção tornou-se parte de sua reconceitualização da experiência psíquica em termos de novas “categorias de vida”, nas quais o *continuum* temporal da existência individual e a historicidade da cultura humana constituíam processos entrelaçados. “Todos os *nexos adquiridos* da vida psíquica [...] transformam e moldam as percepções, representações e estados nos quais a atenção está focada diretamente, prendendo então nossa consciência com mais força [...]. Assim, há uma interação constante entre o eu e o meio externo real em que o eu se coloca. Nossa vida consiste nessa interação”.<sup>139</sup>

Na obra de Charles S. Peirce, a atenção ocupa um lugar crucial. Em 1868, ele fez a abrangente declaração: “A sensação e o poder de abstração ou atenção podem ser considerados, num certo sentido, os únicos componentes de todo o pensamento”. Apesar disso, Peirce separa a atenção de qualquer noção de plenitude de presença ou de percepção direta do mundo. Para ele, a atenção é um ato de seleção, porém, não no sentido de um olhar que escolhe um objeto para contemplação ou escrutínio. “Pela força da atenção, um dos elementos objetivos da consciência ganha relevância”.<sup>140</sup> Mas isso não tem relação com o

137 Id., *ibid.*, pp. 313-14.

138 Sobre a rejeição generalizada do associacionismo na década de 1880, ver Maurice Mandelbaum, *History, Man and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971, pp. 218-22.

139 Wilhelm Dilthey, “The Imagination of the Poet” [1887], in *Poetry and Experience, Selected Works*, v. 5, Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi (orgs.), Princeton: Princeton University Press, 1985, p. 72. “Mas, quando as percepções ou representações aparecem no nexo real da vida psíquica, são permeadas, coloridas e avivadas pelos sentimentos. A distribuição dos sentimentos, interesses e a maneira como influenciam nossa atenção provocam, em conjunto com outras causas, o aparecimento, o desenvolvimento gradual e o desaparecimento das representações. Esforços de atenção – que são derivados dos sentimentos, embora sejam formas de atividade volitiva – conferem uma energia impulsiva às imagens individuais ou permitem que desapareçam de novo. Portanto, na psique real, toda representação é um processo”, p. 68.

140 C. S. Peirce, “Some Consequences of Four Incapacities”, *op. cit.*, pp. 61-62.

conceito regulador de Peirce chamado Primeiridade [*Firstness*], que se refere à ideia de presença e autoimediatismo absoluto precedente a toda síntese e diferenciação. Para Peirce, a percepção humana era intrinsecamente incapaz de alcançar esse estado de novidade e não referencialidade. A percepção verdadeiramente imediata para Peirce só poderia referir-se a alguma condição eterna e invariável. Ao contrário, a atenção constituía-se de modo irrevogável no tempo, no que ele chamava de Secundidade [*Secondness*]. “A atenção é uma questão de quantidade contínua; pois a quantidade contínua, até onde se sabe, reduz-se, em última análise, ao tempo [...] A atenção é o poder pelo qual o pensamento conecta-se e relaciona-se de forma simultânea com o pensamento em outro momento.” A atenção, ele afirma, é um ato de indução. Em minha argumentação, a importância da posição de Peirce está em sua antiopticidade, sua rejeição dos modelos visuais que estavam no cerne do pensamento epistemológico tradicional.<sup>141</sup>

Foi outro filósofo inovador, William James, quem propôs um dos modelos mais influentes e dinâmicos de atividade mental, servindo-se da noção de “fluxo de pensamento”. Em vez do termo “consciência”, James trabalha com o termo “pensamento”, mais ligado à ação, e utiliza a imagem do fluxo para descrever a natureza fundamentalmente transitiva da experiência subjetiva – um fluxo contínuo, embora sempre cambiante, de imagens, sensações, fragmentos de pensamento, consciência corporal, memórias, desejos – que ele opunha às explicações mais antigas e mesmo contemporâneas nas quais a consciência possuía conteúdos e elementos absolutos. James transformou a imagem cunhada por Baudelaire de “um caleidoscópio girando em ritmo uniforme” para descrever o cérebro “como um órgão cujo equilíbrio interno está sempre em estado de mudança, e essas mudanças afetam cada uma de suas partes”.<sup>142</sup> Ao mesmo tempo, é importante entender que o fluxo descrito

141 Richard Rorty discute a crítica pragmática das metáforas da visão, a correspondência, a figuração e a teoria do conhecimento do espectador em seu *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, pp. 160-66.

142 “Acreditamos que o cérebro seja um órgão cujo equilíbrio interno está sempre em estado de mudança, e essas mudanças afetam cada uma de suas partes. As pulsações de mudança devem ser mais violentas numa parte do que em outra, seu ritmo, mais rápido em determinado momento do que em outro. Como num caleidoscópio que gira em ritmo uniforme, embora as figuras estejam sempre se rearranjando, há instantes em que a transformação parece mínima, seguidos por outros em que dispara com rapidez mágica; assim, formas relativamente estáveis se alternam com formas que não conseguiremos distinguir se as vimos novamente. No cérebro também o rearranjo perpétuo deve resultar em formas de tensão que se prolongam e outras que simplesmente vêm e passam.” W. James, *op. cit.*, v. 1, p. 246.



por James representa uma harmonia impossível, isto é, uma harmonia em que o caráter instável, cinético e fragmentado da vida subjetiva moderna é reconhecido, mas reformulado como fundamentalmente contínuo, como aquilo que confere à subjetividade uma unidade irreduzível, apesar de todas as dissociações, anestésias, alucinações e personalidades múltiplas, que James estudou com minúcia. A ideia de um fluxo de pensamento é crucial para entender por que James rejeita os modelos clássicos, espaciais ou cênicos da mente em favor dos modelos temporais. “Sem dúvida”, diz ele num texto conhecido, “é quase sempre conveniente formular os fatos mentais de modo atomístico e tratar os estados superiores da consciência como se fossem todos feitos de ideias simples e invariáveis [...] mas [...] não há nada na natureza que dê respaldo a essas palavras. Uma ideia ou ‘*Vorstellung*’ que exista permanentemente e apareça diante das luzes da ribalta da consciência em intervalos periódicos é uma entidade tão mitológica quanto o valete de espadas.”<sup>143</sup> Apesar da singularidade de muitas das obras de James e da tentação residual de associar seu “fluxo de pensamento” a um tipo de modernismo que poderia ser associado a Joyce e a Bergson, é importante entender que seu trabalho insere-se em um extenso campo institucional, onde a psicologia científica, em geral, estava substituindo as concepções de consciência *baseadas em elementos* por modelos operacionais ou funcionais.<sup>144</sup> Ao mesmo tempo, certas técnicas de sugestão utilizadas nas primeiras formas de publicidade moderna coincidiam de fato com esse modelo de comportamento psíquico e de criatividade estética, como mostrou Franco Moretti: “Aqui encontramos justamente a arbitrariedade, a descontinuidade, a falta de controle e o aprofundamento do fluxo de consciência [...]. As associações do fluxo de consciência não são nada ‘livres’. Elas têm uma causa, uma força motora que vem *de fora* da consciência individual [...]. A ausência de ordem interna e de hierarquias indica que ela reproduz uma forma de consciência que está submetida ao princípio da *equivalência das mercadorias*.”<sup>145</sup>

143 Id., *ibid.*, p. 236.

144 Por exemplo, mesmo alguém tão enraizado na antiga psicologia associacionista como Théodule Ribot usou uma linguagem que coincidia parcialmente com a de James ao descrever os mecanismos normais da vida mental como “um perpétuo vaivém de eventos internos, um desfile de sensações, sentimentos, ideias e imagens [...]”. Para ser exato, ao contrário do que já foi dito, não se trata de uma sucessão, uma série, mas de uma irradiação em várias direções e estratos, um agregado móvel que é incessantemente formado, deformado e reformado”. Ribot, *op. cit.*, p. 3. Sobre Ribot e a fundação acadêmica da psicologia científica, ver John L. Brooks, “Philosophy and Psychology at the Sorbonne 1885-1913”. *Journal of the History of Ideas*, v. 29, abr. 1993, pp. 123-45.

145 Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, org. rev., trad. Susan Fischer et al. Londres: Verso, 1988, p. 197.

O interesse particular de James está em sua ênfase na primazia do “fluxo” e, ao mesmo tempo, no entendimento de que a atenção congela-o de modo figurado, funcionando assim como uma atividade indispensável “sem a qual a experiência é o caos total”.<sup>146</sup> A atenção, para James, é inseparável da possibilidade de um imediatismo cognitivo e perceptivo em que o ser deixa de ser separado do mundo dos objetos, ainda que a estabilização desses objetos nunca possa acontecer.<sup>147</sup> Ela torna-se o meio necessário para administrar a pluralidade irreduzível da experiência e, nesse sentido, é uma tentativa reconciliadora de pensar em termos tanto de pluralidade quanto de imobilidade. Isto é, James reconhece a impossibilidade das certezas epistemológicas, mas rapidamente reprime as implicações mais amplas e perturbadoras dessa aceitação.<sup>148</sup> A atenção tem um significado ético particular: “A vida prática e teórica da espécie, bem como a dos indivíduos específicos, é o resultado da seleção produzida pela direção habitual de sua atenção [...]. Todos literalmente *escolhemos*, de acordo com a maneira como prestamos atenção nas coisas, que tipo de universo se apresentará para habitarmos”.<sup>149</sup> A cada momento, a mente é uma potencial confusão “de possibilidades simultâneas. A consciência consiste [...] na seleção de algumas e supressão do resto por meio das atividades de reforço e inibição desempenhadas pela atenção”.<sup>150</sup> Ele compara o observador

146 W. James, *op. cit.*, v. 1, p. 402.

147 O imediatismo cognitivo garantido pela atenção seria parte do que James Livingston entende como a grande preocupação do pragmatismo no final do século XIX: “Seus teóricos não acreditam que os pensamentos e as coisas tenham duas ordens ontológicas diferentes: não reconhecem um reino externo ou natural dos objetos, das coisas em si, que seria, em última instância, impermeável ao pensamento, à mente e à consciência, ou pelo menos fundamentalmente diferente deles. De maneira coerente, fogem da estrutura de significados formada em torno da subjetividade moderna, que pressupõe a separação ou distância cognitiva entre o eu e o reino coisificado dos objetos”. Livingston, *Pragmatism and the Political Economy of Cultural Revolution, 1850-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994, p. 214.

148 Cornel West descreve a dimensão mediadora do pensamento de James e, em particular, como seu trabalho procurou diminuir o choque causado nos leitores da classe média americana por pesquisas científicas e psicológicas. Ver C. West, *The American Evasion of Philosophy: A Genealogy of Pragmatism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989, p. 55.

149 W. James, *op. cit.*, v. 1, p. 424. Vale destacar que um dos estudantes de graduação mais célebres de James fez e publicou, sob sua orientação, uma pesquisa idiossincrática sobre a atenção. Ver Gertrude Stein, “Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention”. *Psychological Review*, v. 5, n. 3, maio 1898, pp. 295-306.

150 W. James, *op. cit.*, v. 1, p. 288. Ver a genealogia intelectual em Henri Ey, *Consciousness: A Phenomenological Study of Being Conscious and Becoming Conscious*, trad. John Flodstrom. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 19: “A atenção é a força por meio da qual Maine de Biran, William James, Bergson, Janet etc. definiram a energia e o dinamismo psi-”



a um artista: confrontados com o “caos primordial das sensações”, extraímos dele nossos próprios mundos subjetivos, selecionando e rejeitando como um escultor que trabalha um bloco de pedra. Esse sentido da dimensão estética do ser atento também traz responsabilidades éticas. Para James, o fato de parecer que habitamos todos um mesmo mundo perceptivo deve-se não à estrutura *a priori* de nossa mente, mas sim às escolhas coincidentes feitas pelos indivíduos livres de uma comunidade humana que evolui na história.<sup>151</sup> Aquilo em que cada um de nós presta atenção no mundo não é idêntico, mas é de fato similar e intencional o suficiente para produzir um campo comum de comunicação, interação e valor.<sup>152</sup>

Contudo, a ênfase que James conferia à dimensão criativa e pragmática da atenção de qualquer sujeito autônomo coincidia com a emergência histórica de tecnologias e instituições cada vez mais poderosas que, por sua vez, determinariam e imporiam *externamente* os objetos de atenção das massas populares.<sup>153</sup> O influente William B. Carpenter (cujo trabalho James conhecia

quico. A atenção à vida, o interesse, a concentração e a orientação intencional, todos exprimem a tensão dirigida para um objetivo desejado, proposto ou prescrito, o que constitui o ‘âmago intencional’ ou sede do ‘estado de consciência’.

151 “Mas durante todo o tempo, o mundo que sentimos e em que vivemos será aquele que nós e nossos ancestrais, por golpes de escolha lentamente cumulativas, extraímos disso, como escultores, simplesmente por rejeitar algumas partes da coisa dada [...]. Na minha mente e na sua, as porções rejeitadas e as porções escolhidas são em grande medida as mesmas. A raça humana como um todo concorda amplamente quanto ao que deve e ao que não deve notar e nomear.” W. James, op. cit., v. 1, p. 289. A inter-relação entre estética e ética como componentes do “eu infinito autoescolhido” [*self-choosing infinite self*] é discutida em relação ao pós-romantismo do século XIX por Charles Taylor, em *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. 449-55.

152 Essa posição de James foi retomada e desenvolvida por muitos “funcionalistas” da geração seguinte. James R. Angell, aluno tanto de James quanto de Dewey, insistiu que “em todas as formas de atenção, portanto, encontramos uma atividade seletiva. A seleção sempre pressupõe uma ação decidida, voltada para o futuro, e a atenção, em todas as suas formas, é exatamente isso. Ela representa o fato de que o organismo é teleológico em sua própria constituição, isto é, o organismo traz em si alguns fins que precisam ser alcançados, por meio de ajustes, durante seu desenvolvimento [...]. A atenção é sempre um esforço para vencermos nossos impulsos, ou pensamentos, no interesse dos fins que buscamos alcançar”. Angell, *Psychology: An Introductory Study of the Structure and Function of Human Consciousness*. Nova York: Henry Holt, 1904, pp. 75-76.

153 Ross Posnock discute a ansiedade de James com relação ao avanço da sociologia positivista, do gerenciamento científico e, em geral, dos métodos de controle social. James “está respondendo a outro fator, não dito, mas muito mais nefasto: o crescimento de uma ordem social administrada profissionalmente. O caráter coercitivo da modernidade se reflete na ascensão do controle social como tema dominante das ciências sociais [...]. O pluralista jamesoniano,

bem) esboçou, na década de 1870, os contornos dessa estrutura disciplinar em que a atenção é concebida como um elemento da subjetividade que deve ser moldado e controlado externamente: “O objetivo do Professor é fixar a atenção do Aluno em objetos que podem conter em si pouca ou nenhuma atração [...]. O hábito da atenção, no início puramente automático, aos poucos, graças a um treinamento judicioso, torna-se em grande medida suscetível à Vontade do Professor, que o estimula por meio da sugestão de motivos apropriados, ao mesmo tempo em que cuida para não sobrecarregar a mente da criança por muito tempo com um só objeto”.<sup>154</sup> A possibilidade desse tipo de comportamento aprendido era paralela a muitas outras novas formas sociais de autorregulação e de autocontrole no século XIX.

James é representativo de grande parte dos discursos sobre a atenção na medida em que tentava resguardar uma noção relativamente estável de consciência e uma forma distinta da relação sujeito / objeto, embora tivesse tendência a descrever apenas uma mobilização momentânea de um “efeito de sujeito” e apenas uma aglutinação efêmera da multiplicidade sensorial variável em um mundo real coeso. Ribot acertou ao observar que a atenção “é um estado excepcional, anormal, que não pode durar muito tempo, porque está em contradição com a condição básica da vida psíquica, isto é, a mudança”.<sup>155</sup> Anteriormente, Helmholtz havia escrito algo parecido: “Não existe nenhuma maneira de se alcançar um equilíbrio da atenção que dure por um período longo. A tendência natural da atenção quando deixada a si mesma é sempre de vagar por coisas novas”.<sup>156</sup> Na década de 1880, esse entendimento já havia se generalizado, e as observações do psicólogo e esteta Theodor Lipps são típicas: “Repetidas vezes, é uma questão de experiência querermos apreender firmemente e até acharmos que seguramos com a força da atenção algo que nos escapa e é substituído por outra coisa. Assim, é com dificuldade que conseguimos, ou então

mergulhando de volta no fluxo, parece estar a mil léguas da eficiência taylorista”. Posnock, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James and the Challenge of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1991, pp. 110-16.

154 W. B. Carpenter, *Principles of Mental Physiology* [1886], op. cit., pp. 134-35. Muitos dos imperativos pedagógicos e disciplinares da obra de Carpenter permaneceram efetivos durante mais de quatro décadas, como pode se ver, por exemplo, no trabalho de Hugo Münsterberg, colega e rival de James em Harvard. Ver *Psychology and the Teacher*. Nova York: D. Appleton, 1909, especialmente pp. 157-71.

155 T. Ribot, op. cit., p. 2.

156 Hermann Helmholtz, citado em W. James, op. cit., v. 1, p. 422. Ver também Marillier, “Remarques sur le mécanisme de l’attention”, pp. 569-70.



não conseguimos, apreender ou isolar certo conteúdo perceptivo”.<sup>157</sup> Desse modo, a atenção impediria que nossa percepção se transformasse em uma enxurrada incoerente de sensações, apesar de a pesquisa mostrar que não era uma defesa confiável contra tal desordem. Era um componente indispensável do sujeito “normal” e “racional” da sociedade industrial de fins do século XIX, mas se assemelhava de modo preocupante a certos efeitos “patológicos” e “irracionais”. Apesar da importância da atenção na organização e na modernização da produção e do consumo, a maioria dos estudos sugeria que ela tornava a experiência perceptiva instável, constantemente sujeita a mudanças e, por fim, dissipadora.<sup>158</sup> No século XIX, a atenção passou do modelo clássico de estabilização mental da percepção dentro de um molde fixo para um *continuum* de variação, uma modulação temporal, repetidas vezes descrita como de caráter rítmico ou ondulante.<sup>159</sup> Embora parecesse trazer a possibilidade de construção de cognições estáveis e ordenadas (mas não necessariamente verdadeiras), ela também continha em si forças incontroláveis que poderiam ameaçar esse mundo organizado. Dentro da crise epistemológica geral do final do século XIX, a atenção tornou-se uma simulação temporária e inadequada de

157 Theodor Lipps, *Psychological Studies* [1885], trad. Herbert C. Sanborn. Baltimore: Williams & Wilkins, 1926, p. 89.

158 “O movimento sucessivo da atenção que passa por diversos objetos parece ser um processo periódico, feito de diversos atos de percepção separados e consecutivos. Em condições favoráveis, essa *ascensão e queda periódica da atenção* pode ser demonstrada diretamente [...]. Assim, se deixarmos uma impressão fraca e contínua agir sobre um órgão do sentido e afastarmos todos os outros estímulos o máximo possível, será possível observar que, quando a atenção estiver concentrada nessa impressão, em intervalos geralmente regulares, esta se tornará indiscernível por um curto período ou parecerá desaparecer por inteiro, apenas para reaparecer no momento seguinte.” Wilhelm Wundt, *Outlines of Psychology* [1893] 4ª ed. rev., trad. Charles H. Judd. Leipzig: Engelmann, 1902, p. 233; grifos originais. Angelo Mosso observou que “a atenção pressupõe modificações de natureza complexa” envolvendo oscilações periódicas. “As experiências mostraram que a atenção não é um processo contínuo, mas sim intermitente, que avança quase que por saltos.” *Fatigue*, pp. 183-84. A atenção é descrita como uma forma periódica, semelhante à onda, em Thaddeus Bolton, “Rhythm”. *American Journal of Psychology*, v. 6, n. 2, jan. 1894, pp. 145-238. A descrição da atenção podia também mostrar certa afinidade com a “certeza sensível” de Hegel como forma de apreensão que cancela a si mesma, como num ritmo de “aparecimento” e “desaparecimento”. Ver G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, trad. J. B. Baillie. Nova York: Harper & Row, 1967, pp. 149-61 [ed. bras.: *Fenomenologia do espírito*, trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992].

159 Sobre a distinção entre molde e modulação, ver Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse psycho-biologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964, pp. 39-44. Uma discussão semelhante encontra-se em Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco* [1993], trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, pp. 38-42.

um ponto de estabilidade arquimediano a partir do qual a consciência podia conhecer o mundo. Em vez da estabilidade perceptiva e da certeza da presença, ela desembocava no fluxo e na ausência em meio aos quais sujeito e objeto tinham uma existência dispersiva e provisória.<sup>160</sup>

\*\*\*

Talvez nenhuma instância do final do século XIX tornasse mais visível o status ambíguo da atenção do que o fenômeno social da hipnose. Por muitas décadas, a hipnose esteve na difícil posição de modelo extremo de tecnologia da atenção. Embora parecesse oferecer novas possibilidades de poder clínico e benefícios médicos, ela revelava os contornos preocupantes de um sujeito cuja configuração incerta podia escapar tanto do domínio intelectual quanto do institucional.<sup>161</sup> Ao demonstrar de modo tão dramático o caráter precário e maleável do que se pensava ser a consciência, a hipnose lançou um desafio sem precedentes para a possibilidade de separar os fatores psicológicos, fisiológicos e sociais.<sup>162</sup> Muitos tipos diferentes de testes feitos no final do século XIX pareciam mostrar que era incerta a fronteira entre atenção focada normativa e transe hipnótico. A hipnose (palavra que significa tanto um estado psíquico quanto as práticas específicas utilizadas para induzir esse estado) era descrita com frequência como uma mudança de foco e um estreitamento da atenção, acompanhado da inibição das respostas motoras. As pesquisas, que começa-

160 Para Henry Adams, no final da década de 1890, o sujeito moderno era aquele para quem “o pensamento normal era a dispersão, o sono, o sonho, a inconsequência; a ação simultânea de vários centros de pensamento sem um controle central”. A mente humana, escreveu, passa “metade da vida no caos mental do sono; vítima, mesmo quando acordada, de seu próprio desajuste, da doença, da idade, da sugestão externa, da compulsão da natureza; duvidando de suas sensações e, em última instância, confiando apenas em instrumentos e estatísticas”. H. Adams, *The Education of Henry Adams*. Boston: Houghton Mifflin, 1973, pp. 434-60.

161 O otimismo generalizado sobre a hipnose como panaceia fica evidente num típico manual médico sobre o assunto: “Alegro-me de ter vivido para ver o triunfo da química, da cirurgia e das pesquisas psicológicas e patológicas; mas a pesquisa sobre a hipnose promete descobertas maiores ainda; aquelas que revelarão as leis que governam e controlam as ações, os sentimentos e os pensamentos”. James R. Cocke, *Hypnotism: How It Is Done, Its Uses and Dangers*. Boston: Arena, 1894, p. 93.

162 À pergunta sobre o que é a hipnose, Isabelle Stengers responde: “Não sabemos essencialmente nada a respeito [...]”. Ainda falamos de hipnose sem saber distinguir entre a hipnose de auditório, as diferentes formas de transe ritualístico, as hipnoses assassinas associadas a Hitler e Khomeni, a hipnose estupidificante que a televisão claramente provoca e a hipnose alcançada de acordo com um protocolo científico”. I. Stengers, “The Deceptions of Power: Psychoanalysis and Hypnosis”. *Sub-Stance*, v. 62-63, 1990, pp. 81-91.



ram com James Braid na década de 1840 e continuaram com Auguste Liébeault na década de 1860, exploravam a semelhança aparente e paradoxal da hipnose e da atenção com o sono.<sup>163</sup> Tais observações traziam implícitas certas questões preocupantes: se a atenção era apresentada como baluarte contra a dissociação, garantia de coesão da consciência e de sua relação com o mundo e ferramenta de produtividade, como podia ser tão próxima de estados que implicavam perda de autocontrole, de afetos e atividades conscientes?

No final do século XIX, a hipnose era geralmente definida como um dos extremos do espectro de intensidade da atenção, que envolvia concentração intensa do foco e relativa suspensão da consciência periférica. G. Stanley Hall, em 1883, sustenta uma posição típica ao afirmar que “a maior parte dos fenômenos que chamamos de hipnose” não pode ser atribuída a forças mesmerianas, “mas apenas a um grau anormal de ‘concentração da Atenção’, dirigida de várias maneiras por sugestões de diferentes tipos”.<sup>164</sup> Entendia-se que, em estado de hipnose, a percepção era lúcida e detalhada, porém, que o escopo da consciência era muito reduzido. De fato, as técnicas mais comuns para induzir o transe hipnótico eram as formas de focalização, isto é, que concentravam a atenção em algum ponto específico, frequentemente um ponto brilhante e luminoso, mas por vezes uma ideia ou apenas o ritmo da própria respiração ou dos batimentos cardíacos. Assim, a atenção parecia ser a porta de entrada para um estado pouco compreendido, mas qualitativamente diferente do que até então se considerava consciência.<sup>165</sup> Na década de 1880, houve debates famosos sobre o significado desse estado enigmático: seria, como acreditavam J.-M. Charcot e seus seguidores, do hospital de La Salpêtrière, o sinal de alguma desordem somática oculta, ou, como queriam Hipolyte Bernheim e outros, uma exacerbação de um estado completamente normal de sugestionabilidade?

A obra de Liébeault, responsável pela formação da chamada escola de Nancy na década de 1880, postulava a atenção como o elemento mais importante e criativo da vida psíquica. Era considerada uma força móvel e dinâmica, responsável por toda a percepção e a atividade motora. Liébeault acreditava

163 James Braid, *Neurypnology or the Rationale of Nervous Sleep*. Londres: J. Churchill, 1843; Auguste Liébeault, *Le Sommeil provoqué et les états analogues*. Paris: Doin, 1889; e Charles Richet, “Du Somnambulisme provoqué”. *Journal de l'anatomie et de la physiologie normales et pathologiques*, v. 11, 1875, pp. 348-78.

164 G. Stanley Hall, op. cit., p. 170. Hall aprofunda a ideia de um espectro incerto de estados de atenção: “Na hipótese da Atenção, um grande número de distúrbios neurológicos é considerado apenas exacerbação de estados comuns a todas as mentes normais”.

165 Ver, por exemplo, o levantamento de técnicas de indução hipnótica, no livro de Albert Moll, *Hypnotism* [1889]. Nova York: Scribner's, 1899, pp. 31-64.

que a indução hipnótica produzia um estado semelhante ao sono, em que a atenção era imobilizada ou isolada. O estado que ele chamava de *somnambulisme provoqué* [sonambulismo induzido] era uma reorientação drástica da atenção e podia ser produzido por meio de uma série de técnicas relativamente simples. O desenvolvimento do trabalho de Liébeault por Bernheim, dentro de uma prática clínica mais sistemática, incluía um método de indução chamado de “atenção fixa”, em que o olhar contínuo sobre um único ponto ou objeto produzia uma reorganização radical da consciência. A escola de Nancy manteve-se importante pelo fato de ter situado o fenômeno hipnótico no terreno da percepção *normal*, em vez de considerá-lo como sintoma de uma doença ou fraqueza. Bernheim costumava declarar: “Procurei mostrar que a hipnose na verdade não cria uma nova condição: não há nada que aconteça no sono induzido que não possa acontecer no estado desperto, muitas vezes num grau elementar, mas, algumas vezes, no mesmo grau”.<sup>166</sup>

A hipnose também mostrava com clareza que os estados atentos podiam ser descritos em termos de absorção, dissociação e sugestionabilidade. A ligação entre a atenção e a dissociação é em particular significativa porque permite entender a atenção, nas palavras de um pesquisador contemporâneo, como uma questão de “separação mental de componentes da experiência que de outra forma seriam processados juntos”.<sup>167</sup> Isso pode levar à suposição de vários tipos de descontinuidades entre as experiências motoras, sensoriais e psicológicas. William James foi um dos muitos que, na década de 1880, investigaram as dissociações possíveis em estados absortos ou hipnóticos, tornando simultâneos

166 Hippolyte Bernheim, *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy* [1884], trad. Christian Herter. Nova York: Aronson, 1973, p. 179. Comparar *ibid.*, pp. 149-50: “A condição hipnótica não é anormal, não cria novas funções nem fenômenos extraordinários; ela desenvolve aqueles que se produzem na condição desperta [...]. Na verdade, talvez não haja nem um, nem dois estados de consciência, mas estágios infinitamente variáveis. Todos os graus de variação podem existir entre a condição desperta perfeita e a condição de concentração perfeita que constitui o sonambulismo”.

167 David Spiegel, “Neurophysiological Correlates of Hypnosis and Dissociation”. *Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neuroscience*, v. 3, 1991, p. 440: “A hipnose está em um extremo do espectro da atenção; envolve o aumento da concentração do foco e a relativa suspensão da consciência periférica. A concentração hipnótica é como olhar através da lente telefotográfica de uma câmera: o que se vê é detalhado, mas o escopo é reduzido [...]. Um dos principais componentes do estado hipnótico é a capacidade sugestiva, isto é, uma alta receptividade aos estímulos sociais que aumenta a tendência a acatar instruções hipnóticas. Isso representa não uma perda de vontade, mas uma suspensão do juízo crítico em razão da intensa absorção do estado hipnótico. As instruções hipnóticas são automaticamente acatadas e com frequência são, por engano, consideradas decisões internas”.



dois processos mentais distintos.<sup>168</sup> Talvez a descoberta mais significativa feita pela pesquisa nessa área, a começar com Mesmer e continuando por todo o século XIX, tenha sido a de que, apesar de a hipnose implicar um estreitamento da atenção, paradoxalmente ela também permitia aos indivíduos que *expandissem* a consciência, que vissem e lembrassem *mais* (como hoje os departamentos de polícia e outros o sabem).<sup>169</sup> Em muitas instâncias, a hipnose revelou-se um meio de recuperação de memória tão eficiente que não é de espantar que tenha escandalizado a psicanálise, obrigada a trabalhar com uma escala temporal muito mais extensa.

Como fenômeno histórico, a hipnose também deve ser considerada dentro do campo mais amplo de processos de racionalização. Assim como as inovações fotográficas e cinematográficas das décadas de 1880 e 1890 definiram os termos da automação da percepção, também a hipnose (apesar dos paradoxos que revelava) era uma tecnologia que oferecia ao menos a fantasia de tornar o comportamento automático e previsível.<sup>170</sup> Embora o transe hipnótico fosse um estado profundamente ambíguo, transformou-se em uma imagem poderosa de docilidade induzida por procedimentos psicomédicos específicos. Entretanto, no início do século XX, a hipnose subitamente desapareceu da tendência dominante das práticas e pesquisas institucionais. O abandono nervoso de Freud, Bernheim e outros, da hipnose foi apenas um dos sinais mais visíveis dessa mudança.<sup>171</sup> Houve uma surpreendente inversão cultural entre o apogeu da hipnose,

168 Ver Eugene Taylor, *William James on Exceptional Mental States: The 1896 Lowell Lectures*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1983, pp. 15-34; e John F. Kihlstrom e Kevin M. McConkey, "William James and Hypnosis: A Centennial Reflection", *Psychological Science*, v. 1, n. 3, maio 1990, pp. 174-78.

169 Por exemplo, Schelling, por volta de 1812, escreveu sobre como o "sono mesmeriano" constituía uma quebra da unidade dos estados de vigília, abrindo a possibilidade do "desenvolvimento do talento visionário em geral". Ele especulava sobre a continuidade e as "gradações" entre estados aparentemente distintos: "Por muitas razões, parece-me que o chamado sono mesmeriano foi separado do sono comum de modo muito categórico". Schelling, *The Ages of the World*, trad. Frederick deWolfe Bolman. Nova York: Columbia University Press, 1942, p. 181.

170 Ver, por exemplo, a descrição da hipnose como tecnologia social prática de atenção em H. G. Wells, *When the Sleeper Wakes* [1899]. Nesse romance, situado no século XXII, "as aplicações práticas da psicologia eram agora de uso geral", derivando dos trabalhos de "Fechner, Liébeault, William James" e outros. "As crianças pequenas das classes operárias, assim que tinham idade suficiente para serem hipnotizadas, eram assim convertidas em guardadoras de máquinas perfeitamente pontuais e confiáveis [...]. Um tipo de cirurgia psíquica era, na verdade, de uso geral." *Three Profetic Novels*, org. E. F. Bleiler. Nova York: Dover, 1960, p. 124.

171 Sobre o abandono por Freud da técnica hipnótica, ver Léon Chertok e Isabelle Stengers, *A Critique of Psychoanalytic Reason: Hypnosis as a Scientific Problem from Lavoisier to Lacan*, trad. Martha Noel Evans. Stanford: Stanford University Press, 1992, esp. pp. 36-45.

no final da década de 1880, quando parecia ser em toda a Europa e a América do Norte uma terapia que prometia benefícios ilimitados, e a virada do século, quando se tornou um constrangimento para seus antigos defensores.<sup>172</sup> No início do século XX, a *Revue de l'Hypnotisme expérimental*, fundada em 1886, já havia mudado seu nome para *Revue de Psychothérapie et de Psychologie appliquée*.

A hipnose implicava tão energicamente possibilidades excessivas de controle perceptivo e cognitivo, não importando se empiricamente provadas ou não, que se tornou incompatível com as ideias humanistas sobre o caráter autônomo e voluntário da subjetividade humana (ainda que a psicanálise tivesse suas próprias incompatibilidades com essas últimas ideias).<sup>173</sup> Logo, a hipnose e a sugestão foram desprezadas como práticas dirigidas para processos automáticos (os inferiores, mais instintivos e próximos da animalidade) e não para processos racionais, que contavam com a participação consciente e a força de vontade do paciente. A vívida caracterização feita por Bernheim da hipnose como uma "decapitação mental" era típica das imagens em torno das quais esse tipo de ansiedade mais tarde se desenvolveria.<sup>174</sup> Houve também numerosos

172 Pierre Janet (1859-1947) foi um dos poucos psicólogos franceses que, no século XX, continuaram sem constrangimento algum a utilizar a hipnose como parte fundamental de seu projeto terapêutico. Hoje é comum encontrar a recusa – que constitui uma falsificação histórica – em aceitar que a hipnose era considerada parte da ciência normativa institucional no final da década de 1880 e início da seguinte. Por exemplo, veja-se a afirmação inexata feita pelo historiador Mark S. Micale de que "períodos de alto grau científico têm a característica de gerar contraculturas: mesmerismo no final do Iluminismo, curandeirismo e hipnose na virada do século passado, nossas próprias psicologias da Nova Era e medicinas alternativas", in "Strange Signs of the Times". *Times Literary Supplement*, 16/05/1997, pp. 6-7. Essa oposição entre ciência e pseudociências periféricas, que hoje em dia está na moda, aplica um modelo duvidoso a um período histórico em que essas divisões bem definidas não existiam. Por exemplo, a afirmação, na física, da existência do éter luminoso estava relacionada de maneira complexa e variável a uma ampla gama de ideias sobre o "espiritismo" e a "ação a distância".

173 A desconfiança moderna em relação à hipnose começa com as reflexões de Hegel sobre Mesmer e os "estados magnéticos", considerados uma doença: "Mas se minha vida física separa-se da minha consciência intelectual e assume sua função, perco minha liberdade, que está enraizada nessa consciência, perco a habilidade de me proteger contra poderes externos, na verdade, sujeito-me a esse poderes [...]. Nessa relação mágica, o ponto principal é que um indivíduo age sobre outro cuja vontade é mais *fraca* e *menos independente*. Desse modo, naturezas muito poderosas exercem maior poder sobre as fracas, um poder muitas vezes tão irresistível que estas últimas podem ser induzidas ao transe magnético mesmo sem querer". *Hegel's Philosophy of the Mind*, pp. 116-17. Para Hegel, o mesmerismo representava um momento específico de *diferenciação do ser* [*self-differentiation*] numa descrição mais ampla do desenvolvimento da consciência.

174 O lugar da hipnose no imaginário popular é sugerido numa peça de Strindberg de 1887, *O pai*, sobre as relações de poder num casamento que está se desintegrando. Em certo ponto,



processos judiciais, muito publicizados (a maioria claramente fraudulenta) dos casos de indivíduos que alegavam ter sido coagidos por hipnose a realizar atos sexuais ou criminosos contra a própria vontade.<sup>175</sup> Isso não significava que a investigação e a pesquisa sobre a possibilidade de controle dos sujeitos humanos tivessem cessado, pelo contrário, mas ideologicamente essas áreas não podiam ser reconhecidas como parte das ciências humanas. O repúdio à hipnose ocorreu apesar da enorme quantidade de evidências clínicas que mostravam que os sujeitos hipnotizados, de modo essencial, mantinham sua liberdade. Desde a mudança de opinião de Freud, a hipnose continuou a ser um fenômeno cultural perturbador justamente porque não se deixava dominar ou racionalizar pela ciência e não, como se diz com frequência, porque era “um ataque à dignidade do paciente”.<sup>176</sup> Como modelo de relações de poder, a hip-

o marido repreende a mulher: “Se eu estivesse acordado, você poderia me hipnotizar para que eu não pudesse nem ver nem ouvir, só obedecer; você poderia me dar uma batata crua e me convencer de que era um pêssego; você poderia me obrigar a admirar seu comentário mais infantil como se fosse uma ideia de gênio; você poderia ter me levado ao crime e até à mais baixa mesquinharia”. Strindberg, *Three Plays*, trad. Peter Watts. Harmondsworth: Penguin, 1958, pp. 58-59. Existia uma extensa literatura que apresentava imagens perturbadoras da hipnose, incluindo o romance antisemita *Trilby*. Nova York: Harper and Brothers, 1894, do escritor e ilustrador britânico George Du Maurier. Na França, essa literatura incluía *La somnambule*, de William Mintorn, Paris: Ghio, 1880; o conto “Soeur Marthe”, publicado por Charles Richet sob o pseudônimo de Charles Epheyre. *Revue des Deux Mondes*, v. 93, maio 15, 1889, pp. 384-431; e o famoso conto “Le Horla” [1886], de Guy de Maupassant. No *Drácula*, de Bram Stoker [1897], o hipnotismo é uma ferramenta tanto para as forças do mal quanto para a racionalidade científica.

175 Ver, por exemplo, a discussão em J. Liégeois, *De la Suggestion et du somnambulisme dans leurs rapports avec la jurisprudence et la médecine légale*. Paris: Doin, 1889; e Georges Gilles de la Tourette, *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*. Paris: E. Plon, 1887.

176 I. Stengers, “The Deceptions of Power”, in op. cit., pp. 81-91: “A sugestão assusta os juízes quando eles não querem ser instrumentos de um poder *indisfarçado*. A hipnose decepcionou não só a Freud, como a todos aqueles que se interessaram por ela a fim de julgá-la, de medir seus efeitos e identificar suas constantes. Não sabemos muito sobre a hipnose ou a sugestão porque apontam para algo que se define em contraposição à capacidade de juízo”. Ver também a discussão sobre a hipnose no livro injustamente proscrito de Julian Jaynes, *The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin, 1976, p. 379: “Pois a hipnose é a ovelha negra da família de problemas constituída pela psicologia. Ela entra e sai de parques de diversão, clínicas e centros comunitários como uma anomalia indesejável. Nunca parece se endireitar e adotar as propriedades mais firmes da teoria científica. De fato, a própria possibilidade da hipnose parece uma negação, por um lado, das nossas ideias imediatas sobre o autocontrole consciente e, por outro, da nossa ideia científica sobre a personalidade. Entretanto, deveria ser conspícuo que qualquer teoria da consciência e de sua origem, para ser séria, enfrente a dificuldade desse tipo de controle comportamental desviante”.

nose é sem dúvida ingênua e tornou-se cada vez mais inútil e paródica quando passou a coincidir com as primeiras imagens de Caligari e Mabuse no cinema e, depois, com as supostas habilidades dos déspotas da vida real. De fato, a maior parte dos estados de transe é irreconciliável com o funcionamento de instituições produtivas ou reguladoras. Mas o absurdo do modelo hipnótico em sua forma hiperbólica levou à proibição de análises, ou pelo menos resistência a elas, sobre outros tipos menos extremos de relações e efeitos de poder (incluindo o problema da atenção). Levou também à estigmatização de posições críticas que sugeriam que a ação humana podia ser modificada de alguma maneira por forças externas.<sup>177</sup>

De várias formas, a televisão, em particular, surgiu como o sistema mais difundido e eficiente para o controle da atenção e tornou-se tão completamente integrada à vida social e subjetiva que alguns tipos de afirmação sobre a televisão (por exemplo, sobre o vício, o hábito, a persuasão e o controle) são em certo sentido indizíveis e efetivamente excluídos do discurso público. Falar sobre sujeitos coletivos contemporâneos em termos dos efeitos da passividade e da influência ainda é em geral considerado anátema.<sup>178</sup> Como observou Paul Virilio, evocar a possibilidade de “modos de manipulação de massa” não é apenas considerado falta de tato e indiscrição, mas é também como “violiar um segredo de Estado da mesma ordem de um segredo militar”.<sup>179</sup> Em geral, existe uma convicção tácita *a priori* de que os espectadores de televisão constituem uma comunidade hipotética de sujeitos humanos racionais e dotados de vontade. A opinião contrária, a de que os sujeitos humanos possuem determinadas capacidades e funções psicofisiológicas que podem ser suscetíveis ao controle tecnológico, tem fundamentado estratégias e práticas institucionais (apesar da relativa eficácia de

177 Embora datada, ver a valiosa síntese de Perry London sobre as tentativas de desenvolvimento de tecnologias de gerenciamento comportamental no século xx, em *Behaviour Control*. Nova York: Harper & Row, 1969.

178 Sobre a importância dos efeitos sutis da sugestão e da influência na cultura global contemporânea, ver Daniel Bougnoux, “L’Impensé de la communication”, in Daniel Bougnoux (org.), *La suggestion: hypnose, influence, transe*. Paris: Colloque de Cerisy/ Les Empecheurs de Penser en Rond, 1991, pp. 297-314. Ele descreve o papel da sugestão na sociedade de comunicação, “incluindo os efeitos da moda, da psicologia de massa, dos contágios midiáticos e influências de todo tipo”, e como “nos obrigam a rever nossas noções de individualidade e consciência”.

179 Paul Virilio, *The Vision Machine* [1988], trad. Julie Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 23.



tais estratégias) por mais de cem anos, ainda que essa posição seja rejeitada pelos assim chamados críticos de tais instituições.<sup>180</sup>

\*\*\*

Embora a atenção tenha permanecido um problema durante o século passado, não quero sugerir que os arranjos de poder e de controle (com que a atenção está ambigualmente interligada) foram de alguma maneira invariáveis ou duradouros. Ao contrário, as mudanças nas organizações de poder e nos modelos de subjetivização explicam por que a atenção continuou a ser uma questão, exigindo, durante todo o século xx, mudanças recíprocas do comportamento atento. Uma tarefa que ficaria fora do escopo deste livro seria expor todas as mudanças da relação da atenção com vários sistemas, instituições e relações mecânicas, e iden-

180 Mais importante que saber se a atenção pode de fato ser controlada ou não é reconhecer os enormes recursos materiais e intelectuais mobilizados com base na *premissa* de que a atenção pode ser manipulada para fins específicos. Já na década de 1880, estudos empíricos sobre a atenção foram utilizados para alterar a disposição em locais de trabalho como maneira de maximizar a produção, algo que se mantém hoje em dia nos ambientes de trabalho com meios eletrônicos. Já no limiar do século xx, o controle do consumo tornou-se igualmente importante, e abriu-se um grande campo de testes psicológicos para a determinação de métodos para a retenção efetiva da atenção na publicidade. Na primeira década do século, uma quantidade enorme de estudos havia sido feita tanto na Europa quanto na América do Norte. Ver, por exemplo, Walter D. Scott, *The Psychology of Advertising*. Boston: Small, Maynard & Co., 1908; Edward K. Strong, "The Relative Merit of Advertisements: A Psychological and Statistical Study". *Archives of Psychology*, v. 17, jul. 1911; H. F. Adams, "Adequacy of the Laboratory Test in Advertising". *Psychological Review*, v. 22, n. 5, set. 1915, pp. 403-22; "The Class Experiment in Psychology with Advertisements as Materials". *Journal of Educational Psychology* 3, 1912, pp. 1-17; Howard K. Nixon, *Attention and Interest in Advertising*. Nova York: Archives of Psychology, 1924. Para um trabalho característico de meados do século xx, ver o capítulo "Capturing Attention" em Darrell Lucas e Stuart H. Britt, *Advertising Psychology and Research*. Nova York: McGraw-Hill, 1950. Hoje essa pesquisa continua com força total, trabalhando, por exemplo, com o monitoramento detalhado da atividade elétrica do cérebro referente à atenção. Ver, por exemplo, M. Rothschild et al., "EEG Activity and the Processing of Television Commercials". *Communication Research*, v. 13, 1986, pp. 182-219. Ao mesmo tempo, o uso de psicofármacos para aumentar a atenção tem sido estudado de várias maneiras. Ver, por exemplo, B. S. Oken et al., "Pharmacologically Induced Changes in Arousal: Effects on Behavioral and Electrophysiologic Measures of Alertness and Attention". *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*, v. 95, n. 5, nov. 1995, pp. 359-71. Ver também a série de trabalhos representados em Patricia Cafferata e Alice Tybout (orgs.), *Cognitive and Affective Response to Advertising*. Lexington: Lexington Books, 1989. Esses são apenas alguns dos milhares de estudos afins que são publicados todo ano.

tificar em detalhe as continuidades significativas entre o final do século xix e a nossa época. Isso também envolveria o exame das maneiras bastante diferentes em que a atenção foi ao mesmo tempo uma estratégia de controle e um *locus* de resistência e deriva, e com maior frequência um amálgama dos dois. O presente trabalho tenta considerar alguns dos elementos que fazem parte do início dessa história maior, que deveria ser do interesse de todos.

Já sugeri as formas assumidas pela atenção como um objeto relacionado à organização e ao controle concreto da educação e do trabalho. Nesse sentido, ela é inseparável do que Foucault descreveu como instituições "disciplinares", mas é uma inversão de seu modelo panóptico, em que o sujeito é *objeto* da atenção e da vigilância. Daí a ideia moderna da atenção como um sinal da reconfiguração desses mecanismos disciplinares. Apesar da sociedade disciplinar ter se constituído em suas origens em torno de procedimentos nos quais o corpo era literalmente confinado, fisicamente isolado e disciplinado, ou posto num lugar de trabalho, Foucault deixa claro que essas eram apenas as primeiras experiências, um tanto toscas, de um processo contínuo de aperfeiçoamento e refinamento de tais mecanismos. No início do século xx, o sujeito atento é parte de uma *internalização* dos imperativos disciplinares por meio da qual os indivíduos são responsabilizados de forma mais direta por seu próprio uso eficiente e proveitoso em diversas situações sociais. As tentativas do final do século xix de determinar os limites de uma atenção "normativa" com certeza fizeram parte dessa transformação.

Embora a atenção possa ser situada dentro do relato específico de Foucault sobre a modernização ocidental, também gostaria de associá-la à teorização de Guy Debord sobre a "sociedade do espetáculo".<sup>181</sup> Os trabalhos de Debord e de Foucault podem parecer muito distantes e os dois decerto representavam tipos muito diferentes de pensamento, de crítica e de intervenção política.<sup>182</sup> Apesar de Foucault rejeitar explicitamente a ideia de espetáculo como relevante para se pensar a sociedade moderna, há pontos de coincidência importantes entre os modelos da sociedade da disciplina e da sociedade do espetáculo. A obra de Debord é frequentemente identificada aos significados mais su-

181 Deve-se lembrar que Guy Debord descreve o espetáculo com a expressão *comportement hypnotique* [comportamento hipnótico] nas páginas iniciais de seu *Société du spectacle*. Ver *A sociedade do espetáculo* [1967], trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 2008, p. 18.

182 Embora *A sociedade do espetáculo* de Debord tenha sido um dos mais influentes desafios às ideias marxistas estabelecidas nos anos 1960, ela ainda opera, pelo menos de modo implícito, dentro de um terreno intelectual hegeliano a que Foucault se opunha frontalmente.



periciais do título do livro, dado que desconsidera uma parte essencial da caracterização da sociedade do espetáculo: em vez de enfatizar os efeitos da comunicação de massa e seu imaginário visual, Debord insiste no fato de o espetáculo ser (parafraseando Tönnies e sua *Gesellschaft*) o desenvolvimento da tecnologia da separação. Essa é a consequência inevitável da “reestruturação [da sociedade] sem comunidade”<sup>183</sup> feita pelo capitalismo. A descrição que Debord faz do espetáculo como estratégias múltiplas de isolamento é semelhante à feita por Foucault em *Vigiar e punir*: a produção de sujeitos dóceis, ou, mais especificamente, a diminuição do corpo enquanto força política. Por trás desses dois pensadores, encontra-se a identificação feita por Max Weber do “isolamento interior do indivíduo” como um dos fundamentos da modernidade capitalista.<sup>184</sup> Além disso, Debord e Foucault descrevem mecanismos *difusos* de poder, por meio dos quais os imperativos de normalização ou conformidade permeiam a maioria das camadas da atividade social e tornam-se subjetivamente internalizados. Nesse sentido, o controle da atenção, seja pelos primeiros veículos de comunicação de massa, no final do século XIX, seja pelo aparelho de tevê ou tela do computador (pelo menos em suas formas mais difundidas), tem menos a ver com os conteúdos visuais desses monitores e mais com uma estratégia ampla sobre o indivíduo.<sup>185</sup> O espetáculo envolve a construção de condições que individualizam, imobilizam e separam os sujeitos,

183 G. Debord, op. cit., p. 126. A necessidade de destruir a comunidade já era parte da tecnologia da atenção no início do século XX: “Mas vários fatores no rearranjo dos estabelecimentos de acordo com os princípios do gerenciamento científico mudaram a posição dos trabalhadores para que as conversas ficassem mais difíceis ou impossíveis. O resultado evidente em todos os lugares parece ter sido um aumento significativo da produção. O indivíduo concentra sua mente na tarefa com uma intensidade que parece além de seu alcance quando sua atitude interna está ajustada ao contato social”. Hugo Münsterberg, *Psychological and Industrial Efficiency*. Boston: Houghton Mifflin, 1913, p. 209.

184 Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* [1904], trad. Talcott Parsons. Nova York: Scribner's, 1958, p. 108 [ed. bras.: *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004]. A obra de Henri Lefebvre foi diretamente significativa para Debord: “Aqui testemunhamos o conflito entre certa ‘atomização’ da vida (denunciada unilateralmente uma centena de vezes) e uma superorganização que cerca a vida, e sem dúvida exige que seja atomizada como condição prévia necessária. A *socialização da sociedade* continua com força total. Enquanto as redes de relações e comunicações ficam cada vez mais densas e mais efetivas, ao mesmo tempo a consciência individual torna-se cada vez mais isolada e menos consciente dos ‘outros’. Assim funciona a contradição”. Lefebvre, *Introduction to Modernity* [1962], trad. John Moore. Londres: Verso, 1995, p. 190.

185 Raymond Williams situa a televisão dentro de uma lógica econômica e tecnológica de “privatização móvel”, em seu *Television: Technology and Cultural Form*, op. cit., p. 26.

não só a ação de *olhar* imagens, embora se situe dentro de um mundo em que a mobilidade e a circulação são ubíquas.<sup>186</sup> Dessa maneira, a atenção torna-se um elemento-chave para o funcionamento de formas não coercivas de poder. Por isso, não é inapropriado unir objetos ópticos ou tecnológicos aparentemente diferentes: todos têm a ver com a disposição de corpos no espaço, técnicas de isolamento, celularização e sobretudo separação. O espetáculo não é uma óptica do poder, mas uma arquitetura. A televisão e o computador pessoal, apesar de convergirem para uma operação maquinal única, são processos antinômades que fixam e *estriam*. São métodos para controlar a atenção por meio da compartimentalização e sedentarização, tornando os corpos controláveis e úteis, ao mesmo tempo em que geram a ilusão de escolha e “interatividade”.

É claro que com isso não se quer minimizar a necessidade da análise histórica das interfaces locais específicas entre homens e máquinas. Um dos estudos mais convincentes sobre as múltiplas composições da relação entre o homem e a máquina está no trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Eles distinguem vários modelos históricos dominantes de interface entre seres humanos e máquinas ou como seres humanos estão “sujeitos a máquinas ou sistemas mecânicos”. O capitalismo industrial, que começou no século XIX, foi uma fase em que o operador humano estava ligado à máquina como objeto externo. Entretanto, com as máquinas cibernéticas e informáticas contemporâneas, “a relação do homem e da máquina se dá em termos de comunicação mútua interior e não mais de uso ou de ação”.<sup>187</sup> Deleuze (sozinho) defendeu que nas últimas duas décadas houve uma modificação da sociedade disciplinar de Foucault para “sociedades de controle”, em que a combinação do mercado global, da tecnologia da informação e do imperativo irresistível da “comunicação” produzem efeitos contínuos e ilimitados de controle.<sup>188</sup> Eu ressaltaria que, independen-

186 Ver a discussão que Hal Foster faz sobre Debord e as questões de distração, distância e separação, em *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 218-20 [ed. bras.: *O retorno do real*, trad. Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2013].

187 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* [1980], trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 5, p. 158. “O poder moderno não se reduzia à alternativa clássica ‘repressão ou ideologia’, mas implicava processos de normalização, de modulação, de modelização, de informação, que se apoiam na linguagem, na percepção, no desejo, no movimento etc., e que passam por microagenciamentos.” Para uma discussão semelhante sobre os problemas da subjetivação no capitalismo contemporâneo, ver Michel Feher e Eric Alliez, “The Luster of Capital”. *Zone*, v. 1-2, 1985, pp. 314-59.

188 Ver os seguintes ensaios de Deleuze: “Controle e devir” e “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, in *Conversações*, op. cit., pp. 209-35. Seu modelo de “sociedade de controle” tem afinidades com a revisão feita por Guy Debord das tipologias descritas em



temente de como se classifiquem ou caracterizem as mudanças históricas e transformações sociais do último século, a atenção continuou a ser decisiva para produzir sujeitos ajustados a uma ampla gama de máquinas sociotécnicas, embora ao mesmo tempo tenha continuado a ser uma potencial geradora de panes ou crises na operação eficiente dessas máquinas. Torna-se cada vez mais claro que as técnicas panópticas e os imperativos da atenção funcionam agora de maneira recíproca.<sup>189</sup> Em particular, o terminal de vídeo representa a fusão efetiva da vigilância e do espetáculo, já que a tela pode ser ao mesmo tempo objeto de atenção e também capaz de monitorar, gravar e cruzar referências dos comportamentos atentos para fins de produtividade e, pelo rastreamento do movimento do olho, até mesmo para fins de acumulação de dados sobre a trajetória, duração e fixação do interesse visual em relação a um fluxo de imagens e informações. O comportamento atento diante de todos os tipos de tela está mais presente no processo de *feedback* e de ajustes dentro do que Foucault chamou de uma “rede de observação permanente”.<sup>190</sup>

Ao mesmo tempo, a cada mudança na construção da atenção, correspondem mudanças nas formas de desatenção, distração e estados de “ausência mental”. Sempre surgem novos limiares em que a atenção institucionalmente competente divaga, perde o foco e volta-se sobre si mesma.<sup>191</sup> Dado que muitas

1967 – a sociedade do espetáculo totalitária “concentrada” e a de capitalismo de consumo “difusa” – que foram substituídas por uma sociedade do espetáculo global “integrada”, conforme mostrou em seu *Comments on the Society of the Spectacle*, trad. Malcolm Imrie. Londres: Verso, 1990.

189 Ver a discussão sobre a atenção em Marie Winn, *The Plug-In Drug: Television, Children and the Family*, ed. rev. Nova York: Penguin, 1985, p. 64: “É claro que há variações nos poderes das imagens televisivas para atrair a atenção [*attention-getting*] e manter a atenção [*attention-sustaining*]; muitas delas dependem de fatores como a quantidade de movimento na tela num dado momento e a velocidade da mudança entre uma imagem e outra. É um pouco assustador pensar que os produtores do programa mais influente para crianças do maternal, *Vila Sésamo*, utilizaram a tecnologia moderna, na forma de uma máquina ‘distraidora’, para testar cada segmento do programa e ter certeza de que captaria e manteria a atenção da criança o máximo possível”.

190 Michel Foucault, *Vigiar e punir* [1975], trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 321. Ver D. N. Rodowick, “Reading the Figural”. *Camera Obscura*, v. 24, set. 1990, p. 35: “Os objetivos da computação interativa que são vanguarda na pesquisa sobre novas mídias eletrônicas, apesar de genuinamente utópicos, devem ser questionados. Pois o sonho do controle absoluto do indivíduo sobre a informação é ao mesmo tempo o potencial para a vigilância absoluta e a reificação da experiência privada”.

191 Com o exemplo da televisão, Guattari sugere a heterogeneidade da subjetividade atenta: “Quando olho para o aparelho de televisão, existo no cruzamento: 1. de uma fascinação perceptiva pelo foco luminoso do aparelho que confina ao hipnotismo; 2. de uma relação

formas de atenção disciplinar, em particular desde o início do século xx, exigem que se “processem” cognitivamente correntes de estímulos heterogêneos (seja no cinema, no rádio, na televisão ou no ciberespaço), os desvios para a desatenção geraram cada vez mais experiências alternadas de dissociação, de temporalidades que são diferentes e também fundamentalmente incompatíveis com os padrões capitalistas de fluxos e obsolescências. O devaneio, que integra a atenção contínua, sempre foi parte crucial mas indeterminada da política da vida cotidiana. Entretanto, como Christian Metz e outros argumentaram, no século xx tanto o cinema quanto a televisão entraram em uma “concorrência funcional” com o devaneio.<sup>192</sup> Ainda que sua história nunca seja formalmente escrita, o devaneio é um terreno de resistência interna aos sistemas de rotinização ou coação. De modo semelhante, os modelos institucionais de atenção baseados nos imperativos de reconhecimento, identidade e estabilização nunca são separados por inteiro dos modelos nômades de atenção, que geram novidade, diferença e instabilidade.

No entanto, um dos aspectos de muitas configurações tecnológicas contemporâneas é a imposição de um nível baixo mas permanente de atenção, mantido em graus variados durante longos períodos da vida. O final do século xix viu o começo de uma colonização implacável do tempo “livre” ou de lazer. No início, os efeitos eram relativamente difusos e parciais, permitindo oscilações entre a atenção espetacular e o livre jogo das absorções subjetivas. Mas, no final do século xx, a frouxa rede mecânica ligada ao trabalho, à comunicação e ao consumo eletrônicos não só demoliu o pouco que restava da distinção entre lazer e trabalho, como, em muitos aspectos da vida social ocidental, passou a determinar como habitamos a temporalidade. Sistemas telemáticos e informáticos simulam a possibilidade de divagações e derivas, mas na verdade constituem modos de sedentarização, de separação, em que a recepção dos estímulos e a padronização da resposta produzem uma mistura sem precedentes

de captura com o conteúdo narrativo da emissão, associada a uma vigilância lateral acerca dos acontecimentos circundantes (a água que ferve no fogo, um grito de criança, um telefone...); 3. de um mundo de fantasmas que habitam meu devaneio... meu sentimento de identidade é assim assediado por diferentes direções. O que faz com que, apesar da diversidade dos componentes de subjetivação que me atravessam, eu conserve um sentimento relativo de unidade? Isso se deve a essa ritornelização que me fixa diante da tela”. F. Guattari, *Caosmose: Um novo paradigma estético* [1992], trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 28.

192 Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, trad. Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982, pp. 135-37 [ed. port.: *O significante imaginário*, trad. António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 141].



de atenção difusa e quase automatismo, que pode ser mantida por períodos longos.<sup>193</sup> Nesses ambientes tecnológicos, até a importância de distinguir entre a atenção consciente e os padrões mecânicos autorreguláveis é questionável. Na década de 1960, Arthur Koestler descreveu a “diminuição das luzes da consciência” produzida pelas experiências repetitivas dentro de ambientes sensoriais homogêneos: “As rotinas automatizadas são autorreguláveis no sentido de que sua estratégia é automaticamente guiada por realimentações vindas de seus ambientes, sem necessidade de referir as decisões a níveis superiores. Elas operam por circuitos fechados”.<sup>194</sup> Mas o que antes pode ter sido chamado de devaneio hoje costuma acontecer de acordo com ritmos, imagens, velocidades e circuitos pré-fixados que reforçam a irrelevância e o abandono do que não é compatível com tais formatos. Para além do objeto do presente estudo, resta a pergunta: em que medida os modos criativos de transe, desatenção, devaneio e fixação podem florescer nos interstícios desses circuitos? É particularmente importante determinar quais possibilidades criativas podem ser geradas em meio às novas formas tecnológicas de tédio.<sup>195</sup>

193 Para uma discussão sobre a pesquisa recente sobre a atenção e o comportamento automático, ver Larry L. Jacoby et al., “Lectures for a Layperson: Methods for Revealing Unconscious Process”, in Robert F. Bornstein e Thane S. Pittman (orgs.), *Perception without Awareness: Cognitive, Clinical and Social Perspectives*. Nova York: Guilford, 1992, pp. 81-122. Os autores discutem o automatismo como “funcionamento em condições de atenção dividida”, em que o comportamento automático “não é uma característica do processamento de estímulos, mas uma propriedade que emerge a partir da execução de habilidades específicas em um ambiente”. Ver também Cathleen M. Moore e Howard Egeth, “Perception without Awareness: Evidence of Grouping under Conditions of Inattention”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, v. 23, n. 2, abr. 1997, pp. 339-52; e Daniel Kahnemann e Anne Treisman, “Changing Views of Attention and Automaticity”, in Parasuraman e Davies (orgs.), *Varieties of Attention*, op. cit., pp. 29-62.

194 Arthur Koestler, *O fantasma da máquina* [1967], trad. Christiano Monteiro Oiticica e Hesiodo de Queiroz Facó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969, p. 227. Houve, por exemplo, tentativas de avaliar o comportamento automático no sistema de estradas interestaduais implementado depois da Segunda Guerra Mundial, quando as condições monótonas e ininterruptas de direção produziam nos motoristas estados próximos ao transe, mas não interferiam em sua habilidade de executar várias tarefas mecânicas. Ver Griffith W. Williams, “Highway Hypnosis: An Hypothesis”, in Ronald E. Shor e Martin T. Orne (orgs.), *The Nature of Hypnosis: Selected Basic Readings*. Nova York: Holt, Rhinehart, 1965, pp. 482-90.

195 Sobre a construção histórica do tédio moderno, ver Patrice Petro, “After Shock / Between Boredom and History”, in Patrice Petro (org.), *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 265-84. Ver também Joseph Brodsky, “In Praise of Boredom”, em seu *On Grief and Reason*. Nova York: Farrar Straus, 1995, pp. 104-13.

Assim, após tratar brevemente de alguns dos aspectos decisivos da construção contemporânea da percepção atenta, quero voltar para o final do século XIX para iniciar uma reflexão muito mais específica sobre os paradoxos implícitos da atenção há pouco modernizada. Partindo de um conjunto de objetos muito diferentes dos deste capítulo, investigarei como as concepções normativas da atenção cruzam-se com os problemas de *síntese* cognitiva e perceptiva. Ao mesmo tempo, examinarei de que maneira as noções de atenção subjetiva começaram a se sobrepor à ideia de comportamento e funcionamento *automático*, em termos das crises ou dissociações perceptivas que coincidiam com experiências de atenção contínua ou fixa. A questão do automatismo é crucial para a especificidade do problema moderno da atenção: ela coloca a noção de estados absortos que não mais dizem respeito a uma *interiorização* do sujeito, isto é, a uma intensificação do sentido do próprio ser. A interioridade do que Hegel chamou de Romantismo não foi ultrapassada, e sim virada do avesso, invertida para uma condição de exteriorização: a atenção como uma interface sem fundo simula e desloca o que poderiam ter sido estados autônomos de autorreflexão ou de um *sens intime* [sentido interior]. A lógica do espetáculo prescreve a produção de indivíduos separados e isolados, mas não introspectivos.



## 1879: A visão que se desprende

Reunir num olhar a ausência virgem dispersa nesta solidão e partir com ela; como se colhe, em memória de um lugar, um desses mágicos lótus fechados que ali surgem de repente, envolvendo com sua brancura profunda um nada inominável, feito de devaneios intactos, da felicidade que não chegará e de meu fôlego, agora suspenso pelo medo de sua aparição.

STÉPHANE MALLARMÉ,

*O lótus branco*

Já duas ou três vezes, no restaurante de Rivebelle, tínhamos Saint-Loup e eu visto sentar a uma mesa, quando todo mundo começava a retirar-se, um homem de elevada estatura, bastante robusto, de traços regulares, barba grisalha, mas cujo olhar pensativo permanecia fixo com aplicação no vácuo.

Uma noite, em que perguntávamos ao gerente quem era aquele freguês obscuro, isolado e retardatário: "Como, não conheciam o célebre pintor Elstir?", disse-nos ele.

MARCEL PROUST,

*À sombra das raparigas em flor*

A percepção desvinculada de um modelo de interioridade é parte essencial da obra de Edouard Manet, como fica evidente de modo radical em seu *O balcão*, de 1868. Embora seja de um período um pouco anterior ao que é objeto deste livro, essa pintura revela algumas das importantes reconfigurações do status do



observador que ocorreram até meados do século XIX. Ela é também mais do que isso: se essa pintura enigmática pode ser considerada profundamente “moderna”, é justo por sua superficialidade – e a palavra aqui não tem nada a ver com superfície ou pouca profundidade, mas com *externalidade*.<sup>1</sup> O *balcão* reposiciona figurativamente o observador à margem dos termos de um sistema clássico de visão, destruindo a necessidade mútua de interioridade subjetiva, por um lado, e de objetividade de um mundo externo, por outro. Em seu sistema óptico, o mundo já não está mais presente para o sujeito segundo relações de reflexão, correspondência ou representação. O olho deixa de ser uma janela com propriedades transparentes e transitivas. Em vez disso, a calma disseminação da receptividade antecipada, nessa pintura epifânica, é inseparável da possibilidade, do sonho e de um *immediatismo* novo e moderno. O abrir das venezianas e o emergir para o *balcão* a partir das sombras do interior liberam o frescor límpido de uma visão que poderia apreender o mundo diretamente; é a reivindicação de um lugar a partir do qual o mundo, em seu devir moderno, pudesse ser recriado para esses três observadores, em virtude de sua presença imediata e desimpedida. E essas três figuras têm uma compostura com traços sutis de embaraço, com uma etiqueta ensaiada, de quando se recebe pela primeira vez visitas muito bem recomendadas mas desconhecidas.

Quando Mallarmé referiu-se ao “olhar recém-desperto de Manet”, não estava invocando a inocência de algum estado natural e original da visão (e, de modo implícito, do ser), mas sim um olhar que se tornou cego para o peso do passado histórico e todos os seus códigos, embora não necessariamente livre deles.<sup>2</sup> As venezianas abertas do *balcão* de Manet revelam um mundo no qual o artifício apropriou-se da memória do “natural” e a visão está em plena harmonia com as sutilezas e texturas do presente eternamente modernizado.<sup>3</sup>

1 É também por isso que *O balcão* de Manet se distingue de *As majas no balcão*, de Goya, ao qual é com frequência associado. Esta última pintura, apesar do entorno arquitetônico aparentemente semelhante, mantém um espaço de interioridade e encobrimento. Sua resistência à exteriorização é o que constitui seu romantismo.

2 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 532.

3 A célebre utilização do verde nessa tela delinea um novo exercício de discernimento perceptivo; não se trata nem de longe de apenas um verde, ao contrário do que muitos assumiram com indiferença, e sim de uma gama de matizes e superfícies diferentes: o verde em tom cobre da balastrada metálica, o forte verde-água (com a adição de muito pigmento branco) da tinta industrial das venezianas, o verde quase abacate da fita no pescoço da mulher sentada e o verde do tecido impermeável e sedoso da sombrinha. O virtuosismo dessa paleta e sua sensibilidade cromática, que correspondem à frequência luminosa de um mundo e uma vida tecnológica novos, tornaram-se sinais da artificialidade e, de novo, da superficialidade

Mas esse imediatismo permaneceria uma virtualidade na obra de Manet, assim como foi para Mallarmé. É claro que, em um sentido histórico local, o *balcão* se situa entre dois aspectos da nova Paris, reconstruída por Haussmann: o interior doméstico do novo bloco de apartamentos e a fachada externa do prédio, voltada para o mundo do *boulevard*. Como instância inicial do que se tornaria uma sequência implacável de destruição e modernização do espaço urbano, a “haussmannização” é, sem dúvida, um componente crucial do regime de adaptação perceptiva que mencionei antes. Baudelaire, por volta de 1860, entendeu profundamente a ação da temporalidade acelerada: “A forma de uma cidade muda, infelizmente, mais rápido do que o coração humano”.<sup>4</sup> A pintura encarna, portanto, o estado de atenção criado no contexto desses novos termos: ao buscar a presença do imediato, a atenção é, em vez disso, desviada pela ausência e suspensão implícitas nos processos de racionalização capitalista, dos quais a renovação urbana de Haussmann seria um exemplo inevitável.

O mundo agora é algo mais evanescente, sua substancialidade foi desacreditada de forma irrevogável. Ao mesmo tempo, a pintura dramatiza a evaporação de um mundo coeso que pode ser percebido coletivamente. Mas, para Manet, essa perda não devia ser lamentada: assim como em qualquer de seus quadros com mais de uma figura, aqui os três olhares não comunicantes entre si determinam um mundo “perspectivo”, no sentido nietzschiano da palavra. Nessa arquitetura refinada de solidão e desligamento, encontram-se três espaços frágeis e serenos de uma novíssima autonomia individual moderna, e não algo que poderia ser visto como mera anomia ou alienação. É possível intuir que a nossa própria inerência ao mundo não coincide com a de nenhuma outra pessoa; e isso é inseparável da consciência soberana que temos da singularidade íntima e da mutabilidade criativa do eu.<sup>5</sup> Tratava-se de um enten-

da obra; da sua distância em relação às ressonâncias (vegetais ou outras) pré-modernas do verde. A planta no vaso, embaixo à esquerda, é apenas um resquício marginal e domesticado de um campo deslocado de objetos e percepções “naturais”. As modulações da cor verde aqui são totalmente derivadas da esfera tecnológica da produção de massa e dos materiais: um ambiente óptico construído com as cores dos tecidos, corantes, produtos químicos e metais.

4 Charles Baudelaire, “Le Cygne”, in *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961, p. 81. Ver a breve discussão dessa pintura em Christoph Asendorf, *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*, trad. Don Renau. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 78-79.

5 Ver a discussão sobre a autonomia e a intersubjetividade no contexto da produção estética e da epistemologia pós-kantiana do século XIX, em Rose Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, pp. 57-83.



dimento, de uma figuração afirmativa que Manet não poderia manter durante muito tempo e, quinze anos mais tarde, os desvios e as divisões de *O bar no Folies-Bergère* mostravam um modelo muito diferente de isolamento social e cognitivo do sujeito perceptivo.

Um dos aspectos mais notáveis de *O balcão* é a geometria da balaustrada metálica, que cobre a parte inferior do quadro e tem enorme importância estrutural na composição como um todo. Porém, os motivos decorativos lineares da balaustrada apresentam um interesse especial aqui: num plano paralelo à superfície do quadro, eles não só representam um desenho industrial simples, mas também parecem diagramas elementares do sistema óptico clássico, diagramas genéricos e tão conhecidos que podiam ser vistos em qualquer enciclopédia ou edição comum de Descartes. Nesse sentido, o disco central do motivo da balaustrada corresponderia ao olho monocular no esquema de Descartes, de onde irradiaria um feixe triangular (ou cônico). Mas, sem dúvida, não é tão simples: se continuarmos a leitura, o disco central adquire reversibilidade feito o deus Jano, com um feixe óptico partindo de cada um dos dois lados opostos, semelhante à ambivalência psicológica das figuras, situadas de maneira incerta entre interioridade e exterioridade. O motivo também sugere dois olhares *binoculares* que se encontram num ponto de convergência com os lados de cima e de baixo do retângulo, delimitando a posição dos olhos, cujos cones de visão invertidos encontram-se no disco central. Embora essa leitura pudesse esboçar, talvez com certa ironia, justamente o ideal da visão reflexiva, como propriedade do sujeito figurado enquanto um ponto geométrico, esse ideal é afastado pela ambiguidade e pela desorganização das relações intersubjetivas da pintura.<sup>6</sup> Mas, ao mesmo tempo, a balaustrada pode ser lida como confirmação da insularidade e incongruência dos três campos visuais insinuados pelas figuras humanas: por exemplo, o olhar da mulher que está sentada (a artista Berthe Morisot) é estendido de forma artificial pelas duas linhas diagonais paralelas à balaustrada que apontam para a parte inferior esquerda do quadro e indicam vagamente a direção de seu olhar. Também as duas diagonais paralelas que apontam para a parte inferior direita correspondem vagamente à orientação visual da figura masculina central. Assim, seria possível considerar que cada

6 Ver a distinção decisiva feita por Jacques Lacan entre visão, como um sistema óptico de ponto a ponto, e olhar, que seria inseparável do sujeito desejante e nunca poderia coincidir com as relações geométricas que constituem o modelo formal da visão, em *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trad. Alan Sheridan. Nova York: Norton, 1978, pp. 67-122 [ed. bras.: *O seminário: Livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996].

unidade da balaustrada, com seu disco central, contém em si uma unidade modular de visualidade e que as diagonais paralelas são como um sistema que atravessa e entrelaça aquele outro modelo de autonomia autorreflexiva. Contudo, colocadas essas leituras possíveis, eu ainda diria que a importância desse sistema linear, no fim, é sua ininteligibilidade, sua sugestão da futilidade e até do absurdo de uma explicação espacial e racionalizável da visão. Pois, mesmo que a geometria da balaustrada funcione como um mapa da visão, ela é apenas a demonstração de seus paradoxos emaranhados, suas reversibilidades, suas permutabilidades, seu afastamento da ordem coerente da óptica geométrica. Nas palavras de Lacan: “Não há uma única divisão, uma única das duplas vertentes que a função da visão apresenta, que não se manifeste para nós como um *dédalo*”<sup>7</sup>.

A pintura de Manet desloca-nos de um circuito estável de visibilidade para uma situação na qual nem o olho, nem os objetos no mundo podem ser entendidos quanto a suas posições e identidades fixas. O limiar aqui não é apenas entre o balcão e o mundo, mas entre a atenção que busca apreender e habitar o imediatismo palpável do presente modernizado e a dissolução dessa atenção em uma autoabsorção sem limites.<sup>8</sup> Nesse sentido, a obscuridade nebulosa do espaço atrás das figuras é tanto parte de sua indefinição psicológica quanto o conteúdo incerto do exterior que se apresenta a elas. É um esboço precoce do que Simmel, várias décadas mais tarde, descreveria como a distância incomensurável entre cultura objetiva e subjetiva, embora aqui a separação não seja apresentada em termos de choque, de superestimulação e de indiferença *blasé*. Em vez disso, *O balcão* descreve uma novidade em termos de permeabilidade e mobilidade psíquicas, na qual a atenção torna-se uma membrana flutuante, um padrão de retração e de desdobramento delicadamente sintonizado com o mundo. Os conteúdos da pintura ampliam a sensação de uma temporalidade repetitiva e não linear: as venezianas verticais, que fazem pensar no obturador da câmera ou nas pálpebras dos olhos, o leque e a sombrinha, e mesmo as flores desabrochando no vaso, todos sugerem um ritmo vital de abertura e fecha-

7 Id., *ibid.*, p. 93.

8 Ver a discussão em Lawrence Kramer sobre os “objetos impossíveis” da atenção na arte e literatura do século XIX, in *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 87-101: “Em termos gerais, objetos impossíveis são produtos de um discurso epistemológico/topográfico no qual a subjetividade humana deixa de ser um campo comum e torna-se, em vez disso, um recanto secreto. O eu não constitui mais uma igualdade compartilhada, e sim uma diferença essencial [...] o eu é constantemente ameaçado pela separação do mundo exterior”, p. 88.



mento. Manet reelabora aqui a dispersão social da modernidade na forma de uma aceitação calada da autossuficiência impassível do observador individual. Talvez seja essa indeterminação particular, a pulsação incomensurável mas tangível de um momento suspenso que paira entre a operação funcional da visão e as ondulações atemporais do devaneio, que tenha levado Georges Bataille a afirmar de maneira extravagante sobre a pintura: “Então, quando começamos a apreender essa pintura, pressentimos o grande segredo que está por trás dela – a beleza e a intensidade da própria vida”.<sup>9</sup>

Na década de 1870, Manet detalharia muitos dos problemas epistemológicos e de representação implícitos em *O balcão*. Um de seus maiores interesses nesse momento foi explorar as possibilidades criativas da compreensão profunda em relação aos limites desintegradores da visão. De acordo com muitos críticos, uma das conquistas formais decisivas da obra de Manet desse período foi a tentativa de separar, de um lado, os fatos figurativos ou de representação e, de outro, os fatos da substância pictórica autônoma. Em suas telas mais avançadas, essa separação ficava próxima do ponto de ruptura, do “informe”.<sup>10</sup> Entre 1876 e 1879, por exemplo nos quadros *Diante do espelho*, *Autorretrato com paleta*, *Retrato de George Moore*, ou *A leitora*, ele brinca com o limite dessa possível ruptura. Nesses quadros, pintados de modo espontâneo e solto, com uma ousadia de virtuosidade, mas também com uma desatenção profundamente confiante no objeto e na sua coerência, podemos ver o que Bataille chamou de a “suprema indiferença”<sup>11</sup> de Manet.

Contudo, escolhi analisar um tipo bem diferente de pintura na obra de Manet do final da década de 1870: *Na estufa*, de 1879. Essa obra foi vista na época, e continuou a ser considerada, como um afastamento das características de seu estilo mais “ambicioso”. Exposta no Salão de 1879, ela provocou algumas reações reveladoras dos principais críticos. Jules-Antoine Castagnary, no jornal *Siècle*, escreveu num tom de falsa surpresa: “Mas o que é isso? Rostos e mãos cuidadosamente mais bem desenhados do que o normal: estará Manet fazendo concessões ao público?”.<sup>12</sup> Outras resenhas apontavam o relativo “cuidado” ou a “habilidade” com que Manet havia executado a obra. E a avalanche

9 Georges Bataille, *Manet*, trad. Austryn Wainhouse e James Emmons. Nova York: Skira, s. d., p. 85.

10 Ver, por exemplo, Jean Clay, “Ointments, Makeup, Pollen”. *October*, v. 27, inverno 1983, pp. 3-44.

11 G. Bataille, *Manet*, op. cit., p. 82.

12 Jules-Antoine Castagnary, in *Siècle*, 28/06/1879 apud George Heard Hamilton, *Manet and His Critics*. Nova York: Norton, 1969, p. 215.

de estudos acadêmicos recentes sobre Manet deu pouca importância para essa pintura, perpetuando a avaliação de que se trata de uma obra relativamente conservadora.<sup>13</sup> Em geral, ela é classificada como uma das representações de Manet da vida elegante contemporânea, de *la vie moderne*, e uma imagem que dificilmente pareceria antecipar a audácia formal de *O bar no Folies-Bergère*, de 1881. Alguns comentadores mencionaram a “técnica mais conservadora” e os “contornos mais contidos” das figuras, contrastando com outras telas de Manet do mesmo período.<sup>14</sup> Entretanto, para mim, não é uma boa explicação dizer que a obra é uma simples volta ao naturalismo mais convencional ou que, sentido com as rejeições do Salão na década de 1879, Manet modificou seu estilo na esperança de obter maior aceitação crítica, pois isso não dá conta do estranhamento que a pintura provoca. Michael Fried, de modo incisivo, caracterizou *Na estufa* como “uma tela quase que excessivamente ‘acabada’”.<sup>15</sup> É nesse sentido de um acabamento excessivo e supercompensativo que vejo a obra como uma tentativa ansiosa de reconsolidar um campo visual coeso, para cuja desagregação Manet contribuíra de modo proeminente. Querer juntar e fundamentar conteúdos narrativos resistentes por natureza à unificação ou imobilização é um projeto impossível, e a simulação de sua reunião no plano

13 Ainda na década de 1980, a sensibilidade reacionária de um proeminente jornal neoconservador ofendeu-se e até indignou-se com a incompatibilidade entre essa pintura e uma série de clichês insípidos e padronizados sobre a “espontaneidade” e as “superfícies deslumbrantes” de Manet: “Confrontado ao quadro *Na estufa*, de 1879, é difícil saber o que Manet pode ter tido em mente. Este é um desses quadros de Manet que me fazem quase que perder toda a confiança no artista. Não é tanto que a pintura seja ruim – que grande artista não pintou pinturas terríveis? –, é que ela é ruim de uma maneira totalmente sem graça e banal [...]. A tela foi pintada com uma mão mesquinha e pedante, transformando tudo em lama e plástico. A fileira de ripas no encosto do banco é difícil de olhar tal a diligência e o detalhamento empregados em sua execução. As figuras – o marido apoiado no encosto e a mulher de olhar perdido – também não têm vida: manequins de catálogo pintados sem simpatia e sem traço de ironia”. Jed Perl, “Art and Urbanity: The Manet Retrospective”. *New Criterion*, nov. 1983, pp. 43-54.

14 G. H. Hamilton, op. cit., p. 212. Para uma das poucas avaliações feitas pela história da arte convencional, ver Bradley Collins, “Manet’s ‘In the Conservatory’ and ‘Chez le Père Lathuille’”. *Art Journal*, v. 45, 1985, pp. 59-66. Ver também a discussão acirrada sobre a estrutura formal dessa obra em Jeremy Gilbert-Rolfe, “Brice Marden’s Painting”. *Artforum*, out. 1974, pp. 30-38.

15 Michael Fried, *Manet’s Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 314. Fried corrige essa afirmação notando o não acabamento notável das pontas dos dedos do homem. Eu acrescentaria as superfícies toscamente esboçadas e claramente manchadas da sombrinha e do lado direito do quadril da mulher.



óptico é paralela à evocação simbólica (por intermédio da estufa) de um “paraíso terrestre” falsamente reconciliado.

Analisarei essa pintura em relação aos espaços sociais/institucionais onde a atenção seria gradualmente afirmada como garantia de certas normas perceptivas e como força sintética e centrípeta que manteria o “mundo real” unido frente aos vários tipos de crises sensoriais ou cognitivas. Além do quadro de Manet, este capítulo examinará o problema mais amplo do realismo por volta de 1880 (nas obras de Kinger, Muybridge e outros), quando o realismo deixou de ser uma questão de mimese e passou a tratar de uma relação tênue entre síntese perceptiva e dissociação. Assim, se Manet consegue um “efeito de realidade” nessa imagem, é por ter se esforçado para manter algo junto, para “conter” as coisas, ou para evitar experiências de desintegração. A pintura é um embate complexo entre o próprio pintor e as ambiguidades da atenção visual, que ele conhecia profunda e instintivamente. Tão importante quanto isso, é notar que *Na estufa* é a figuração de um conflito essencial dentro da lógica perceptiva da modernidade, em que duas tendências poderosas estão em jogo. Uma é a integridade da visão, a obsessão com a unidade da percepção, a fim de garantir o mundo real em funcionamento. A outra, mal contida ou escondida, é a dinâmica da troca psíquica e econômica, de equivalência e substituição, de fluxo e dispersão, que ameaça desancorar as posições e os termos aparentemente estáveis que Manet parece ter combinado sem esforço.

Há muitos sinais dessa força de coesão na pintura, porém, o mais notável é o rosto da mulher, pintado com esmero. Como os críticos contemporâneos notaram, o rosto era uma indicação evidente de mudança na prática de Manet, pois, de fato, muito do caráter específico do modernismo de Manet girava em torno do que Deleuze e Guattari chamaram de “rostidade”.<sup>16</sup> Em grande parte da obra do pintor, o rosto, em sua espontaneidade amorfa, torna-se uma superfície que não revela mais interioridade ou autorreflexão, torna-se um reduto perturbado de efeitos pictóricos, como seria possível encontrar durante as duas décadas seguintes, até mesmo nos retratos tardios de Cézanne (incluindo *Senhora Cézanne na estufa*, cujo tema é semelhante).<sup>17</sup> Na moderni-

16 Ver Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* [1980], trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 3.

17 M. Fried discute um “endurecimento ou opacidade” na obra de Manet que “recusa ou pelo menos resiste fortemente a todas as tentativas de penetração hermenêutica”, em seu *Manet's Modernism*, op. cit., p. 401; grifos originais.

dade dos séculos XIX e XX, “o rosto é por excelência a substância da expressão do significante [...]. A rostidade capitalista sempre existe para servir a uma forma significante; é o meio pelo qual o significante domina, a maneira como ele organiza um certo modo de subjetivação individualizada e a loucura coletiva de uma máquina sem conteúdo”.<sup>18</sup> Sem dúvida, Manet logo percebeu a volatilidade dessa região e entendeu que, ao perturbar sua coerência, também estilhaçava e redirecionava a atenção normativa. Porém, algo muito diferente acontece em *Na estufa*, e é claramente mais do que um mero ajustamento do que os críticos conservadores chamavam de “pincelada inacabada e confusa”, “planos vagos e malfeitos”. Antes, é a *volta* a uma ordem mais estreitamente delimitada de “rostidade”, que parece manter a hierarquia articulada do corpo socializado.<sup>19</sup> É como se, para Manet, a integridade relativa do rosto definisse (ou se aproximasse de) uma conformidade mais ampla com a realidade dominante, conformidade evitada ou desmontada em boa parte de sua obra.

Sustentando essa “rostidade” relativamente coesa e central para o efeito de toda a imagem, está a figura da mulher, com seu espartilho, seu cinto, suas pulseiras, luvas e seus anéis. Essa pintura de Manet, assim como esse corpo (e a figura curvada e introspectiva do homem), é muito marcada por um sistema de compressão e restrição.<sup>20</sup> Tais indicações de corpos controlados coincidem com outros tipos de submissão e constrangimento necessários à construção de uma corporeidade organizada e inibida. Os vasos de flores também cercam e constrangem: são instrumentos de domesticação que confinam, em alguma

18 F. Guattari, “Les Machines concrètes”, in *La Révolution moléculaire*. Paris: Encres, 1977, p. 376 [ed. bras.: *Revolução molecular: Pulsões políticas do desejo*, trad. Sueli Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987].

19 “O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco multidimensional – quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser sobre-codificado por algo que denominaremos Rosto [...]. A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino.” Deleuze e Guattari, *Mil platôs*, op. cit., v. 3, pp. 35-36.

20 Com relação à moda da década de 1860, os espartilhos da metade da década seguinte eram mais leves e um pouco menos apertados. Ainda assim, continuavam a preencher sua função principal de dar forma e comprimir. Ver David Kunzle, *Fashion and Fetishism*. Totowa: Rowman & Littlefield, 1982, p. 31: “Amarrar e desamarrar o espartilho eram rituais que preservavam graus antigos de simbolismo e associações mágicas dos conceitos de ‘atar’ e ‘desatar’. Na linguagem popular, parir uma criança ou ser deflorada era ser ‘solta’; ‘desatar’ era libertar tipos especiais de energia [...]. O estado de estar confinada no espartilho é uma forma de tensão erótica e constitui *ipso facto* um pedido de libertação erótica, que pode ser deliberadamente controlado, prolongado ou postergado”.



medida, a proliferação da vegetação em torno das figuras. Até as ripas verticais do encosto do banco são pequenos ecos da figura cingida da mulher, como se a madeira fosse substância maleável e estivesse comprimida no centro por uma presilha. (Esse aspecto também sugere a repetitividade mecânica da figura sentada.) Assim, essa imagem guarda uma ação retida, uma recusa de componentes expansivos e flutuantes em nome de uma aparência fixa de organização pictórica e social. Entretanto, o resultado é um campo disjunto e comprimido, cujo espaço é sugado, e no qual as duas figuras e o banco apertam-se para ocupar uma área do chão da estufa insuportavelmente cheia. O próprio banco parece ser uma forma quase totalmente bidimensional, incapaz de acomodar o quadril da mulher. O espaço todo parece se acavalar e ondular em certos pontos, sobretudo no empurra-empurra estranho dos dois vasos na parte inferior esquerda, com sua relação desordenada entre figura e fundo. A temática da pressão, do confrangimento, é sugerida pelo título: *Dans la serre* – a palavra *serre*, é claro, significa “estufa”, mas em sua origem significava apenas “lugar fechado”, além de ser uma forma conjugada do verbo *serrer*, que significa segurar, agarrar, apertar. Mas, como sugeriu J.-K. Huysmans em sua resenha do Salão de 1879, nessa pintura há em ação *dois* processos inseparáveis. Para descrever a mulher sentada, Huysmans empregou a frase incomum: “un peu engoncée et révante”.<sup>21</sup> Assim, ele reúne a ideia de estar apertada, amarrada (figurada pelo confinamento de suas roupas) e do processo solto e flutuante do sonho, e é isto que a pintura revela: a relação recíproca entre as exigências de uma síntese atenta imobilizadora e o fluxo psíquico, e a dispersão perceptiva da dissociação.

\*\*\*

Por volta desse momento – fins da década de 1870 e início da de 1880 – uma coincidência notável fica evidente entre algumas práticas do modernismo visual e o estudo empírico da percepção e da cognição, em especial os novos estudos das patologias da linguagem e da percepção na França e na Alemanha. Por volta de 1880, algumas áreas do modernismo e das ciências empíricas exploravam um campo perceptivo recentemente decomposto em várias unidades abstratas de sensação, bem como suas possibilidades de síntese, enquanto as pesquisas contemporâneas sobre as desordens nervosas recém-inventadas – seja histeria, abulia, psicastenia ou neurastenia – descreviam fraquezas e fa-

21 J.-K. Huysmans, “Le Salon de 1879”, in *L'Art moderne*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975, p. 52.

lhas da integridade da percepção e sua desintegração em fragmentos dissociados.<sup>22</sup> A descoberta dos distúrbios linguísticos agrupados na categoria da *afasia* relacionava-se com uma série de perturbações visuais conhecidas pelo eloquente nome de *agnosia*.<sup>23</sup> A agnosia era uma das principais *assimbolias*, ou deficiências de uma função simbólica hipotética. Em sua essência, descrevia a consciência puramente visual de um objeto, isto é, a incapacidade de identificar qualquer objeto conceitual ou simbolicamente, uma falha de reconhecimento, uma condição em que a informação visual era experimentada com um estranhamento primário. No trabalho clínico tardio de Kurt Goldstein sobre o assunto, na década de 1920, a agnosia era descrita como um estado em que os objetos deixavam de ser integrados a uma plasticidade prática ou pragmática e perdiam suas coordenadas intencionais ou vitais.<sup>24</sup> O primo de Goldstein, o filósofo Ernst Cassirer, caracterizou a agnosia como um distúrbio da “função representativa da percepção. A percepção permanece rasa, por assim dizer; não é mais determinada e dirigida para uma dimensão de profundidade, para um objeto”.<sup>25</sup> Porém, o que então era classificado como comportamento patológico também podia ser visto como modo de resistência ao consumo produtivo ou socialmente útil do mundo, como recusa aos padrões habituais ou convencionais que organizavam a informação perceptiva. Qualquer experiência ou prática estética que envolvesse a desmotivação ou rompesse a simbolização

22 Ver a discussão relacionada a essa em John H. Smith, “Abulia: Sexuality and Diseases of the Will in the Late Nineteenth Century”, *Genders*, v. 6, outono 1989, pp. 102-24.

23 O trabalho inaugural de referência sobre a afasia foi o de Carl Wernicke, *Der aphasische Symptomencomplex*. Breslau: Cohn und Weigert, 1874, trad. como “The Symptom Complex of Aphasia”, in *Boston Studies in the Philosophy of Science*. Nova York: Humanities Press, 1969, v. 4, pp. 34-97. Um dos primeiros relatos clínicos sobre a agnosia foi o de Hermann Lissauer, “Ein Fall von Seelenblindheit nebst einem Beitrage zur Theorie derselben”, *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, v. 21, 1890, pp. 222-70. (Por coincidência, o texto de Lissauer contém um relato sobre um paciente que não conseguia distinguir entre uma sombrinha e uma planta frondosa, objetos importantes em *Na estufa*.) Para comentários clínicos e históricos recentes sobre o problema, ver Martha J. Farah, *Visual Agnosia*. Cambridge: MIT Press, 1990; Jason W. Brown, *Aphasia, Apraxia and Agnosia: Clinical and Theoretical Aspects*. Springfield: Chas. Thomas, 1972, pp. 201-32; e Jules Davidoff, “Disorders of Visual Perception”, in Adrew Burton (org.), *The Pathology and Psychology of Cognition*. Londres: Methuen, 1982, pp. 78-97. Ver também o “conto clínico” sobre a agnosia de Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. Nova York: Simon & Schuster, 1987, pp. 8-22 [ed. bras.: *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1997].

24 Ver Kurt Goldstein, *The Organism* [1934]. Nova York: Zone Books, 1995, pp. 196-98.

25 Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms: The Phenomenology of Knowledge*, trad. Ralph Mannheim. New Haven: Yale University Press, 1957, v. 3, p. 239.



da percepção estabelecia agora uma relação problemática com os modelos normativos de comportamento.

Do mesmo modo que o estudo da afasia estava entrelaçado com as reconfigurações modernas da linguagem, o estudo da agnosia e de outras perturbações visuais produziu uma nova gama de paradigmas para explicar a percepção humana.<sup>26</sup> Em geral, antes do século XIX, considerava-se que o sujeito perceptivo recebia passivamente os estímulos dos objetos externos, na forma de percepções que espelhavam o mundo exterior. Entretanto, o que se desenvolveu nas duas últimas décadas do século XIX foram noções de percepção segundo as quais o sujeito, um organismo psicofísico dinâmico, construía ativamente o mundo em torno de si, por intermédio de camadas complexas de processos sensoriais e cognitivos, de núcleos cerebrais superiores e inferiores. Da década de 1880 até a de 1890, vários modelos holísticos e integradores de processos neurológicos foram propostos, sobretudo no trabalho de John Hughlings Jackson e Charles Sherrington, que desafiaram os modelos localizadores e associacionistas.

O psicólogo francês Pierre Janet, no final da década de 1880, postulou a existência do que chamou de “função de realidade”. Para ele, essa função estava presente em toda atividade mental “normal” e consistia na capacidade de sintetizar diversas ideias ou percepções em um conjunto mais amplo. Com frequência, examinou pacientes com o que parecia ser uma deficiência das habilidades *sintéticas*: sistemas fragmentados de resposta sensorial, por ele descritos como uma capacidade reduzida de adaptar-se à realidade. Um dos sintomas-chave dessa perda da função de realidade era um colapso ou um enfraquecimento do comportamento atento normativo. Para Janet, a atenção significava “o poder de síntese mental, o poder que tem um sujeito de formar uma nova percepção, um juízo, de ter memórias e hábitos”.<sup>27</sup> De forma consistente, ele descreveu tal incapacidade em termos de uma fraqueza sistêmica maior, o que levou Freud e Josef Breuer a contestá-lo no início da década de 1890. Ambos afirmavam que a dissociação e a falha da síntese não eram devidas a uma fraqueza, mas a um “excesso de eficiência” na divisão dos conteúdos mentais ou perceptivos.<sup>28</sup>

26 Uma excelente discussão acerca da importância do significado cultural e social da afasia no final do século XIX foi feita por Matt K. Matsuda, *The Memory of the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 79-99.

27 Pierre Janet, *Névroses et idées fixes*. Paris: Félix Alcan, 1898, p. 72.

28 Josef Breuer e Sigmund Freud, “Estudos sobre a histeria” [1893-95], in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* [doravante *ESB*], v. 2, p. 251. Ver uma reavaliação de Janet em relação a Freud em Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*. Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 191-97.

Para Freud, o problema não era uma falha da atenção, mas uma redefinição de suas funções: a atenção, ele insistia, não podia ser separada da atividade dinâmica da repressão. Freud e Breuer também criticavam a pesquisa de Janet por ter sido baseada em dados colhidos de pacientes internados em instituições e hospitais, diferentemente de seus próprios pacientes, socialmente mais aptos (e a princípio somaticamente mais sãos).

O trabalho de Janet, por mais desacreditado que tenha sido em razão de sua “incorreção” quanto à histeria, é valioso, em particular, pelas descrições *formais* dos diferentes tipos de dissociação perceptiva, isto é, não por sua classificação muitas vezes exorbitante das várias neuroses, mas por sua descrição de sintomas comuns a muitos pacientes: diversas formas de neurose e fragmentação da cognição e da percepção, que ele chamava de “desagregação”, capacidades muito variadas para a realização da síntese perceptiva e divisão ou isolamento de diferentes formas de resposta sensorial.<sup>29</sup> Diversas vezes, ele registrou conjuntos de sintomas que envolviam distúrbios perceptivos e sensoriais nos quais as sensações e percepções autônomas, por sua dissociação e caráter fragmentado, adquiriam alto nível de intensidade. Embora eu destaque Janet, ele era apenas um dos muitos pesquisadores (obviamente incluindo Freud) que descobriram o quanto o campo perceptivo podia ser volátil e, talvez o mais importante, demonstraram como as oscilações dinâmicas da consciência perceptiva e as formas leves de dissociação eram parte do que se considerava um comportamento normal.<sup>30</sup> Assim, de maneira alguma estou propondo uma “patologização” da modernidade. Antes, estou indicando que, a partir dos estudos empíricos da percepção e da cognição (incluindo as chamadas manifestações patológicas), emergiram modelos *normativos* poderosos de subjetividade. Uma sociedade se reconhece e reconhece sua positividade pelas formas mórbidas e patológicas que identifica ou inventa.<sup>31</sup>

29 Para o trabalho inicial de Janet sobre as desordens perceptivas e sua descrição de “la désagrégation psychologique”, ver *L'Automatisme psychologique*. Paris: Félix Alcan, 1889.

30 Para algumas referências sobre essa pesquisa, ver Hannah S. Decker, “The Lure of Non-materialism in Materialist Europe: Investigations of Dissociative Phenomena 1880-1915”, in Jacques M. Quen (org.), *Split Minds / Split Brains: Historical and Current Perspectives*. Nova York: New York University Press, 1986, pp. 31-62; e Ernest R. Hilgard, “Dissociation Revisited”, in Mary Henle et al. (orgs.), *Historical Conceptions of Psychology*. Nova York: Springer, 1973, pp. 205-19.

31 Ver Michel Foucault, *Madness and Mental Illness* [1954], trad. Alan Sheridan. Berkeley: University of California Press, 1987, pp. 73-75 [ed. bras.: *Doença mental e psicologia*, trad. Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975].



Nessas teorias dinâmicas da cognição e da percepção, estava implícita uma noção da subjetividade como reunião provisória de componentes móveis e mutáveis. Mais explícita talvez fosse a ideia de que a síntese efetiva de um “mundo real” pressupunha em grande medida a *adaptação* a um meio social. Assim, em vários estudos sobre a atenção, havia uma tentativa consistente, mas nunca de todo bem-sucedida, de distinguir duas formas de atenção: a primeira era a atenção consciente ou voluntária, normalmente dirigida para tarefas específicas e com frequência associada a comportamentos superiores, mais evoluídos. A segunda era a atenção automática ou passiva, que, para a psicologia científica, incluía as áreas de atividade habitual, os devaneios, as divagações e outros estados absortos ou levemente sonâmbulos. O ponto a partir do qual um desses estados podia transformar-se em obsessão socialmente patológica nunca foi definido com clareza e só podia ficar evidente em casos de uma falha irrefutável no desempenho social. Hippolyte Bernheim, no início da década de 1880, tratou de forma explícita dessas questões: “Se a atenção deles é auto-centrada e suas mentes estão absortas numa ideia ou imagem, isso basta para produzir um tipo de sonambulismo passivo; passivo apenas no sentido de que sua condição não pode ser alterada. Isso é tão verdadeiro que muitos sonâmbulos são suscetíveis à sugestão quando estão acordados”.<sup>32</sup>

Em relação a esses problemas, uma questão crucial é saber como caracterizar o estado da mulher sentada de *Na estufa*. É claro que podemos associá-la a muitas outras figuras e rostos na obra de Manet. Será ela apenas mais uma instância da famosa “vacuidade”, do vazio psicológico, ou do estado de desocupação que se encontra em Manet? T. J. Clark faz uma rica discussão sobre a relação da classe social com o que ele chama de a “face da moda”, nos termos da noção de impessoalidade e do “blasé” de Georg Simmel.<sup>33</sup> Também é difícil

32 Hippolyte Bernheim, *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy* [1884], trad. Christian Herter. Nova York: Aronson, 1973, p. 155. Mais de uma década antes, Hippolyte Taine havia feito afirmações semelhantes: “Embora nos sonâmbulos, nas pessoas hipnotizadas e nas que se encontram em estado de êxtase contrastes parecidos distingam, sem dúvida, a vida normal da anormal, ambas não são claramente ou inteiramente diferentes; imagens de uma sempre, ou quase sempre, se introduzem na outra”. H. Taine, *On Intelligence* [1869], trad. T. D. Haye. Nova York: Henry Holt, 1875, v. 1, p. 98.

33 Ver o capítulo de Clark sobre *O bar no Folies-Bergère* [1882], de Manet, em *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores* [trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia da Letras, 2004, p. 337]: “A moda e a compostura manteriam o rosto da pessoa a salvo de *qualquer* identidade, da identidade em geral. O olhar resultante é um olhar especial: público, exterior, “blasé” no sentido de Simmel, indiferente, não entediado, não cansado, não desdenhoso, não concentrado por inteiro em coisa alguma”.

pensar nessa imagem sem associá-la à descrição de Benjamin da modernidade como esfera pública na qual, pela primeira vez, os indivíduos são sistematicamente acostumados a *não* devolver o olhar do outro. Mas acredito que essas leituras podem ser aprofundadas. Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche defendem que um novo sistema de rostidade tomou forma no século XIX.<sup>34</sup> Depois de quase três séculos durante os quais os significados do rosto humano eram explicados em termos de retórica ou linguagem (como no tratado sobre a expressão de Charles Le Brun, de 1698), no século XIX o rosto passa a ocupar uma posição precária, pois pertence ao ser humano, que é tanto organismo fisiológico, quanto sujeito individual socializado. Courtine e Haroche veem em *A expressão das emoções no homem e nos animais*, publicado em 1872, o produto de um mundo que já não se comunica mais com o de Le Brun. A obra de Darwin é sinal da dualidade que o status do rosto adquire, tornando-se ao mesmo tempo sintoma do funcionamento anatômico e fisiológico do homem e, em sua relativa impenetrabilidade, marca do sucesso ou do fracasso do processo de autocontrole implícito na construção social de um indivíduo normativo.<sup>35</sup> Em particular, é no novo campo da patologia mental, com suas análises das histerias, obsessões, manias e ansiedades, que o rosto e toda sua motilidade intrínseca tornam-se sinais de um *continuum* perturbador entre o somático e o social.

Tendo em mente a ideia desse *continuum*, creio que é possível interpretar a figura da mulher – tomando os olhos e o rosto como chave – como uma representação em público, um impassível controle do eu (talvez um autocontrole, ou então uma recomposição de si provocada por algum comentário verbal ou alguma proposta feita pelo homem); esse aspecto coexiste com a entrega a um comportamento involuntário ou automático comum. Manet pintou esse rosto com uma definição pouco característica, permitindo-nos fazer perguntas assim tão específicas. Estaria ela em estado de reflexão profunda, ou absorção vazia, ou numa forma de atenção interrompida (ou dispersa) próxima do transe?<sup>36</sup> Como Anna O. (que ficou doente em 1880), descrita por Freud, esta-

34 Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions, XVI<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Rivages, 1988, pp. 269-85.

35 O ideal de impenetrabilidade era parte essencial do modelo baudelaireano de dândi: “O tipo da beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar”. C. Baudelaire, “O pintor da vida moderna” [1863], in *A modernidade de Baudelaire*, trad. de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 53.

36 Ver a discussão de M. Fried sobre a resposta crítica indecisa a respeito da *Mulher de branco*, de James Whistler, nos anos 1860, na qual a figura pintada foi descrita como “distraída, num transe, sonâmbula, louca”. Para Fried, “o que todas essas caracterizações têm em comum é



ria simultaneamente se conformando a uma série automática de expectativas sociais e se entregando ao “teatro privado” de seu próprio devaneio?<sup>37</sup> Descobriu-se que nos estados sonâmbulos e hipnóticos, as sensações, as percepções e os elementos inconscientes podiam desprender-se da síntese unificadora e tornar-se elementos flutuantes soltos, livres para estabelecer novas conexões. A relação espacial específica das duas figuras dessa pintura é curiosamente semelhante a uma das formas iniciais de prática terapêutica nos trabalhos de Charcot, Janet e outros do hospital de La Salpêtrière, no começo da década de 1880: o método consistia em ficar em pé atrás das pacientes ditas histéricas e sussurrar-lhes coisas enquanto pareciam estar preocupadas e desatentas ao seu entorno. Assim, parecia possível comunicar-se com um elemento dissociado de uma subjetividade fragmentada.<sup>38</sup> A dissociação nesses casos estava relacionada a um campo extremamente estreito de atenção.

É difícil pensar em outra figura de Manet com tal qualidade inerte de boneca de cera. Em certo sentido, mostra-se para nós um corpo cujos olhos estão abertos, mas nada veem – isto é, não apreendem, não fixam, ou não se apropriam de maneira prática do mundo em volta. São olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa.<sup>39</sup> De novo, não é tanto a questão da visão, ou de um olhar, mas de um envolvimento (aqui, de um distanciamento) perceptivo e corpóreo mais amplo em relação à multiplicidade sensorial. É possível sugerir aqui um transe, mas apenas no sentido de

a ideia de que o estado de espírito da mulher é tal que ela não está consciente de que está sendo contemplada”. M. Fried, op. cit., p. 222.

37 Breuer e Freud, op. cit., p. 252: “Há sem dúvida inúmeras atividades, desde as mecânicas, como tricotar e tocar escalas musicais, até algumas que exigem no mínimo um pequeno grau de funcionamento mental, que são todas realizadas por muitas pessoas com apenas parte da mente concentrada nelas. Isso se aplica especialmente às pessoas dotadas de disposição muito ativa, para as quais uma ocupação monótona, simples e desinteressante constitui uma tortura, e que na realidade começam deliberadamente a se divertir pensando em algo diferente”.

38 Pierre Janet, *The Mental State of Hystericals* [1893], trad. Caroline Corson. Nova York: Putnam, 1902, pp. 252-53. (Essa tradução deve ser lida com precaução.) O texto foi a tese de Janet, escrita três anos depois de ele ter sido nomeado diretor do laboratório de psicologia no hospital de Salpêtrière por Charcot. William James discute essas práticas clínicas em *Principles of Psychology* [1890]. Nova York: Dover, 1950, v. 1, pp. 203-04.

39 De acordo com Pascal Bonitzer, essa mistura de “fixação e distração”, em Manet, e a sensação de uma “suspensão equívoca” estão ligadas à difusão das modalidades fotográficas. Ele identifica uma melancolia no trabalho de Manet que é inseparável dos efeitos seriais, mecânicos e desencantados da fotografia. Ver Bonitzer, *Décadrages: Peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987, pp. 73-77.

um esquecimento em meio à vigília, da persistência indefinida de um devaneio passageiro. Por volta do final da década de 1870, pesquisadores relataram que estados aparentemente inconsequentes e corriqueiros de devaneio podiam transformar-se em auto-hipnose. O psicólogo belga Joseph Delboeuf identificou o devaneio como um estado no qual podia ocorrer um enfraquecimento potencialmente perigoso das normas perceptivas, fazendo com que conteúdos alucinatórios se misturassem com “percepções determinadas”.<sup>40</sup> William James, que também foi pintor durante um tempo, descreveu como tais estados são inseparáveis do comportamento atento em seus *Principles of Psychology*, que começou a escrever em 1878:

Esse curioso estado de inibição pode ser produzido voluntariamente, pelo menos por alguns momentos, quando se fixa o olhar no vazio [...]. Atividades mecânicas e monótonas que acabam sendo realizadas de maneira automática tendem a produzi-lo [...]. Os olhos fixam-se no vazio, os sons do mundo fundem-se numa confusa unidade, a atenção torna-se dispersa fazendo com que o corpo todo pareça ser percebido ao mesmo tempo, e o primeiro plano da consciência é preenchido, se não por nada, por um tipo de sensação solene de entrega à passagem vazia do tempo. No fundo obscuro de nossas mentes, sabemos o que deveríamos estar fazendo: levantando-nos, vestindo-nos, respondendo à pessoa que falou [...]. Mas, de alguma maneira, não conseguimos começar. A todo momento, esperamos que o encanto se quebre, pois não há razão para que continue. Mas ele continua, pulsação após pulsação, e flutuamos com ele.<sup>41</sup>

40 Joseph Delboeuf, *Le Sommeil et les rêves*. Paris: Félix Alcan, 1885, pp. 87-90. Trechos importantes desse livro foram publicadas na *Revue Philosophique*, em 1879. Ver também a discussão sobre “o transe cotidiano comum” em Peter Brown, *The Hypnotic Brain: Hypnotherapy and Social Communication*. New Haven: Yale University Press, 1991, p. 87. Brown descreve um ritmo constante de aquietações cotidianas a intervalos relativamente regulares [*ultradian quieting*]. Trata-se de um padrão diário de devaneios ou divagações que acontecem a cada 70 ou 120 minutos, nos quais se perde a orientação espaçotemporal comum e o devaneio torna-se “a oficina de preocupações sociais e emocionais não resolvidas”. Os transe cotidianos produzem “uma expressão distante. Os movimentos faciais diminuem e pode haver um aumento de assimetria entre os dois lados do rosto. Os sujeitos descrevem alterações perceptivas que trazem mudanças na experiência subjetiva da audição, da visão e do tato. Eles tendem a entregar-se à fantasia e aos pensamentos pessoais. A intensidade emocional aumenta apesar da relativa falta de expressão externa”.

41 W. James, op. cit., v. 1, p. 444.



James faz aqui um relato do que o neurologista John Hughlings Jackson havia descrito como “um relaxamento temporário da consciência dos objetos, ou, falando de forma mais simples, uma ofuscação diante do entorno”. Trata-se de um estado de “dissolução temporária normal”, que, para Jackson, é sinônimo de “devaneio”.<sup>42</sup> Para ele, a dissolução significava a desintegração das operações superiores mais complexas do sistema nervoso e a ativação de um tipo de funcionamento inferior e mais automático. Ainda que a dissolução de Jackson fosse uma regressão a padrões mais simples e elementares de comportamento, ela era uma ruptura dos esquemas que mantinham o mundo subjetivo integrado em um entorno unificado como anteparo contra a dissociação. Nesse sentido, *Na estufa* é afinal um sistema ineficaz de esquemas de coesão. Nessa imagem Manet opera, ainda que de modo hesitante, nos termos de um “princípio de realidade”, mas essa “realidade” só é legível por meio da relação recíproca com os processos criativos de dissociação. Gaston Bachelard oferece um caminho para explicar a ambivalência de Manet aqui: “As exigências de nossa função de realidade obrigam-nos a adaptar-nos à realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades. Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? [...] Ele é testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não eu hostil, de um não eu estranho”.<sup>43</sup>

A pintura de Manet revela uma experiência mais generalizada da dissociação, ainda que mantenha uma superfície unificada em aparência. Veja-se o modo como ele pintou os olhos do homem (mais precisamente, o modo como apenas aludiu a eles). É uma figura masculina radicalmente diferente, digamos, da do jovem de olhos grandes, intensos e onívoros que se encontra na obra *Père Lathuille*, pintada no mesmo ano (embora exposta no Salão de 1880) e com frequência associada a *Na estufa*. Em *Père Lathuille*, o casal é constituído pelo olhar quase que excessivamente atento do homem e pelo gesto recíproco de seu braço esquerdo em volta da mulher. Ela não devolve e nem ensaia corresponder a seu olhar. *Na estufa* apresenta um conjunto de relações muito diferentes. Há uma ambivalência fundamental no modo como o homem inclina-se sobre

42 John Hughlings Jackson, *Selected Writings of John Hughlings Jackson*, James Taylor (org.). Londres: Hodder & Stoughton, 1932, v. 2. pp. 24-25. O artigo citado é “Remarks on Dissolution of the Nervous System Exemplified by Certain Post-epileptic Conditions”, publicado pela primeira vez em 1881.

43 Gaston Bachelard, *A poética do devaneio* [1961], trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 13. Ver também o debate sobre a relação entre devaneio, atenção e fixação em Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*. Paris: Jose Corti, 1978, pp. 13-15.

o banco em direção à mulher e, simultaneamente, mantém-se reservado; no modo como seus olhos parecem, ao mesmo tempo, voltar-se para ela e evitá-la. Quanto ao conteúdo narrativo da pintura, Manet fornece um exemplo de fórmula do flerte moderno, elaborada por Simmel mais tarde, segundo a qual “a recusa e a retração do eu fundem-se ao fenômeno de atrair a atenção para si” em um só ato indivisível.<sup>44</sup>

É ainda significativo que Manet sugira uma atenção e uma distração profundamente equívocas: a pontualidade da visão está muito mais desagregada no homem do que na mulher. (A possibilidade de algum efeito de autorretrato aqui não deve ser desprezada, dada a semelhança entre a figura e as muitas fotografias de Manet.)<sup>45</sup> Ao contrário do exemplo do *Père Lathuille*, aqui não há demonstração alguma de domínio visual ou de potência ocular. Em um movimento que se aproxima da “desfiguração”, Manet mostra os dois olhos numa relação assimétrica e dissociada. Um olho, o direito, parece aberto e visar o além, talvez um pouco por cima da mulher que está abaixo dele. Tudo o que se pode ver do outro olho é a pálpebra baixa e os cílios. A desordem e a imprecisão deliberadas não apenas da direção do olhar, mas também de sua eficácia são algumas das características marcantes da pintura.<sup>46</sup> Talvez ele esteja olhando para a sombrinha da mulher, para a sua mão enluvada e a luva que segura, para as pregas de seu vestido, talvez até para o anel em seu dedo. Seja lá o que a figura, decerto vesga, vê (se é que vê alguma coisa), isso é algo que está num campo desintegrado, com *dois eixos ópticos díspares*.<sup>47</sup> Talvez os olhos indiquem o momento em que a atenção converte-se na “éclipse mentale” descrita por Janet, ou no vazio que, como insistia Breuer, turva a consciência do entorno imediato. Também seria plausível dizer que é um olhar profundamente perturbado, ou

44 Georg Simmel, *On women, Sexuality and Love*, trad. Guy Oakes. New Haven: Yale University Press, 1984, p. 137.

45 A semelhança entre o pintor e o modelo, Jules Guillemet, foi comentada inúmeras vezes pelos contemporâneos de Manet. Ver, por exemplo, a introdução sobre essa pintura em *Manet 1832-1883*. Nova York: Metropolitan Museum of Art / Harry N. Abrams, 1983, pp. 434-37.

46 A noção de eficácia como componente da visão “normal” é, evidentemente, muito problemática. Ver a discussão sobre como o “homem com o olhar mais fraco” pode ser o que tem “a visão mais forte”, se sua visão atenta for “adequadamente estratégica”, in David J. Levin, *Richard Wagner, Fritz Lang and the Nibelungen: The Dramaturgy of Disavowal*. Princeton: Princeton University Press, 1998, pp. 101-09.

47 Por volta do final da década de 1860, Ernst Mach examinou os paradoxos da disparidade binocular, insistindo que “todo observador é na verdade composto por dois observadores”, e descrevendo a composição do campo binocular a partir de uma experiência fundamental do deslocamento visual. E. Mach, “Why Has Man Two Eyes” [1867], in *Popular Scientific Lectures*, trad. Thomas J. McCormack. La Salle: Open Court, 1893, pp. 66-88.



até incapacitado, pelos pontos variados de fixação libidinosa e fetichista e seus valores instáveis e cambiantes. O sujeito atento aqui é semelhante ao que Paul Ricoeur chamou de “o estado aberto do universo dos signos”, segundo o qual “estamos incessantemente na junção do erótico com o semântico. O poder do símbolo deve-se ao fato de que o duplo sentido é o próprio artifício com que o desejo se expressa”.<sup>48</sup> Assim, “símbolos” como a luva, a sombrinha e a planta pontiaguda, em sua sobrecarregada banalidade semiótica, representam a atenção irredutivelmente difusa que os olhares, dentro do mundo comprimido e reversível da estufa, desviam e desalinham sem parar.<sup>49</sup>

Se a balastrada de *O balcão* destaca algumas das ambiguidades e instabilidades visuais naquela pintura, pode-se dizer que as ripas verticais paralelas do banco oferecem um esquema parecido em *Na estufa*. São figurações da natureza desfocada e desunida da percepção, característica implícita na tela inteira: por serem linhas paralelas, elas definem um princípio de *não convergência*, no qual a binocularidade da visão não é unificada ou sintetizada num plano ou ponto específicos.<sup>50</sup> Poderia ser o esquema de uma visão que tivesse perdido ou abandonado a capacidade voluntária de fazer a convergência óptica, uma convergência sem a qual a atenção normativa seria impossível. Em vez disso, a ideia de eixos ópticos paralelos, apesar de sua aparente rigidez, sugere uma

48 Paul Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, Don Ihde (org.). Evanston: Northwestern University Press, 1974, p. 66.

49 Sobre a organização do olhar nas pinturas de Manet com várias figuras, ver M. Fried, op. cit., pp. 288-91. Ver também a análise de Manet em Pierre Bourdieu, *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*, trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 154: “Manet arruína os fundamentos sociais do ponto de vista fixo e absoluto do absolutismo artístico (assim como arruína a ideia de um lugar privilegiado da luz, doravante presente por toda parte na superfície das coisas): instaura a pluralidade dos pontos de vista, que está inscrita na própria existência de um campo”.

50 Em meados do século XIX, a condição oftalmológica do estrabismo havia sido bastante estudada, trazendo complicações para as explanações sobre a binocularidade. Helmholtz descreveu uma forma comum do problema, na qual “os eixos dos dois olhos não ficam paralelos, isto é, os olhos ou convergem ou divergem, mas o ângulo entre os eixos visuais permanece constante qualquer que seja a direção dos olhos”. Hermann von Helmholtz, *Treatise on Physiological Optics*, in James P. C. Southall (org.). Nova York: Dover, 1962, v. 3, p. 405. O estrabismo também foi (incorretamente) associado a uma série de desordens nervosas e histéricas, e com estados hipnóticos e sonâmbulos, nos quais a falha da visão binocular era ligada a processos psicológicos de dissolução e dissociação. Ver, por exemplo, Henri Parinaud, “Paralysis of the Movement of Convergence of the Eyes”. *Brain*, v. 25, out. 1886, pp. 330-41; J.-M. Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*, in Ruth Harris (org.). Londres: Tavistock, 1991, pp. 280-81; e o panorama do problema apresentado posteriormente por P. Janet, *Névroses et idées fixes*, op. cit., pp. 73-74, 186-89.

separação, uma deriva da binocularidade para além de qualquer imperativo de produção de um mundo coeso e claro. A sugestão de uma disparidade binocular irreconciliada coloca necessariamente a diferença e a não identidade no centro da percepção.

Entretanto, é mais do que uma questão de como os olhos do homem foram literalmente representados. A desagregação da síntese binocular contínua evidencia-se também desde nossa perspectiva de observadores. Por exemplo, o lado direito do assento do banco parece ser apresentado do ponto de vista de uma pessoa de pé, olhando para baixo. Mas o lado esquerdo, do qual vemos uma pequena superfície logo abaixo do lado direito do quadril da mulher, parece ser visto muito mais de frente, como por alguém que estivesse sentado diante dela. A linha horizontal formada pela parte de cima da superfície vertical do assento do banco, ao longo da parte inferior da tela, é descontínua, dando a perturbadora impressão de que o mesmo objeto é visto por dois olhos irreconciliados. Além disso, uma estranha sensação de deslocamento é causada pela proximidade entre os cilindros das coxas do homem e os cilindros paralelos dos dois vasos de cor semelhante, abaixo à direita. Parece que um truque de refração, um erro de resolução óptica, dividiu ou cortou a parte de baixo das pernas do homem. Ao mesmo tempo, as posições incertas dos dois vasos na parte inferior esquerda sinalizam uma falha na construção binocular de relações coerentes de distância e profundidade.

Assim, num quadro que representa duas figuras aparentemente atentas, também encontramos dois estados diferentes de distração, em torno dos quais a estabilidade e a unidade da pintura começam a se esfacelar. Esse estado, que ultrapassa ou rompe a atenção normativa, seja por auto-hipnose seja por algum outro tipo leve de transe, oferecia condições para novas sínteses móveis e passageiras. Vemos nessa pintura uma série completa de correntes associativas, que são parte de uma economia libidinosa e excedem a lógica unificadora da obra. Freud, em particular, ligava a atenção móvel e involuntária com o estado que antecede o sono e com a hipnose.<sup>51</sup> Notam-se aqui os deslocamentos e os deslizamentos metafóricos entre o charuto, os dedos, os anéis nos dedos, a sombrinha fechada, o braço com a pulseira e a corrente de flores, como se fossem uma charada que remete a orelha, olhos, lábios e flores de novo. Ademais, a ponta do dedo do homem é curiosamente atenuada numa forma pontiaguda como as grandes folhas verdes atrás dele, estabelecendo um jogo de seme-

51 S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, trad. James Strachey. Nova York: Avon, 1965, p. 134 [ed. bras.: “A interpretação dos sonhos”, in *ESB*, v. 4].



lhanças entre as folhas da envolvente planta à direita do homem e as pregas da saia da mulher. O que as dobras das pregas e a sombrinha fechada definem como oclusão e inacessibilidade, a planta, com um erotismo quase exagerado, oferece como abertura e acessibilidade, muito embora fora do campo visual dos dois. Para empregar as palavras de Julia Kristeva: “Aqui os princípios da metonímia e da metáfora são indissociáveis da economia de motivos em que se baseiam [...]. Deve-se acrescentar a esses processos as relações (eventualmente representadas como espaços topológicos) que ligam as zonas do corpo fragmentado entre si e também aos ‘objetos’ e ‘sujeitos’ ‘externos’”.<sup>52</sup> Essas são algumas das maneiras pelas quais a atenção, como função seletiva ou, alguns dirão, repressiva, desvia-se de si mesma, quebrando e dispersando a coesão da obra. Ao mesmo tempo, é preciso ter consciência da trajetória mais ampla na qual a modulação contínua da atenção normativa para a distração dispersa é, na verdade, a própria condição para sua reunião e seu reatamento com as leis repetitivas do inconsciente.

Outro sinal óbvio da energia de ligação na obra é a presença, quase no centro da pintura, de dois anéis (de casamento?), um ao lado do outro. A ambiguidade de Manet quanto a essa área crítica da pintura é em parte revelada pela forma anatômica anormal da mão esquerda da mulher. Ela parece ter o polegar e apenas três dedos, o que coloca em questão a localização exata (e a significação) de seu anel. Desde que a pintura foi exposta pela primeira vez, houve especulações conflitantes sobre a intenção de Manet: mostrar um casal casado (e de fato os modelos para esse trabalho eram casados, sr. e sra. Guillemet) ou a cena de um encontro ilícito entre um homem e uma mulher casados com outras pessoas. Para mim, essa indeterminação é crucial na obra. Ela revela a relação dividida de Manet com o tema – trata-se a um só tempo de uma imagem conjugal e de adultério.<sup>53</sup> As alianças, e o vínculo assim sugerido, constroem um campo de posições fixas, de limites, de desejo contido e canalizado, um sistema em que o casal é uma união imobilizadora.<sup>54</sup> Um dos significados

52 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trad. Margaret Waller. Nova York: Columbia University Press, 1984, p. 28.

53 Uma das pinturas populares no Salão de 1879 foi o *Retorno do Baile*, de Henri Gervex, que representava de forma muito mais explícita um casamento dissolvido. Nele, a angústia do estranhamento particular de um casal próspero é revelada em contraste implícito com a demonstração pública de felicidade, na união que deve ter sido exigida no evento do qual eles acabaram de voltar.

54 Ampliando meus comentários anteriores sobre as conotações do verbo *serrer* e a temática de ligação e fechamento, o próprio nome dos modelos sugere outro tipo de encerramento. Em francês, *guillemet* significa “citação” ou “aspas”. Assim, o próprio casal Guillemet coloca-

originais da palavra alemã *Bindung* era a ação de colocar aros num barril, isto é, conter um fluxo, como o torso espartilhado e cingido da mulher, que faz parte dessa contenção obsessiva.<sup>55</sup> Entretanto, é curioso, embora talvez não de grande importância, que a tradução francesa da *Bindung*, de Freud, seja *liaison*.<sup>56</sup> Se a “liaison” é o que mantém as coisas unidas, a figuração de uma *liaison* adúltera nessa pintura é também o que abala essa própria união.<sup>57</sup> O adultério, no contexto da modernização, não possui mais um status transgressor, tornou-se o que Tony Tanner chama de “um cinismo de formas”, isto é, outro mero efeito do sistema dominante de troca, circulação e equivalência, algo que Manet só podia controlar indiretamente.<sup>58</sup> A dispersão perceptiva que caracteriza o homem corresponde a um estado mais intenso de confusão e diferenciação subjetivas, que Simmel descreveu não apenas como elementos da cultura objetiva “masculina”, mas também como a própria precondição da infidelidade: “A capacidade de se decompor em uma pluralidade de tendências essenciais completamente distintas, de destacar a periferia do centro e de tornar independentes interesses e atividades apesar de sua total interconexão”.<sup>59</sup> Porém, Manet levou esses aspectos além dos limites de um funcionamento social normativo e da satisfação de uma infidelidade rotineira.

Aqui, como em muitas de suas pinturas importantes, Manet tenta negociar o status ambivalente do feminino. A corrosão cultural do matrimônio é apenas uma parte do contexto de desintegração das posições pré-modernas do masculino e do feminino. Christine Buci-Glucksmann descreveu como “a inserção violenta das mulheres no processo de produção de mercadorias destrói as

-se literalmente entre aspas e questiona sua presença no quadro, uma contenção irônica e gráfica da ambiguidade central das mãos e dos anéis.

55 Em linguagem duchampiana, seria possível interpretar o homem e a mulher, separados pela grade do banco e diferenciados por seus campos de visão incomunicáveis, como uma noiva “florindo” e um celibatário, enrolados numa máquina anticonjugal verdejante de frustração permanente.

56 Ver Jean Laplanche e J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-analysis*, trad. Donald Nicholson-Smith. Nova York: Norton, 1973, pp. 50-52.

57 Do mesmo modo, as mãos que ancoram a pintura têm também, simbolicamente, nos termos da prática e da técnica do pintor, a capacidade de unir ou de separar os conteúdos representativos da superfície pintada. Como muitos comentadores do trabalho de Manet concluíram, a questão da mão é crucial para ele. Ver, por exemplo, a chamativa deformação da mão esquerda do homem em *Père Lathuille*, sugerindo incompatibilidade entre as capacidades da mão e o potencial controlador e envolvente do braço.

58 Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979, p. 18.

59 G. Simmel, *On Women, Sexuality and Love*, op. cit., p. 71.



diferenças tradicionais, sejam materiais (lugares diferentes) sejam simbólicas. À medida que a sociedade e o trabalho assumem um caráter de massa, as próprias mulheres tornam-se ‘artigos de massa’ e perdem tanto suas qualidades naturais (a essência feminina definida pela reprodução da vida) quanto sua aura poética [...]. Portanto, essa dinâmica social tornava necessário redefinir os aspectos simbólicos que distinguiriam o feminino do masculino”.<sup>60</sup> Por um lado, é possível considerar essa obra como um esforço de Manet para assegurar ao homem e à mulher, em geral, posições estáveis e legíveis, e para “naturalizar” a feminilidade moderna por metonímia graças à sobreposição da moda, do corpo e da vida vegetal. Por outro lado, Manet situa sua obra num mundo que desagrega, pela lógica da troca, essas diferenças e posições. A própria forma incerta da estufa, por sua desorganização do cultural e do natural, pela fusão de interior e exterior e de público e privado, é paralela aos outros efeitos de distúrbio e desestabilização presentes na pintura.<sup>61</sup>

Apenas alguns anos antes, encontramos Manet trabalhando com uma série diferente de possibilidades ópticas, distintas do sistema de contenção que define *Na estufa*. Seu *Diante do espelho* (1876) revela um campo visual completamente “solto”, no qual a atenção afastou-se de todas as exigências de unificar seus objetos. Que a figura esteja vestindo-se ou despindo-se, não importa, ela está solta, e seu espartilho desamarrado corresponde à ausência de qualquer fixação unificadora da atenção visual.<sup>62</sup> Tanto o olhar da mulher para si mesma no espelho, quanto o olhar por definição voyeurístico do observador da cena são fragmentados, difusos e independentes de qualquer estrutura pontual ou coordenada. De par com a dissolução de todas as operações clássicas do espelho (óptica da identidade, do reflexo e da correspondência mimética), são abolidas aqui tanto a possibilidade da organização da atenção normativa como

60 Christine Buci-Glucksmann, *Baroque reason: The Aesthetics of Modernity* [1984], trad. Patrick Camiller. Londres: Sage, 1994, p. 97.

61 “A difusão das estufas no século XIX merece a atenção dos historiadores da vida privada. Havia múltiplas variedades: jardins de inverno, estufas de plantas exóticas para o ano todo, estufas aquecidas, herdeiras das *orangeries*, onde a vegetação passava o inverno protegida do frio. Por muito tempo reservadas à aristocracia e aos muito ricos, as estufas proliferaram, particularmente na Inglaterra, mas também na Europa Central e depois na França [...]. Elas ampliavam o lar e eram testemunhas da expansão da esfera privada. Forneciam lugares para caminhar em qualquer clima, o que levava à inclusão de árvores floridas e bancos. Tornaram-se lugares para encontros marcados ou fortuitos, e aventuras. Driblavam a vigilância do espaço doméstico.” Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, trad. Roy Porter et al. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 189.

62 Para uma discussão historiográfica recente dessa pintura, ver Carol Armstrong, “Facturing Femininity: Manet’s ‘Before the Mirror’”. *October*, v. 74, outono 1995, pp. 75-104.

efeito social, quanto a organização binária e conjugal explícita em *Na estufa*.<sup>63</sup> Com base na análise de Kristeva sobre a poesia francesa de fins do século XIX, pode-se em linhas gerais entender *Diante do espelho* como um sistema signifiante que recusa a ordem simbólica da verossimilhança, da espacialidade, da temporalidade e da figuração. Em vez disso, é um sistema que aponta para eventos instintivos, móveis e amorfos, que rompem com a significação e se abrem para “uma *jouissance* que desnuda o objeto e volta para o corpo autoerótico”.<sup>64</sup> Em *Diante do espelho*, uma atenção sensorial plural entra em jogo para afrouxar o controle do sujeito sobre o mundo dos objetos e para fluir fora de todos os tipos de limites, fronteiras e posições fixas. De forma mais exuberante talvez do que em qualquer outra pintura de Manet, aqui se ativam intensidades rítmicas e cores não referenciais.

Voltar a *Na estufa* é como testemunhar uma ossificação do fluxo e da vibração que estão no cerne de *Diante do espelho*.<sup>65</sup> Parte da opressão inanimada da obra deve-se às duas mãos no centro, mãos que quase se tocam mas não o fazem: esse é um não acontecimento decisivo. A inércia que pesa sobre a imagem é consequência da retirada fundamental das possibilidades do *gesto*, o que, segundo Giorgio Agamben, é parte de uma falha particularmente moderna de

63 Se *Diante do espelho* está fora daquela estrutura dualista e territorializada, isso se justifica em parte por causa do que, nos termos de Deleuze e Guattari, poderia ser chamado de um “devir mulher”, presente em muitas obras de Manet. Tal problema coincide com a questão mais ampla da “feminilidade” em Manet. “Não há devir homem, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares. [...] O homem constituía a maioria ou, antes, o padrão que a condicionava: branco, macho, adulto, ‘razoável’ etc., em suma o europeu médio qualquer, o sujeito de enunciação. Segundo a lei da arborescência, é esse Ponto central que se desloca em todo o espaço ou sobre toda a tela, e que vai alimentar a cada vez uma oposição distintiva.” Deleuze e Guattari, *Mil platôs*, op. cit., v. 4, p. 89. Para Deleuze e Guattari, o “devir mulher” é um dos caminhos provisórios que permite sair da organização unificadora e das estruturas segmentadas de representação, interpretação e produção. Ver também a importante crítica a esse conceito em Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994, pp. 173-83.

64 J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, op. cit., p. 49.

65 Eugene W. Holland analisa a escrita de Baudelaire em termos de uma instabilidade e oscilação semelhantes ao que descrevo aqui com relação à obra de Manet, in *Baudelaire and Schizoanalysis: The Sociopoetics of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993: “A autoinvenção infinita da ‘subjetividade livre’ que define a modernidade é representada aqui na forma de ciclos alternados de decodificação e recodificação, de inovação ousada seguida de autoconsolidação superansiosa, seguida de outra inovação e assim por diante”, p. 274.



éthos, de caráter.<sup>66</sup> Essas mãos não descrevem apenas uma condição restritiva, mas uma *incapacidade* maior, um estado de suspensão entorpecida. Com sua vaga negligência, as mãos descrevem uma renúncia à *potentia* (que Espinosa definiu como a capacidade de ser afetado), isto é, uma renúncia a qualquer expansão do ser prático. Sugerem um caráter tátil anestesiado ou mesmo paralisado, e a proximidade entre o charuto do homem e a mão da mulher dá a ideia, com uma insinuação de sadismo ocasional, da intensidade de sensação que poderia ser necessária para produzir uma resposta tátil. As mãos são parte de um processo maior de distanciamento e divisão entre os diferentes sistemas perceptivos, que causa uma diminuição da consciência mútua entre os diferentes sentidos – digamos, entre a visão e o olfato.<sup>67</sup>

Considerando que quase não se distinguem os olhos do homem e que a boca fica invisível em meio à estranha concavidade da barba, o nariz proeminente sugere que o sentido do olfato pode ser significativo aqui. Seria difícil descartar a referência visual à atenção olfativa do tipo que Freud descreveu em uma carta a Fliess na qual salientou que o cheiro das flores é o produto desintegrado de seu metabolismo sexual.<sup>68</sup>

A indicação de camadas de resposta sensorial dissociadas ou danificadas fica mais clara no centro da pintura: há disparidade entre as mãos da mulher, uma coberta e anestesiada pela luva, e outra, descoberta, vulnerável e pronta para receber ou iniciar uma carícia. As mãos são, deve-se dizer, ao mesmo tempo desencarnadas e demasiado carnisais. Elas emergem das mangas e dos punhos envergonhadas e sem jeito, apêndices que evitam o contato mas que afirmam agressivamente sua carnalidade. Nenhuma reprodução consegue transmitir a maneira crua, esbatida e propositalmente desagradável com que

66 “Uma era que perdeu seus gestos é, por essa razão mesma, obcecada por eles; para pessoas desprovidas de tudo o que lhes é natural, todo gesto torna-se uma fatalidade. Quanto mais a liberdade desses gestos se perdia sob a influência de poderes invisíveis, mais a vida tornava-se indecifrável. Foi nessa fase que a burguesia – que, apenas algumas décadas antes, mantinha posse firme de seus símbolos – foi vítima da interioridade e entregou-se à psicologia.” Giorgio Agamben, *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, trad. Liz Heron. Londres: Verso, 1993, p. 137 [ed. bras.: *Infância e história: Destrução da experiência e origem da história*, trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005].

67 Havia bastante debate, no contexto da discussão sobre a atenção, sobre a possibilidade de se concentrar simultaneamente em mais de um sentido. Ver, por exemplo, o argumento negativo de Ernst Mach, *Contributions to the Analysis of Sensations* [1885], trad. C. M. Williams. Chicago: Open Court, 1897, p. 112.

68 S. Freud, *The Origins of Psycho-analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes 1887-1902*, trad. Eric Mosbacher and James Strachey. Nova York: Basic Books, 1954, p. 144-45.

Manet emendou as superfícies manchadas dessas duas mãos, em forte contraste com o rosto suave e liso da mulher. As mãos transformam-se em uma maneira indireta de revelar toda a dispersão e o mal-estar psíquicos que Manet tentou reprimir e selar dentro dessas figuras autocontroladas. Considerando que a mulher tem algo da impassividade de porcelana que se encontra nos retratos de Bronzino, parece razoável interpretar a surpreendente e lânguida contorção de sua mão como uma reconfiguração neomaneirista do corpo. Mas qualquer tentativa de confinar o corpo à pura esfera decorativa sobrepõe-se a um camada perturbadora de signos: a dobra do pulso da mulher, em ângulo reto com seu antebraço, é anatomicamente exagerada e coincide com muitas imagens contemporâneas de contração histórica.<sup>69</sup> Seus dedos estão flexionados em um estado improvável de tensão e frouxidão simultâneas. A ineficácia do gesto como forma de troca e expressão acontece no momento histórico em que as marcas da debilidade e do déficit patológicos coincidem com o enrijecimento do corpo numa armadura externa e estetizada. Para situar a pintura de Manet de forma mais concreta, pode-se compará-la a uma imagem parecida, que ele devia conhecer: *Cigana que lê a sorte*, de Caravaggio, que está no Louvre. Digo “parecida” para indicar que ela possui a maior parte dos elementos que importam em *Na estufa* (a ativação dos olhos, as mãos, os corpos, as luvas e o anel), mas de forma invertida: em Caravaggio, há um intenso contato óptico e tátil, um sistema recíproco de envolvimento na natureza *interativa* do encontro, perpassado pelo jogo das diferenças sociais, libidinosas e econômicas. Talvez o paralelo mais gritante seja o do esperançoso e jovem cavaleiro com uma mão descoberta e a outra enluvada, segurando o par de luvas. Mas, em *Cigana que lê a sorte*, esse jovem ardente oferece a palma nua à sua interlocutora, para quem a mão torna-se o campo em que uma sina de desejo e perda está fatalmente inscrita.<sup>70</sup> O efeito inverso da obra de Manet é

69 Ver, por exemplo, as mãos e os pulsos nas ilustrações de pacientes do hospital de Salpêtrière, in J.-M. Charcot e Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*. Paris: Delhay et Lecrosnier, 1887, pp. 103-05.

70 A distância entre o mundo histórico específico da pintura de Caravaggio e aquele de Manet é sugerida por Walter Friedlaender: “Em sua pintura de gênero *Cigana que lê a sorte*, Caravaggio repete o *jeu de main* de Lotto para expressar a relação de submissão entre o cavaleiro juvenil e a astuta jovem cigana. A importância das mãos como expressão da consciência individual, em vez de simples instrumentos de gestos ativos, foi totalmente negligenciada no período maneirista, que privilegiou a absorção na euritmia, no simbolismo ou na decoração vazia e não as interpretações psicológicas”. W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*. Princeton: Princeton University Press, 1955, p. 147.



obtido pela figuração de dois sujeitos para quem a própria possibilidade do destino deixou de ter significado histórico.

Se é possível ver alguma atividade ou mesmo alguma simulação de gestualidade em *Na estufa*, podemos começar analisando a mão esquerda do homem. Ela parece ter sido moldada, ainda que de modo hesitante, na forma de um dedo indicador, como se a possibilidade de um gesto significativo tivesse atrofiado, depois de ter sido empregado milhares de vezes durante muitos séculos de pintura ocidental. Mas, se conseguirmos livrar a mão do peso dessa história, talvez possamos entendê-la como um elemento constitutivo da dispersão mais ampla da percepção nesse quadro. O dedo, que aponta para um foco de atenção divergente do olhar ambíguo (e em direção oposta àquela para a qual a sombrinha dirige nossos olhos), é mais uma confirmação da impossibilidade da percepção direta, da atenção que assenhoreava de imediato seu objeto, de um perdido projeto teológico no qual o dedo indicador assinalava o plano da transcendência. A mão do homem (e, em menor medida, a sombrinha da mulher) são elementos-chave de um sistema de deflexão que aprisiona a visão em um campo relacional onde cada ponto de fixação a desvia e a retransmite para outro.<sup>71</sup>

Na década anterior, Charles S. Peirce começara a articular uma explanação sistemática sobre a impossibilidade da intuição direta e sobre os únicos processos *interpretativos* por intermédio dos quais a realidade podia ser entendida. Um dos elementos cruciais do anticartesianismo de Peirce era sua insistência no fato de que a cognição e a percepção só podiam acontecer de maneira indireta, por meio de pensamentos que eram signos. No centro da imagem de Manet, a mão esquerda do homem lembra o exemplo que Peirce utilizou diversas vezes para descrever um signo indicial. “Chegamos à conclusão de que, além dos termos gerais, dois outros tipos de signos são perfeitamente indispensáveis ao raciocínio. Um deles é o índice que, como um dedo indicador, exerce uma força fisiológica real sobre a atenção, com o poder de

71 Outra pintura do Louvre que vale a pena considerar junto a *Na estufa* é *Os pastores de Arcádia*, de Poussin, na qual mãos e dedos que apontam são cruciais para o efeito da obra. A análise desse quadro feita por Louis Marin deixa claro que, nele, a figuração da utopia é inseparável de uma exposição simultânea da morte, da ausência e da finitude da subjetividade histórica. Ver Louis Marin, *To Destroy Painting*, trad. Mette Hjort. Chicago: University of Chicago Press, 1995, pp. 65-94. Na pseudo-Arcádia da estufa de Manet, entretanto, o dedo que aponta não tem ligação efetiva alguma com o universo discursivo de Poussin, e a própria estufa, em sua temporalidade congelada, torna-se um tipo de túmulo do qual a memória e a história foram excluídas. Assim, a subjetividade des-historizada produzida coincide com um presente congelado que só pode ser descrito como mórbido.

um mesmerizador, e a direciona para um objeto particular dos sentidos.”<sup>72</sup> No contexto de *Na estufa*, de Manet, a sugestão de estados absortos ou próximos do transe confere particular interesse à associação que Peirce faz entre o índice e o hipnotismo. Peirce insistia na ação dos signos indiciais sobre o sistema nervoso: “eles dirigem, por uma compulsão cega, a atenção para seus objetos [...] uma batida na porta é um índice. Qualquer coisa que foque a atenção é um índice. Tudo o que nos alarma é um índice, na medida em que marca a junção entre duas porções da experiência”.<sup>73</sup> A expressão “compulsão cega” de Peirce é uma indicação vívida da ausência de funcionamento óptico na consciência atenta, já que ela pode transformar uma coisa ausente na percepção em outra conceitualmente presente. Estaria a figura masculina apontando para a mão estranhamente desencarnada da mulher, ou estaria apenas reparando na retirada da luva (Alfred Binet, Richard von Krafft-Ebing e outros na década de 1880 notaram a prevalência de fetichismos por mãos e luvas, sobretudo nos homens)?<sup>74</sup> De todo modo, o caráter congelado da cena, ou o que se poderia chamar de seu sistema poderoso de fixações e inibições coexiste com uma lógica de *errance*, na qual o corpo sensorial divaga e procura caminhos para escapar de qualquer tipo de organização aglutinadora.

\*\*\*

Uma das dobras da pintura, onde a atenção produz sua própria dissolução, mostra-se concretamente nas pregas do vestido da mulher, quase como uma extremidade sem pernas de uma sereia encalhada no banco da estufa. Isso abre toda uma nova organização econômica da distração com que grande parte da obra tardia de Manet está interligada. Ele nos mostra aqui uma imagem bastante detalhada do que é claramente uma moda dos fins de 1878: um vestido de passeio no estilo “Princesa”, que de modo espetacular havia afinado a silhueta das mulheres e aposentado as anquinhas, ao menos temporariamente.

72 C. S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, in Arthur W. Burks (org.). Cambridge: Harvard University Press, 1958, v. 8, p. 42. A citação vem de uma resenha de Josiah Royce, de 1885, *The Religious Aspects of Philosophy*.

73 C. S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, in Justus Buchler (org.). Nova York: Dover, 1955, pp. 108-09.

74 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* [1886], trad. Harry E. Wedeck. Nova York: Putnam, 1965, pp. 38-39; Alfred Binet, “Le Fétichisme dans l’amour”. *Revue philosophique*, v. 25, 1888, pp. 142-67, 252-75. Ver a importante avaliação desses dois autores feita por Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 15-38.



Nota-se a saia dupla (as pregas são parte da saia de baixo), a jaqueta justa ou corpete “couraça” na altura do quadril, com botões frontais no centro, pala preta e trançada, as mangas justas com punhos discretamente rendados. Não se trata de alta moda, mas apenas dos trajes diurnos de um membro estiloso e cultivado da classe média, talvez pouco usuais nesse ano, dada sua relativa austeridade. O interessante aqui é a inclusão inusitada do cinto como parte desse tipo de conjunto: Manet mostra uma figura ainda mais apertada do que as convenções contemporâneas requeriam. Em particular no contexto emergente do mundo mercantil da moda, a efemeridade da atenção entra em jogo como componente produtivo da modernização. O que se mostra na tela, o corpo feito armação para a mercadoria, é uma aglutinação momentânea da visão, uma imobilização temporária dentro de uma economia permanentemente instaurada de atração e distração. A moda funciona para prender a atenção à sua própria pseudounidade, mas, ao mesmo tempo, a transitoriedade inerente a essa forma mina a tentativa de Manet de integrá-la a um espaço pictórico aparentemente coeso, contribuindo para a desorganização da atenção visual traçada em sua superfície.

Em 1879, Manet antecipa-se a uma virada importante no status visual do artigo de moda: dois anos depois, em 1881, Frederic Ives patenteou o processo de impressão em meio-tom, o que permitiu a reprodução de fotografia e tipografia na mesma página. Isso estabeleceria, em escala, um novo campo visual da “mercadoria como imagem”, junto a novos ritmos de atenção que se tornariam cada vez mais uma forma de trabalho: trabalho como consumo visual. Nessa pintura, Manet revela com elegância o que posteriormente Walter Benjamin elaboraria sem rodeios em *Passagens*: não só a imagem do “entronamento da mercadoria”, como a ilustração de que a essência da moda “reside em seu conflito com o orgânico. Ela une o corpo vivo ao mundo inorgânico. Em oposição ao vivo, a moda afirma os direitos do cadáver e o apelo sexual do inorgânico”.<sup>75</sup> Assim, apesar da brincadeira de Manet com a imagem da mulher adornada como uma flor entre flores, ou com a moda como um desabrochar do novo em uma aparição luminosa, a mercadoria é parte da organização mais

75 Walter Benjamin, *Reflections*, trad. Edmund Jephcott. Nova York: Harcourt Brace, 1978, pp. 152-53. Terry Eagleton extrapola os comentários de Benjamin: “Na presença da moda, esse culto supremo da mercadoria, estamos na presença da morte – de uma repetição hética que chega precisamente a lugar nenhum, um brilho de espelho em espelho que crê assim interromper a história e evitar a morte, mas que, nessa orgia da matéria, termina aproximando-se inexoravelmente dela”. T. Eagleton, *Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1981, p. 35.

abrangente e sufocante da pintura.<sup>76</sup> A inércia da mulher exposta aqui, cujo olhar não reflete mais um mundo nem projeta uma interioridade, torna-se o objeto apropriado para o olhar petrificante do novo consumidor-observador.<sup>77</sup> Porém, como Georg Simmel observou, a moda na modernidade do final do século XIX era também uma das formas pelas quais os seres humanos “buscam salvar sua liberdade interior da maneira mais completa possível por meio do sacrifício do exterior à escravidão do público geral”.<sup>78</sup> Nesse sentido, a moda seria um escudo protetor de significantes, uma armadura refletora, cuidadosamente composta para mascarar o âmago de vulnerabilidades sociais e psíquicas. Essa dupla face da moda na pintura corresponde a uma divisão entre a atenção social e normativa focada na exterioridade pública e no concomitante retraimento subjetivo, de um lado, e, de outro, o modo como a desatenção e o devaneio podem tornar-se estratégias temporárias de liberdade e resistência.<sup>79</sup>

76 Manet foi aceito no Salão de 1882 com a obra *Primavera*, que representa a atriz Jeanne de Marsy vestida com roupas escolhidas pelo artista. No que deveria ter sido parte de uma série de quatro pinturas “de estação”, vê-se a passagem de um ciclo de ritmos naturais para a introdução repetitiva de “novos” estilos e produtos. Sobre os ritmos econômicos e promocionais da indústria emergente da moda, ver Gilles Lipovetsky, *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, trad. Catherine Porter. Princeton: Princeton University Press, 1994, pp. 56-59.

77 Ver Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 316 [ed. port.: *Teoria estética*, trad. Raul Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008]: “Ao suspender valores estéticos como a interioridade, a atemporalidade e a profundidade, a moda permite ver até que ponto a relação da arte com essas qualidades, que de modo algum deixam de ser suspeitas, tornou-se um pretexto. A moda é a confissão permanente da arte de que ela não é o que deveria ser”.

78 Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, in Donald N. Levine (org.). Chicago: University of Chicago Press, 1971, p. 313. A roupa do homem é igualmente importante nessa pintura. Mark Wigley sugere alguns dos problemas implícitos na questão da moda masculina: “Na medida em que as roupas masculinas são padronizadas, podem funcionar como uma máscara atrás da qual o indivíduo está protegido contra as forças cada vez mais ameaçadoras e incontrolláveis da vida moderna (forças que foram entendidas como femininas) [...] A máscara é um meio de sobrevivência mental. O homem não pode se permitir ostentar sua sensualidade ou outra parte de sua vida privada na superfície, como fazem as mulheres elegantes. A masculinidade não é nada mais do que a capacidade de guardar um segredo; e todos os segredos são, no fim, sexuais. Essa lógica disciplinar da padronização é, evidentemente, psicológica”. M. Wigley, “White Out: Fashioning the Modern”, in *Architecture: In Fashion*, Debora Fausch et al. (orgs.). Princeton: Princeton Architectural Press, 1994, p. 210.

79 “Na idade da crescente impotência do espírito subjetivo *vis-à-vis* a objetividade social, a moda registra o estranho excesso de objetividade no espírito subjetivo, o que é penoso, mas ainda assim corrige a ilusão de que o espírito subjetivo existe puramente em si. Contra seus detratores, a resposta mais poderosa da moda é que ela participa no impulso individual, que



Em 1874, o poeta Stéphane Mallarmé escreveu e produziu, sozinho, diversos números de uma revista de moda chamada *La Dernière Mode*.<sup>80</sup> Esse projeto estava plenamente integrado ao mundo emergente da cultura de consumo, pois não se distinguia de imediato da dúzia ou mais de revistas de moda que já circulavam na França nesse período. Ao mesmo tempo, a revista de Mallarmé talvez tenha sido a primeira exploração autocrítica desse novo terreno de objetos e eventos, revelando que os efeitos opressivos do artigo de moda eram inseparáveis dos emancipatórios.<sup>81</sup> Embora as matérias sobre roupas e joias femininas contituissem o núcleo de interesse, cada número da publicação tratava de um campo de objetos que incluía teatro, ópera, dança, música, exposições e espetáculos de todo tipo, comida, etiqueta, decoração e viagens de férias. As páginas de *La Dernière Mode* provocavam uma decomposição e um deslocamento caleidoscópico dos próprios objetos e experiências sociais que evocavam de modo tão deslumbrante. Apesar de todo o seu charme, o mundo de Mallarmé coincide com o padrão incessante no qual novos produtos, espetáculos e experiências surgem apenas para serem substituídos por outros: e, nesse mundo, apegar-se por tempo demais a um só objeto representaria uma imobilidade ruinosa. Em Mallarmé, a atenção, como Leo Bersani observou, sempre se distancia de seus objetos, minando qualquer possibilidade de uma presença plenamente realizada.<sup>82</sup> O texto de *La Dernière Mode* é um sistema

é saturado de história". T. Adorno, *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 316 [ed. port. *Teoria estética*, trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008].

80 Para uma edição fac-símile completa, ver Stéphane Mallarmé, *La Dernière Mode: Gazette du Monde et de la Famille*. Paris: Ramsay, 1978.

81 Um estudo completo sobre o projeto de revista de Mallarmé e sobre o contexto maior de publicações francesas sobre a moda encontra-se em Jean-Pierre Lecercle, *Mallarmé et la mode*. Paris: Librairie Séguier, 1989. Outro trabalho valioso, especialmente pela análise dos três principais pseudônimos de Mallarmé nos jornais, é o de Roger Dragonetti, *Un Fantôme dans le kiosque: Mallarmé et l'esthétique du quotidien*. Paris: Seuil, 1992, esp. pp. 87-150. Ver também Sima Godfrey, "1874: Haute Couture and Haute Culture", in Denis Hollier (org.), *A New History of French Literature*. Berkeley: University of California Press, 1989, pp. 761-68; Michel Lemaire, *Le Dandyisme de Baudelaire à Mallarmé*. Paris: Klincksieck, 1978, pp. 261-69; e Rhonda Garelick, *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press, 1998, pp. 47-77. Os trechos sobre moda de Jean-Pierre Richard continuam sendo muito valiosos: *L'Universe imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961, pp. 297-304.

82 Leo Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 74-75. Em outro texto, Bersani considera que Mallarmé oferece a seus contemporâneos "uma lição sobre a não presença, que constitui a atenção e a expressão humanas". L. Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. Nova York: Columbia University Press, 1986, p. 26. Ver também a discussão de Barbara Johnson sobre como a "dramatização dinâmica do ritmo da diferença pura" feita por Mallarmé desmantela uma economia da pre-

móvel de desvios no qual a luminosidade de qualquer objeto individual perde-se em meio a seus infinitos reflexos nas múltiplas e fragmentadas superfícies contíguas a ele. O mundo emergente dos artigos de moda e da vida estruturada ao redor de seu consumo revelou a Mallarmé um presente impossível de ser apreendido, um mundo sem substância que parecia alinhado com o próprio sublime desprezo pelo imediato. Ao mesmo tempo, *La Dernière Mode*, tanto na ideia do título quanto no movimento interno do texto, é cúmplice da naturalização da moda em uma nova organização sazonal e cíclica da experiência, que confere novos sentidos à antecipação e ao atraso.<sup>83</sup> Mallarmé começa dessa maneira a primeira seção de moda de seu número inicial: "É tarde demais para falarmos das tendências do verão e cedo demais para falarmos das do inverno (ou mesmo do outono)".<sup>84</sup> A abundância de objetos materiais e experiências enumerados, enfim, não é proteção contra o vazio e a ansiedade no cerne desse presente impossível. Nesse universo, não há como evitar estar adiantado ou atrasado, e não ter estilo ou ficar "fora de moda" é a morte.

*La Dernière Mode* foi precedida e, talvez de certa forma, precipitada por uma incursão mais modesta, porém igualmente relevadora, de Mallarmé no mundo da cultura de consumo. Durante o verão de 1871 e de 1872, enquanto estava na Inglaterra, ele escreveu uma série de artigos curtos sob pseudônimo, para relatar as duas primeiras de quatro Exposições Internacionais de Londres (1871-74).<sup>85</sup> A experiência direta e claramente desnorteadora de uma feira mundial, sobretudo as exibições realizadas no interior do recém-acabado Royal Albert Hall, revelou-lhe um espaço uniforme no qual haviam desaparecido os limites entre os âmbitos da arte e os da indústria. Mallarmé de fato caracteriza a proliferação de produtos em exposição dentro do problema histórico da

sença, em *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 13-20.

83 "O bom gosto requeria o distanciamento da moda demasiado recente dos novos-ricos e das prostitutas, bem como da moda ultrapassada da classe média. Pois a moda só podia ser sinal de uma posição social aceitável se fosse manejada com habilidade, isto é, pela escolha do ponto certo na sequência entre a inovação excessivamente rápida das modas excêntricas e o ritmo excessivamente lento das imitações *prêt-à-porter*". Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, trad. Richard Bienvenu. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 183.

84 S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 711.

85 Para outro relato francês desse evento, ver Eugène Müntz, "Les Expositions de Londres". *Gazette des Beaux-Arts*, v. 6, set. 1872, pp. 236-49 e out. 1872, pp. 312-25. Ver também a seção sobre as exposições de Londres in John Findling (org.), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions 1851-1988*. Westport: Greenwood Press, 1990, p. 44-47.



“decadência”, embora não faça a censura ruskiniana da má qualidade da manufatura ou tenha qualquer nostalgia do artesanato. Ao contrário, Mallarmé declara sua intenção de explorar a nova “dupla face” das mercadorias modernas: o paradoxo segundo o qual objetos de massa, produzidos rápida e mecanicamente, podem não obstante possuir uma aura agregada tão efetiva como a dos objetos raros da pré-modernidade. Em vez de lamentar a desintegração de um modelo antigo de autenticidade, Mallarmé vê o conjunto delirante de produtos híbridos e historicamente ecléticos, por exemplo, relógios, poltronas, tapeçarias, lâmpadas, brinquedos mecânicos, candelabros, louça, perfumes, queimadores de incenso, pianos e até animais exóticos vivos, como uma superfície atormentadora de experiência.<sup>86</sup> “Prevejo o seguinte: a palavra *autêntico*, que foi, por muitos anos, o termo sacramental dos antiquários, não terá mais significado.” Que alegria, ele continua, que a “Grande Arte” tenha sido deslocada de nossos espaços domésticos pela “irresistível virtude da Decoração em si mesma”.<sup>87</sup> Para Mallarmé, o mar de bricabraque que viu nas exposições de Londres e o panorama de artigos de moda que detalhou em *La Dernière Mode* faziam parte de um verniz decorativo e compensador que a um só tempo escondia e anunciava o vazio absoluto no cerne da vida cotidiana. A qualidade *distraída* dessa contiguidade ininteligível de estilos, culturas e formas fornecia, para Mallarmé, uma suspensão temporária de uma intuição primordial da ausência. Em meio à implosão dos significantes transcendentais da religião ou do modelo clássico da obra de arte, a futilidade da tentativa de localizar alguma coisa estável ou singular dá lugar à imersão na superficialidade da moda e da decoração modernas. Até o exterior policromado do Royal Albert Hall foi visto por Mallarmé como signo da arquitetura desmaterializada e desprovida de fundações, correspondente à exorbitante insubstancialidade das exposições que abrigava. (É notável que ele tenha comparado o efeito óptico dessa estrutura com as novas técnicas industriais da litografia colorida.)

As imersões de Mallarmé na agitação das exposições (a qual acarretava incessantes desvios e dispersões da atenção) acabaram por tornar-se uma afirmação desse mesmo vazio. Ao relatar a exposição de Londres, ele mencionou os garotos que vendiam panfletos intitulados “Como ver a exposição numa só visita”, e também confessou sua incapacidade em oferecer mais do que uma

86 Entretanto, o pseudônimo específico escolhido por Mallarmé para a escrita desse texto ecoa no mínimo uma sugestão abafada de desespero quanto à mercantilização geral da cultura. O nome “L. S. Price” foneticamente parece a interjeição francesa “hélas”, ou a inglesa “alas” seguida da noção de preço.

87 S. Mallarmé, “Exposition de Londres” [1872], *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 684.

descrição fragmentária do evento e de sua incoerência estética. Em *La Dernière Mode*, descreveu uma sobrecarga semelhante de diversões, prazeres e espetáculos possíveis. Para Nietzsche, a decadência era sinônimo da adaptabilidade perceptiva exigida pela cultura do espetáculo: “Perde-se o poder de resistência contra os estímulos – chegamos ao ponto de ficar à mercê dos acidentes: a experiência torna-se muito mais abrangente e grosseira”.<sup>88</sup> Tanto para Mallarmé quanto para Nietzsche, a decadência podia destruir a capacidade de agir e de viver, mas, ao mesmo tempo, era uma precondição essencial para a emergência de novas formas de vida e invenção. Nas palavras de Nietzsche, “a decadência em si não é algo que se deva combater: ela é absolutamente necessária e pertence a todas as idades e a todos os povos”.<sup>89</sup> Aos olhos de Mallarmé, o pseudofestival das exposições europeias e o ambiente cosmopolita de *La Dernière Mode* pertenciam ao “interregno”, a terra arrasada de onde poderia surgir o esperado teatro cívico e ritual do futuro, e também, como consequência implícita de tal reforma cultural, um observador-participante impossivelmente atento.<sup>90</sup> Enquanto isso, Mallarmé fazia uma crônica dos espaços desespiritualizados de seu próprio presente, aconselhando o poeta a “evitá-los”, deixando ocasionalmente um “cartão de visita”. O primeiro número de *La Dernière Mode* começava com uma classificação temporal que poderia valer para o projeto inteiro: “neste período de férias”.<sup>91</sup> Para Mallarmé, as férias burguesas do final do verão de 1874 eram uma janela reveladora da condição metafísica do vazio e de sua correspondente inércia histórica.

O espaço intersubjetivo de *Na estufa* é uma revelação relacionada de vazio em meio à percepção. Manet, em sua apresentação direta do artigo de moda, tornou visível o que em Mallarmé permaneceu mais evanescente, mas, mesmo

88 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967, p. 27 [ed. bras.: *Vontade de potência*, trad., prefácio e notas Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011].

89 Id., *ibid.*, pp. 25-26.

90 Lembrando seu trabalho em *La Dernière Mode*, Mallarmé escreve: “Basicamente, considero que o período contemporâneo é um interregno para o poeta, pois este não tem por que envolver-se com aquele: sua obsolescência, a efervescência de sua preparação, ambas são demasiadas para que o poeta possa fazer qualquer outra coisa que não seja continuar trabalhando misteriosamente, pensando apenas no futuro ou em tempo nenhum, e, de quando em vez, enviar um cartão de visita para os vivos”. *Selected Letters of Stéphane Mallarmé*, trad. Rosemary Lloyd. Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 144; original em *Correspondance*, in Henri Mondor e Lloyd James Austin (orgs.). Paris: Gallimard, 1965, v. 2, p. 303; carta para Paul Verlaine, 16 de novembro de 1885.

91 S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 719.



aqui, o produto é assombrado pelo que Guy Debord descreve como seu inevitável deslocamento como objeto de aclamação e a exposição de sua pobreza essencial.<sup>92</sup> Nesse novo sistema dos objetos, baseado na produção contínua do novo, os pesquisadores ensinaram que a atenção era sustentada e ampliada pela introdução regular de novidades.<sup>93</sup> Esse regime da atenção coincidia com o que Nietzsche descreveu como o niilismo moderno: um esgotamento do significado, uma deterioração dos signos. A atenção tornou-se uma parte necessária das explicações da subjetividade porque parecia oferecer um modo de salvaguardar ou simular as experiências de singularidade e identidade, diante dos processos de troca e equivalência.

Num sentido mais amplo, a necessidade de estabilidade, fixação e seleção cognitivas indica a precariedade de qualquer posição estável do sujeito. A obra de Manet demonstra a impossibilidade, por exemplo, do ideal proposto por Janet de uma síntese normativa na qual a operação da visão efetivamente sustentaria a atividade unificada do eu.<sup>94</sup> *Na estufa* situa-se no limite a partir do qual a visão funcional se desfaria, perdendo inteligibilidade e organização. Manet sabia intuitivamente que o olho não era um órgão fixo, que na verdade era marcado pela polivalência, por intensidades variáveis e por um funcionamento indeterminado, bem como que o olhar contínuo para qualquer coisa liberaria a visão de seu caráter estático – o olho nunca pode exercer um “domínio unificador”. Em vez disso, sua obra insiste em revelar a dissociação que doravante seria sinônimo de uma percepção modernizada, independentemente de ser considerada normal ou patológica. Manet é o primeiro artista moderno a entender aquilo que depois se tornaria crucial nas obras tardias de Cézanne: as maneiras pelas quais a atenção óptica pode dissolver e desorganizar o mundo, requerendo uma reconstrução fundamental por parte do artista. Gilles Deleuze, ao escrever sobre o que ele chamou de “a relação especial entre a pintura e a histeria”, sugere que, para a histérica, os objetos estão demasiado presentes e o excesso da presença faz com que a representação seja impossível, e que o pintor, se não for retido, tem a capacidade de extrair presença da

92 Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* [1967], trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 46.

93 Sobre a relação entre atenção e novidade, ver, por exemplo, John Dewey, *Psychology* [1886]. Nova York: Harper & Brothers, 1889, pp. 126-27; e Léon Marillier, “Remarques sur le mécanisme de l'attention”. *Revue philosophique*, v. 27, 1889, pp. 569-71.

94 O modelo normativo de eu elaborado por Janet “traz uma percepção que sintetiza esses dois aspectos, o consciente e o inconsciente, sob a forma ‘eu vejo’”. J.-D. Nasio, *L'Hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris: Rivages, 1990, p. 183.

representação.<sup>95</sup> Para Deleuze, o modelo clássico de pintura consiste em evitar a histeria, que está tão próxima de sua essência.

Assim, *Na estufa* revela a tentativa feita por Manet de recuperar algo dos termos da supressão e da contenção clássicas, de um modelo obsoleto de síntese.<sup>96</sup> Trata-se de uma tentativa profundamente ambivalente e disjuntiva, dadas as suas próprias intuições sobre as perturbações inerentes à percepção. Talvez o aspecto mais notável da pintura, que evita o estado de circunscrição, de estar “preso” ou “dans la serre”, seja a malha emaranhada de verde atrás das figuras.<sup>97</sup> Seria também isso o que preenche o outro lado do espaço, um possível objeto da atenção ou distração da mulher? A camada de tinta aplicada por Manet na vegetação ao redor das figuras é tão espessa que se destaca como uma saliência invasora em volta delas, trazendo o verde fisicamente para mais perto de nossa visão do que as próprias figuras. Essa zona turbulenta de cor e proliferação excede sua domesticação simbólica e deixa de funcionar como parte de uma relação entre figura e fundo. Ela sugere uma ordem perceptiva estranha às relações que Manet procurou congelar ou estabilizar em torno das duas figuras. É um lugar onde a atenção está envolvida em sua própria dissolução,

95 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Editions de la différence, 1981, pp. 36-38. A relação paradoxal entre representação e presença na pintura é um dos grandes temas do ensaio de Mallarmé sobre Manet. Para que a representação seja excedida, Mallarmé sugere que um tipo particular de atenção seja alcançado: “O olho deve esquecer tudo o que já viu e aprender de novo com a lição que tem diante de si. Deve abstrair a memória, vendo apenas aquilo para o que olha, e isso como se fosse pela primeira vez; e a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada apenas pela vontade, esquecida de toda a astúcia anterior”. S. Mallarmé, “The Impressionists and Edouard Manet” [1876], in Penny Florence, *Mallarmé, Manet, and Redon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 11-18. Esse ensaio foi originalmente publicado em inglês.

96 Se quiséssemos tentar fazer uma leitura biográfica dessa pintura, a questão da unificação, do acabamento e de como manter as coisas ligadas ganha um tom dramático particular. No final de 1878, os leves sintomas de doença que Manet havia experimentado nos dois anos anteriores culminaram num ataque agudo, levando ao diagnóstico de sífilis com ataxia locomotora. Nunca saberemos de modo conclusivo se esse diagnóstico estava correto, mas aquilo de que Manet sofria subjetivamente correspondia ao modo como William James descreveu essa condição numa discussão sobre a inibição da vontade: “Na ataxia locomotora, a representação do movimento e o consentimento a ele ocorrem de maneira normal. Mas os centros inferiores estão perturbados e, embora as ideias os acionem, não o fazem de maneira a reproduzir as sensações esperadas”. W. James, op. cit., v. 2, p. 560. Para um artista com o virtuosismo manual extraordinário de Manet, a sensação inicial e terrível da desvinculação entre pensamento e controle motor pode ter sido recebida como uma volta ansiosa ao modelo anterior de mundo mais amarrado, como proteção simbólica contra a pavorosa deterioração desse controle.

97 Sobre a importância estrutural da cor verde na obra de Manet, ver Gisela Hopp, *Edouard Manet: Farbe und Bildgestalt*. Berlim: Walter de Gruyter, 1968, pp. 54-58, 113-16.



onde pode passar de um limite definido para um estado móvel. É na continuidade entre esses estados que a visão pode se desgarrar das coordenadas de seus determinantes sociais. Isso é o que Manet apenas imperfeitamente consegue pôr em xeque – uma atenção que se perderia fora dessas distinções.

\*\*\*

Em 1879, a obra de Manet inseria-se num contexto mais amplo em que as incertezas e a maleabilidade da atenção eram testadas e outras organizações de unificação e síntese perceptiva tomavam forma. Considere-se a série *Luva*, de Max Klinger, um trabalho desenvolvido dentro de circunstâncias narrativas muito próximas da pintura de Manet: a incerteza das interações e aparições públicas de homens e mulheres vestidos com elegância nos novos ambientes de lazer.<sup>98</sup> Entretanto, essa obra é determinada por uma configuração libidinal muito diferente e, como série de imagens, obviamente estabelece outra categoria de dispersão perceptiva. Um detalhe da primeira gravura de Klinger mostra uma configuração análoga: uma mulher sentada na companhia de uma figura masculina. Essa é a mulher cuja luva abandonada precipita a odisséia psíquica narrada na série. Na tela de Manet, as luvas da mulher sentada no banco (e outros pontos potenciais de fixação em *Na estufa*) não têm nada da sobrecarga da luva em Klinger, onde a atenção ultrapassa qualquer síntese normativa para tornar-se exclusivamente determinada por um único conteúdo. Numa terminologia psicanalítica ortodoxa, seria possível designar *Na estufa* como uma imagem neurótica, o outro lado da “perversão” da série *Luva*. Segundo Michel Foucault, por volta do final da década de 1870, o fetichismo tornara-se o principal exemplo de todas as perversões.<sup>99</sup> Em contraste com a ausência de qualquer fixação explícita do desejo em Manet, a série de Klinger expressa abertamente o que seria reprimido em uma neurose.<sup>100</sup> Em Klinger, ainda que a visão esteja ligada e focada de modo obsessivo na luva, si-

98 A primeira edição das gravuras desse ciclo apareceu em 1881, embora os desenhos em nanquim tenham sido expostos em 1878. Ver Christiane Hertel, “Irony, Dream and Kitsch: Max Klinger’s ‘Paraphrase of the Finding of a Glove’ and German Modernism”, *Art Bulletin*, v. 74, mar. 1992, pp. 91-114.

99 Michel Foucault, *History of Sexuality*, trad. Robert Hurley. Nova York: Random House, 1978, v. 1, p. 154 [ed. bras.: *História da sexualidade 1: A vontade de saber*, trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999].

100 Ver S. Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, trad. James Strachey. Nova York: Basic Books, 1975, pp. 26-33 [ed. bras.: “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, in *ESB*, v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1977].

tuada à parte, desenvolve-se ao mesmo tempo numa sequência de movimentos encadeados e metamórficos. Ela desenha um caminho variável de imagem em imagem, adjacente àquele terreno social onde os fluxos de desejo e a circulação das mercadorias se sobrepõem incessantemente. É um caminho no qual os limites entre o sonho, a alucinação e a percepção “normal” estão suspensos. Cravada na ausência simbolizada pela luva, isto é, “no continente e não no conteúdo”, a atenção, num delírio, desdobra-se como um processo dinâmico e produtivo.<sup>101</sup> Klinger antecipa algumas das hipóteses de *A interpretação dos sonhos*, em que Freud ainda está testando a equação entre energia psíquica e “atenção móvel”, crucial no “Projeto para uma psicologia científica”.<sup>102</sup> As obras de Klinger e Freud afirmam que a atenção é inseparável tanto do processo do sonho quanto da produção estética.

Num breve aparte histórico em seu livro sobre o cinema, Gilles Deleuze observou que a crise da percepção do final do século XIX coincidiu com o momento a partir do qual não foi mais possível manter uma posição determinada, e indicou uma ampla gama de fatores que introduziram cada vez mais movimento na vida psíquica.<sup>103</sup> É bastante significativo que as duas primeiras imagens da série *Luva* sejam sobre patinação: o observador como um corpo cinético que vê, colocado em ação para deslizar por trajetórias sociais e temporais indeterminadas. O apelo duradouro da gravura mais famosa dessa série está, em grande medida, em sua qualidade cinética, que, de modo sedutor, confere ao movimento físico divergente das figuras um aspecto de sonambulismo fluido e involuntário – o espaço torna-se um sonho sem atritos, encerrado pela parede de vegetação densa e incrivelmente exuberante que se encontra atrás dos patinadores, sem nenhum dos choques, quebras e interrupções da experiência urbana contemporânea.<sup>104</sup> Em 1877, Manet havia representado um lugar

101 A citação vem da discussão sobre Klinger em John Ashberry, “The Joys and Enigmas of a Strange Hour”, in Thomas B. Hess e John Ashberry (orgs.), *The Grand Eccentrics*. Nova York: Collier, 1966, pp. 25-31.

102 Ver S. Freud, “A interpretação dos sonhos” [1900], in *ESB*, v. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1972, pp. 136-37.

103 G. Deleuze, *Cinema: The Movement-Image*, trad. Hugh Tomlinson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 56.

104 A popularidade crescente da patinação como atividade de lazer urbano, por volta do início da década de 1870, é comprovada pelo acréscimo feito à edição de 1872 dos *Principles of Psychology* de Herbert Spencer (publicados pela primeira vez em 1855). Ao discutir as origens dos sentimentos estéticos, ele escreveu: “Movimentar o corpo de forma agradável, associada à consciência de graciosidade, como no caso da patinação, pressupõe um tipo de movimento que coloca muitos músculos em ação moderada e harmoniosa, sem os cansar”.



de diversão parecido, a pista de patinação no gelo da Rue Blanche, na pintura *Patinação*. A estufa pública e a pista de patinação constituíam dois exemplos do que Benjamin chamava de “espaços de sonho”, isto é, novas arenas sociais que exigiam um consumo visual ambulante e ofereciam a possibilidade de encontros e itinerários libidinais antes desconhecidos.

A primeira gravura, *Lugar*, pode bem ser a peça mais rica da série de Klinger. Poucas imagens desse período são assim tão prenhes de ansiedade comum, de espera, de precariedade sublimada, num mundo urbano modernizante no qual o indivíduo está à deriva sobre uma superfície lisa e desprovida de qualquer referência duradoura. Sua aparente inércia é solapada em todas as partes, não apenas pelos símbolos óbvios dos patins e da jovem moça que caiu, mas também pela rede de olhares e gestos que antecipam e se adaptam aos deslocamentos e à ociosidade das certezas sexuais e sociais. Desejos homoeróticos misturam-se aqui, já que o modelo coesivo do casal heterossexual é deslocado pela possibilidade de novas configurações passageiras (que são explicitadas pelo trio ambíguo de patinadores na segunda gravura). Um dos êxitos de Klinger foi o de ter encontrado os meios para formalizar os efeitos da fragmentação social e da dissociação psíquica, preservando, ao mesmo tempo, a superfície naturalista da imagem.<sup>105</sup> Na parede envidraçada, a falta de alinhamento entre cada vidraça impede que suas superfícies reflitam a cena de maneira inteligível. Em vez disso, os reflexos indecifráveis nos caixilhos das vidraças formam uma colagem desarranjada de espelhamentos isolados e disjuntos, mostrando um ambiente habitado por figuras [prosteticamente] mobilizadas. De modo parecido,

H. Spencer, *Principles of Psychology*, 3ª ed. Nova York: D. Appleton, 1872, v. 2., p. 639. Ver também o exemplo de movimento numa pista de patinação no contexto do debate sobre atenção periférica e inconsciente em Wilhelm Dilthey, *Introduction to the Human Sciences*, in Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi (orgs.). Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 308-09.

- <sup>105</sup> Kirk Varnedoe situa a obra de Klinger no contexto de “um esforço instável de realismo tardio” ao final das décadas de 1870 e 1880, que também incluía a obra de James Tissot e Gustave Caillebotte: “Trata-se de uma visão que não se entregou à abstração pública da estrutura, à maneira de Degas. Em vez disso, há uma inflexão estilística que considera a fotografia de modo particular, isto é, geralmente utilizando pontos de vista bastante normativos, mas incorporando com frequência a tensão subjacente entre a objetividade mundana aparente e as estratégias específicas de composição expressiva”. Ele também identifica “uma sensibilidade para o devaneio e/ou o tédio [...] para a inatividade das classes ociosas, pela qual a rigidez torna-se expressão da condição vital de uma maneira que antecipa Seurat”. J. Kirk T. Varnedoe, “Caillebotte: An Evolving Perspective”, in *Gustave Caillebotte: A Retrospective Exhibition*. Houston: Museum of Fine Arts, 1976, pp. 47-59. Eu acrescentaria apenas que *Na estufa*, de Manet, e especialmente a mulher no banco poderiam ser relacionados a essas figuras.

a acumulação de figuras causa um estranhamento por meio de movimentos e interações vacilantes e desconexos. Há uma sutil brecha entre as ações e as reações, os olhares e as atrações, aumentando a desunião da imagem.<sup>106</sup>

O título alternativo de Klinger para a segunda gravura era “Sachverhalten”, que pode ser livremente traduzido por “fatos do caso”. A difusa ressonância institucional (que sugere a racionalidade burocrática e legal da Alemanha na década de 1870, mais do que a noção posterior de “caso” médico-psiquiátrico) serve para situar a imagem como parte de uma história de detetive, uma espécie de romance policial, no qual procuram-se atentamente provas e rastros. A primeira imagem, cujo título francês alternativo era *Préambule*, fixa o ambiente onde essa busca acontece: um grupo aparentemente aleatório de indivíduos que constituem um emaranhado de relações a serem decifradas, objetos significativos localizados e perceptivamente isolados. Então, na passagem da primeira para a segunda gravura, um campo de conteúdo estreita-se de repente graças à atividade seletiva da atenção. O patinador (Klinger representou a si mesmo) que se debruça sobre a luva caída incorpora as figuras sobrepostas do detetive, do colecionador, do consumidor e do feticista. A proximidade desses papéis e suas formas modernas específicas de obsessão enfatizam a ambiguidade do limite que separa a atenção intensamente focada da monomania, das *idées fixes* [ideias fixas], do feticismo e de outros numerosos distúrbios “patológicos” da atenção.<sup>107</sup> Ao mesmo tempo, evidencia-se a “perversão” subjacente a qualquer busca por fatos, por verdade. Em uma das gravuras subsequentes da série, *Silêncio*, a luva encontra-se em cima de uma mesa ornada, exibida de forma ostentosa, podendo ser tanto um objeto de coleção quanto um fetiche ou um artigo de luxo. Mas a série *Luva* é baseada em um *monoidéisme* [monoideísmo] que excede a capacidade de adaptação exigida pela atenção normativa para sustentar a cultura de consumo. Na obra de Klinger, as fixações foram indefinidamente aumentadas e tornaram-se, portanto, “sociopáticas”, contrastando com a atenção de duração limitada, que pode se reorientar e selecionar continuamente novos e espetaculares produtos e objetos de consumo. Klinger também mostrou, como Freud descreveu em *A*

- <sup>106</sup> Ver a valiosa análise das duas primeiras gravuras da série *Luva* em J. Kirk T. Varnedoe, *Graphic Works of Max Klinger*. Nova York: Dover, 1977, pp. xiv-xxii.

- <sup>107</sup> “É bom, em primeiro lugar, observar que quase não se sente a transição entre um estado normal e as formas mais extravagantes de ideias fixas. Todo mundo decerto já experimentou a sensação de ter na cabeça uma música, ou algum dito sem sentido, que volta obstinadamente sem nenhuma razão aparente.” Théodule Ribot, *La Psychologie de l'attention*. Paris: Félix Alcan, 1889, p. 76.



interpretação dos sonhos, que quando a atenção isola um conteúdo particular de um campo cognitivo mais amplo, o ato de dissociação pode dar início a um processo *produtivo*. Mas, em última instância, a serialidade dessa obra de Klinger é estruturalmente coerente com a urdidura da cultura visual de massa emergente e suas muitas e produzidas formas de “realismo”.

Dois anos depois da publicação de *Luva*, em 1881, a cidade de Berlim testemunhou a abertura de uma nova atração visual na passagem Unter den Linden, que era um modelo de outra difusa experiência de produção de imaginário. O ex-cientista e então empreendedor óptico August Fuhrmann projetou um aparelho mecânico visual, chamado *Kaiserpanorama*, para a exibição pública (e rentável) de sua imensa coleção de fotografias estereoscópicas de vidro.<sup>108</sup> O fato de Fuhrmann ter chamado sua obra de “panorama” levou muitos historiadores e críticos a considerar erroneamente que ela se inseria de alguma maneira no desenvolvimento das pinturas de panoramas e de sua exibição no século XIX. Afora sua forma circular, não havia nenhuma ligação técnica ou experimental com o panorama propriamente dito. Sem dúvida, Fuhrmann empregou a palavra por estar associada a essa atração bastante popular e consagrada, mas também por outro sentido que a palavra adquiriu durante o século XIX: uma vista abrangente, em varredura (ainda que obtida pela sucessão de muitas vistas menores). Stephan Oettermann mostrou que o *Kaiserpanorama* (ou *Weltpanorama*, como foi renomeado depois da Primeira Guerra) era um aparelho híbrido, que consistia essencialmente em um *peep show* estereoscópico. De fato, tratava-se de uma versão em grande escala e com múltiplos visores dos modelos fechados de estereoscópios Brewster, que se tornaram amplamente populares na década de 1850. Porém, ao empregar placas transparentes de vidro colorido, Fuhrmann também reproduziu algumas das características (em miniatura) próprias do diorama original de Daguerre: cenas tridimensionais ilusionísticas, cujo efeito de realidade era aumentado pela iluminação oculta e pelas pinturas translúcidas. Fuhrmann logo pôde produzir *Kaiserpanoramen* em massa, de modo que havia cerca de 250 funcionando em cidades da Alemanha, da Áustria e em outros lugares. Muitos desses foram

108 Ver Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, trad. Deborah Schneider. Nova York: Zone Books, 1977, pp. 229-32; *idem*, *Das Kaiserpanorama: Bilder aus dem Berlin der Jahrhundertwende*. Berlim: Berliner Festspiele, 1984; e Ernst Kieninger e Doris Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*. Viena: PVS Verlag, 1995, pp. 51-58. Para alguns detalhes do *Kaiserpanorama*, ver Paul Wing, *Stereoscopes: The First One Hundred Years*. Nashua: Transition, 1996, pp. 232-33.

construídos numa escala menor do que o original de Berlim, alguns com lugares para apenas seis pessoas.

Em certo sentido, a história do *Kaiserpanorama* pertence à do estereoscópio e do *peep show*, mas sua estrutura particular prenuncia a experiência oferecida por Edison e seu cinetoscópio no início da década de 1890, isto é, um lugar individual, localizado num espaço público, para a visualização privada e paga de uma série mecanizada de imagens fotográficas. É óbvio que o cinetoscópio foi historicamente significativo por sua exibição de imagens em movimento, mas os dois dispositivos tinham em comum uma concepção específica de como organizar o público no que diz respeito ao envolvimento individual com a máquina e ao consumo econômico em que o hardware e o software pertenciam a um mesmo operador-empreendedor. O primeiro *Kaiserpanorama* tinha por volta de 4,5 metros de diâmetro e podia acomodar 25 espectadores, que, simultaneamente, viam imagens estereoscópicas diferentes, iluminadas por 25 pequenas lâmpadas. O interior continha um motor que girava as placas de um espectador para o outro, em intervalos de aproximadamente dois minutos. Uma campainha tocava pouco antes da mudança das placas. Assim, se o consumidor quisesse, a experiência poderia durar até cinquenta minutos – um longo período de imersão nesse mundo de vistas aparentemente tridimensionais de cenas locais e distantes, com legendas descritivas.<sup>109</sup> Contudo, por volta da década de 1890, Fuhrmann reformou o dispositivo, equipando-o com aberturas para moedas em cada ponto de exibição, o que permitia ao consumidor individual determinar a duração e o custo de sua experiência óptica.

109 À medida que a popularidade do *Kaiserpanorama* crescia, a necessidade de novas imagens (ou *software*) aumentava. Fuhrmann mandou equipes de fotógrafos Europa e mundo afora para trazer de volta imagens de lugares exóticos, atitude que Oettermann chama de o “equivalente visual do imperialismo político da época”. Os anúncios de jornal solicitavam os espectadores com o slogan “Reisen durch die ganze Welt”. É importante lembrar que, no período entre 1883 e 1886, a Alemanha adquiriu todas as suas colônias no sudoeste e no leste da África e no Pacífico. 1882 foi o ano da fundação da Sociedade para a Colonização Alemã. Ver Hans-Ulrich Wehler, *The German Empire 1871-1918*, trad. Kim Traynor. Hamburg: Berg, 1985, pp. 170-76. Dolf Sternberger observa que as cenas da colonização alemã entraram em voga na década de 1880 sobretudo porque “as vistas das janelas europeias haviam perdido profundidade, tornando-se apenas mais um elemento do panorama do mundo que as rodeava e transformava tudo, todos os lugares, em superfície pintada”. Ele discute as imagens da África exibidas no Kaiser Diorama na Exposição do Jubileu da Academia de Artes de Berlim, em 1886, in *Panorama of the Nineteenth Century*, trad. Joachim Neugroschel. Nova York: Urizen, 1977, pp. 46-47. Ver também a discussão sobre a relação entre turismo e formas visuais de consumo no final do século XIX em Anne Friedberg, *Window Shopping: Film and the Postmodern Condition*. Berkeley: University of California Press, 1994, pp. 15-29.



Em contraste com a mistura, libidinalmente determinada, de fixação e divagação da obra de Klinger e as transformações que ela desencadeava, o Kaiserpanorama era um dos muitos equipamentos visuais em que a atenção era *mecanicamente* sustentada e suas variações externamente introduzidas-impostas. O Kaiserpanorama é um dos muitos lugares onde se pode plausivelmente localizar uma “industrialização” do consumo visual: tratava-se de um espaço em que o alinhamento físico e temporal do corpo com a máquina correspondia aos ritmos da produção fabril e à maneira como a novidade e a interrupção eram introduzidas na linha de montagem, a fim de impedir que a atenção se desviasse para um transe ou devaneio. Mas trata-se também de uma estruturação da experiência comum a muitos dispositivos pré-cinematográficos na década de 1880 e aos cinematógrafos na década de 1890, pois a fragmentação da percepção inerente ao aparelho é apresentada em termos de um *continuum* produzido mecanicamente, que “naturaliza” as disjunções. (Qual seria a lógica de sequência temporal ou de continuidade espacial que justificaria passar do interior dos aposentos papais em Roma para a Muralha na China e depois para os Alpes italianos em intervalos de 120 segundos?) Qualquer que seja o investimento psicológico subjetivo em jogo (desejo, sonho, devaneio ou fascinação), ele é inseparável de um ritmo mecânico no qual a ideia de trocar o objeto da atenção deve parecer necessária e inevitável. É impossível associar, sem que problematizemos, um dispositivo como o Kaiserpanorama a uma categoria de “realismo” facilmente consumível. Ele é um dos muitos lugares onde se produz uma automatização da percepção que torna a síntese obrigatória; é uma automatização que, sob outras formas, persiste ainda hoje com força total.<sup>110</sup>

\*\*\*

Uma reconfiguração similar da percepção, mas de consequências mais amplas, ocorreu nos experimentos de 1878-79 de Eadweard Muybridge, que produziu

110 Herbert Spencer insistiu de modo influente na centralidade da síntese perceptiva para a vida psicológica normativa: “As ações mentais, em geral chamadas assim, são quase todas realizadas em termos de sensações táteis, auditivas e visuais que mostram coesão e, consequentemente, habilidade para integrar de modo tão conspícuo [...]. A porção mais desenvolvida da Mente perceptiva é formada por essas sensações visuais tão fortemente coesas, que se integram em conjuntos amplos e numerosos, excedendo num grau imenso de composição todos os conjuntos formados por outras sensações”. H. Spencer, *Principles of Psychology*, 3ª ed. Nova York: D. Appleton, 1871, v. 1, p. 187. Essa passagem foi citada em John Hughlings Jackson, “On the Nature of the Duality of the Brain” [1874], partes I e II, in Henry Head (org.), *Brain*, v. 38, 1915, pp. 87-95.

as primeiras fotografias de cavalos em movimento. Em 1879, Muybridge conseguiu reorganizar e dispersar a percepção, expondo não a naturalidade da visão, mas, como Noël Burch e outros afirmaram, seu caráter sistemático e construído.<sup>111</sup> As primeiras imagens de Palo Alto em 1878 mantêm algo de seu caráter subversivo original, e talvez assim sejam mais perturbadoras do que qualquer uma das imagens de Etienne-Jules Marey. Diferentemente de Muybridge, o trabalho de Marey baseava-se numa operação recíproca de decomposição e reunificação: sua análise do movimento, dentro do quadro de um único campo visual, preservava um vetor de coerência espacial e temporal, conferindo ao movimento uma *nova forma* de legibilidade e racionalidade, ainda que por práticas representativas inéditas. Muybridge produz um desmonte mais intransigente e mais brusco das aparentes continuidades do movimento e do tempo. Seu trabalho é um exemplo de um processo generalizado de dissociação entre a verossimilhança empírica e o “efeito de realidade”. Além disso, suas imagens não se prestavam tão facilmente à apropriação estética quanto o trabalho de Marey. Nenhuma relação de necessidade causal ligava as posições ou seções que eram apresentadas em sequência, apenas um sentido vago e desconexo de antes e depois. Portanto, aqueles que tachavam Muybridge de menos “avançado” do que Marey, por não ter introduzido em seu trabalho a variante temporal, pensavam em termos de um modelo empobrecido de tempo. A reviravolta no trabalho de Muybridge, em 1878, veio com a mobilização de altas velocidades mecânicas para criar unidades perceptivas que ultrapassavam a capacidade da visão humana, reunidas subsequentemente de modo abstrato, fora dos termos de qualquer experiência subjetiva.<sup>112</sup> Muybridge, com sua segmentação modular das imagens, desmonta a possibilidade de uma sintaxe “verdadeira”, e suas apresentações compostas configuram um campo atomizado que um observador não pode recompor sem rupturas. Contudo, essa aparente falta de homogeneidade e segmentação é na verdade uma abertura para uma ordem abstrata de continuidades e circuitos ininterruptos.

Os primeiros estudos de Muybridge sobre movimento são inseparáveis da figura de Leland Stanford, o inovador e implacável investidor californiano.<sup>113</sup>

111 Noël Burch, *Life to Those Shadows*, trad. Ben Brewster. Berkeley: University of California Press, 1990, p. 11.

112 Para evitar mal-entendidos aqui, minha discussão sobre Muybridge refere-se ao trabalho de 1878-79 e não ao trabalho posterior, na Universidade da Pennsylvania, em meados da década de 1880, que produziu *Animal Locomotion*.

113 Sobre Stanford, ver Matthew Josephson, *The Robber Barons: The Great American Capitalists 1861-1901*. Nova York: Harcourt, Brace, 1934, pp. 81-89, 217-30.



Foi Stanford, já então ex-governador e próspero proprietário de cavalos de corrida, quem propôs pela primeira vez os experimentos com que Muybridge veio a se envolver quase por acaso. Como um dos fundadores e diretor da Central Pacific Railroad, Stanford está ligado a um processo-chave da modernização capitalista de meados do século XIX: a instalação do transporte ferroviário e das linhas de navios a vapor dentro do contexto da fase histórica específica de redução do tempo e do custo do *movimento*, o que correspondia a uma aceleração do fluxo do capital circulante e a uma expressão do imperativo “de reduzir ao mínimo o tempo que se perdia no trânsito de um lugar a outro”.<sup>114</sup> Marx insistia que o “capital, por sua natureza, atravessa qualquer barreira espacial. Portanto, a criação das condições físicas da troca – dos meios de comunicação e transporte – a erradicação do espaço pelo tempo – torna-se uma necessidade extraordinária”.<sup>115</sup> A identificação dos *meios de comunicação* é crucial aqui. Obviamente, Marx referia-se aos modos primários de telecomunicação, como os sistemas de correio e telégrafo, os quais levariam à ubiquidade das formas instantâneas de comunicação no século XX.<sup>116</sup> A modernização dessas formas traz implícita a renovação paralela da percepção e da informação, como nas experiências fotográficas de Stanford e Muybridge. Nelas, houve uma redução semelhante no tempo da percepção, de modo que a visualidade passou a coincidir com a velocidade e a temporalidade tanto da circulação quanto da telecomunicação. Apenas alguns anos depois, no início da década de 1880, Ernst Mach começou seus experimentos fotografando uma bala no ar em velocidades maiores do que a da propagação do som. Mach conseguiu não apenas isolar imagens do projétil em sua trajetória, como também registrar as ondas de choque que *o antecediam*, sugerindo assim a radicalidade da reconfiguração das “verdades” perceptivas que a velocidade mecânica tornava possível. Essas fotografias subverteram as hipóteses cognitivas convencionais sobre causa e efeito e fizeram o “acontecimento” físico perder sua aparente naturalidade.

A segmentação do trabalho de Muybridge deve ser entendida não somente como a desagregação do campo perceptivo, mas também como a afirmação

114 Karl Marx, *Grundrisse*, trad. Martin Nicolaus. Nova York: Random House, 1973, p. 539 [ed. bras.: *Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858; esboços da crítica da economia política*, trad. Mario Duayer et. al. São Paulo: Boitempo, 2011]. As ações de Stanford e do grupo Central Pacific coincidem com a lógica descrita por Marx aqui.

115 Id., *ibid.*, p. 524. Ver a discussão dessa seção de Marx em David Harvey, *The Limits to Capital*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 376-86.

116 Para uma discussão do capitalismo e das origens, no século XIX, das redes de comunicação modernas, ver Armand Mattelart, *La Communication-monde: Histoire des idées et des stratégies*. Paris: Editions la découverte, 1992, pp. 1-56.

de uma instantaneidade de visão na qual o espaço foi apagado. Ela anuncia uma visão compatível com a superfície homogênea do mercado global e de seus novos caminhos de troca. Muybridge parece apresentar algo semelhante à organização tabular clássica, mas o conteúdo de suas linhas e colunas não são as identidades imutáveis das quais depende a inteligibilidade de uma tabela.<sup>117</sup> *O cavalo em movimento* deve ser entendido como algo que desarraigou a percepção de quaisquer coordenadas espaço-temporais estáveis. O trabalho de Muybridge é um exemplo significativo do que Deleuze e Guattari descreveram como processos capitalistas de desterritorialização e decodificação – os termos talvez sejam infelizes, mas sugerem que qualquer coisa que tenha uma localização permanente e estável será incapaz de inserir-se num sistema de troca e circulação; assim como qualquer coisa que seja parte de um código (um padrão tradicional ou estabelecido de comportamento ou representação) resistirá a ser empregado em redes de relações abstratas. A história do capitalismo é a história da superação desses obstáculos para que se alcance seu funcionamento efetivo. O ideal de percepção maquínica instantânea e automática, que os obturadores velozes de Muybridge ao menos sugeriam, consistia em um conjunto de capacidades que excediam em muito os parcos limites da visão e da atenção humana. Na década de 1880, tornou-se importante, de acordo com François Dagognet, “eliminar o intermediário humano, que era como uma tela que complicava, distorcia e impedia o acesso à realidade”.<sup>118</sup> Apesar das “inadequações” perceptivas, o sujeito humano seria cada vez mais definido em termos de tais modelos, por exemplo no estudo e na medição do tempo de reação para determinar normas comportamentais. E o cavalo, que durante milhares de anos havia sido para as diversas sociedades o principal modo veicular de movimento, foi simbolicamente decomposto em unidades quantificadas, e sem vida, tanto de tempo quanto de movimento.

As temporalidades perceptivas inauguradas por Muybridge em 1878 podem ser melhor compreendidas se as considerarmos em relação a algumas de suas fotos menos conhecidas, feitas alguns anos antes. Em 1875, ele foi contratado pela companhia Pacific Mail Steamship, recentemente adquirida pelo investidor Jay Gould, para fazer uma extensa viagem fotográfica pela América

117 Sobre a ordem clássica tabular, ver M. Foucault, *The Order of Things*. Nova York: Pantheon, 1971, pp. 50-76 [ed. bras.: *As palavras e as coisas*, 8ª ed., trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999].

118 François Dagognet, *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*. Nova York: Zone Books, 1992, p. 43.



Central.<sup>119</sup> A companhia queria imagens publicitárias para ajudar a “estimular o comércio com a América Central e do Sul e para despertar o interesse de capitalistas e turistas pelos países da região”, mas também instruiu Muybridge a tirar fotografias das plantações de café da Guatemala como forma de atrair novos investimentos para a indústria do café.<sup>120</sup> Assim, no último álbum, as imagens do trabalho produtivo misturam-se às representações da América Central como um tranquilo “paraíso terrestre”. Das muitas imagens notáveis que Muybridge produziu na Guatemala, só comentarei uma, que mostra trabalhadores juntando e empacotando grãos de café sob as nuvens do meio-dia nas colinas ondulantes de Las Nubes.<sup>121</sup> Essa fotografia apresenta uma imagem falsamente homogênea e estática de elementos (corpos e terra) que se tornaram quantificáveis e permutáveis, parte de um sistema instável que é incapaz de imobilização. Ela revela a coexistência antinômica da força de trabalho viva

119 Gould havia comprado a Pacific Mail Steamship em conluio com Stanford e Collis Huntington a fim de garantir que as tarifas de transporte marítimo nunca fossem muito mais baixas do que as da ferrovia. Ver o capítulo esclarecedor sobre “The Gould System”, in Robert Edgar Riegel, *The Story of the Western Railroads: From 1852 through the Reign of the Giants* [1926]. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964, pp. 160-78.

120 Baseio-me no relato dessa viagem feito por E. Bradford Burns, *Eadweard Muybridge in Guatemala, 1875*. Berkeley: University of California Press, 1986, e nas seções relevantes de Robert Bartlett Haas, *Muybridge: Man in Motion*. Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 79-81, e Gordon Hendricks, *Eadweard Muybridge: The Father of the Motion Picture*. Nova York: Grossman Publishers, 1975, pp. 81-95. “Mas agora a *raison d'être* da viagem estava próxima – as grandes plantações de café de San Mateos, Las Nubes e San Felipe. A indústria do café estava estagnada [...] mas o presidente Berrios decidiu reativar o café. O governo havia concedido amplos privilégios a novos empresários, bem como a proprietários de plantações estabelecidas, e a indústria estava a caminho. Talvez tenha sido a esperança de atrair novos investimentos que convenceu a companhia Pacific Mail Steamship, que tinha praticamente o monopólio do negócio, a contratar Muybridge para fotografar pontos de interesse na América Central.” G. Hendricks, *Eadweard Muybridge*, op. cit., p. 84; grifos meus.

121 Muybridge, ao completar sete meses de trabalho, anunciou num jornal que suas fotografias da Guatemala podiam ser compradas: “Tenho o prazer de informá-los que reuni uma coleção com os edifícios públicos mais notáveis, as localidades mais pitorescas e as cenas mais naturais de cultivo e produtos agrícolas. Tudo isso deve-se à companhia Pacific Steamship, que assumiu os custos desse empreendimento a fim de fazer com que as riquezas e a beleza dessa terra interessante sejam conhecidas no exterior”. Citado em G. Hendricks, *Eadweard Muybridge*, op. cit., p. 85. Essa é uma declaração exemplar do ponto de vista do colonialismo do século XIX, segundo o qual o visível, para Muybridge, só podia ser a infraestrutura administrativa, ou as *vistas* pitorescas, ou os *recursos naturais*, extraídos para o benefício do “exterior”. Apesar da presença evidente dos trabalhadores nativos nas plantações de café, eles permanecem invisíveis, exceto enquanto componentes abstratos dos fluxos de capital ou elementos “naturalizados” de uma paisagem imaginária.

(com suas irreduzíveis temporalidades existenciais) e a tendência do capital à “circulação sem o tempo de circulação”.<sup>122</sup> A violência e a devastação social latentes nessa disseminação de seres humanos pela vegetação exuberante dessa paisagem aparentemente pré-moderna são consequências dos mesmos imperativos de modernização que impeliram as experiências de Muybridge em Palo Alto e que iniciaram uma análise incessante das maneiras de tornar produtivos o corpo e seus movimentos. Como os cavalos em movimento de Stanford, essa imagem da América Central é um corte transversal estático, que mostra movimentos e trajetórias cuja abstração e velocidade também estão fora da capacidade humana de percepção. O destino desses trabalhadores é parte integrante dos mesmos processos.

Siegfried Kracauer defendeu que a historiografia moderna, tal como se formou no século XIX, era inseparável da invenção e da difusão da fotografia. A realidade fotográfica, disse, “tem todas as marcas do *Lebenswelt* [mundo da vida]. Compreende objetos inanimados, rostos, multidões, pessoas que se misturam, sofrem e esperam; seu grande tema é a vida em sua plenitude, a vida como nós a experimentamos”.<sup>123</sup> Roland Barthes, de modo parecido, explicou como a fotografia pode operar como parte de um “efeito de realidade”, do qual depende a veracidade do discurso histórico.<sup>124</sup> No entanto, com Muybridge, essas funções da fotografia são implodidas.<sup>125</sup> *O cavalo em movimento* é, decerto, um resíduo comprobatório de um evento no passado, mas está fora da organização sintática e semântica que sustentava a narrativa histórica. Aqui,

122 K. Marx, *Grundrisse*, op. cit., p. 671.

123 Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*. Nova York: Oxford University Press, 1969, pp. 49, 57: “Parece-me muito interessante que, na esfera das artes representativas, a invenção de Daguerre tenha levantado questões e demandas similares àquelas cuja função era tão importante na historiografia contemporânea [...]. Existe, assim, uma analogia fundamental entre historiografia e mídia fotográfica”.

124 Roland Barthes, “The Discourse of History”, in *The Rustle of Language*, trad. Richard Howard. Nova York: Hill & Wang, 1986, p. 139: “Toda a nossa civilização tem o gosto pelo efeito de realidade, o que é comprovado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura documental, o artigo de jornal, o museu histórico, as exposições de objetos antigos e, sobretudo, o desenvolvimento massivo da fotografia, cuja única característica pertinente (em relação ao desenho) é justamente o fato de que significa que o evento representado *realmente* aconteceu”.

125 R. Barthes relegou Muybridge à categoria de fotógrafos que meramente “surpreendem” com sua destreza técnica, e cujo membro mais recente foi Harold Edgerton, que fotografou num milionésimo de segundo a explosão de uma gota de leite. “Não preciso”, disse Barthes, “admitir que esse tipo de fotografia não me toca, nem me interessa.” *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard. Nova York: Hill & Wang, 1981, pp. 33, 99.



a objetividade mecânica em ação não demarca uma posição subjetiva que poderia autenticar um “isto aconteceu” ou um sentido de “ter estado lá”. Trata-se de um dos primeiros exemplos da lógica combinatória na qual as imagens individuais, embora elementos evidentes de uma sequência e uma sintaxe lineares, adquirem novas identidades autônomas e flutuantes. Sua imobilização e seu desenraizamento são também os requisitos para seu desligamento de quaisquer continuidades e trajetórias unificadoras, num processo de “decodificação” da experiência perceptiva. O trabalho de Muybridge obviamente abriu possibilidades para a racionalização e a quantificação do movimento e do tempo, bem como para a mecanização do corpo, mas igualmente importante foi o fato de ter apresentado, fora de qualquer imperativo disciplinar, o esfacelamento plural da atenção e a possibilidade de sínteses perceptivas antes inimagináveis. Por um lado, o desenraizamento e a temporalidade mutável dessas imagens participariam da produção moderna de uma amnésia histórica generalizada. Por outro lado, os segmentos de Muybridge conseguiam sugerir pelo menos a possibilidade de novas intuições sociais e históricas, surgindo como “flashes” em meio às disrupções das continuidades presumidas ou ao estilhaçamento da autossuficiência da imagem autônoma.

Um dos maiores problemas que esses artefatos díspares surgidos em torno de 1879 compartilham é a ativação de dois modelos incompatíveis de comportamento individual. Tanto o *Kaiserpanorama* quanto o trabalho de Muybridge estão entre as múltiplas maneiras possíveis de determinar a seleção e o ritmo da resposta atenta por meio de variáveis externamente controladas. Crucial aqui é entender como essa automatização da experiência perceptiva produziu novas experiências de dissociação, como por exemplo a sequência industrializada de imagens desconexas do *Kaiserpanorama* ou a série repetitiva mas disjunta do trabalho inicial de Muybridge. Entretanto, justo no momento histórico em que a percepção atenta assumia formas cada vez mais automáticas dentro da cultura tecnológica, os modos de comportamento humano considerados “automáticos” eram identificados como patológicos e socialmente perigosos: constelações de sintomas envolvendo ações repetitivas e percepções dissociadas que pareciam desconectadas das operações sintéticas de uma personalidade unificada.<sup>126</sup> Em 1878, Alfred Maury, por exemplo, estudou uma série de condições, incluindo

126 Ver, por exemplo, como várias formas de comportamento social inassimilável (vagabundagem, prostituição, mendicância) foram, na década de 1880, agrupadas sob o diagnóstico ambivalente de “*l'automatisme ambulatoire*”, in Jean-Claude Beaune, *Le Vagabonde et la machine: Essai sur l'automatisme ambulatoire: Médecine, technique et société 1889-1910*. Seyssel: Champ Vollon, 1983.

o sono, o sonho, o sonambulismo, o transe e os estados hipnagógicos e descobriu que o “movimento automático” e a “repetição mecânica” eram comuns a todas.<sup>127</sup> A escolha consciente ou voluntária, insistia Maury, não é possível nesses modos de funcionamento. No trabalho mais rigoroso de John Hughlings Jackson, alguns anos depois, o comportamento automático revelou um processo de evolução regressivo, “um processo de subdesenvolvimento [...] um desmonte”, em que havia uma perda das atividades superiores do “órgão da mente”, que, para Jackson, incluía “memória, emoção, razão e volição”.<sup>128</sup>

Apesar de suas diferenças gritantes, as sequências de Muybridge e de Klinger estão inversamente relacionadas quanto ao desdobramento temporal da atenção: o primeiro como uma redundância inflexível e rítmica da posição e o segundo como um processo autotransformador de desestabilização psíquica. Contudo, no início do século xx, esses dois polos (o tecnológico e o onírico) acabariam tornando-se elementos sobrepostos no contexto de uma organização geral do espetáculo que pressupõe o entendimento sistemático da síntese perceptiva para a produção tecnológica de formas *controláveis* e consumíveis de dissociação. Pode-se destacar a encenação dos trabalhos tardios de Wagner, em Bayreuth no final da década de 1870, como o começo da produção racionalizada de estados oníricos em plateias, que atingiriam outros patamares de realização com o surgimento do cinema falado, cinquenta anos mais tarde.

No entanto, mesmo antes da invenção do cinema, na década de 1890, é evidente que as condições da percepção humana estavam sendo reagrupadas com novos componentes. A visão reconfigura-se, em diversas esferas, em termos de dinâmica, de tempo e de composição – o fim do observador clássico, pontual ou ancorado, começa no início do século xix. Ele é gradualmente deposto pelo sujeito atento instável, cujos contornos variados tentei esboçar aqui. Trata-se de um sujeito com capacidade para ser tanto um consumidor quanto um agente da síntese da diversidade prolífica dos “efeitos de realidade”, trata-se também de um sujeito que se tornará objeto das proliferantes demandas e tentações da cultura tecnológica do século xx. Contudo, embora a padronização e a regulação da atenção constituam um caminho para os imperativos digitais e cibernéticos de nosso presente, a desordem dinâmica inerente ao estado atento, que o trabalho de Manet começou a desvelar, traz em si outro caminho de invenção, dissolução e sínteses criativas que excedem a possibilidade de racionalização e controle.

127 Ver L.-F. Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*. Paris: Didier, 1878.

128 J. H. Jackson, *Selected Writings of John Hughlings Jackson*, op. cit., v. 2, p. 117.



### 1888: Iluminações do desencantamento

Hoje ninguém mais é apenas pintor; todos são também arqueólogos, psicólogos ou produtores teatrais desta ou daquela reminiscência ou teoria.

FRIEDRICH NIETZSCHE,  
*Vontade de potência*

O “mistério” não pode ser situado na região vazia da mente, onde subsistem apenas palavras estranhas à vida. Não pode resultar da confusão entre a obscuridade e o vazio abstrato. A obscuridade do “mistério” vem das imagens que um tipo de sonho lúcido empresta do reino da multidão, algumas vezes trazendo à luz aquilo que a consciência culpada empurrou para as sombras, outras vezes ressaltando figuras em geral ignoradas.

GEORGES BATAILLE,  
“O obelisco”

Como a obra de Manet dos fins da década de 1870 passava imprevisivelmente de uma desagregação chocante da visão para tentativas de restauração ou simulação da coesão, essa mudança o levou a desacreditar as práticas pictóricas presas a um regime perceptivo mais antigo. Quase uma década depois, numa obra de Georges Seurat, a questão é menos minar os códigos representativos



tradicionais do que construir, de modo calculado, novos modelos semânticos e cognitivos. Em *Parada de circo* (concluída e exposta pela primeira vez em 1888), esses novos modelos estão entrelaçados com a reorganização acelerada da experiência perceptiva no final do século XIX e com um ambiente social emergente, estruturado em torno das capacidades de atenção do sujeito individual e coletivo.<sup>1</sup> Ele chegou a um entendimento decisivo sobre os processos sintéticos e de desintegração da atenção, e sua arte é inseparável da tentativa de controlar e racionalizar esses aspectos potencialmente desorganizadores da percepção. Mas tal projeto de controle falha e colapsa e, em meio ao seu fracasso, *Parada de circo* revela e reprime, a um só tempo, a condição histórica do sujeito individual enquanto observador modernizado.

Nessa pintura, o caráter antinômico do pensamento de Seurat é levado ao seu limite mais criativo, no qual a aparente rigidez (e banalidade) de seus esquemas conceituais dualísticos produz um objeto que está fora de seu controle lógico. Carregado de forças antagônicas, *Parada de circo* nega de modo implacável a possibilidade da ilusão estética, da completude atenta, apesar de ser uma tentativa fervorosa de gerar sua própria fórmula interna para uma inimitável presença perceptiva e de unidade. Não importa quantas vezes se observe *Parada de circo* no Metropolitan Museum, sempre estará presente a experiência dessa disjunção: vista do outro lado da galeria, a obra parece uma neblina apagada e quase acromática, como um retângulo de ardósia sem graça pendurado entre Van Goghs e Cézannes vibrantes; porém, um exame mais próximo de sua superfície mostra um campo iridescente de rosas, verdes e azuis suaves. A obra opera num jogo incessante de revelação e encobrimento, entre um ideal de fixação atemporal da atenção e uma dispersão irrevogável da percepção. A simulação de certa quietude intemporal não oculta as forças históricas de fluxo e troca que são, ao mesmo tempo, externas à obra e completamente imanentes a ela.<sup>2</sup> Talvez nenhuma outra pintura desse período represente a experiência do desencantamento moderno de modo tão perturbador.

1 Sigo aqui Jean-Claude Lebensztejn, ao defender que, a julgar pelas informações sobre as decisões e ações de Seurat quanto aos títulos dessa obra (e de muitas outras) em exposições específicas e catálogos, tudo indica que ele nunca usava o artigo definido; assim, os títulos de Seurat eram *Parada de circo*, *Chahut* e *Circo*. Para Lebensztejn, essas escolhas faziam parte de uma preocupação mais ampla, na obra tardia de Seurat, com temporalidades inespecíficas, com um tempo indiferenciado que “não é universal, nem particular”. Ver Lebensztejn, *Chahut*. Paris: Hazan, 1989, pp. 25-31.

2 Alguns temas parecidos sobre os desenhos de Seurat são desenvolvidos em Bernd Growe, “The Pathos of Anonymity: Seurat and the Art of Drawing”, in Erich Franz e Bernd Growe (orgs.), *Seurat Drawings*, trad. John Gabriel. Boston: Little, Brown, 1984, pp. 13-50.

Essa expressão de um mundo noturno, urbano e spectral corresponde ao que Fredric Jameson identificou como a “narrativa mágica” na literatura do século XIX.<sup>3</sup> Isto é, a obra de Seurat é tanto um indício da penetração inexorável da esfera estética por procedimentos racionalizantes quanto uma tentativa de escapar a esses imperativos por meio dos efeitos da revelação mágica ou epifânica. *Parada de circo* é um poderoso exemplo da noção de “modernismo nascente”, de Jameson, que “circunscreve o lugar do fantástico como uma ausência determinada e marcada no coração do mundo secular [...] um mundo de objetos para sempre suspenso, à beira do significado, para sempre disposto a receber a revelação do mal ou da graça, que nunca chegará”.<sup>4</sup>

*Parada de circo*, como mostrei, paira enigmática entre a evocação promissora de um imediatismo cromático e o desmascaramento inexorável da ausência e da vacuidade da aparência dentro de um mundo reificado e quantificado. Entretanto, ambas as possibilidades da obra foram alcançadas graças ao entendimento de Seurat a respeito das condições instáveis da visão humana. Em sua obra (e em formas emergentes de espetáculo) não há contradição entre o ideal de um espectador, absorto na presença luminosa da obra, e o modelo de um sujeito individual, cuja resposta emocional pode ser determinada pela organização calculada de estímulos externos. Pois, além da produção metódica de novos efeitos cromáticos, uma das características mais notáveis da obra tardia de Seurat é uma preocupação permanente com a racionalização das respostas emotivas, que ele desenvolveu graças a seu conhecimento de um conjunto de estudos do século XIX (científicos e estéticos) sobre os efeitos subjetivos de certos elementos e relações formais. Por estar alinhada com os modelos de controle tecnológico, *Parada de circo* anuncia um afastamento coletivo do sonho de totalidade instintiva, apesar do comprometimento obsessivo de Seurat com seu “método” ser uma busca extravagante por uma utopia sensorial e harmoniosa, que subsistiu para além da temporalidade e do declínio da própria história e não apenas fora de um mundo dissonante e administrado. Portanto, a importância desta obra pictórica em relação ao campo histórico que estudo é que, por um lado, ela pressupõe uma atenção cromática autossuficiente e subjetiva o bastante para constituir um reino provisório de liberdade para o observador individual; por outro lado, sua aspiração de controle sobre as respostas combina-se à proliferação de discursos que entendem

3 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981, pp. 103-50.

4 Id., *ibid.*, pp. 134-35.



o sujeito atento como um autômato psíquico, que age em resposta a sugestões externas e em um estado de consciência restrita. Mas, enfim, *Parada de circo* ocupa uma posição psíquica, social e imaginária que não coincide nem com os sonhos de liberdade subjetiva, nem com os efeitos do poder. É uma pluralidade cambiante de momentos, centros e pontos de vista a partir dos quais são reveladas tanto as ilusões de autonomia quanto as de dominação.

\*\*\*

Possivelmente como para qualquer artista do século XIX, a obra de Seurat é inseparável das consequências dos modelos emergentes de visão subjetiva. A fim de desenvolver esse ponto, em vez de voltar-me para uma pintura, quero antes comentar algo que Seurat escreveu – um trecho de um dos poucos documentos que produziu sobre sua prática artística. Em uma célebre carta de 1890 a um amigo, Seurat procurou expressar, com concisão oracular, os princípios do que chamava de sua “Estética” e de sua “Técnica”. No parágrafo intitulado “Técnica”, a primeira linha diz: “Dados os fenômenos da duração da impressão da luz sobre a retina, a síntese é um resultado inevitável”.<sup>5</sup> Essa oração austera concentra um conjunto de termos que fornecem um roteiro não apenas para ver *Parada de circo*, mas também para entender algumas das condições em que a pintura foi concebida. Em primeiro lugar, há a insistência sobre a duração da visão. Para Seurat, apreciar uma imagem é algo que se dá ao longo da passagem do tempo e não como parte de uma série de relações pontuais ou fixas. Ele afirma que a percepção é um *processo* constituído por eventos físicos distintos, e o reconhecimento dessa “duração” é uma negação implícita da identidade estável tanto da imagem quanto do observador. O uso que Seurat faz do plural “phénomènes” [fenômenos] sugere um número indefinido de temporalidades visuais. Em segundo lugar, há o privilégio conferido à retina. Aqui, trata-se de uma metonímia para o corpo que vê, em toda a sua densidade fisiológica, e de uma indicação da posição ambígua do corpo no contexto das novas concepções de visualidade. A retina evoca o corpo não como um receptor unificado de representações ordenadas, mas como um aparelho composto, sobre o qual os estímulos externos podem produzir efeitos lumi-

5 O original em francês diz: “Étant admis les phénomènes de la durée de l'impression lumineuse sur la rétine, la synthèse s'impose comme résultante”. Georges Seurat, carta a Maurice Beaubourg, 28 de agosto de 1890, em Norma Broude (org.), *Seurat in Perspective*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1978, pp. 17-19. Ver também a tradução e a discussão em Robert L. Herbert, *Georges Seurat, 1859-1891*. Nova York: Abrams, 1994, pp. 381-82.

nosos e cromáticos provisórios. A ilustração feita por Helmholtz de um corte diagonal das camadas da retina é um documento exemplar do novo regime de visualidade. Diferentemente de um diagrama do olho no século XVIII, no qual os feixes de luz entravam como se fosse por uma lente transparente para transmitir uma imagem, o desenho de Helmholtz deixa claro que a passagem da luz pelo olho é tudo menos imediata. Quando a luz entra nesse “aparelho” opaco, não é mais como na óptica geométrica, com raios retilíneos unindo um ponto a outro, mas como uma forma de energia luminosa que incide sobre um denso mosaico de receptores, desencadeando, nesse órgão composto, processos complexos que culminam em percepções visuais.<sup>6</sup> A afirmação de Seurat sobre a “duração da impressão da luz sobre a retina” coincide com esse regime fisiológico da visualidade, embora *Parada de circo*, como agora vou expor, demonstre um entendimento profundo e uma subversão calculada da ordem pictórica surgida no Renascimento.

Pode-se dizer, até aqui, que Seurat simplesmente fez um resumo conciso das condições da visão estabelecidas no início do século XIX com a óptica fisiológica de Thomas Young e Goethe, e depois desenvolvidas por Johannes Müller, Helmholtz e outros. Mas as afirmações de Seurat vão muito além das hipóteses anteriores, em particular quanto à introdução da noção de “síntese”. Num certo sentido, é claro que a síntese refere-se ao uso feito por Seurat da célebre “mistura óptica”, mas esse problema não pode ser separado de uma incerteza intelectual mais ampla sobre a natureza da unidade cognitiva e perceptiva. Um dilema central na obra de Seurat, que é particularmente acentuado em *Parada de circo*, é a oscilação entre a ideia de uma síntese controlada externamente e imposta ao sujeito (isto é, uma racionalização da resposta estética) e as sínteses que são invenções livres e subjetivas do sujeito autônomo e ativo. Uma mistura de artistas e escritores da época, desde então vagamente classificados como “simbolistas”, propôs noções de “síntese” para designar formas de unidade estética que se elevavam acima dos tipos fragmentados ou meramente agregados de experiência cotidiana.<sup>7</sup> Se pudéssemos ligar Seurat a tais opiniões,

6 Helmholtz também sublinha que a retina (que em sua origem significava teia ou rede, ou, em alemão, *die Netzhaut*) era parte do sistema nervoso, insinuando o que em geral viria a ser admitido mais tarde por pesquisadores, isto é, que a retina é de fato parte do cérebro.

7 A literatura sobre o tema é muito extensa. Para um breve panorama de alguns dos usos desse termo no final da década de 1880, ver H. R. Rookmaaker, *Gauguin and 19<sup>th</sup> Century Art Theory*. Amsterdã: Sweets & Zeitlinger, 1972, pp. 176-87. Sobre algumas conotações sociais e políticas do termo, ver John G. Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de-Siècle France*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994, pp. 17-45.



ainda que tangencialmente, precisaria ser nos termos de um ambiente cultural preocupado com as causas, os mecanismos, os limites e as fraquezas da síntese psíquica e perceptiva, na ausência de soluções *a priori*. Em todo caso, como sua concisa declaração deixa claro, sua obra está inevitavelmente ligada às condições de possibilidade da proeminência da atenção como um problema do final do século XIX, conforme as descrevi: (1) o observador plenamente assumido como um corpo, (2) o entendimento da atenção como um processo fundamentalmente *temporal*, e (3) o processamento ativo de um agregado de informações. Conforme veremos, na obra de Seurat, a síntese de modo algum é um resultado “inevitável”.

Nesse sentido, grande parte da importância do neoimpressionismo de Seurat gira em torno da questão da organização perceptiva. Com o colapso do modelo de visão baseado na câmara obscura e a emergência da óptica fisiológica, tornou-se cada vez mais evidente que a percepção não era uma questão de *recepção* relativamente passiva da imagem de um mundo exterior, e que a constituição e as capacidades do observador contribuíam para *produzir* a percepção. Mas essa interpretação deixava em aberto questões cruciais. A organização perceptiva era algo que podia ser explicada mecanicamente e podia ser quantificada e prevista em termos de um circuito de estímulos e respostas? Ou tratava-se de uma interação mais dinâmica entre a atenção do indivíduo ativo com capacidade de escolha e um ambiente em constante mudança? Nesses termos, a prática de Seurat do final da década de 1880 é inseparável dos debates sobre a natureza relativamente holística ou atomística da percepção sensorial. Num sentido mais amplo, ela era um dos importantes produtos culturais da crise epistemológica cujos efeitos começaram a evidenciar-se por volta do início da década de 1880, à medida que os modelos de cognição e percepção positivistas, psicofísicos e associacionistas eram suplantados por uma ampla gama de formulações novas. Portanto, meu estudo sobre a arte de Seurat e o problema da atenção inevitavelmente se mescla ao problema histórico muito mais amplo, surgido a partir do final da década de 1880 e início da de 1890, da construção de vários modelos não referenciais de percepção e da descrição de novas funções interpretativas e pragmáticas para o sujeito observador.<sup>8</sup>

8 Para melhor situar Seurat historicamente, vale a pena considerar que, nos dois ou três anos anteriores e posteriores a seu nascimento, em 1859, nascem Henri Bergson, Edmund Husserl, Sigmund Freud, Pierre Janet, Émile Durkheim, Alfred North Whitehead, Ferdinand de Saussure, Alfred Binet, John Dewey, Alois Riegl, Georges Méliès, Emile Meyerson, Claude Debussy, Georg Simmel, Gustav Mahler, Max Planck, o neurocientista Charles S. Sherrington e uma das primeiras vozes da psicologia da Gestalt, Christian von Ehrenfels.

Em 1890, o psicólogo austríaco Christian von Ehrenfels publicou seu influente ensaio “On Gestalt Qualities” [Sobre as qualidades formais], iniciando um debate sobre a natureza da *forma*, interligado à crise moderna da percepção.<sup>9</sup> Ehrenfels, importante precursor de grande parte da teoria da Gestalt do século XX, afirmava que certas formas possuem qualidades que não estão relacionadas a seus componentes sensoriais individuais. Aqui o problema da forma assume algumas de suas características especificamente modernas e Ehrenfels, como muitos dos que vieram em seguida, tentou formular “leis” que confeririam à percepção algumas das garantias incondicionais que a visão possuía no regime clássico da visualidade. Seu ensaio era a cristalização de várias noções contemporâneas, segundo as quais a forma existia independentemente de suas partes e a percepção possuía uma tendência unificadora intrínseca, que resistia à atomização e à fragmentação. Munido de conhecimentos musicais (estudara com o compositor Anton Bruckner e fora influenciado pelo trabalho de Carl Stumpf sobre a psicologia do tom), Ehrenfels tirava da música alguns de seus principais exemplos.<sup>10</sup> Ele ressaltava a maneira como uma melodia mantinha sua identidade quando transposta para um tom diferente, isto é, como uma certa identidade formal era preservada mesmo quando as notas indivi-

Essa constelação de nomes não é significativa por si só e com certeza não no sentido de algum modelo “geracional” de historiografia, mas sugere que Seurat insere-se numa superfície de eventos mais ampla do que aquela que a história da arte pode englobar como disciplina. Muitos deles, além de outros, que amadureceram entre o final da década de 1880 e o início da de 1890, viveram mais do que Seurat, produziram trabalhos que faziam parte de um processo de modernização do conhecimento e das técnicas de percepção, cognição, linguagem e arte. Desse ponto de vista, as pinturas de Seurat são figurações de um novo pensamento sobre a percepção, que pode ser identificado em diversas instâncias nesse período. Além de tudo o que se pode dizer sobre essa obra, *Parada de circo* é o acúmulo de proposições sobre o status da visão e da mente, sobre a natureza e o valor da sensação e sobre a representação de fatos sociais.

9 Christian von Ehrenfels, “Über Gestaltqualitäten”. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, v. 14, 1890, pp. 249-92. Essa revista era então editada pelo positivista austríaco Richard Avenarius. Para a versão em inglês, ver “On Gestalt Qualities”, in Barry Smith (org.), *Foundations of Gestalt Theory*. Munique: Philosophia Verlag, 1982. Sobre a originalidade de Ehrenfels, ver Wolfgang Köhler, *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 45-48.

10 Anne Harrington discute o entusiasmo de Ehrenfels por Wagner, sua amizade com Houston Stewart Chamberlain (que formulou uma teoria racial da Gestalt) e seu interesse pela eugenia, em *Reenchanted Science: Holism in German Culture from Wilhelm II to Hitler*. Princeton: Princeton University Press, 1996, pp. 108-11. Ver também a análise da influência de Ehrenfels em Mitchell G. Ash, *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967: Holism and the Quest for Objectivity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 88-90.



duais deixavam de ser as mesmas. Em suas palavras, “as qualidades da Gestalt caracterizam-se por constituir um conteúdo presentacional que depende de sua base, mas é distinta dela”.<sup>11</sup> Tratava-se de enfatizar a importância das relações mútuas entre as sensações, em vez de fazer uma análise dos elementos individuais. Ehrenfels interessava-se pelas qualidades temporais e espaciais da forma e estimava que a forma e outras qualidades plásticas não dependiam dos elementos de que eram compostas, por exemplo, um perfil que pode ser reconhecido de imediato independentemente de seu tamanho ou cor, ou mesmo de ser um desenho, uma pintura, um relevo ou uma fotografia.

O texto de Ehrenfels é importante aqui não por ilustrar aspectos da prática de Seurat, mas por demonstrar a nova importância das questões sobre a síntese perceptiva e cognitiva, centrais para muitos desenvolvimentos da cultura visual ocidental do fim do século XIX, incluindo o cinema. De fato, *Parada de circo* coloca a pergunta sobre como, mesmo de perto, os elementos representativos da pintura (as figuras e o cenário arquitetônico) apresentam uma coerência perceptiva que não está relacionada às pinceladas coloridas individuais que os constituem.<sup>12</sup> Por exemplo, os pontos em laranja, azul e amarelo-alaranjado que compõem os três músicos do lado esquerdo não têm nada em comum com nossa experiência das três figuras envoltas em um violeta nebuloso e brilhante. A cor violeta seria o que Ehrenfels chamou de “qualidade Gestalt”, e, de fato, ele propunha que “onde quer que diferentes cores e intensidades de luz ocorram de maneira simultânea (mesmo não coincidindo no espaço), parece que estão reunidas aí as condições necessárias para uma qualidade Gestalt [...]. Decerto receberíamos dessa justaposição simultânea de cores diferentes uma impressão cuja afinidade com a harmonia é de fato comprovada linguisticamente pela expressão ‘harmonia de cores’ [...]. Acreditamos poder considerar harmonias e desarmonias de cores como qualidades Gestalt, embora possam mudar por inteiro com a transposição dos elementos em que se baseiam”.<sup>13</sup>

Diferentemente das teorias da Gestalt do século XX, de Köhler, Wertheimer e outros, Ehrenfels deixou claro que as qualidades Gestalt não eram necessariamente ordens privilegiadas de dados sensoriais e alternavam-se temporariamente com percepções de sensações mais elementares. Mais tarde, a teoria da Gestalt insistiria na primazia e mesmo no valor ético do

11 C. Ehrenfels, “On Gestalt Qualities”, op. cit., p. 96.

12 Algumas dessas questões foram tratadas de uma perspectiva formalista em Niels Luning Prak, “Seurat’s Surface Pattern and Subject Matter”, *Art Bulletin*, n. 53, 1971, pp. 367-78.

13 C. Ehrenfels, “On Gestalt Qualities”, op. cit., pp. 95-96.

*todo*, asseverando que as unidades ou as sensações individuais eram subsumidas pela Gestalt. Em certo sentido, Ehrenfels permaneceu mais próximo de uma característica essencial da lógica perceptiva do alto capitalismo, o que também aconteceu na obra bastante parecida de Ernst Mach. Ambos entendiam que a associação atomística e o holismo da Gestalt não se opunham irremediavelmente, mas que eram dois modos diferentes e coexistentes de atenção por meio dos quais era possível figurar, codificar e entender a experiência perceptiva. Cada um tinha sua utilidade e seu valor em determinadas situações.<sup>14</sup> A obra de Seurat também opera numa oscilação indefinida entre esses dois polos.

No final do século XIX e início do XX, surgiu uma série de trabalhos sobre a percepção que se opunham de várias maneiras às explicações atomísticas da percepção, próprias ao behaviorismo, ao biologismo, à reflexologia e outras visões supostamente “reductoras”. Tentavam estabelecer uma imagem do observador como sujeito autônomo e intencional, para quem a organização perceptiva era o resultado de uma atividade vital, situacional e dinâmica. O observador, que ia adquirindo forma, podia ser vagamente identificado, por exemplo, na teoria da empatia, na psicologia da forma alemã e, de maneira notável, no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de Bergson, de 1889, e em *Princípios de psicologia*, de James, de 1890. Esse observador foi construído, em muitas instâncias, para opor-se às afirmações da psicologia anti-humanista do tipo estímulo-resposta, ou do behaviorismo. Tratava-se de um observador que percebia estruturas organizadas e não uma acumulação de sensações dispersas; um observador que se distinguia por suas capacidades inatas de dar forma e apreendê-la. Esse ponto de vista tornar-se-ia mais articulado, por volta da década de 1920, na teoria da Gestalt e na fenomenologia, num esforço para conferir à percepção humana um significado inerente, uma coerência e mesmo uma regularidade, diante das incessantes mudanças, da instrumentalização e da decomposição próprias à cultura do espetáculo do século XX. Em geral, esses trabalhos posteriores defendiam que não era o sujeito atento que identificava

14 Esse reconhecimento do valor dos “conceitos complementares” adquiriu importância duas décadas depois, quando a impossibilidade de separar a física de partículas da física quântica deixou claro que o “atomismo” não poderia nem ser rejeitado, nem privilegiado exclusivamente. “Portanto, o exemplo da física sem dúvida fornecerá um argumento de peso considerável quando chegar a hora de revisar nosso juízo sobre o atomismo psicológico.” Robert Blanché, “The Psychology of Duration and the Physics of Fields”, in P. A. Y. Gunter (orgs.), *Bergson and the Evolution of Physics*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1969, p. 113.



a forma, ou distinguia a forma do fundo, e sim o inverso: a “boa” forma tinha a capacidade de produzir o estado de atenção no sujeito.<sup>15</sup>

A distância de Seurat em relação a esse modelo de observador reflete-se na posição ambivalente que ele ocupa na história da arte tradicional. Em parte, seu status de mestre moderno baseia-se na crença de que, apesar de fundamental para certa ruptura modernista, sua obra dialoga com os grandes mestres do passado (Fídias, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Holbein). Nesse sentido, ela é uma afirmação dos valores formais “atemporais” de uma continuidade estética que efetivamente compensa algumas das características antiestéticas de seu trabalho. Entretanto, a reverência ao “classicismo” renovado de Seurat quase sempre vinha acompanhada de um mal-estar quanto ao que se considerava ser seu excesso de confiança nos “sistemas”.<sup>16</sup> Em sua versão mais vulgar, essa opinião manifestava-se na desconfiança quanto à aplicação mecânica de teorias científicas na produção artística e na visão da técnica como uma lamentável perda de habilidade e de domínio artístico.<sup>17</sup> Entretanto, existe um

15 Em contraste com a ênfase de Ehrenfels na coincidência e na interpenetração dos sentidos, a teoria posterior da Gestalt transpunha os problemas cognitivos e epistemológicos sobretudo em termos *visuais*. Judith Schlanger argumenta que a teoria da Gestalt era fundamentalmente antidiscursiva ao postular uma equivalência entre o ver e o entender (por exemplo em Wertheimer) e marginalizar o verbal. Ver *L'Invention intellectuelle*. Paris: Fayard, 1983, pp. 69-80.

16 A seguinte avaliação é típica: “Nele, havia um delicado equilíbrio entre sensibilidade e doutrina. Se a doutrina não mais se submetesse às correções constantes da sensibilidade, poderia se tornar predominante; a demonstração substituiria a inspiração, e a teoria, a paixão. Nos últimos anos da curta vida de Seurat, certamente houve uma tendência para que isso acontecesse”. Roger Fry, *Transformations*. Londres: Chatto & Windus, 1927, p. 191. Esse tipo de resposta crítica começou durante a vida de Seurat, mesmo entre os críticos que, no início, apoiavam incondicionalmente sua obra. Ver o relato do afastamento de Félix Fénéon com relação ao que ele via como a técnica excessivamente esquemática de Seurat, em Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. New Haven: Yale University Press, 1988, pp. 128-31.

17 Ver, por exemplo, a recente e despropositada insistência com que se afirma que as ambições estéticas de Seurat com frequência eram “sufocadas pelos manuais dos físicos”, in Alain Madeleine-Pedrillat, *Seurat*, trad. Jean-Marie Clarke. Genebra: Skira, 1990, p. 177. Para Clive Bell, o método de Seurat está relacionado com a erosão e o nivelamento dos valores estéticos e com a democratização crescente e a modernização tecnológica. Ver *An Account of French Painting*. Nova York: Harcourt Brace, 1931, p. 205: “Seurat queria inventar um método de expressão de todo impessoal, apropriado a uma era de igualdade, à qual ele sincera e generosamente aspirava, um método que podia ser aprendido da mesma maneira que se aprende a usar uma máquina de escrever. Então lançou-se na produção, em nome dos cidadãos de uma social-democracia vindoura, de uma série de discos cientificamente coloridos e matizados e uma pequena coleção de formas geométricas. Neles, o artista – *maladroit*,

entendimento tácito mais difundido segundo o qual, em última instância, o neoimpressionismo de Seurat, como técnica e como ideia, de alguma maneira não funcionou e parte de sua importância para a história da arte deve-se ao seu papel meramente transitivo e preparatório para um florescimento mais amplo do modernismo – do qual Seurat está excluído. Nas entrelinhas dos comentários mais conhecidos, lê-se que a importância do neoimpressionismo deve-se à influência didática que exerceu sobre o aprendizado visual de alguns grandes mestres modernistas do início do século xx, sobretudo Matisse, Kandinski e Mondrian, revelando-lhes o potencial enorme, ainda inexplorado, da cor pura e autônoma. A implicação disso é que a prática concreta do divisionismo deixa de ser considerada uma realização estética de magnitude igual à das visões maduras dos artistas, para quem foi apenas uma fase inicial relativamente passageira. Por conseguinte, a textura metódica e sistêmica das obras de Seurat não revela a mesma plenitude óptica e a mesma presença que, digamos, um Matisse posterior a 1905. Tais leituras da arte do início do século xx preferem reprimir a compreensão que Marcel Duchamp e outros tiveram da obra de Seurat: ela representava um *repúdio* ao mito moderno da “libertação” da cor pura.<sup>18</sup> Quaisquer que tenham sido as aspirações estéticas definitivas de Seurat, a experiência da cor nunca era dada ou imediata. Em vez disso, como para Helmholtz e, depois, para Charles S. Peirce, a cor era sempre uma construção, uma inferência complexa. De fato, a crítica peirciana à percepção direta e à consciência imediata fornece alguns conceitos epistemológicos cruciais para pensar a prática de Seurat: “Ninguém pode saber como é uma impressão em si [...]. Às vezes, a cor é mencionada como exemplo de impressão. É um mau exemplo, porque a cor mais simples é quase tão complicada quanto uma composição musical. A cor depende das *relações* entre as distintas partes de uma impressão; assim, as diferenças entre as cores são diferenças entre harmonias de cores; e, para ver essas diferenças, precisamos ter as impressões elementares, cujas relações compõem a harmonia. Desse modo, a cor não é uma impressão, mas uma inferência”.<sup>19</sup> Ao mesmo tempo, com sua decomposição da cor local, Seurat minava a identidade do último tipo de signo “natural” disponível para

mas inspirado – do futuro encontraria os equivalentes sintéticos das formas e das cores da natureza”; grifos meus.

18 Ver a magnífica análise da relação de Duchamp com as práticas técnicas de Seurat em Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trad. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, pp. 170-73.

19 Charles S. Peirce, *Writings of Charles S. Peirce*, in Max H. Fisch (org.). Bloomington: Indiana University Press, 1982, v. 1, pp. 515-16.



o artista visual: o único signo que ainda podia parecer operar dentro de uma lógica da verossimilhança, cujo caráter “não natural” ou construído ainda não havia sido desnudado.<sup>20</sup>

Durante anos, a crítica moderna enfatizou o equilíbrio estrutural do “clasicismo” de Seurat, embora a perturbação da atenção óptica estável seja muito mais importante para a obra. A oscilação inerente à experiência da técnica divisionista de Seurat impede que haja uma única organização perceptiva da pintura. Esta subsiste, em vez disso, de modo incerto entre os elementos de sua composição e uma fusão deles, que nunca se completa. O ritmo do ir e vir de um polo a outro corresponde a um novo entendimento, segundo o qual a atenção une e desintegra *ao mesmo tempo*, ou seja, é incapaz de fixar. O que está em questão não é apenas o fato óbvio de a obra ser sempre, simultaneamente, uma imagem representativa e um mosaico de manchas coloridas (como outras pinturas). Mais que isso, a superfície em mosaico de Seurat, com sua ubiquidade e distribuição homogênea, apresentava a percepção como algo que podia ser anterior ou totalmente separado da organização visual da figura e do fundo. Em muitas de suas versões, a teoria da Gestalt tornar-se-ia uma disciplina da atenção, na qual era imperativo que a atenção se estabelecesse ou se detivesse em uma organização normativa do campo sensorial.<sup>21</sup> Tratava-se do sonho de afirmação recíproca da unidade do sujeito individual e dos objetos unificados da percepção. A prática de Seurat não afirmava nenhuma das duas coisas e, em *Parada de circo*, a aparência de clareza estrutural é minada por processos desintegradores muito mais poderosos.

O neoimpressionismo de Seurat recusa a fusão final, ou melhor, insiste que a fusão é um acontecimento provisório, dependente da composição fisiológica e da mobilidade física do espectador; assim, ele apresenta tanto a atenção quanto a organização perceptiva como fluidas e reversíveis.<sup>22</sup> Uma

20 Como diversos estudos demonstraram, *Parada de circo* é um dos trabalhos posteriores a 1886 que marcam um novo nível de abstração na prática de Seurat, em especial quanto ao abandono mais efetivo da cor local. Ele cessou quase totalmente de empregar as cores aparentes para representar objetos ou formas (a cor que as coisas pareceriam ter se as vissemos sob luz branca). As cores que estão de fato na superfície da tela são unidades autônomas de cores abstratas, seja laranja, azul, verde ou roxo, e não têm nenhuma relação referencial com as formas que constituem.

21 Para uma discussão instigante sobre a ideia de um imperativo na competência perceptiva, ver Alphonso Lingis, “Imperatives”, in M. C. Dillon (org.), *Merleau-Ponty Vivant*. Albany: State University of New York Press, 1991, pp. 91-116.

22 Anton Ehrenzweig, “Two Kinds of Attention”, in *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley: University of California Press, 1967, pp. 21-31.

das experiências mais óbvias na fruição de sua obra acontece graças ao nosso próprio movimento físico – para frente e para trás –, de uma posição próxima o suficiente para que possamos distinguir as pinceladas de cor individuais e onde a natureza construída da superfície fica evidente, para um ponto mais distante, no qual a superfície se funde em uma imagem brilhante do mundo reconhecível. Seria possível alegar, com certa razão, que também é assim que experimentamos a arte mais antiga, digamos, um Rembrandt tardio ou um Velázquez, mas Seurat mostra uma autoconsciência sistemática do papel desempenhado pelo espectador na produção da obra. É bem provável que ele pensasse cuidadosamente sobre os diferentes efeitos da superfície, de acordo com distâncias específicas, e, assim, produzisse sua obra para um observador móvel, que ocupasse pontos de vista múltiplos.<sup>23</sup> Seurat, como outros artistas da época, testava os limites e as possibilidades de um observador atento a dados sensoriais heterogêneos e simultâneos. Em particular, estudava como uma pluralidade irreduzível de informações luminosas podia ser organizada e percebida coerentemente, mas também como ela podia ser reconfigurada e se tornar intercambiável. É nesse sentido que a exploração das novas modalidades perceptivas empreendida por Seurat pode ser comparada ao trabalho de Etienne-Jules Marey, baseado na fisiologia. As imagens de Marey, sobretudo as do final da década de 1880, com suas transparências sobrepostas, também representavam um repúdio à fusão perceptiva, na medida em que formavam um campo visual em que o espectador avançava e recuava entre diferentes níveis de organização – entre uma percepção holística de apenas um vetor temporal e uma apreensão global das posições tomadas isoladamente.

A noção de sensação, altamente provisória, presente em Ernst Mach pode fornecer uma base para entendermos a posição ambígua que ela ocupa na obra de Seurat. Mach empregava a palavra “sensação” sem lhe atribuir um valor final de verdade, assim como rejeitava a ideia da existência real dos átomos. Para Mach, era muito *útil* afirmar que o mundo consistia em “cores, sons, temperaturas, pressões, espaços, tempos”, que ele preferia chamar de “elementos”. Tais elementos “estão ligados uns aos outros de maneiras variadas: e a eles são

Nesse capítulo, Ehrenzweig oferece um importante contramodelo da percepção. O autor identifica o funcionamento de uma visão “não diferenciada”, que opera fora da “compulsão consciente da Gestalt” de “dividir o campo visual em ‘figura’ significativa e ‘fundo’ insignificante”.

23 David Sutter, o esteta suíço que Seurat estudava, escreveu: “A distância entre o observador e a pintura é uma *distância arbitrária*, pois varia de acordo com a natureza do tema tratado”. D. Sutter, *Nouvelle Théorie simplifiée de la perspective*. Paris: Jules Tardieu, 1859, p. 24; grifos no original.



associados disposições mentais, sentimentos e volições. Nesse tecido, o que é relativamente mais fixo e permanente se projeta, fica gravado na memória e se expressa pela linguagem. Os primeiros a mostrarem permanência duradoura são certos *complexos* de cores, sons, pressões e outros, que estão conectados no tempo e no espaço e que, portanto, recebem nomes especiais e são designados como *corpos*. Tais complexos não são em absoluto permanentes”.<sup>24</sup> Mach e Seurat renunciam à tentativa de oferecer uma imagem objetiva do mundo; em vez disso, cada um busca maneiras provisórias e práticas de representar os vários complexos de elementos que não têm substância essencial ou permanente. O que nos aparece como um corpo ou um objeto distinto é, de fato, “uma economia de representação mental”. Para ambos, a utilidade de pontos de vista e de sistemas de representação múltiplos é crucial: em Seurat, a experiência perceptiva é apresentada simultaneamente em termos de um realismo esquemático, que decompõe as propriedades dos fenômenos luminosos, e de uma análise da sensibilidade cromática da retina humana. Nenhum desses níveis tem prioridade. Mach também deixou claro que não rejeitava nem afirmava o realismo *naïf*; ele considerava que essa visão do mundo, apesar de ser útil em várias situações, raramente fazia o conhecimento científico avançar. Ian Hacking sugere que o início da década de 1890 foi a época em que a ciência ocidental aceitou a noção de “que pode haver diversas maneiras de representar o mesmo fato”. Ele cita o livro de Heinrich Hertz, *Principles of Mechanics*, de 1894, como emblemático dessa virada: nele, Hertz descreve “três imagens da mecânica, três maneiras diferentes de representar o conhecimento então existente sobre o movimento dos corpos”.<sup>25</sup> Tanto para Mach quanto para Hertz, a física era fundamentalmente uma questão de *percepção*. Diferentemente de Hertz, no entanto, Mach acreditava, em última instância (como Nietzsche, Bergson, Richard Avenarius, Hans Vaihinger e outros), que a racionalidade científica devia estar a serviço da vida. O valor de toda explicação científica era dado pela medida em que ela satisfazia as necessidades biológicas do homem, pelo quanto servia para melhorar a vida.

24 Ernst Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations* [1885], trad. C. M. Williams. La Salle: Open Court, 1890, p. 2. Tradução modificada.

25 Ian Hacking, *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 143. Hacking associa essa mudança da prática científica ao pós-impressionismo, que também propôs “novos sistemas de representação” na década de 1880. Henri Poincaré discutiu a natureza efêmera das teorias científicas e, citando Hertz, defendeu que “é possível mostrar que tudo pode ser explicado de infinitas maneiras”. H. Poincaré, *Science and Hypothesis* [1902], trad. J. Larmor. Nova York: Dover, 1952, p. 168.

A questão de saber se uma representação do mundo podia de algum modo melhorar a vida atravessava o pensamento estético e filosófico da época. Seurat, com sua investigação sobre como os estímulos visuais podiam produzir vários estados físicos e psicológicos, inclusive a felicidade e a tranquilidade, constituiu um exemplo particularmente relevante. Sem dúvida, ele explorou muitas explicações teóricas, algumas estabelecidas há muito tempo, a respeito do controle das respostas emocionais; contudo, o mais significativo era seu interesse por ideias relativamente contemporâneas, que envolviam os conceitos de “dinamogenia” e de “inibição”.<sup>26</sup> Nunca saberemos com certeza ou detalhes como Seurat empregou esses conceitos, tampouco aprenderemos alguma coisa estudando as pinturas de Seurat como se fossem tentativas de “aplicação” de uma teoria a uma prática artística, ainda que seja claro seu interesse por essas ideias enquanto planejava *Parada de circo*.<sup>27</sup> Se, de fato, esse corpo de conhecimentos era adjacente à prática de Seurat (e há poucas razões para suspeitar que não), é importante entender a natureza dos discursos institucionais de poder nos quais se formaram e operavam, e como relacionavam-se com as ambições conflitantes de *Parada de circo*.

A prática de Seurat tangenciava um modelo de sujeito humano que se tornou cada vez mais dominante em muitas áreas durante esse período e com efeitos culturais mais amplos. A noção de “dinamogenia” teve origem em alguns dos trabalhos mais significativos de fisiologia experimental do século XIX, particularmente em trabalhos das décadas de 1850 e 1860, que construíram modelos de funcionamento reflexivo do sistema nervoso humano e investi-

26 Há muito se sabe que Seurat conhecia o trabalho de D. P. G. Humbert de Superville, que tentou elaborar uma teoria para explicar os valores expressivos tanto da cor quanto da linha, em seu *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* [1827]. O trabalho de Humbert foi resumido por Charles Blanc, em *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture* [1867]. Paris: H. Laurens, 1880. É claro que essas primeiras teorias distanciavam-se das explicações dinamogênicas/inibitórias desses efeitos já que não se baseavam num acúmulo exaustivo de conhecimentos sobre o corpo, o cérebro e o sistema nervoso.

27 Robert Herbert mostrou que, por volta de 1887, Seurat conhecera essas ideias, expostas por Charles Henry, em seu “‘Parade de cirque’ de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry”. *Revue de l'art*, v. 50, 1980, pp. 9-22. Mais recentemente, Herbert corrigiu algumas de suas conclusões nesse artigo, mas continua afirmando que, antes de começar *Parada de circo*, Seurat tirara da fisiologia contemporânea a noção de “que todas as respostas emocionais, incluindo as inconscientes, podem referir-se à atividade de nervos e músculos, refletindo a facilidade ou o desconforto relativo, induzido pelo estímulo”. Ver R. Herbert, “Appendix L: Charles Henry”, in *Georges Seurat, 1859-1891*, pp. 391-93. Nesse texto, Herbert também alerta contra a tentativa de encontrar correlações formais específicas entre a obra de Seurat e o sistema de movimentos e direções de Henry.



garam a natureza da resposta humana a estímulos externos. Durante bastante tempo, muitos historiadores da arte supuseram que esses conceitos foram inventados pelo amigo de Seurat, o bibliotecário e pseudocientista Charles Henry, mas na verdade faziam parte de um corpo mais amplo e coletivo de conceitos psicológicos e neurológicos, largamente conhecidos e influentes por volta do final da década de 1880.<sup>28</sup> Essas pesquisas estavam preparando uma reconfiguração detalhada do sujeito humano, a qual seria fundamental para inúmeros projetos modernizantes do Ocidente já no decorrer do século xx e, mais especificamente, para um novo inventário de capacidades e funções do observador atento.

A principal figura envolvida com o início da difusão do termo “dinamogenia” (e provavelmente o responsável por cunhá-lo) foi o fisiologista franco-americano Charles-Edouard Brown-Séquard (1817-94).<sup>29</sup> Grande parte de sua pesquisa investigava a ligação entre a sensação e os movimentos reflexos e classificava várias funções normais e patológicas do sistema nervoso com base nessa relação. Como outros autores, observou os efeitos da “inibição”: alguns tipos de irritação ou estímulo de um centro nervoso (causado pelo som, pela luz, pela eletricidade ou pelo toque) podiam ser amortecidos ou diminuídos em outro centro distante, produzindo um tipo de anestesia. Seu trabalho teria um papel importante na argumentação de Théodule Ribot, segundo a qual a atenção dependia da capacidade do corpo de inibir determinados centros

28 Entre os primeiros textos que estabeleceram algumas das fontes para as formulações de Henry está o de José Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a Psycho-physical Aesthetic*. Chicago: University of Chicago Press, 1972. Recentemente, Michael Zimmermann produziu uma pesquisa extensa sobre o contexto intelectual e cultural da obra de Seurat, incluindo descrições das teorias relevantes de Brown-Séquard, Féré, Henry e muitos outros, em seu volumoso *Seurat and the Art Theory of His Time*. Antwerp: Fonds Marcator, 1991. Ver o capítulo valioso de Martha Ward sobre “Physiological Aesthetics”, in *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 124-46.

29 Suas ideias foram inicialmente elaboradas em Charles-Edouard Brown-Séquard, *Physiology and Pathology of the Central Nervous System*. Philadelphia: Lippincott, 1858. Uma apresentação mais madura de seu modelo neurológico aparece em Charles-Edouard Brown-Séquard, *Recherches expérimentales et cliniques sur l'inhibition et la dynamogénie*. Paris: Masson, 1882. Ver o artigo em sua homenagem no jornal fundado por Charcot e ele em 1867, do qual foi o único editor de 1889 até o ano de sua morte, E. Gley, “C.-E. Brown-Séquard”. *Archives de physiologie normale et pathologique*, 5<sup>th</sup> ser. 6, 1894, pp. 759-70. Ver também J. M. D. Olmsted, *Charles-Edouard Brown-Séquard*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1945, esp. pp. 159-67. A importância histórica de Brown-Séquard para a psicofisiologia do século XIX é discutida em Roger Smith, *Inhibition: History and Meaning in the Sciences of Mind and Brain*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 130-33.

motores.<sup>30</sup> No final da década de 1870, Brown-Séquard concentrou-se nas propriedades opostas que estimulavam uma intensificação ou um aumento de função, geralmente acompanhado de vasocongestão em outra parte do sistema nervoso, que ele chamava de “dinamogenia”.<sup>31</sup> Por volta de 1885, seu modelo de organismo humano possuía certas características termodinâmicas: “Não é preciso dizer que, em ambos os casos [dinamogenia e inibição], trata-se de uma transformação ou de deslocamento de forças, pois elas não podem ser destruídas ou criadas”.<sup>32</sup> Portanto, esse modelo era parte de uma ampla e difundida concepção econômica da função orgânica, e também constituiu uma das condições de possibilidade para as teorias psicológicas e neurológicas posteriores. Embora a palavra *dinamogenia* tenha permanecido em circulação por pouco tempo, talvez 25 anos, ela foi utilizada, na década de 1880 e início da de 1890, com o mesmo significado que o termo “excitação”. Portanto, a obsolescência final do termo (ou sua origem nas particularidades do pensamento de Brown-Séquard sobre o sistema nervoso) não deveria obscurecer o significado cultural dos conceitos que ele designava de modo titubeante, embora evocativo. Contudo, *inibição* claramente teve destino diferente e muito mais duradouro. Na obra de Hughlings Jackson e de outros, a inibição foi privilegiada e situada fora de qualquer dualidade, como uma força integradora que evitava a dissolução das funções mentais superiores e organizadas, ao “inibir” processos instintivos inferiores.

30 Théodule Ribot, *The Psychology of Attention* [1889]. Chicago: Open Court, 1896, pp. 40-41.

31 Foi mostrado que a dinamogenia, enquanto estimulação do funcionamento do sistema, está relacionada ao conceito de “facilitação”, conforme desenvolvido por Freud em seu “Projeto para uma psicologia científica”, de 1895, e no trabalho de seu antigo professor Sigmund Exner. Jean Laplanche e J. B. Pontalis definem o termo: “A excitação, na sua passagem de um neurônio para outro, tem de vencer uma certa resistência; quando tal passagem acarreta uma diminuição permanente dessa resistência, diz-se que há facilitação: a excitação escolherá o caminho facilitado, de preferência ao que não tem uma facilitação”. J. Laplanche e J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, trad. Donald Nicholson-Smith. Nova York: Norton, 1973, p. 157 [ed. bras.: *Vocabulário da psicanálise*, trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 223].

32 Charles-Edouard Brown-Séquard, “Dynamogénie”, in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, ser. 1, v. 30. Paris: Asselin, 1885, pp. 756-60. Para ver a exposição dessas ideias numa revista de divulgação científica, ver L. Menard, “L’Inhibition”. *Le Cosmos: Revue des Sciences*, v. 71, 4 de junho de 1887, pp. 255-56. A posição de Brown-Séquard no desenvolvimento das psicologias dinâmicas do século XIX é descrita em Henri F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. Nova York: Harper, 1970, pp. 289-90.



Na década de 1880 e já bem avançada a de 1890, outros pesquisadores continuaram a empregar esses termos para descrever fenômenos similares. Em vez de discutir a apropriação e o uso dessas ideias por Charles Henry, mencionarei brevemente uma figura muito mais lida, cujo trabalho era acessível também para Seurat.<sup>33</sup> Charles Féré, que fora assistente pessoal e depois colega de Charcot, conduziu experimentos com sujeitos humanos nos quais media a resposta fisiológica a várias formas de estimulação e tentava quantificar a força ou a fraqueza relativa dos efeitos dinamogênicos e inibitórios. Nas clínicas de Salpêtrière e Bicêtre, ele e outros utilizavam um aparelho chamado dinamômetro, que media a pressão exercida pela força com que o sujeito examinado segurava o aparelho, enquanto era exposto a vários tipos de estímulos e instruído a prestar atenção neles. O dinamômetro produzia uma indicação gráfica (chamada *dinamográfico*) da subida e da queda da pressão muscular do sujeito em relação às variáveis externas.<sup>34</sup> Dos muitos tipos de demonstrações citados

33 Charles Henry assimilou essas ideias na mesma época em que Féré, e seu trabalho foi extensamente discutido em muitas pesquisas de história da arte sobre Seurat. Valendo-se de estudos anteriores, Henry tentou explicar os efeitos fisiológicos das cores, dos movimentos, dos ritmos e das direções. Ele defendia que “todo estímulo é dinamogênico ou inibitório”, em maior ou menor grau. Ver, por exemplo, seu “Le contraste, le rythme, la mesure”. *Revue philosophique*, v. 28, 1889, p. 364. Henry formulou um sistema complexo, embora muitas vezes incoerente, com seu “transferidor estético”, que classificava os movimentos em dinamogênicos ou inibitórios, se fossem contínuos ou descontínuos, da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, para cima e para baixo. Ver o livro tendencioso, mas útil em alguns momentos, de Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a Psycho-physical Aesthetic*. Discordo totalmente do retrato que ele apresenta de Henry como voz profética de “uma estética científico-mística” do futuro. Como vários outros comentadores, ele ignora o interesse muito mais chão de Henry pela aplicação do conhecimento psicológico e fisiológico às formas de controle social e de racionalização do trabalho, e quase não menciona seu triste fim na década de 1920, quando fazia experimentos com a invenção de “biorressonadores” protoreichianos. Para entender plenamente o diletantismo de Henry, seria melhor, sem dúvida, procurar menos paralelos com Pitágoras e Leonardo da Vinci e mais com *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert, isto é, seria preciso olhar para a identidade social de Henry, que era bibliotecário burguês e autodidata na Sorbonne, e para as fantasias do século XIX de conhecimento universal em todas as suas novas formas reificadas e consumíveis, sobre as quais Flaubert disse a última palavra. Também é possível situar Henry a partir das observações de Philip Nord sobre a cultura impressa da Terceira República, que “alimentava ambições pedagógicas de uma casta pseudocientífica e enciclopédica”, baseadas na utópica “imaginação de uma ordem universal, na qual seres humanos poderiam viver em harmonia com a natureza e entre si”.

34 As origens do dinamômetro remontam ao século XVIII, segundo Anson Rabinbach, que descreve a história dos vários aparelhos utilizados para quantificar a força do esforço humano em *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Nova York:

por Féré, os mais relevantes aqui são seus experimentos ópticos, em particular os que envolviam a cor. Ao descrever os efeitos fisiológicos das impressões luminosas, Féré demonstrou que o laranja e o vermelho produziam uma resposta física intensificada tanto em pessoas “normais” quanto nas “histéricas”.<sup>35</sup> O azul e o violeta produziam uma diminuição da resposta física mensurável, isto é, um efeito inibitório. Talvez a parte mais significativa da pesquisa de Féré tenha sido a conclusão de que a própria atenção podia ter características dinamogênicas: ou seja, o estado intensificado de alerta, de esforço ou de tensão criava dentro do sistema nervoso condições para reações também intensificadas, em particular aos sons e às cores.

Diversos pontos merecem ser destacados. O primeiro é que o modelo de sujeito atento aqui é marcadamente não óptico. Isto é, o sujeito não é aquele em que a visão é primordial, mas, antes, um sujeito suscetível ao que Féré chamou de “indução psicomotora”.<sup>36</sup> Nas palavras de seu professor Charcot, tratava-se da “influência dinamogênica do visual sobre o centro motor”.<sup>37</sup> Como certas frequências de energia luminosa, a cor produz efeitos não sobre a sensibilidade óptica autônoma do espectador, mas sobre o corpo entendido como um organismo nervoso e motor de características complexas. Féré chega a propor a seguinte formulação extraordinária: “Quando feixes de luz vermelha atingem nossos olhos, *nosso corpo inteiro vê vermelho*, conforme demonstram as reações

Basic Books, 1990, p. 30. O aparelho e método gráfico de Féré provavelmente derivavam do trabalho de E. J. Marey. Ver uma discussão a respeito em Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 321-23. Para uma descrição das práticas experimentais de Féré no hospital de Salpêtrière, na década de 1880, ver Dianne F. Sadoff, *Sciences of the Flesh: Representing Body and Subject in Psychoanalysis*. Stanford: Stanford University Press, 1998, pp. 91-100.

35 Henri Bergson reconheceu o trabalho de Féré, mas com reservas, pois mostrou que se baseava numa noção simplificada de sensação: “Sem dúvida, ficaríamos surpresos com os resultados que um exame mais próximo do que acontece no organismo inteiro pode revelar, quando ouvimos uma determinada nota ou percebemos uma determinada cor. Charles Féré não nos demonstrou que toda sensação é acompanhada por um aumento da força muscular, passível de ser medido pelo dinamômetro?”. Para Bergson, tais demonstrações são, em última instância, irrelevantes, pois não levam em conta a indivisibilidade e a interpenetração essenciais dos estados psíquicos relacionados a tais sensações. H. Bergson, *Time and Free Will* [1888], trad. F. L. Pogson. Nova York: Harper, 1960, p. 41.

36 Charles Féré, *Sensation et mouvement* [1887]. Paris: Félix Alcan, 1900, p. 87. O trabalho de Féré é inseparável de um projeto mais amplo de “profilaxia” social e de uma vinculação spenceriana entre a prosperidade nacional e a melhoria específica da higiene emocional coletiva. Ver, em especial, *La Pathologie des émotions*. Paris: Félix Alcan, 1892, pp. 553-72.

37 J.-M. Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*, in Ruth Harris (org.). Londres: Tavistock, 1991, p. 310.



dinamométricas”.<sup>38</sup> Nessa surpreendente declaração, a rejeição do modelo óptico clássico funciona como um resumo conciso de uma das reconfigurações mais radicais da visão durante o século XIX. Partindo do método gráfico dos estudos fisiológicos de E. J. Marey, os dinamográficos de Féré são prova da passagem das representações visuais para as reações abstratas e quantificáveis do corpo enquanto conjunto composto de sistemas físicos.<sup>39</sup> Longe de descobrir qualquer função “natural”, a obra de Féré era parte de uma realocação *instrumental* mais ampla da visão, que a transformou de um sistema de imagens pontual e separado do corpo em um jogo de forças e reações motoras no qual as representações não tinham função relevante. A verdade da visão é transferida para um terreno totalmente não óptico. A retina agora se combina com um sistema neuromotor que é acionado externamente. As sensações e os movimentos fundem-se em um só *evento*. Não se trata mais de um sentido único e distinto, e sim de diversos sentidos que produzem efeitos e respostas intercambiáveis e de estímulos sensoriais diferentes que se “traduzem” nos mesmos movimentos ou tensões.

A dinamogenia surge de um corpo de conhecimento no qual os significados de “sensação” tornaram-se quase irreconhecíveis em relação aos do século XIX e anteriores. A sensação já não designava um elemento dos processos psíquicos através dos quais uma representação mental ou visual era produzida.<sup>40</sup> Ela integrava uma sequência de eventos, cujo ponto final não era um estado interno: em vez disso, a sensação culminava no movimento, independentemente de se tratar de um movimento voluntário ou automático, interior ou exterior. A partir da década de 1850, existia uma conceituação generalizada (tanto entre cientistas quanto entre filósofos) de uma relação fundamental entre a sensação e o comportamento motor.<sup>41</sup> Algumas das ambições racionalizantes da obra

38 C. Féré, *Sensation et mouvement*, op. cit., p. 152; grifos meus.

39 Sobre a rejeição de Marey à sensação e à observação direta como ferramentas de investigação científica, ver François Dagognet, *Etienne-Jules Marey: A Passion for Trace*, trad. Robert Galeta. Nova York: Zone Books, 1992, pp. 15-63. Para um panorama histórico das diversas tentativas modernas de “transcrever” os movimentos corporais, da década de 1880 até a de 1920, ver Pascal Rousseau, “Figures de déplacement: L'écriture du corps en mouvement”. *Exposé*, v. 2, 1995, pp. 86-97.

40 Martin Kemp faz uma distinção parecida na conclusão de seu *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press, 1990, p. 319. Ele entendia os interesses similares de Charles Henry e de Seurat como marcas da passagem da análise visual e da recriação da natureza para a preocupação com “as respostas dos sentidos e da mente, que compreendiam um novo tipo de realidade psicológica. Essa virada nos distancia da observação óptica tradicional”.

41 Pode-se remontar ao trabalho de William B. Carpenter, que, por volta do início da década de 1850, cunhou o termo “ação ideomotora” para descrever movimentos musculares indu-

de Seurat foram influenciadas direta e indiretamente por esses novos modelos funcionais, segundo os quais os estímulos sensoriais geravam expressões *motoras* naquele que os percebia. O mais importante é entender que se tratava de uma resposta humana que *não passava* pelo pensamento consciente, o que contradiz a imagem por muito tempo estabelecida da arte de Seurat como um conjunto de construções intelectuais dirigidas à mente racional do observador. Quaisquer que tenham sido suas outras ambições, o método de Seurat, com suas tentativas mais ou menos bem-sucedidas de provocar diferentes respostas emocionais e físicas, tinha também o objetivo de acionar muito mais do que a consciência exclusivamente óptica de um sujeito humano independente e de produzir efeitos involuntários e mesmo automáticos. Independentemente de saber se esse sujeito era em última instância “ativo” ou “reativo”, o projeto de Seurat ainda assim desafiava o lugar privilegiado do observador *consciente*.

zidos automaticamente por determinadas ideias, mas sem qualquer controle voluntário, em *Principles of Mental Physiology* [1874], 7ª ed. Londres: Kegan Paul, 1896, p. 279. As ações ideomotoras eram “manifestações diretas de estados Ideacionais estimulados até determinado nível de intensidade, ou, em linguagem fisiológica, ações reflexas do Cérebro”. Ver o resumo e a revisão crítica do trabalho de Carpenter em Thomas Laycock, “Reflex, Automatic and Unconscious Cerebration: A History and a Criticism”. *Journal of Mental Science*, v. 21, n. 96, janeiro de 1876, pp. 477-98. O trabalho de Gustav Fechner também teve enorme impacto sobre os modelos posteriores de sistema nervoso, sejam dinâmicos ou energéticos: “Nenhum estímulo funciona passivamente. Alguns estímulos, tais como luz e som, podem ser conceituados diretamente como movimentos, e, mesmo que isso não funcione para outros, como os estímulos de peso, cheiro e gosto, podemos considerar, não obstante, que evocam ou alteram sensações, simplesmente porque causam ou transformam alguma atividade dentro de nosso corpo”. G. Fechner, *Elements of Psychophysics* [1860], trad. Helmut Adler. Nova York: Holt, Rinehart, 1966, p. 19. A pesquisa de Ivan Sechenov, que trabalhou para Helmholtz por um curto período em 1858, também é decisiva por sua descrição de “reflexos que começam com uma estimulação sensorial, continuam na forma de um ato psíquico definido e terminam num movimento muscular”; para Sechenov, a atenção visual *involuntária* era um dos exemplos mais básicos desses atos. Ver seu *Reflexes of the Brain* [1863], trad. S. Belsky. Cambridge: MIT Press, 1965, p. 43. Sechenov defende que a atenção visual não depende da vontade: “Consequentemente, o principal ato da visão, mesmo no adulto, é involuntário [...]. A estrutura da membrana óptica, com algumas partes que percebem melhor a luz do que outras, é responsável por outro ato involuntário, cujo aspecto psíquico, em seu grau mais intenso, é descrito como ‘a atenção na esfera das sensações visuais’. Ele manifesta-se por uma percepção nítida da imagem na qual a atenção está focada (para a qual a pessoa olha ou para a qual seus eixos ópticos estão dirigidos), mas também pela sensibilidade diminuída em relação aos objetos ao redor, às vezes até resultando em seu completo desaparecimento do campo de visão”. Id., *ibid.*, p. 48. Sobre os antecedentes históricos do trabalho de Sechenov, ver M. Peter Amacher, “Thomas Laycock, I. M. Sechenov and the Reflex Arc Concept”. *Bulletin of the History of Medicine*, v. 38, 1964, pp. 168-83.



Em meados da década de 1870, bem antes das formulações de Henry, tais ideias já haviam se tornado elementos centrais no pensamento estético dominante. Por exemplo, a *Esthétique* de Eugène Véron, que gozou de ampla difusão, descrevia a resposta estética em termos de ação reflexa, excitação e contração de músculos, bem como de linhas e cores específicas que produziam respostas fisiológicas previsíveis. Véron, editor do periódico conservador *L'Art*, descrevia “a transmissão da excitação entre uma parte do sistema nervoso e outra”, afirmando que tais efeitos “aconteciam de forma absolutamente independente da nossa vontade”.<sup>42</sup> O que importa aqui são as consequências para o status da percepção: é um modelo que transferia o que havia sido situado exclusivamente no domínio do óptico (seja como feixes de luz, ondas de luz ou energia luminosa) para um sistema diferente de efeitos e relações.<sup>43</sup> Em certo sentido, trata-se de um novo entendimento metafórico, “um salto por cima de uma esfera inteira direto para o centro de uma esfera nova e diferente”.<sup>44</sup> A luz não tem mais por consequência principal a formação de imagens, mas mudanças no corpo, isto é, redistribuições da energia dentro de um sujeito ativo e móvel.

William James trata da dinamogenia em seu *Principles of Psychology*, um texto que ajudou a difundir esse termo entre os especialistas e o público geral, na Europa e na América do Norte. James defendia a mesma explicação holística do sistema nervoso que era uma parte importante do trabalho de Brown-Séquard, a cujas aulas James havia assistido em Harvard, no fim da

42 Eugène Véron, *L'Esthétique*. Paris: C. Reinwald, 1878, pp. 371-72. Um conjunto parecido de ideias, que ligava o prazer estético ao funcionamento automático do sistema nervoso, havia sido desenvolvido um ano antes por Grant Allen, em *Physiological Aesthetics*. Londres: H. S. King, 1877.

43 John Dewey desenvolveria uma das opiniões estéticas antiópticas mais influentes em seu *Art as Experience* [1932]. Nova York: Perigee, 1980; o neoimpressionismo de Seurat forneceu-lhe um modelo fundamental: “Quando alguns pintores introduziram a técnica ‘pontilhista’, valendo-se da capacidade do aparelho visual para fundir pontos de cor separados fisicamente na tela, exemplificaram mas não inventaram uma atividade orgânica que transformava a existência física num objeto percebido. Porém, esse tipo de modificação é elementar. Não é apenas o aparelho visual, e sim o organismo inteiro que interage com o ambiente, numa atividade nada rotineira. O olho, o ouvido, ou o que quer que seja, é apenas o canal *por intermédio* do qual a resposta total ocorre. A maneira como vemos uma cor é sempre produto das reações implícitas de muitos órgãos, tanto os do sistema simpático quanto os do tato. A cor é um funil para a energia total produzida, não sua fonte. As cores são suntuosas e ricas justamente porque a ressonância orgânica total está profundamente implicada nelas”, p. 122.

44 Ver a extraordinária discussão sobre a formação da metáfora e da percepção em Nietzsche, “On Truth and Lies in a Nonmoral Sense”, in *Philosophy and Truth*, trad. Daniel Breazeale. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1979, pp. 79-100.

década de 1860.<sup>45</sup> Ambos eram partidários do campo que considerava que o sistema nervoso não era um mero acúmulo de reflexos e circuitos locais e que, dadas as numerosas interconexões, as influências ou reverberações recíprocas entre as partes do sistema sempre seriam um fator importante. Portanto, para James, a dinamogenia era um exemplo de como a sensação cinestésica afetava o comportamento criativo e o estado emocional total do indivíduo, e não simplesmente um evento físico localizado. Em razão de seu grande número de leitores, a obra em dois volumes do americano James Mark Baldwin, *Handbook of Psychology* [Manual de psicologia], teve grande influência. Esse manual, amplamente utilizado, descrevia uma “Lei da dinamogenia mental” que propunha que “todo estado de consciência tende a se realizar em um movimento muscular apropriado”.<sup>46</sup> Além disso, a pseudo-psicologia de Herbert Spencer, amplamente lida, trazia uma “esteto-fisiologia” que explicava as emoções e os estados conscientes em termos de “simulações e descargas de forças nervosas que reverberam pelo sistema nervoso”, o que era plenamente compatível com a ideia de dinamogenia.<sup>47</sup> Por volta do final da década de 1880, essas ideias haviam adquirido toda uma série de significados culturais mais amplos, que as associava a qualquer estímulo ou evento gerador de uma descarga generalizada de sentimentos revitalizadores. Ao escrever sobre a guerra moderna, Max Nordau descreveu (bem antes de Marinetti e Ernst Jünger) o resultado da vitória na batalha: “O sentimento de triunfo é um dos mais prazerosos que o cérebro humano pode experimentar e o efeito desse sentimento prazeroso, que

45 Ver William James, *The Principles of Psychology* [1890]. Nova York: Dover, 1950, v. 2, pp. 379-81. James mostrou de várias maneiras como uma contração muscular sistêmica podia ser enfraquecida ou intensificada de acordo com diferentes sensações e observou, por exemplo, que, quando notas musicais “são combinadas para formar sequências tristes, a força muscular diminui. Se as sequências são alegres, ela é intensificada”; ele também comentou o forte “valor dinamogênico” da cor vermelha. Sobre a importância de Brown-Séquard para a formação do pensamento de James, ver Eugene Taylor, “New Light on the Origin of William James’s Experimental Psychology”, in Michael G. Johnson e Tracy B. Henley (orgs.), *Reflections on “The Principles of Psychology”*. Hillsdale: Erlbaum, 1990, pp. 33-62.

46 James Mark Baldwin, *Handbook of Psychology: Feeling and Will*. Nova York: Henry Holt, 1891, pp. 280-82. O psicólogo inglês, editor da revista *Mind*, George Frederick Stout, discute como os efeitos “dinamogênicos” aumentam o vigor do sistema nervoso em seu influente livro *Analytic Psychology*. Londres: Sonnenschein, 1896, v. 2, p. 302. Já no século xx, em 1911, um manual americano típico discutia a teoria do reflexo referindo-se à dinamogenia e ao trabalho de Féré, em George T. Ladd e Robert S. Woodworth, *Elements of Physiological Psychology*, nova ed. Nova York: Scribner’s, 1911, pp. 532-35.

47 Ver Herbert Spencer, *The Principles of Psychology*, 3ª ed. Nova York: D. Appleton, 1871, v. 1, pp. 97-128.



pode ser chamado de 'dinamogênico' e gera a sensação de força, é mais do que suficiente para compensar as influências destrutivas das impressões produzidas pela guerra".<sup>48</sup> Isso sugere a possibilidade de controle do comportamento por meio da produção de efeitos "intensificadores" para compensar efeitos opostos de determinados estímulos, garantindo assim parâmetros específicos de desempenho. Ao mesmo tempo, os detalhes de algumas descrições de efeitos dinamogênicos sugeriam que o modelo de resposta sexual era aplicado ao organismo como um todo, a fim de descrever diversos tipos de atividade do sistema nervoso: tratava-se de uma repentina intensificação da sensação ou da tensão, acompanhada por vasocongestão em áreas específicas do corpo.<sup>49</sup> Mas era também uma maneira instrumental e redutora de conceituar e controlar a desordem potencial de um corpo, cujas diferentes partes eram atravessadas por intensidades variáveis de energia. Conforme explicarei adiante neste capítulo, a obra de Seurat é um modelo de resposta que trazia, pelo menos, a promessa ou o sonho de uma recompensa estética não alienada e instintiva, por completo. No entanto, ela só podia ser imaginada a partir da sistematização simplificada da pulsão ou do afeto em uma economia quantificável e administrável da excitação, dentro de um corpo "organizado" e controlável.

Durante muito tempo, essa dimensão da obra de Seurat esteve associada às várias manifestações de "romantismo biológico" e de vitalismo do final do século XIX, incluindo *art nouveau* e teoria da empatia.<sup>50</sup> No entanto, além da de Seurat, uma das respostas mais notáveis (e ambivalentes) ao mesmo corpo de

48 Max Nordau, *Degeneration* [1892]. Nova York: D. Appleton, 1895, pp. 207-08. Ironicamente, foi por intermédio do livro de Nordau que depois o diretor Sergei Eisenstein lançou mão das ideias de Féré para afirmar os efeitos "dinamogênicos" de várias impressões dos sentidos, em *O sentido do filme* [1947], trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 97. Eisenstein e Seurat podem ser relacionados por terem sido artistas que se esforçaram para reconciliar a clareza formal racional e as técnicas de estimulação da resposta emocional. Ver a caracterização da obra de Eisenstein em Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1969, pp. 19-73.

49 A aplicação concreta de um modelo sexualizado de dinamogenia fica evidente nas estranhas tentativas feitas por Brown-Séquard de induzir efeitos dinamogênicos em seres humanos pela injeção subcutânea de "fluidos testiculares". Essa experiência foi registrada em Charles Féré, "L'énergie et la vitesse des mouvements volontaires". *Revue Philosophique*, v. 28, jul.-dez. 1889, p. 68. Ver também um relato dessas experiências, inclusive das injeções aplicadas por Brown-Séquard nele mesmo, em Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious*, op. cit., p. 295.

50 A noção de *Einfühlung* no trabalho de Lipps e outros postulava um modelo parecido de atenção, embora muito menos materialista. Na teoria da empatia, *Einfühlung* descrevia um modo de absorção perceptiva intensa, no qual as linhas e as formas eram experimentadas pelo sujeito como sensações motoras específicas e funcionavam como catalizadoras do revigoramento da imaginação.

ideias encontra-se na obra tardia de Nietzsche. Apesar de sua desconfiança em relação ao experimentalismo, ao evolucionismo e a outras formas "redutoras" de conhecimento, Nietzsche lia amplamente a literatura científica contemporânea.<sup>51</sup> Um livro com que ele se deparou provavelmente no final de 1887, logo depois de sua publicação, foi *Sensation et Mouvement* [Sensação e movimento] de Charles Féré. Ele sem dúvida o leu como parte de suas meditações sobre o destino da cultura europeia, movido por sua própria incerteza sobre se "a multiplicidade e a inquietação" do final do século XIX ofereceriam condições para uma nova ascensão da cultura ou estariam mais fortemente relacionadas à sua exaustão patológica (ele também era movido pela ansiedade quanto à "superestimulação" e a seus efeitos sobre sua saúde frágil). Paradoxalmente, Nietzsche deplorava o caráter automático ou reflexo da existência contemporânea (a vida como adaptação e a decadência como condição física), embora reconhecesse a primazia da "realidade de nossos instintos" e valorizasse ações ou estados que eludiam o ego racional e possuíam forte caráter automático.<sup>52</sup> Nietzsche era capaz de distinguir sem hesitação entre as formas de *pensamento* que chamava de ativas e reativas; mas para ele, era mais difícil fazer avaliações definitivas quanto às formas concretas de vida e de cultura material que estavam mudando a cara da Europa (por exemplo, tinha dúvidas sobre quais seriam as formas contemporâneas de ilusão afirmadoras da vida e quais seriam baixas e triviais). Qual é, então, sua resposta à definição de "indução psicomotora" de Féré? É evidente que, para Nietzsche, essa é uma formulação tosca, mas talvez também lembrasse suficientemente o seu próprio postulado de uma arte não confinada à representação, mas que pudesse "exercer um poder de sugestão sobre os músculos e os sentidos" e comunicasse movimentos em vez de pensamentos.<sup>53</sup>

Nessas notas tardias, Nietzsche permite claramente vislumbrar um tratado de estética que nunca concluiria, embora não haja dúvida de que ele insistiu persistentemente numa experiência estética que consistia num sentimento de energia e plenitude intensas.<sup>54</sup> Ele partia de uma imagem que havia elaborado

51 Para um inventário dos livros sobre ciência e fisiologia na biblioteca de Nietzsche ver "Friedrich Nietzsches Bibliothek", in *Bücher und Wege zu Büchern*. Berlin: W. Spemann, 1900, pp. 437-38.

52 Friedrich Nietzsche, *Além do bem e do mal* [1886], trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 39.

53 F. Nietzsche, *The Will to Power* [1888], trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967, sec. 809, p. 427 [ed. bras.: *Vontade de potência*, trad., prefácio e a notas Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011].

54 Nietzsche tentou esboçar uma seção, nos fragmentos de *Vontade de potência*, intitulada "Por uma fisiologia da arte". Ele descreveu brevemente alguns de seus objetivos em *Caso*



alguns anos antes: “Uma criatura viva quer antes de tudo *dar vazão* à sua força”.<sup>55</sup> Em *Vontade de potência*, ele descreve alguns dos estados fisiológicos inatos ao artista: “Imaginemos de antemão esse estado como um desejo excessivo que nos impulsiona a desembaraçar-nos da exuberância de tensão interior por meio de atividade muscular e movimentos de todo tipo: depois, *como uma coordenação involuntária desse movimento* com os fenômenos interiores (as imagens, os pensamentos, os desejos) – como uma espécie de automatismo de todo o sistema muscular, sob o impulso de fortes estímulos que atuam dentro –; há incapacidade de *impedir* a reação; o aparelho inibidor está de qualquer maneira debreado. Todo movimento interior (sentimento, pensamento, emoção) é acompanhado de mutações *vasculares* e, por conseguinte, de variações de cor, da temperatura, da secreção”.<sup>56</sup> Quando se refere a “movimento interior” e “fenômenos interiores”, Nietzsche tenta expressar a ideia de uma força que não pode ser entendida mecanicamente, de uma força que se inicia e se impõe por meio de seu próprio dinamismo interno. Aqui, sua “fisiologia” tem pouco em comum com os tediosos imperativos biométricos de Féré; no entanto, é evidente que o sistema binário de dinamogenia e inibição oferecia uma figuração das mais ricas (e incomensuráveis) energias que, segundo a intuição de Nietzsche, atuavam dentro do sujeito.<sup>57</sup> Tratava-se apenas de outra imagem para os *dois tipos de força* que Nietzsche incansavelmente reclassificava como ativa e reativa, forte e fraca, de ascendência vital e de decadência, de esquecimento e de memória. Mas crucial em seu pensamento tardio era a distinção entre as concepções *mecanicistas* de força, contemporâneas, e seu próprio modelo dinâmico de uma “vontade de potência”, na qual o jogo de for-

Wagner [1888]. *The Case of Wagner*, trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967, p. 169. Ver a discussão a respeito em Martin Heidegger, *Nietzsche: The Will to Power as Art*, trad. David Farrell Krell. Nova York: Harper and Row, 1979, v. 1, pp. 92-106.

55 F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, op. cit., p. 21; grifos no original [ed. bras.: *Além do bem e do mal*, op. cit., p. 19].

56 F. Nietzsche, *The Will to Power*, op. cit., sec. 811, pp. 428-29; grifos no original.

57 Sem dúvida, a atenção é inseparável do que Nietzsche chamou de “realidade de nossas pulsões” e do que Freud chamou de corpo libidinoso. John Rajchman nos alerta de forma convincente que “o corpo libidinoso não é a mesma coisa que o corpo anatômico ou fisiológico, e tem outro tipo de relação com o nosso viver. E tampouco o corpo libidinoso é o corpo instintivo. Pois as ‘pulsões’, diferentemente dos instintos, não dependem de condições específicas de satisfação, mas estão sujeitas a uma ‘plasticidade’ ilimitada, isto é, são sempre suscetíveis a ‘substituições’ em seus objetos e metas. Com frequência, nossas pulsões deixam de atingir suas metas e desviam-se de seus objetos, e é por isso que nosso ‘desejo’ não é uma ‘necessidade’ identificada por aquilo que a satisfaz”. J. Rajchman, *Truth and Eros*. Nova York: Routledge, 1991, p. 33.

ças gerava uma dinâmica interna capaz de criar, de iniciar algo novo. Quando Féré declarou que as sensações dinamogênicas de prazer são inseparáveis da sensação de poder, para Nietzsche isso apenas confirmava, a partir de outro ponto de vista (inferior), que “a condição de prazer chamada *arrebatemento* é justamente um sentimento exaltado de poder [...] sensualidade ‘inteligente’ –; a força como sentimento de domínio dos músculos, como flexibilidade e prazer no movimento”.<sup>58</sup> Ao mesmo tempo, Nietzsche desdenhava as postulações redutoras de Darwin segundo as quais o comportamento instintivo devia ser entendido apenas em termos de preservação ou sobrevivência do organismo.

No fundo, se podemos traçar uma diagonal entre Seurat e Nietzsche (passando por Féré), é porque para ambos a questão do significado na arte não dizia respeito à representação, mas sim a uma relação de forças; a arte não era uma semiologia, mas uma física. Para Seurat, a cor não era um signo acessível ao olhar soberano, e sim uma interpretação feita pelo corpo, uma instância do que Nietzsche descreveu como a interpretação que nossos instintos faziam do mundo.<sup>59</sup> Tanto para Seurat quanto para Nietzsche, a experiência nunca era unificada; era, na verdade, a reunião de múltiplos impulsos conflitantes, sendo a qualidade dessa experiência determinada pelo diferencial entre as quantidades de duas forças. No final da década de 1880, a meta elusiva de Harmonia perseguida por Seurat consistia em um equilíbrio relativo de forças e não, como muitas vezes se afirma, em uma série fixa de relações formais ou binárias. É claro que o campo retórico que engloba a estimulação, o dinamismo e as sensações de poder e força de Henry e Féré soa estranho e distante da aparente serenidade e “classicismo” de tantas das pinturas de que estamos tratando, seja *Parada de circo* ou as marinhas tardias de Gravelines.<sup>60</sup> Como Nietzsche, Seurat

58 C. Féré, *Sensation et mouvement*, op. cit., pp. 66-68; F. Nietzsche, *The Will to Power*, trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967, sec. 800, pp. 420-21. Seguindo os tradutores mais recentes, alterei para “arrebatemento” [*rapture*] a “embriaguez” [*intoxication*] com a qual Kaufmann havia traduzido o *Rausch* de Nietzsche.

59 F. Nietzsche, *The Will to Power*, op. cit., sec. 481.

60 Ao mesmo tempo, de modo algum se trata de uma movimentação literal e externamente visível do corpo. A “motricidade” do observador de Seurat relaciona-se de perto com a explicação de Christian Metz sobre o espectador de cinema, para quem “a característica da situação institucional do espetáculo é impedir que os comportamentos motrizes sigam até muito longe o seu curso normal”. Para Metz, as condições da ação de assistir a um filme relacionam-se tanto com o sonho quanto com o sono, na medida em que a atividade motora, em vez de se dirigir ao mundo, tem “de preferência tendência a refluir para a saída perceptiva [...]”. Ele vai arrepiar caminho em direção à instância perceptiva, tomar a via regressiva e dedicar-se a sobreinvestir desde o interior”. C. Metz, *The Imaginary Signifier*, trad. Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982,



pode ter sentido que havia uma “tranquilidade extrema em algumas sensações de arrebatamento (mais estritamente falando, uma dilatação extrema dos sentimentos de tempo e espaço) [...]. O estilo clássico é essencialmente uma representação dessa tranquilidade, simplificação, abreviação, concentração – a mais alta sensação de poder está concentrada no tipo clássico. Reagir devagar; a consciência reforçada, nenhum sentimento de esforço [...]. A simplificação lógica e geométrica é uma consequência do aumento de força”.<sup>61</sup>

A indagação a respeito da natureza do sujeito humano, implícita na obra de Seurat, permanece sem resposta definitiva. Até que ponto podemos caracterizar esse sujeito, em termos nietzschianos, como meramente *reativo*? Por um lado, é evidente a posição confortável de Seurat ao operar nos termos de um discurso derivado das pesquisas empíricas sobre mecanismos de estímulo-resposta e de uma série de técnicas relacionadas, que visam ao controle externo da resposta estética; ambos, em última instância, constituem um tipo de engenharia emocional quantificável. É possível considerar o espectador de Seurat como um ser que sofre uma ação? Um ser que, em certo sentido, “obedece” a um programa predeterminado e a seus efeitos? Ou será esse sujeito fisiológico um corpo que cria, inventa e afirma? Porém, tais perguntas pressupõem que o sujeito é uma unidade e possui uma vontade consciente, passível de ser dominada. Será que uma obra como *Parada de circo* é apenas uma ativação de forças, cujos efeitos dependem do equilíbrio particular e variável entre as respostas físicas de cada observador individual? E parte desse livre jogo das respostas poderia ser considerada como a produção de “vida intensificada, um aumento do sentimento de vida”?<sup>62</sup>

\*\*\*

Além do observador individual hipotético, que é objeto do método de Seurat, *Parada de circo* contém a figuração esquemática de uma subjetividade coletiva aparentemente caracterizada pelo comportamento automático e cujo estado de atenção é inseparável do vazio do espetáculo. Nesse sentido, os observadores na parte de baixo da pintura são muito mais do que simples substitutos pictóricos de um espectador externo; aqui, representam os objetos potenciais das técnicas de controle da percepção e da atenção. A maioria das grandes

pp. 116-18 [ed. port.: *O significante imaginário*, trad. António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, pp. 120-21].

61 F. Nietzsche, *The Will to Power*, op. cit., sec. 802, p. 420; grifos no original.

62 Id., ibid., sec. 802, p. 422.

obras de Seurat deixa isto claro: a maneira como um mundo sensorial é desmontado, ressintetizado e representado liga-se em tudo ao problema de como um mundo de objetos, indivíduos e relações sociais se organiza. Suas pinturas são coleções de hipóteses sobre como elementos ou coisas podem ser combinados; coleções de conjuntos variados, produzidos (ou dissolvidos) por operações formais diferentes. O que interessa a Seurat, seja em termos de pinceladas individuais de cor ou de imagens de figuras humanas, é a tensão entre a coesão e a desintegração. Isso fica evidente tanto no modo como tenta “ligar” diversos estímulos em uma constelação coerente, quanto no modo como funde e integra os conteúdos referentes a um mundo social em uma rede de relações. A efetividade de *Parada de circo* pressupõe o movimento entre esses dois níveis diagramáticos.

Naquele período, Seurat foi um dos muitos cujas obras investigavam a ligação entre a unidade relativa da experiência subjetiva e a integridade das instituições e dos processos sociais. Para figuras como Charles Henry e Charles Féré, os fenômenos das respostas reflexas e a operação do sistema nervoso não eram de forma alguma só matéria de conhecimento fisiológico. A principal preocupação era a manutenção da ordem e do equilíbrio sociais, e o excesso de estimulação sensorial era potencialmente perturbador e patológico. Portanto, para Henry e outros, uma estética científica sugeria a possibilidade de produzir estados nervosos e psíquicos “agradáveis” e compatíveis com a tranquilidade social e a produtividade econômica. Féré era um dos muitos que se preocupavam com a fantasia social contemporânea de “solidariedade” e alertou para os perigos da superestimulação coletiva, da exaustão sociopática e, por fim, da degeneração, que ameaçavam a saúde e a unidade funcional da solidariedade.<sup>63</sup> Outra figura influente no que diz respeito a essas questões era Jean-Marie Guyau, que, no final da década de 1880, estudou como a natureza fisiológica da percepção individual afetava o funcionamento das coletividades sociais. De fato, Féré cita o trabalho de Guyau para confirmar a importância social da explicação dinomogênica do prazer estético: para Féré e muitos outros, o prazer individual não deveria exceder os limites a partir dos quais, a longo prazo, o interesse

63 Em 1894, Henry declarou: “O que a ciência pode e deve fazer é expandir o que é agradável dentro e fora de nós e, desse ponto de vista, sua função social é imensa nestes tempos de opressão e conflito sem sentido”. Citado em J. Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a Psycho-physical Aesthetic*, op. cit., p. 84. Ver C. Féré, “Dégénérescence et criminalité”. *Revue philosophique*, v. 24, out. 1887, p. 357: “A necessidade de excitação aumenta com o enfraquecimento do indivíduo ou da raça. Cada nova excitação é seguida de uma quantidade proporcional de um tipo de exaustão que no fim precipitará a degeneração”.



evolutivo da coletividade pudesse ser ameaçado.<sup>64</sup> Estudos recentes mostraram como uma parte importante da teoria estética francesa, do início da década de 1880 até o final da de 1890, tratou cada vez mais da natureza da subjetividade de massa e da relação entre a percepção estética e a integração social.<sup>65</sup>

Portanto, Seurat trabalhava com uma série de ideias cujas ressonâncias eram tanto sociais quanto “fisiológicas” ou estéticas. Entretanto, seria um erro crasso de interpretação sugerir que sua obra é parte de um projeto calculado para, tendo em vista a coesão social, produzir efeitos psíquicos “agradáveis” nos espectadores. Talvez fosse mais útil considerar que o equilíbrio produzido por Seurat entre os efeitos dinamogênicos e os inibitórios em *Parada de circo* gerava, pelo menos em teoria, uma resposta psicocinestética harmônica, correspondente a uma projeção utópica de completude e realização sensorial, impossível de encontrar na dissonância da cultura europeia contemporânea. Com certeza, boa parte de suas pinturas de Port-en-Bessin e Gravelines parece alinhada com essa possibilidade: as cenas de portos, cuidadosamente ordenadas, evocando relações pré-modernas entre a natureza e a cultura, poderiam ter alguma potência social visionária.<sup>66</sup> Mas, ainda que saibamos apreciar o valor de tal explicação, ela não pode ser reconciliada com o aspecto institucional da pesquisa em que Seurat se baseava. Tratava-se de um conhecimento

64 Ver Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*. Paris: Félix Alcan, 1889. C. Féré cita Guyau em seu *Sensation et Mouvement*, op. cit., p. 69. Nietzsche conhecia alguns dos trabalhos de Guyau do início da década de 1880 e claramente se interessava por sua afirmação de que a vida mais elevada referia-se a sentimentos de abundância, força e “expansividade”, bem como por sua declaração de que o instinto era mais poderoso do que a consciência. Sobre Nietzsche lendo Guyau, ver o estudo feito pelo padrao deste, Alfred Fouillée, *Nietzsche et l'immoralisme*. Paris: Félix Alcan, 1902.

65 Ver Nina Lara Rosenblatt, “Photogenic Neurasthenia”. *October*, v. 86, outono de 1998, pp. 47-62.

66 As marinhas pintadas por Seurat, entendidas dessa maneira, lembram as observações de Claude Lévi-Strauss sobre as marinhas de porto pintadas por Joseph Vernet no século XVIII: “Para mim, seu valor reside no fato de que me permitem reviver a relação que ainda existia naquela época entre o mar e a terra; um porto era um estabelecimento humano que não destruía completamente, mas conferia um padrão à relação natural entre geologia, geografia e vegetação, oferecendo assim um tipo excepcional de realidade, um mundo de sonhos onde ainda podíamos encontrar abrigo”. *Conversations with Claude Lévi-Strauss*, trad. John e Doreen Weightman, in G. Charbonnier (org.). Londres: Grossman, 1969, p. 97. Entretanto, o ambiente rigorosamente despovoado das pinturas de Seurat não retifica essa leitura. Sua única imagem de porto que inclui figuras humanas, *Port-en-Bessin: Le Pont et les quais* [1888], é assombradora pela dureza com que o isolamento social e as distâncias são mapeados. Ver meus comentários sobre essas marinhas tardias em “Seurat’s Modernity”, in Ellen W. Lee (org.), *Seurat at Gravelines: The Last Landscapes*. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1990, pp. 61-65.

que era parte plena de um discurso dirigido ao controle externo do comportamento e da resposta subjetiva. Ademais, nada explica por que tal figuração de harmonia (“a analogia de opostos”) precisaria coincidir com o conteúdo social obviamente ambíguo e até perturbador de *Parada de circo* (e de *Circo* [Cirque] também).

Esse movimento entre o sensorial e o social tem afinidades com a obra de um contemporâneo quase exato de Seurat, Émile Durkheim. Não importa o quanto seus campos pareçam diferentes, ambos fabricam potentes figurações sociais imaginárias. Ambos creem não só que a ciência é uma forma de percepção, mas também que os procedimentos científicos fornecem métodos para criar novos conceitos e formas. Representam uma mudança no pensamento, que passa do estudo de unidades elementares para o estudo de suas regras combinatórias.<sup>67</sup> Ambos investigam como elementos sociais e sensoriais se combinam e interagem para formar diferentes tipos de agregados. E ambos se interessam pelas transformações qualitativas que diferentes sínteses produzem nos elementos em questão, sejam representações sociais ou impressões sensoriais. Para eles, tratava-se de definir a partir de que pontos de vista as manifestações importantes de organização podem ser apreendidas.

Essas questões não são novas no que diz respeito a Seurat, e muitos críticos, desde Meyer Schapiro e Ernst Bloch, interpretaram suas pinturas a partir da natureza dos conjuntos sociais que ele reúne.<sup>68</sup> Dependendo da orientação

67 A explanação de Durkheim sobre a percepção, no início da década de 1890, tem muitos pontos essenciais em comum com o modelo dualístico e dinâmico de Seurat. Durkheim diz: “Todo estado forte da consciência é uma fonte de vida, é um fator essencial na nossa vitalidade geral. Por conseguinte, tudo o que tende a enfraquecê-lo nos diminui e nos deprime. [...] Uma representação não é, com efeito, uma simples imagem da realidade, uma sombra inerte projetada em nós pelas coisas, mas uma força que ergue a seu redor todo um turbilhão de fenômenos orgânicos e psíquicos. Não somente a corrente nervosa que acompanha a ideação se irradia nos centros corticais em torno do ponto em que se originou e passa de um plexo a outro, mas ressoa nos centros motores, onde determina movimentos, nos centros sensoriais, onde desperta imagens”. E. Durkheim, *A divisão do trabalho social* [1893], 2ª ed., trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 68-69. Sobre a ciência como forma de percepção, ver Paul Q. Hirst, *Durkheim, Bernard and Epistemology*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 104. Para uma discussão recente sobre Durkheim e percepção, ver Chris Jencks, “Durkheim’s Double Vision”, in Ian Heywood e Barry Sandywell (orgs.), *Interpreting Visual Culture: Exploration in the Hermeneutics of the Visual*. Nova York: Routledge, 1998, pp. 57-73.

68 Ver Meyer Schapiro, “Seurat and ‘La Grande Jatte’”. *Columbia Review*, v. 17, nov. 1935, pp. 9-16; e Ernst Bloch, *The Principles of Hope*, trad. Neville Plaice et al. Cambridge: MIT Press, 1986, v. 2, pp. 813-17. Ver também Linda Nochlin, “Seurat’s Grande Jatte: An Anti-Utopian Allegory”, e Stephen F. Eisenman, “Seeing Seurat Politically”, ambos em *Art Institute of*



política, suas poucas obras-primas, incluindo *La Grande Jatte* e *Circo*, podem ser consideradas diagramas de tipos diferentes de coesão ou de dissolução social. *La Grande Jatte*, em particular, pode ser vista, em termos durkheimianos, como um quebra-cabeça ambíguo sobre a natureza problemática da associação social. Seria esta *assemblage* uma imagem da harmonia (para utilizar um termo privilegiado tanto por Durkheim quanto por Seurat)? Uma imagem de um estado de solidariedade próximo do equilíbrio? De indivíduos transformados em “seres sociais”? Ou seria antes uma distribuição estatística de unidades isoladas e categorizadas, resultado da aplicação de um princípio meramente cumulativo de adjacência formal que esconde relações escassas e anômicas por trás da aparência espúria de concórdia social?

Durante a década de 1890, Durkheim interessou-se por novos modelos holísticos de associação, que suplantariam os modelos inflexíveis das cada vez mais obsoletas teorias associacionistas. Seu trabalho supõe a rejeição da simples justaposição, apresentando sínteses como um processo dinâmico auto-organizado. Não seria descabido vincular alguns aspectos do pensamento de Durkheim com o início da teoria da Gestalt: “O todo não é idêntico à soma de suas partes. É algo diferente e suas propriedades diferem das de seus componentes [...]. Ao contrário, [a associação] é a fonte de todas as inovações que foram produzidas sucessivamente durante o curso da evolução geral das coisas”.<sup>69</sup> Durkheim desenvolveu analogias entre a percepção fisiológica e a percepção de objetos sociais, afirmando que cada nível orientava-se de acordo com conjuntos e totalidades e não com os elementos atomizados.<sup>70</sup>

*Chicago Museum Studies*, v. 14, n. 2, 1989, pp. 133-154 e 211-22; e T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*. Princeton: Princeton University Press, 1984, pp. 263-67.

69 E. Durkheim, *The Rules of Sociological Method* [1895], trad. Sarah Solovay e John Mueller. Nova York: Free Press, 1964, pp. 102-03.

70 Esse é o tema central do ensaio “Individual and Collective Representations” [1898], em que Durkheim discute o trabalho de Janet, de Wundt e especialmente de William James; in E. Durkheim, *Sociology and Philosophy*, trad. D. F. Pocock. Glencoe: Free Press, 1953, p. 30 [ed. bras.: *Sociologia e filosofia*, trad. Paulo J. B. San Martin. São Paulo: Ícone, 1994]. “O todo só se forma pelo agrupamento das partes, e esse agrupamento não acontece repentinamente, como por milagre. Existe uma série infinita de intermediários entre o estado de isolamento puro e o estado de associação completa. Contudo, à medida que a associação se forma, gera um fenômeno que não deriva diretamente da natureza dos elementos associados; e quanto mais elementos envolvidos, mais potente a síntese, mais marcada essa independência parcial.” Há pouco tempo, comentou-se que “esse ensaio inteiro ressalta o interesse de Durkheim pelos debates e desenvolvimentos da psicologia na década de 1890; de fato, não raro esquecem ou fingem ignorar que ele lecionou psicologia em Bordeaux. Longe de adotar pontos de vista ‘crus’ ou ‘ingênuos’ sobre a natureza do indivíduo, a posição de Durkheim

O método de Durkheim envolvia uma reorientação da atenção para a apreensão de grupos grandes e não de unidades isoladas ou individuais. Nessa mudança está implícita sua rejeição de uma psicologia de indivíduos em favor de uma “ciência da sociedade”.

Para Durkheim, a modernidade constitui uma fase qualitativamente nova na história da humanidade e a característica específica que a distingue é a emergência de novos tipos de conjuntos humanos que são, em certo sentido, novas manifestações de complexidade.<sup>71</sup> Durkheim, como de algum modo também o fez Seurat, tentou caracterizar as formas modernas de coesão social, perguntando-se o que mantém unidos os diversos elementos de uma sociedade, dada a ausência de formas tradicionais relativamente rígidas como a religião, o mito e a consanguinidade. As respostas a essa pergunta são inseparáveis do significado histórico de *Parada de circo* e *Circo*. A “solidariedade orgânica” possui a mesma flexibilidade que um sistema vivo, no qual um enorme número de indivíduos diferenciados, integrantes de vários subsistemas, unem-se em um organismo de funcionamento intrincado (em oposição à “solidariedade mecânica” das sociedades tradicionais). A alienação e o isolamento são superados por indivíduos que entendem a necessidade de integrar-se em circuitos fechados de retroalimentação, entrelaçados e autorregulados. A obra de Durkheim apresenta uma visão harmoniosa, embora falsa, da sociedade industrial do final do século XIX, momento em que o alto capitalismo estava se configurando, e busca validar uma imagem relativamente estável e domesticada do dinamismo e da capacidade destrutiva do capital. Apesar de insistir no crescimento e no desenvolvimento como elementos fundamentais de um organismo social, a descrição da modernidade feita por Durkheim baseia-se em um estado de “equilíbrio”. Justamente, sua afirmação da “solidariedade orgânica” da modernidade representava tal estado de equilíbrio, no qual os seres humanos interagiriam através de relações de acordo e sacrifício mútuos, com

levava em consideração os principais desenvolvimentos desse momento decisivo da formação da psicologia moderna”. Mike Gane, *On Durkheim's Rule of Sociological Method*. Nova York: Routledge, 1988, p. 31.

71 Algumas das formulações “organicistas” de Durkheim (isto é, que postulam a continuidade entre as entidades biológicas e as sociais) parecem menos retrógradas agora do que há algumas décadas. Sua descrição da evolução das sociedades humanas é bastante baseada na ideia de processos auto-organizadores, definidos por momentos limiares, nos quais conjuntos de elementos, antes desconexos, inesperadamente começam a interagir para formar uma entidade ou organismo num nível superior. Isso fica evidente sobretudo em sua explanação a respeito da transformação das sociedades segmentadas, caracterizadas pela “solidariedade mecânica”.



base nas normas legais, nas convenções sociais, nas organizações profissionais e, em última instância, no Estado, ou seja, uma ordem temporal estável, que Auguste Comte havia esboçado algum tempo antes. Como François Ewald mostrou, a noção de “solidariedade” implicava uma nova série de imperativos morais, o dever de tornar-se um “ser social”, de tornar-se *socializado* em relação a uma ampla gama de instituições.<sup>72</sup>

Na década de 1890, Durkheim buscou explicar como a divisão do trabalho podia ser, ao mesmo tempo, essencial para a vitalidade social e para a ordem moral, como ele acreditava, e a causa de efeitos dissipativos e patológicos. A divisão do trabalho era um processo que não podia ser “levado demasiado longe sem se tornar uma fonte de desintegração”.<sup>73</sup> Durkheim voltou-se para Comte em busca de um vocabulário para elaborar os efeitos da anomia: decomposição, dispersão, dissolução – são todas palavras que descrevem como certos padrões de redes de organização social se interrompem.<sup>74</sup> A anomia, nesse sentido, é um conceito *formal*. Isto é, designa o colapso de uma série organizada de conexões e adjacências e perturba um fluxo normalmente regulado de comunicação e retroalimentação. “O estado de anomia é impossível onde quer que os órgãos solidários estejam em suficiente contato.” Durkheim afirmava que “se a divisão do trabalho não produz a solidariedade, é porque as relações entre os órgãos não são regulamentadas”.<sup>75</sup> Em uma passagem célebre, a anomia acontece quando o trabalhador individual “não é mais a célula viva de um organismo vivo, que vibra sem cessar em contato com as células próximas, que age sobre elas e responde, por sua vez, à sua ação, se dilata, se contrai, se dobra e se transforma segundo as necessidades e as circunstâncias; não é mais que uma engrenagem inerte, que uma força externa aciona e que sempre se move no mesmo sentido e da mesma maneira”.<sup>76</sup>

72 Ver François Ewald, *L'État providence*. Paris: Grasset, 1986, pp. 364-67. Em 1887, Charles Féré, por exemplo, escreveu: “A sociedade não pode ter uma fundação durável diferente da solidariedade”, in “Dégénérescence et criminalité”, op. cit., p. 337.

73 E. Durkheim, *A divisão do trabalho social*, op. cit., p. 372.

74 Id., *ibid.*, p. 373. Jean Duvignaud sublinha as possibilidades criativas abertas pelos estados de anomia: “Os estados de anomia constituem a passagem de uma fase para outra, da estrutura sistêmica da linguagem para uma condição sem estrutura, que momentaneamente suspende todos os nexos estabelecidos, abrindo então uma brecha, uma iluminação no meio do discurso estabelecido. E isso independe da desordem causada pela colisão, pela confusão e pelo curto-circuito entre línguas e séries diferentes”. J. Duvignaud, *L'Anomie: Hérésie et subversion*. Paris: Editions Anthropos, 1973, p. 86.

75 E. Durkheim, *A divisão do trabalho social*, op. cit., p. 385.

76 Id., *ibid.*, p. 388.

É claro que Durkheim esforçou-se para retratar essa dissolução social como parte de uma fase *transitória* e não como uma característica permanente de um sistema que, por natureza, estaria sempre em transição. As transformações da modernização aconteciam com tanta rapidez que “os interesses em conflito ainda não tiveram tempo de se equilibrar”.<sup>77</sup> Seu modelo de solidariedade orgânica está relacionado tanto com a complexidade saudável de um organismo superior quanto com o quase equilíbrio de um sistema termodinâmico. Tomando como modelo o sistema termodinâmico, a anomia e a solidariedade poderiam ser apresentadas como dois tipos diferentes de informação estatística sobre grandes conjuntos de elementos. Da mesma maneira que James Clerk Maxwell rejeitou as explicações dinâmicas ou “históricas” para a atividade de moléculas individuais, Durkheim renunciou ao indivíduo enquanto unidade de estudo para concentrar-se nos padrões coletivos.<sup>78</sup> Portanto, a anomia descreve uma distribuição estatística de elementos, na qual o contato ou a proximidade insuficientes impedem o fluxo de mensagens ou de informações do sistema como um todo.<sup>79</sup> Sem forçar demais essa comparação e sem desenvolver as homologias entre anomia e entropia, poder-se-ia dizer que Durkheim entendia a transmissão de conhecimentos como medida da organização ou da desorganização relativa da sociedade.<sup>80</sup> Se for considerada como um aumento sistêmico das zonas locais de dissociação e desintegração, a anomia relaciona-se a uma falha dos processos de retroalimentação. Do mesmo modo, o funcionamento do indivíduo anômico acima descrito assemelha-se muito ao do autômato, na medida em que a ágil capacidade de adaptação de um orga-

77 Id., *ibid.*, p. 386.

78 Ver P. M. Harman, *Energy, Force and Matter: The Conceptual Development of Nineteenth Century Physics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 131-34.

79 Essa formulação geral é recorrente durante o século xx; por exemplo, no pensamento urbanístico de Christopher Alexander: “Em qualquer objeto organizado, a compartimentalização e a dissociação dos elementos internos são os primeiros sinais da destruição que está por vir. Numa sociedade, a dissociação equivale à anarquia. Numa pessoa, a dissociação é a marca da esquizofrenia e do suicídio iminente”. C. Alexander, “A City Is Not a Tree, Part 2”. *Architectural Forum*, v. 122, n. 2, maio 1965, p. 61.

80 Com frequência, os comentários tradicionais sobre Durkheim confundem os efeitos éticos com os efeitos econômicos da “transmissão de conhecimentos”, naturalizando assim a intensificação da circulação no capitalismo. Ver, por exemplo, Raymond Aron, *Main Currents in Sociological Thought*, trad. Richard Howard e Helen Weaver. Nova York: Basic Books, 1967, v. 2, p. 23: “Parece-me que a densidade moral é *grosso modo* a intensidade da comunicação entre indivíduos, a intensidade do intercâmbio. Quanto mais comunicação houver entre os indivíduos, quanto mais trabalharem juntos, quanto mais trocarem ou competirem entre si, maior será a densidade”.



nismo vivo é suplantada pelo padrão repetitivo do comportamento mecânico.<sup>81</sup> É nesse ponto que as formas modernas de atenção, isoladoras e quase automáticas, assemelham-se ao que Durkheim buscou descrever como “anomia”.

A crise da “desagregação” social diagnosticada por Durkheim reforçou sua preocupação com as formas de ligação e coesão, no exato momento em que Pierre Janet e outros estudavam a desagregação psíquica e os mecanismos da síntese cognitiva e perceptiva. Mas a idílica visão de Durkheim de uma sociedade (futura), que funcionava sem percalços, com indivíduos que trabalhavam de modo cooperativo em entidades corporativas controladas pelo Estado, pouco tinha a ver com as pseudossolidariedades reais que estavam se consolidando naqueles anos, e eram muito diferentes de sua visão. Por trás dessa fase do trabalho de Durkheim, encontrava-se a necessidade de esconder ou de reprimir as separações e segmentações onipresentes produzidas pela modernização.<sup>82</sup> De certa forma, Durkheim tinha razão ao afirmar que seus escritos tratavam de uma crise da coesão social em um período de transição, mesmo que uma das respostas sistêmicas a essa crise tenha justamente começado a tomar forma ainda durante sua vida (uma resposta prenunciada por diversos trabalhos importantes de Seurat): a formação de uma sociedade cuja unidade efetiva se fundava na ubiquidade do consumo espetacular, realizado pelos meios de massa e pelas tecnologias da ilusão. Se a religião foi a principal “representação coletiva” para a solidariedade mecânica pré-moderna de Durkheim, o espetáculo entendido como “pseudossagrado” tornar-se-ia a principal simulação de coesão e unificação para a modernidade do século xx.<sup>83</sup> Debord insistia que a única solidariedade produzida pelo capitalismo era a unidade dos sujeitos em sua própria separação. Essa afirmação é suficiente para que *A sociedade do espetáculo* seja considerada como a implosão e o desmonte final, na década de 1960, da tradição sociológica vinda de Durkheim.

81 Sobre a relação entre o organismo e o autômato, ver Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, 2ª ed. Garden City: Doubleday, 1954, pp. 25-36.

82 De acordo com Michel Foucault, o pensamento de Durkheim não admite a existência dos mecanismos sociais de *exclusão*. A sociologia de Durkheim só consegue perguntar: “Como pode a sociedade manter os indivíduos unidos? Qual é a forma de relação, de comunicação simbólica ou afetiva que se estabelece entre indivíduos? Qual é o sistema organizacional que permite à sociedade constituir uma totalidade?”. “Michel Foucault on Attica: An Interview”. *Telos*, v. 19, 1974, p. 156.

83 G. Debord, *A sociedade do espetáculo*, op. cit., p. 21. Ver Daniel Dayan e Elihu Katz, “Articulating Consensus: The Ritual and Rhetoric of Media Events”, in Jeffrey C. Alexander (org.), *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 161-86.

Ao examinar o todo da produção visual de Seurat, que inclui pinturas e, em número muito maior, desenhos (em especial aqueles que não são obviamente estudos para trabalhos maiores), é impossível não perceber a oscilação interminável e sistemática entre as grandes representações calculadas de coletividades sociais (ou multidões) e as imagens, muito mais numerosas, de isolamento e separação. Assim como a unidade de seus conjuntos ópticos constituía uma construção subjetiva efêmera, que nunca alterou de fato o caráter abstrato e segmentado de seus pontos, também sua composição de conjuntos sociais provisórios nunca alterou o caráter obstinadamente isolado dos componentes humanos individuais. Mas, ainda que a “sociologia” de Seurat possa estar inscrita em certos procedimentos técnicos e normativos, ele mantém uma posição mais sombria e cética do que Durkheim a respeito da possibilidade de um conhecimento positivo sobre a “realidade social”. Portanto, mais do que uma representação da anomia ou do conflito de classes, sua obra é determinada por uma sensação de impalpabilidade e evanescência quanto ao próprio social.

Como muitos sugeriram, a emergência na década de 1890 de uma “ciência” da sociologia, sobretudo na França, representa ao mesmo tempo uma sublimação das grandes catástrofes sociais do século XIX e um produto compensatório da ansiedade burguesa, acumulada depois das desordens da Revolução, dos eventos de 1848, da Comuna de 1871 e de outras sublevações. A resposta de Seurat a esse legado de tumultos revela-se de modo perturbador em um desenho feito por volta de 1883, *Place de la Concorde, Inverno*. Aqui, o mundo noturno sombrio e despovoado torna-se uma imagem negativa penetrante da revolução, com a qual esse local de Paris guarda estreita relação. Não se veem fachadas arquitetônicas em meio à desolação invernal, e o próprio obelisco, localizado no centro desse espaço urbano, com todas as suas ressonâncias mnemônicas, fica decisivamente excluído da vista. Em vez disso, a banalidade do poste ancora a cena, e apenas a silhueta parcial de um dos dois chafarizes Hittorff, no lado esquerdo do desenho, sugere o eixo norte-sul no qual se ergue o obelisco. A carruagem à direita, um dos ubíquos fiacres, com sua separação física entre o cocheiro e o passageiro, marca a divisão de classes sobre a qual se funda o insuportável vazio da cena. *Place de la Concorde* revela o pesadelo real, a desorientação de um presente em que os sonhos coletivos de *égalité* e *bonheur* não podem nem mesmo ser lembrados. Cerca de uma década depois da Comuna, não se trata mais de reprimir um campo de esperanças e de expectativas, e sim de evacuar o terreno onde podem ter sido



representadas simbolicamente.<sup>84</sup> *Place de la Concorde* faz alusão a um modelo anterior de teatro político, substituído pelas formas modernas de espetáculo que emergiram durante os últimos anos da curta vida de Seurat.<sup>85</sup>

\*\*\*

As estratégias conceituais, técnicas e representativas da obra tardia de Seurat antecipam os objetos e as forças que se tornariam componentes-chave das novas operações do poder social no início do século xx.<sup>86</sup> Seurat revela as maneiras como os indivíduos, em sua qualidade e capacidade de observadores, podem ser reunidos em novas pseudossolidariedades, seja na multidão ou no público de um espetáculo, sem perder seu isolamento efetivo. A pintura reitera, quanto ao conteúdo, aquilo que produz por meio de seu sistema técnico: a obra é uma solicitação de atenção. A apresentação circense, com seus músicos e artistas, é um dispositivo de *atração*, cujo objetivo é chamar a atenção dos pedestres urbanos e convencê-los a comprar um ingresso para ver a atração “principal” dentro do pavilhão em frente. Mas essa atração lhes será – e nos será – para sempre negada, pois essa pintura projeta-se fundamentalmente em torno do cancelamento e da suspensão daquilo que promete revelar. O espectador dessa pintura, tanto como indivíduo quanto como parte de uma coletividade subjetiva, vê-se inescapavelmente implicado no jogo eterno de atração e ausência.

Uma das características mais importantes de *Parada de circo* é o modo como sua organização formal desestabiliza a posição e a identidade de seu suposto espectador. O essencial nessa organização é que Seurat oblitera as

84 Ver Denis Hollier, *Against Architecture*, trad. Betsy Wing. Cambridge: MIT Press, 1989, p. xxii: “Durante a primeira metade do século XIX, essa esplanada foi fonte de mal-estar para os construtores e urbanistas. Deveria ser transformada num lugar de memória e expiação, ou de riso e esquecimento? Como se deveria andar, com que tipo de passo, no lugar onde sangue – incluindo o do rei – havia sido derramado? Aproveitando-se da indecisão, feiras e festivais estabeleceram-se temporariamente nessa terra quase devastada”. Ver também a descrição dos usos simbólicos intrincados da Place de la Concorde durante o Segundo Império, em Matthew Truesdell, *Spectacular Politics: Louis-Napoléon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*. Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 17-26.

85 Ver a discussão sobre a “despolitização teatral” em Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press, 1993, pp. 164-72.

86 Sobre Debord e as “origens” da sociedade do espetáculo, ver meu “Espectáculo, atenção, contramemória” [1989], trad. Lívia Flores Lopes. *Arte e ensaios*, n. 25, Rio de Janeiro, nov. 2011, pp. 197-209.

condições *cenográficas* da obra exatamente ao mesmo tempo em que simula sua presença. O tema ostensivo da obra é potencialmente *cênico* em mais de um modo: não apenas ao mostrar uma performance quase teatral, mas também ao colocar o espectador como parte de um público diante de um espaço que parece um palco.<sup>87</sup> O quadro mimetiza um espaço teatral representado de maneira clássica, mas oculta elementos essenciais desse modelo significante: um modelo que, a princípio, estabelece um mundo ilusório que se estende à medida que se afasta do espectador situado no limite do proscênio, mas que se relaciona reciprocamente com o ponto de vista do espectador. Uma das características estruturais mais óbvias de *Parada de circo* é a eliminação radical de linhas ortogonais (linhas de fuga), que resulta em uma decomposição da pintura em uma assemblage de elementos planares desconexos.<sup>88</sup> Seurat recusa totalmente as linhas de fuga e quase todo o escoreço e as indicações de profundidade que poderiam nos ajudar a construir relações espaciais na pintura. O efeito disso é a desestruturação da área do “palco”, que está acima dos espectadores, sua transformação em uma espécie de colcha de retalhos única e, por conseguinte, o fechamento, para nosso olhar, de qualquer possível via de entrada na obra. É como se, em *Parada de circo*, Seurat simulasse o diagrama de 1859 de David Sutter, que mostra a relação perspectiva entre o espectador e um quadro retangular, mas eliminasse o sistema determinado de linhas de fuga, do qual sua inteligibilidade dependia.<sup>89</sup> Ao mesmo tempo, essa escolha formal impede o aparecimento de planos ou de superfícies perpendiculares ao plano pictórico. Assim, os elementos-chave que determinavam a coerência da cenografia clássica nos são negados: não se pode ver a verdadeira localização das figuras sobre a superfície do palco, como seria possível se esta fosse uma pintura em perspectiva, com um característico chão do tipo “tabuleiro de xadrez”. Nenhuma das figuras de *Parada de circo* está “radicada” de forma visivelmente legível. Isso é evidente sobretudo na figura central do trombonista, cujos pés são ocultados à vista, de modo perturbador.

Nesse quadro, um dos poucos elementos que lembram uma transversal da representação clássica é a linha diagonal na parte inferior central da obra,

87 Pierre Francastel fez uma das descrições mais exemplares da “estrutura cúbica e unitária da cenografia clássica” na pintura do Renascimento. Ver, por exemplo, seus *Études de sociologie de l'art: Création picturale et société*. Paris: Denoël, 1970, pp. 191-97.

88 Analisei algumas formas do imaginário do século XIX como conjuntos de elementos planos, em particular o estereoscópio, em *Técnicas do observador* [1990], trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011, pp. 124-26.

89 D. Sutter, *Nouvelle Théorie simplifiée de la perspective*, op. cit.



atrás do trombonista. Ela representa o corrimão de uma escada que sai do nível da rua e dá acesso ao interior do circo. De nosso ponto de vista, a entrada está situada onde dois planos parecem se encontrar, à direita da figura central, efetivamente negando a possibilidade de uma “entrada” visual a partir de nosso ponto de vista. Essa diagonal funciona como fragmento residual de um esquema perdido de transversais e é empregada como uma unidade numa superfície caracterizada não tanto por seu aspecto plano, mas por sua impenetrabilidade e opacidade. A superfície torna-se um campo *tabular*, com linhas e colunas, impossibilitando uma relação pontual, ou de ponto a ponto, entre o espectador e a imagem.<sup>90</sup> O que está em questão aqui é a subversão das expectativas essenciais de um plano teatral clássico: o colapso da profundidade e o fechamento do acesso ao próprio local para o qual a apresentação do lado de fora nos chama. Assim, *Parada de circo* paira de forma ambígua entre dois regimes escópicos, para utilizar a expressão de Martin Jay: entre o quadro metrificado e homogêneo, vagamente assimilado ao espaço clássico, e um regime perceptivo descentrado e desestabilizado, com um observador móvel e corpóreo.<sup>91</sup> A evocação de uma estrutura cenográfica é como um véu que cobre a

90 Michel Serres descreve de maneira concisa a importância do ponto e da pontualidade na epistemologia clássica, em *La Distribution*. Paris: Minuit, 1977, pp. 17-28. Ver também a discussão sobre os sistemas pontuais na arte feita por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *A Thousand Plateaus: Capitalisme and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 294-98 [ed. bras.: *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, coord. trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, v. 4, p. 56-61]. Jacques Derrida discute a fenomenologia de Husserl quanto ao aspecto pontual da visão e ao aspecto indivisível da experiência do presente puro e temporal em *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trad. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1974, pp. 60-69. Dada a frequência com que *Parada de circo* tem sido classificada como uma antecipação do caráter plano típico do século xx, evito caracterizar sua estrutura como uma “grade”, salvo nos termos em que o problema é discutido por Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985, pp. 13-17. “Por sua abstração própria, a grade transmitia uma das leis fundamentais do conhecimento – a separação entre a tela perceptiva e o mundo ‘real’. Considerando isso, não é de espantar que a grade – como emblema da infraestrutura da visão – viria a tornar-se uma característica cada vez mais visível e insistente da pintura neoimpressionista, na medida em que Seurat, Signac, Cross e Luce aplicavam-se ao estudo da óptica fisiológica”, p. 15.

91 Ver o capítulo de Martin Jay, “The Crisis of the Ancien Scopic Régime”, in *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993, e M. Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, in Hal Foster (org.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988, pp. 3-28.

construção dissociada, não homogênea e cumulativa da obra.<sup>92</sup> Mas isso não é o mesmo que dizer que *Parada de circo* é uma antecipação de várias manifestações de planaridade na pintura do século xx. O historiador do cinema Tom Gunning argumentou de modo convincente que o cinema dito “primitivo” tinha muito menos a ver com uma perpetuação da tradição teatral ou do arco do prosaetrio, apesar da frontalidade e da unidade do enquadramento, do que com uma contradição de espetáculos de mágica e de manipulações das aparências ópticas por trás da cena.<sup>93</sup> Esse espaço fechado e anticênico também se relaciona com formas populares de apresentação, como o teatro de sombras, o teatro de marionetes, entre outras que apenas simulam ou evocam o “cubo” do palco teatral. Neste sentido, a distribuição particular das figuras nesse espaço raso é um arcaísmo proposital, que lembra menos o modelo de friso derivado da antiguidade clássica do que a organização processional do teatro religioso e místico medieval.<sup>94</sup>

Considerando o que eu disse sobre o caráter anticenográfico de *Parada de circo*, quero compará-la brevemente com uma pintura que, para o século xix, foi um modelo exemplar dos valores cenográficos e que, ademais, possui algumas afinidades significativas com Seurat: *A última ceia*, de Leonardo da Vinci.<sup>95</sup> Se justaponto as duas obras, não é apenas porque *A última ceia* pareceu ser por muito tempo um modelo consumado de utilização da perspectiva de um ponto, mas também pelo modo específico como a obra de Seurat, ape-

92 Alguns aspectos da organização desagregada de *Parada* foram comentados com sensibilidade por Robert J. Goldwater, “Some Aspects of the Development of Seurat's Style”. *Art Bulletin*, v. 23, jun. 1941, pp. 117-30.

93 Ver, por exemplo, Tom Gunning, “Primitive cinema: A Frame Up or the Trick's on Us”, in Thomas Elsaesser (org.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI, 1990, pp. 95-103.

94 Ver George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1944, pp. 13-15. O texto de Kernodle é discutido e retificado em Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, trad. John Goodman. Cambridge: MIT Press, 1994, pp. 394-401. Damisch comenta a existência histórica relativamente breve de “um teatro cujo aparato facilitava a troca de cenário e os efeitos espetaculares, satisfazendo ao mesmo tempo, de modo ilusionista, o princípio de organização unitária do espaço cênico”. Robert Herbert associa *Parada de circo* ao “isolamento processional” das figuras na arte egípcia, em seu *Neo-Impressionismo*. Nova York: Guggenheim Museum, 1968, p. 119.

95 É preciso lembrar que o conhecimento que se tinha no século xix da *Última ceia* pouco se referia à pintura real em Milão, bastante desgastada; em vez disso, a maior parte das posições críticas sobre a obra era baseada nas diversas cópias amplamente difundidas, como a gravura de Raphael Morghen ou as versões impressas da “reconstrução” de 1807, de Giuseppe Bossi.



sar de também ser um conjunto técnico, recusava, de maneira implacável e mesmo satírica, as hipóteses em que se baseava a obra de Leonardo da Vinci.<sup>96</sup> Além disso, seria difícil entender em profundidade a relação entre arte e ciência na década de 1880 sem atentar para a enorme renovação do interesse por Leonardo da Vinci no início desse período.<sup>97</sup> Não se trata de saber se Seurat poderia ter identificado sua vocação de artista-cientista com a de Da Vinci, mas de entender que seu desenvolvimento intelectual e pessoal foi paralelo à descoberta moderna do grande alcance dos interesses de Da Vinci (especificamente, na tradução para o francês de seus cadernos durante a década de 1880 e na publicação de uma ampla gama de novas análises e comentários).<sup>98</sup>

96 Mary Mathews Gedo argumenta que o interesse de Seurat por arte antiga centrava-se na arte religiosa e alega que “ele concebeu a *Grande Jatte* como um ícone moderno, o equivalente secular de um grande retábulo religioso [...]. Os aspectos religiosos da composição tornaram-se cada vez mais importantes à medida que a pintura progredia. Quando Seurat chegou à última camada de pontilhado da pintura, cada pincelada tinha assumido o caráter de gesto ritualístico imbuído de uma qualidade sacra”. M. M. Gedo, “The ‘Grande Jatte’ as the Icon of a New Religion: A Psycho-Iconographic Interpretation”. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, v. 14, n. 2, 1989, pp. 223-37.

97 *A última ceia* é a primeira obra de arte discutida por David Sutter em seu “Les phénomènes de la vision”. *L’Art* [1880], op. cit. Esse artigo está entre as poucas “fontes” de uma teoria da arte própria de Seurat, revelada em sua ansiosa carta enviada para Fénéon, em 1890, em que se mostra profundamente preocupado com a ideia que o público tinha de sua formação intelectual e estética. A explicação de Sutter sobre *A última ceia*, baseada na relação entre “le point de vue” e “les lignes fuyantes” (linhas de fuga), ilustra exatamente aquilo que Seurat desmonta em *Parada de circo*. Reiterando uma comparação que se tornara lugar-comum por volta de meados do século XIX, Sutter compara a pintura de Leonardo da Vinci com as *Bodas de Caná* [1562], de Veronese, uma pintura explicitamente bem mais teatral; esta última poderia, ao menos na parte central, ser associada a *Parada de circo* por sua composição em planos comprimidos, como os corrimões e os níveis arquitetônicos diferentes, em que não há linhas de fuga para facilitar a legibilidade espacial. *A última ceia* também é a principal obra utilizada para explicar o “point de vue”, ver Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, pp. 510-13. Blanc apresenta igualmente *As bodas de Caná* como exemplo de uma organização pictórica alternativa, que rompe a unidade de um ponto de vista único e de uma única linha do horizonte.

98 Charles Henry, amigo de Seurat, envolveu-se de forma ativa em alguns dos projetos de tradução e de publicação dos escritos de Leonardo da Vinci em meados da década de 1880. Entre os trabalhos influentes sobre Da Vinci, constam: Charles Ravaisson-Mollien, “Les Écrits de Léonard de Vinci”. *Gazette des Beaux-Arts*, v. 23, 1881, pp. 225ss, 331ss, 514ss; H. De Geymuller, “Derniers travaux sur Léonard de Vinci”. *Gazette des Beaux-Arts*, v. 34, 1886, pp. 143-64; Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci: L’artiste et savant. Essai de biographie psychologique*. Paris: Perrin, 1892. Uma das conclusões de Ravaisson-Mollien trata da centralidade das proporções geométricas no pensamento de Da Vinci: “De fato, ele diz que a proporção pode ser descoberta não apenas em números e medidas, mas também em sons, pesos, tem-

Durante esses anos, o valor cultural de Leonardo da Vinci sofreu muitas variações conflitantes, que também espelham alguns dos paradoxos da carreira de Seurat. Decerto, ele não discordaria de Gabriel Séailles, em 1888, quando, parafraseando Leonardo da Vinci, afirmou: “A arte não é, como alguns imaginam, um processo mecânico ou meramente técnico; é, antes, uma coisa mental, *cosa mentale*”.<sup>99</sup>

Seria possível dizer que ambas as pinturas tratam da revelação de um mistério: numa, o mistério do sacrifício cristão, que coincide com apreensão lúcida da extensão infinita; na outra, o “mistério” da ordem desencantada e quantitativa do capitalismo, tornado visível por meio da destruição do espaço homogêneo e legível. Como em *A última ceia*, *Parada de circo* traz uma fileira de treze pessoas dispostas horizontalmente no plano, mas aqui não há figura redentora. Em vez disso, a despreocupada atenção das figuras parece distribuir-se sobretudo entre elas mesmas e os artistas performáticos. Essa multidão heterogênea não testemunha a Santa Comunhão, e sim os rituais intrínsecos à modernidade. Um dos elementos-chave de *Parada de circo* é uma cena marginal, à direita: veem-se duas figuras, talvez uma mãe e uma filha, comprando ingressos para assistir ao espetáculo musical que está acontecendo, ou vai acontecer, atrás do pano de boca que se estende de um lado ao outro da pintura. Há uma correspondência completa entre o papel do consumidor e o do espectador atento. Essa relação de troca, esse movimento de quantidades abstratas, expõe a dimensão *transacional* da obra e coloca a questão do *valor* como central para seu objetivo. A janelinha sem profundidade da bilheteria, além de representar a única abertura que penetra o pano situado atrás dos artistas, funciona como um lembrete sardônico da transparência perdida, do fim do modelo clássico do plano pictórico como janela. Uma das primeiras intuições de Georg Simmel sobre a modernidade foi a maneira como os usos do dinheiro transformaram o caráter social da troca, deixando de ser uma transação interpessoal para ser uma transação anônima, uma troca a distância.<sup>100</sup> Seurat representou a janela

pos, lugares e em todos os tipos de força”, p. 237. Anteriormente, Hippolyte Taine, amigo próximo de Henri Lehmann, professor de Seurat, escreveu sobre Da Vinci chamando a atenção para os elementos de androgenia em sua obra, em “Léonard de Vinci” [1865], H. Taine, *Derniers essais de critique et d’histoire*. Paris: Hachette, 1894, pp. 340-74. Sobre o amplo impacto cultural de Leonardo da Vinci na França do final do século XIX, ver A. Richard Turner, *Inventing Leonardo*. Nova York: Knopf, 1992, pp. 132-49.

99 Gabriel Séailles, “Peintres contemporains: Puvis de Chavannes”. *Revue bleue: revue politique et littéraire*, v. 6, 11/02/1888, p. 183.

100 Georg Simmel, *The Philosophy of Money* [1900], trad. Tom Bottomore e David Frisby. Londres: Routledge, 1978, pp. 297-303, 460-61. “A equivalência *a priori* dos preços das mercado-



da bilheteria como uma imagem concentrada da experiência social, carregada de separação e troca despersonalizada. Enfim, o ato de troca é o que suplanta o milagre da transubstanciação na obra de Leonardo da Vinci: trata-se aqui da possibilidade de converter qualquer objeto, experiência ou percepção numa forma de equivalência universal.<sup>101</sup>

Aproximadamente cinco anos antes, Seurat havia trabalhado em uma imagem semelhante, na qual também observamos a transparência implícita de uma atração aparente, de uma janela tapada que dá lugar a um painel luminoso. Esse notável desenho colorido, feito por volta de 1882, *Loja e duas figuras*, apresenta certa semelhança estrutural com *Parada de circo*. Ele é muito “cênico” na medida em que é determinado pela posição de um observador: a cabeça de um homem, na parte inferior do quadro, como se fosse o único representante dos espectadores da outra pintura. Esse homem também se encontra diante de um plano composto por elementos retangulares que, aqui, remetem à fachada e à vitrine de uma loja. Mas Seurat não fornece nenhuma pista sobre os objetos à venda, em vez disso oferece um esquema das condições formais de exposição e atração para as quais a identidade específica da forma-mercadoria é irrelevante. Desprovido de linhas de fuga, seu formato simétrico é quebrado pela inclusão de uma linha vertical à esquerda, que causa um efeito muito parecido com o da árvore em *Parada de circo*. Menciono esse desenho para defender a ideia de que *Parada de circo* também faz uma meditação (embora obviamente muito mais desenvolvida) sobre o vazio da relação moderna de exposição e consumo. *Parada de circo* também representa o meio explicitamente econômico de *Loja e duas figuras*, a ubiquidade da experiência subjetiva de “fazer compras” e sua construção como espetáculo.<sup>102</sup> A distribuição da cor nesse

rias eliminará as numerosas deliberações e exames do comprador, bem como os numerosos esforços e elucidações do vendedor, de modo que a transação econômica passará rápida e indiferentemente pelos canais pessoais”, p. 461. É importante lembrar que Simmel começou a trabalhar nesse projeto no final da década de 1880 e que publicou o artigo “On the Psychology of Money” pela primeira vez em 1889.

101 Como Jean-Joseph Goux demonstrou, o capitalismo é um sistema no qual “os âmbitos libidinoso, intersubjetivo e semântico estão completamente apartados das relações econômicas que doravante se descobrem como tais”. Ele descreve uma “desafeição” geral do valor, uma drenagem das dimensões personalizadas e significantes da troca e a emergência de um setor econômico totalmente autônomo e resistente aos investimentos semânticos ou afetivos. J.-J. Goux, *Symbolic Economies after Marx and Freud*, trad. Jennifer Gage. Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 125-29.

102 Entretanto, pode ser interessante considerar a relação entre as duas figuras: a figura na parte inferior direita, claramente um homem, observa a outra, de gênero indefinido, que se encontra de pé na soleira da loja. Esse arranjo traz algo da estrutura das primeiras histórias

desenho é, em particular, interessante: as duas figuras, os caixilhos das vitrines e os traços toscos que indicam a rua e seu entorno foram desenhados de modo uniforme em violeta escuro. No entanto, o conteúdo das vitrines constitui-se por campos vívidos de contrastes de cor – azul e amarelo, laranja e azul – e toques de amarelo puro. Assim, uma forte oposição estabelece-se entre o mundo monocromático da rua e dos espectadores e a tela multicolorida e vibrante das vitrines, zonas de atração brilhantes.

No centro de *A última ceia*, a cabeça de Jesus está alinhada com o ponto de fuga e com a janela central que se abre para o espaço celestial infinito. O elemento que ocupa essa área em *Parada de circo* poderia revelar-se igualmente significativo. Trata-se de um grande cartaz indicando o preço da entrada, com dois valores diferentes, expressos em centavos. Entretanto, como o cartaz está parcialmente obstruído pela figura central, tudo o que vemos são dois zeros (e um fragmento do dígito ao lado do zero de cima, talvez um “3” indicando 30 centavos). Essa eliminação de todas as ressonâncias transcendentais poderia ser considerada um dos pontos de fuga da modernidade – a tabuleta de preço exibida em toda sua abstração, a tabuleta de preço drenando toda a ilusão de referência ou estabilidade.<sup>103</sup> Ela indica um novo limite de racionalização e desencanto na prática artística. A aparência imóvel da imagem contrasta com o próprio processo de circulação e convertibilidade que é representado. Ao mesmo tempo, a simulação inerente ao espetáculo literal é inseparável da

de detetive: a vigilância secreta de um indivíduo por outro. Menciono essa característica para associá-la a esse tipo de narrativa, por exemplo, “The Man in the Crowd”, de Edgar Allan Poe, em que o narrador segue um desconhecido específico “onde quer que fosse” e “de modo que não chamasse sua atenção”. Embora o conto tenha sido escrito em 1840, as lojas são parte essencial do itinerário desse estranho: “Em nenhum momento percebeu que eu o observava. Ele entrava de loja em loja, não perguntava o preço de nada, não falava coisa alguma e olhava todos os objetos com um olhar fixo e vazio”. É exatamente esse tipo de olhar vazio que Seurat integra na sua visão das vitrines aqui e subsequentemente em *Parada de circo*. Para além do conteúdo específico, o curto texto de Poe, com sua articulação paradigmática da solidão moderna, também corresponde à protossociologia que explica a oscilação de Seurat entre as imagens de figuras isoladas e as de coletividades sociais. O narrador do conto de Poe conta como seu intelecto “eletrificado” deu “primeiro uma volta geral e abstrata. Eu via os passageiros em massa e pensava neles como um conjunto. No entanto, logo me detia nos detalhes, e olhava com interesse minucioso a variedade infinita de figuras, vestes, ares, portes, rostos e composturas”. Edgar Allan Poe, *Poetry and Tales*. Nova York: Library of America, 1984, pp. 388-96. Charles Henry indicou em sua “Introduction à une esthétique scientifique” de que forma Poe pode ter interessado a Seurat, ao tratá-lo como poeta que celebrava a importância da ciência, em *Revue contemporaine*, 1885, p. 444.

103 O ponto de fuga numa construção perspectiva não corresponde necessariamente ao centro matemático de uma pintura.



“aparência” do preço. Para Marx, o preço é “o símbolo de si mesmo”, é “apenas uma fuga, uma realidade destinada a desaparecer constantemente, a ser suspensa, a não contar como uma realização definitiva, mas sempre e só como uma realização intermediária, mediadora [...]”. Ele existe, portanto, apenas na medida em que se mantém nesse movimento contínuo [...] sua realidade não é ser o preço, mas *representar* o preço, portanto representar a si mesmo, e, sendo assim, representar o valor de troca das mercadorias”.<sup>104</sup> A ambivalência literal da tabuleta de preço em *Parada de circo* é a chave para entender a problematização geral das práticas simbólicas na pintura como um todo.<sup>105</sup> Quer seja a cor ou o dinheiro, Seurat insere sua prática num regime de signos que, em vez de possuírem qualquer valor intrínseco, são símbolos de valor. Essa problemática é o que torna a obra crucial para qualquer análise da questão do simbolismo na cultura no fim do século XIX.

Além de ser uma tabuleta de preço (na qual os dois dígitos pairam como lembretes da estratificação do consumo por classes), trata-se, e isso talvez seja mais importante, de uma manobra calculada para posicionar o signo matemático zero no cerne do quadro. Esse cartaz que declara o preço da entrada (entrada que, como mostrei, é visualmente impossível) torna-se um signo sobre o signo, assumindo papel fundamental na pintura. Brian Rotman indicou como “o duplo aspecto do zero, signo que faz parte do sistema numérico e metassigno, signo dos signos que está fora desse sistema, permitiu que funcionasse como sede da ambiguidade entre um caractere vazio (cuja qualidade oculta e misteriosa sobrevive na ligação entre “cifras” e códigos secretos) e um caractere para o vazio, isto é, um símbolo que não significa nada”.<sup>106</sup> No contexto da minha leitura da obra, é difícil evitar sua força essencialmente niilista, anunciando

104 Karl Marx, *Grundrisse*, trad. Martin Nicolaus. Nova York: Random House, 1973, pp. 211-12 [ed. bras.: *Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858; esboços da crítica da economia política*, trad. Mario Duayer et. al. São Paulo: Boitempo, 2011].

105 A preocupação de Seurat com a ideia de preço fica evidente na racionalização do custo de suas próprias obras. Ver M. Schapiro, “Seurat and ‘La Grande Jatte’”, op. cit., p. 16.

106 Brian Rotman, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*. Nova York: St. Martin’s Press, 1987. Sergei Eisenstein fez uma análise notável de outra pintura do final da década de 1880 em que a presença de um “ponto zero” é o elemento decisivo numa composição com base na proporção áurea. Eisenstein defende que, em *O exílio da Boyarina Morozova* [1887], de Vassili Surikov, a atenção do observador é dirigida de propósito para o ponto “mais importante”, mas que “não pode ser representado plasticamente”. Sergei Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, trad. Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 23-26. Vassili Surikov (1848-1916), como Seurat, foi um pintor do final do século XIX comprometido com a exploração da “matemática da pintura”.

o vazio e a ausência que preenchem toda a pintura. Rotman defendeu de maneira convincente que, desde o Renascimento, quando surgiram essas formas, estabeleceu-se um isomorfismo entre o ponto de fuga na representação visual, o uso do zero no cálculo e o dinheiro abstrato nas trocas econômicas. Entretanto, sua explicação não leva em conta o argumento de Erwin Panofsky, segundo o qual o ponto de fuga figurava a coincidência entre o transcendental e o empírico. Panofsky descreve que “a verdadeira perspectiva central, com seu espaço infinito centralizado em um ponto de fuga arbitrariamente escolhido”, resulta no “conceito de uma infinitude, uma infinitude não apenas prefigurada em Deus, mas de fato incorporada na realidade empírica”.<sup>107</sup> *A última ceia* é um dos exemplos mais claros da alegação de que, embora “a perspectiva separe a arte religiosa do âmbito do que é mágico [...], ela abre algo inteiramente novo: o âmbito do visionário, no qual o milagre torna-se uma experiência direta de quem contempla, na medida em que os eventos sobrenaturais, em certo sentido, irrompem em um espaço visual próprio e aparentemente natural”.<sup>108</sup>

Todos esses efeitos do ponto de fuga, das linhas ortogonais e de uma infinitude postulada estão ausentes e foram anulados em *Parada de circo* (embora estejam implícitos na estrutura vagamente trapezoidal de *La Grande Jatte* e nas alusões quatrocentistas de *Une baignade, Asnières*).<sup>109</sup> Se, como defendem muitas teorias, a representação clássica constitui-se pelo sistema de relações fixas em que a subjetividade é imaginada, nos termos de sua coincidência com um ponto de vista quantificável, aqui encontramos uma emancipação da ordem unificadora desse regime. Entretanto, para Seurat, essa libertação será sempre ambígua, e os zeros revelam uma organização de signos e de valores que marginaliza a identidade e a referência em favor do intercâmbio e do

107 Erwin Panofsky, *Perspective as a Symbolic Form* [1924], trad. Christopher S. Wood. Nova York: Zone Books, 1991, p. 65. Esse livro também contém uma discussão ampla da descrição da cenografia feita por Vitruvius.

108 Id., ibid., p. 72. “A perspectiva, ao transformar a *ousia* (realidade) em *phainomenon* (aparência), parece reduzir o divino a uma simples matéria, para a consciência humana; mas, por essa mesma razão, inversamente, expande a mente humana como instrumento para o divino.”

109 Na brilhante análise de *Última ceia* feita por Leo Steinberg, “o trapezoide – a forma produzida sempre que as linhas de fuga encontram uma transversal – é a figura mais característica da pintura do século XV. Para um pintor do Quattrocento, que construía perspectivas de ponto de fuga único com elementos retilíneos, ele correspondia à modalidade inelutável do visível. No *Cenacolo*, o princípio visual que reconcilia o mundo dos fenômenos com as manifestações de Deus é a causa da forma”. L. Steinberg, “‘A última ceia’ de Leonardo da Vinci”. *Art Quarterly*, v. 36, n. 4, 1973, pp. 297-410.



fluxo, como se vê também na disposição da camada molecular da composição da pintura.<sup>110</sup> Lévi-Strauss e outros notaram que o zero de fato funciona como “significante flutuante”, corroborando, ao mesmo tempo, a existência da estrutura em que circulam signos efetivamente “sem sentido”. Em *Parada de circo*, essa estrutura ainda guarda um lócus para um significante transcendental, mas agora esse lugar pode ser ocupado por uma cadeia substitutiva de signos vazios. De acordo com Kojin Karatani, “não importa quão radical seja essa inversão, é preciso considerar que o significante flutuante, ou signo zero, garante o caráter estrutural da estrutura e, portanto, existe como mero substituto de Deus ou do ego transcendental”.<sup>111</sup> Existe uma relação recíproca entre os “pontos” de Seurat, ou marcas atomizadas que em si mesmas não possuem outro significado além de sua pura presença, e esses sinais gráficos centrais – anéis, círculos e outros – que representam a ausência pela divisão do espaço entre o dentro e o fora.<sup>112</sup> É significativo que Seurat não mostre só um zero, o que poderia ter funcionado como uma sugestão mais primária do nada, tal qual a letra mística da Cabala, o ovo e o Uróboro de outras tradições. Em vez disso, a duplicação ou a repetição do zero o desmistifica e dispersa em uma lógica de reprodutibilidade mecânica, como dois quadros sucessivos de um filme ou como a fileira de músicos à esquerda, ordenados feito trabalhadores indistintos de uma linha de montagem. Dentro de um sistema em que até o nada é duplicável, esses signos não podem representar um ponto de origem. Ademais, seria possível pensar nos dois zeros como componentes potenciais do símbolo matemático do infinito (sobre o qual Charles Henry já havia escrito),

110 Friedrich Engels, no final da década de 1870, escreveu sobre a utilidade do zero para o desenvolvimento continuado das ciências: “O zero, apesar de ser a negação de uma quantidade definida, não é desprovido de conteúdo. Pelo contrário, possui um conteúdo muito definido. Como limite entre todas as magnitudes positivas e negativas, como único número realmente neutro, que não pode ser nem positivo nem negativo, ele não só é um número muito definido, como também mais importante do que todos os outros que se distinguem dele. Na verdade, o zero é mais rico em conteúdo do que qualquer outro número”. F. Engels, *Dialectics of Nature*, trad. Clemens Dutt. Nova York: International Publishers, 1940, p. 251.

111 Kojin Karatani, *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*, trad. Sabu Kosho. Cambridge: MIT Press, 1995, p. 43. Ver também Claude Lévi-Strauss, “Introdução à obra de Marcel Mauss”, in Marcel Mauss, *Sociologia e antropologia* [1950], trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 11-46 e Jacques Derrida, “A estrutura, o signo e o jogo do discurso nas ciências humanas”, in *A escritura e a diferença*, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et. al. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 407-26.

112 Charles Henry escreveu um artigo em duas partes no qual discutiu as origens históricas de vários signos matemáticos, incluindo o zero e o infinito, in “Sur l’Origine de quelques notations mathématiques”. *Revue archéologique*, v. 37, 1878, pp. 324-33; v. 38, 1879, pp. 1-10.

formado por dois círculos adjacentes, símbolo que aqui aparece desmontado e disperso entre os restos de sua negação e perda, abandonando o que Derrida chamou de “a plenitude positiva da infinidade clássica”.<sup>113</sup>

A temática da ausência e da troca, assinalada pelos zeros, é inseparável do conteúdo geral da imagem: a evocação do espetáculo, cujo acesso nos é ferrenhamente negado, mas por cuja sedução, não obstante, nos sentimos atraídos. Até a virtualidade e a abstração do ponto de fuga nos são negadas.<sup>114</sup> A pintura apresenta outra maneira de revelar o vazio irremediável que Mallarmé observou na exposição de Londres, e que, em última instância, constitui o objeto principal da atenção espetacular. Se *A última ceia* abre simbolicamente as portas de um mundo numenal, *Parada de circo* oblitera essa abertura, substituindo-a por uma fachada de aparências e semblantes. *Parada de circo*, que foi exposta pela primeira vez enquanto Nietzsche escrevia *O crepúsculo dos ídolos*, também é, a seu modo, uma meditação sobre a evaporação de um mundo verdadeiro, sobre a impossibilidade de conhecê-lo, de atingi-lo e de demonstrá-lo. Talvez o mais importante seja que *Parada de circo* insiste na coincidência entre o término desse mundo verdadeiro e a fragilidade e insubstancialidade do mundo aparente.<sup>115</sup> Ao mesmo tempo, *Parada de circo* expõe a opacidade e o engano implícitos na representação clássica, bem como a obsolescência da posição legível que esse sistema supostamente confere ao observador.<sup>116</sup>

É claro que não apenas os zeros são cruciais para a realização da obra. O enigma da figura central é muito importante nesse sentido. Durante mais de cem anos, o modelo ou a fonte para esse trombonista funesto foi identificado como pré-moderno pelos historiadores, críticos e outros – sacerdote egípcio, mago medieval, encantador de serpentes babilônico, carrasco e outros tipos

113 Ver Jacques Derrida, “Violence and Metaphysics”, in *Writing and Difference*, op. cit., pp. 112-13.

114 Vale lembrar que Marshall McLuhan caracterizou a obra de Seurat como um limiar histórico decisivo por “inverter a perspectiva tradicional, fazendo do espectador o ponto de fuga”, em *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*. Nova York: Harper & Row, 1968, pp. 24-25.

115 Ver F. Nietzsche, *The Twilight of the Idols* [1889], in *The Twilight of the Idols and The Anti-Christ*, trad. R. J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin, 1968, pp. 40-41.

116 Ver André Green, “The Psycho-analytic Reading of Tragedy”, in Timothy Murray (org.), *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977, p. 138: “O espaço teatral está contido no limite da dupla inversão criada pelas trocas que se desenvolvem entre o espectador e o espetáculo, de cada um dos lados do palco. Pode-se tentar eliminar essa aresta, mas ela simplesmente se reconstitui em outro lugar. Essa é a fronteira invisível onde o olhar do espectador encontra uma barreira que o detém e o envia de volta – a primeira inversão – para o observador, isto é, para ele mesmo como fonte desse olhar”.



de iniciado esotérico ou mágico.<sup>117</sup> Assim, essa figura icônica e ambígua tem representado de maneira imprecisa o resíduo de um mundo social anterior, no qual o sagrado, o oculto e a arte estavam ligados de forma muito mais próxima; um mundo que sobrevive apenas de forma degradada ou como paródia, agora, a figura converteu-se num tipo de palhaço. Mesmo a sugestão de um mágico também seria emblemática de uma ordem do espetáculo modernizada, do controle massivo e da mercantilização da atenção. Trata-se da mágica racionalizada de uma tecnologia da atração que esconde sua própria construção sintética e sua insubstancialidade fugaz. Nesse sentido, a figura central representa uma sobreposição paradoxal da oposição que Weber estabelece entre a dominação carismática e a burocrática. Ela faz alusão à maneira como o indivíduo profético ou oracular e a dominação “instável” implícita nele terminam por ser assimilados na ordem administrada e racionalizada da economia do dinheiro. De fato, Weber emprega a expressão “castração do carisma” para descrever seu declínio e “rotinização” inevitáveis diante da ascensão das estruturas institucionais permanentes.<sup>118</sup> De modo mais geral, a pintura elide os efeitos da religião e do espetáculo, na medida em que ambos operam por meio de processos de isolamento e simbolização. O status “sacerdotal” do trombonista (dentro da estrutura hierarquizada e pseudocênica da obra) supõe um *páthos* e uma metafísica da *distância*, enquanto a separação essencial entre realidade e aparência, sobre a qual a ordem sacerdotal se baseava, é destruída pela pintura como um todo. Entretanto, é impossível separar os efeitos perturbadores dessa

117 Por exemplo, a figura é comparada a um carrasco em John Russell, *Seurat*. Nova York: Praeger, 1965, p. 218; Richard Thompson sugere similaridades com o *Cristo diante de Pilatos*, de Rembrandt, baseando-se nas associações com a execução e o sacrifício iminentes, em *Seurat*. Oxford: Phaidon, 1985, p. 155; Françoise Cachin descreve a cena como “um ritual solene, quase sacerdotal [...] uma misteriosa cerimônia de iniciação”, em *Seurat: Le Rêve de l'art-science*. Paris: Gallimard, 1991, p. 96; Robert Herbert propõe que é, ao mesmo tempo, um “mágico” e, a partir das fontes egípcias, uma figura de Osíris, com alusões ao submundo e ao sacrifício, em “*Parade de cirque*” de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry”, op. cit., p. 18. Para um panorama dos antecedentes literários de algumas dessas possibilidades iconográficas, ver E. M. Butler, *The Myth of the Magus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1948. A figura de “le Mage”, como o artista autêntico que cria “harmonia” a partir de “la vraie Science”, é associada a Leonardo da Vinci, Beethoven e Wagner em Téodor de Wyzewa, “Le Pessimisme de Richard Wagner”. *Revue wagnérienne*, v. 6, 08/07/1885, pp. 167-70.

118 Max Weber, *Max Weber: Selections in Translation*, in W. G. Runciman (org.), trad. E. Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 247-48. Um comentário da descrição feita por Weber sobre a dominação carismática e as distinções entre o carisma mágico, o religioso e o racional encontra-se em Wolfgang Schluchter, *The Rise of Western Rationalism: Max Weber's Developmental History*. Berkeley: University of California Press, 1981, pp. 118-28.

apresentação circense da posição liminar que ela ocupa – entre a ativação de uma memória coletiva desfeita, por um lado, e a imposição do esquecimento moderno, por outro.

A palavra “rotinização” é particularmente apropriada a essa imagem desoladora da experiência coletiva da música, o que faz pensar que a noção de harmonia para Seurat devia ser irônica.<sup>119</sup> Seurat apresenta a música como uma atividade socializada, indicando o imediatismo de um público de consumidores privados e isolados, e a aparência superficial da recepção coletiva, agora esvaziada de qualquer possibilidade socialmente redentora ou utópica. Os quatro músicos à esquerda apresentam-se como remanescentes degradados e ridicularizados do que um dia pode ter sido a realidade dionisíaca viva do coro trágico. Sua monotonia sombria está tão distante do artista musical ideal do início do século XIX quanto de um virtuose quase sexualizado. Esses músicos, agora fragmentados em produtores individuais, trabalham como peões dentro de um conjunto maior, com o tédio de uma banda militar de terceira classe.<sup>120</sup> Segundo Jacques Attali, a organização da música na Europa alterou-se de forma considerável depois de 1850, à medida que foi se alinhando com os imperativos racionalizantes da produção industrial. “Os músicos, que são trabalhadores anônimos, hierarquizados e em geral assalariados, executam um algoritmo externo, uma *partitura*, que faz o que o nome indica: distribui a cada um sua parte. Alguns têm certo grau de liberdade, certo número de rotas de fuga para escapar do anonimato. No entanto, são a imagem do trabalho programado na nossa sociedade. Cada um deles produz apenas uma parte do todo que não possui valor em si mesma.”<sup>121</sup> É evidente que essa ideia de parte isolada, desprovida de valor ou de sentido, corresponde à lógica combinatória

119 Ver a discussão sobre as representações pictóricas de apresentações musicais no século XIX em Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993. Um dos problemas que Leppert busca explicar é como “a visão foca no caráter físico do fazer musical em si (a visão do trabalho do corpo para produzir o som) [...]”. A música, apesar de seu caráter sonoro etéreo e fenomenológico, é uma prática corporificada, como a dança e o teatro”, pp. xx-xxi.

120 A era moderna do trombone começa por volta de 1800, quando foi redescoberto não apenas nas orquestras como também, mais especificamente, nas músicas associadas às cerimônias públicas, em especial, no fenômeno crescente das bandas militares, de acordo com Anthony Baines (org.), *The Oxford Companion to Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 342-45.

121 Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, p. 66.



vazia dos zeros expostos, bem como ao uso que Seurat faz do cromatismo, no qual a marca ou a unidade da cor individual não possui significado intrínseco.

Entretanto, os efeitos da pintura são claramente inseparáveis de sua sedimentação histórica: ela preserva a ressonância de um espaço cênico, apesar de aniquilá-lo; guarda uma sugestão de rito e de participação coletiva, apesar de revelar seu vazio; evoca as relações harmoniosas e os mistérios pré-modernos implícitos na música e nas formas geométricas, apesar de decompô-las em uma abstração moderna e na imagem do mundo completamente controlado.<sup>122</sup> Num sentido mais amplo, a pintura funciona como indício da ambivalência do destino da categoria do sagrado dentro da sociedade industrial: de acordo com Georges Bataille, “é justamente nesse tipo de sociedade (ou em qualquer sociedade que tenha tendência a reduzir-se à homogeneidade) que em geral os elementos sagrados adquirem um valor subversivo [...]. Dentro de um conjunto que não é mais fundado na unidade social, e sim nos interesses pessoais, a tendência é, ao contrário, a destruição”.<sup>123</sup> Já em 1870, Gustav Fechner tentou racionalizar o apelo estético da proporção áurea demonstrando que suas medidas eram apenas aquelas estatisticamente atraentes para a maioria dos espectadores.<sup>124</sup> As afirmações de Charles Henry de que as razões da proporção áurea possuíam propriedades dinamogênicas particulares eram mais diretamente relevantes para Seurat.<sup>125</sup> Entretanto, ainda que se possa falar do “pitagorismo” de Seurat (um lugar-comum duradouro na historiografia da arte sobre esse artista), trata-se de uma caracterização profundamente ambivalente. A figuração específica de medidas, quantidades e proporções em *Parada de circo* delinea uma crise de valores, uma crise que corresponde ao diagnóstico contemporâneo, feito por Nietzsche, da desvalorização da vida e do mundo. Apesar de Seurat ter de fato comentado com Gustave Kahn, em 1888, que buscava criar um equivalente moderno da procissão panateniense

122 Diversos historiadores da arte e críticos tentaram demonstrar que as proporções da seção áurea estão inseridas em toda a *Parada*. Ver, por exemplo, o conhecido diagrama, hoje considerado ultrapassado, de Henri Dorra, “The Evolution of Seurat’s Style”, in Henri Dorra e John Rewald, *Seurat*. Paris: Les Beaux-Arts, 1959, pp. LXXXIX-CVII.

123 Georges Bataille, “The Moral Meaning of Sociology”, in *The Absence of Myth*, trad. Michael Richardson. Londres: Verso, 1994, p. 108.

124 Gustav Fechner, *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876, v. 1, pp. 184-202. Para uma avaliação antiquada do texto de Fechner e um ataque generalizado aos modelos positivistas de estética “fisiológica”, ver Benedetto Croce, *Aesthetic* [1901], trad. Douglas Ainslie. Londres: Peter Owen, 1953, pp. 390-98.

125 Charles Henry, *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs* [...]. Paris: C. Verdin, 1888, p. 52.

de Fídias, isso fazia mais sentido em termos de negação e inversão, como uma refutação amarga do tipo de obra neoclássica que Puvis de Chavannes e outros vinham produzindo. Entretanto, a questão do pitagorismo também representa uma possibilidade rica de interpretação dessa pintura, que está fundamentalmente ligada tanto à música quanto à matemática.<sup>126</sup> Charles Henry era um dos muitos do círculo de Seurat que se preocupavam com a relevância e o valor contemporâneos do pensamento pitagórico.<sup>127</sup> Uma das declarações mais provocativas de Seurat sobre seu próprio trabalho (extraída de uma carta de 1890 para Maurice Beaubourg) decerto tem implicações pitagóricas: “Arte é Harmonia. Harmonia é analogia entre opostos”.<sup>128</sup>

Nessa pintura, seria possível situar a evocação do desencanto e da perda de significantes transcendentais como parte da negação e da degradação intencional dos valores pitagóricos. A *Harmonia* e o número, identificados por Aristóteles como constitutivos do cosmos pitagórico, ambos centrais no pensa-

126 Na época de Seurat, uma fonte monumental para essas ideias era o texto de Anthelme Edouard Chaignet, *Pythagore et la Philosophie pythagoricienne*, 2 v. Paris: Didier, 1873. Charles Henry, amigo de Seurat, frequentemente apoiava seu trabalho fazendo referências a Pitágoras. Ver, por exemplo, “Le contraste, le rythme, la mesure”. Henry concebia sua obra como uma base preparatória para “a renovação, num futuro próximo, da Ontologia, utilizando o imenso progresso da ciência, e para o estabelecimento do Pitagorismo e da Cabala sobre fundações científicas”, segundo Francis Warrain, *L’Oeuvre psychobiologique de Charles Henry*. Paris: Hermann, 1938, p. 491.

127 É possível que Seurat e Henry soubessem pelo menos de semelhanças superficiais entre as teorias contemporâneas de dinamogenia e certos elementos da tradição pitagórica: “Ainda mais evidente e direta é a inegável influência do Número sobre nosso estado psíquico por meio da música, que depende da proporção numérica. Algumas proporções musicais expressam um sentimento de alegria; outras, como a terça menor, possuem uma qualidade acridoce, que pode nos transmitir tristeza. O fato de que um número pode influenciar o estado emocional de uma pessoa é realmente misterioso e indica uma dimensão qualitativa do Número que transcende o meramente qualitativo”. K. S. Guthrie, *The Pythagorean Sourcebook*, David Fiedler (org.). Grand Rapids: Phanes Press, 1987, p. 34.

128 Seurat, carta para Beaubourg, in Broude (org.), *Seurat in Perspective*, op. cit., p. 18. A fonte principal para a doutrina pitagórica dos opostos era a *Metafísica*, de Aristóteles. Ver *The Complete Works of Aristotle*, in Jonathan Barnes (org.), Princeton: Princeton University Press, 1984, v. 2, pp. 1559-62. Outro texto amplamente citado na década de 1880 foi o relato feito pelo místico neoplatônico do século IV, Jâmblico. Esse texto certamente sugeria a noção de pitagorismo enquanto projeto de reconciliação social pelo uso da forma estética: “Ele pensava que a formação das pessoas começava com os sentidos, ao ver formas belas e ouvir belos ritmos e melodias. Portanto, o primeiro estágio desse sistema de educação era a música: canções e ritmos que proporcionavam uma cura para os temperamentos e paixões humanas”. Iamblichus, *On the Pythagorean Life*, trad. Gillian Clark. Liverpool: Liverpool University Press, 1989, p. 26.



mento de Seurat, são mobilizados em um mundo de meras relações empíricas, desconectado do infinito (pela perda do ponto de fuga) e da luz, seja do sol ou da lua (a iluminação é a gás).<sup>129</sup> Diferentemente da tradição pitagórica, na qual a música possuía poderes terapêuticos e funcionava como instrumento para aumentar a coesão social, em *Parada de circo*, a música parece tanto anestesiar quanto participar da anomia moderna.<sup>130</sup> Ao mesmo tempo, qualquer especulação sobre as tendências políticas de Seurat, sobre seu “anarquismo”, poderia ser enriquecida por uma das caracterizações da doutrina social pitagórica mais importantes da época, que, na tradição platônica, era tratada como “o modo de vida peculiar” dos pitagóricos. No contexto da França pós-1871, isso era simplesmente um apreensivo eufemismo para um comunismo primitivo, pois vários relatos dizem que os seguidores de Pitágoras “compartilhavam seus bens”.<sup>131</sup>

Contudo, o mais importante para essa possível leitura é a figura central do trombonista e a localização exata do instrumento musical. O tubo esquerdo do trombone encontra-se no eixo central vertical da pintura, isto é, divide matematicamente a imagem retangular ao meio, fazendo reverberar assim o significado histórico que essa divisão pictórica traz em si.<sup>132</sup> Portanto, nesse

129 O filósofo Charles Renouvier havia defendido que o elemento mais relevante do pitagorismo para o pensamento moderno era a oposição entre o “número” e “o infinito”, e afirmava que “para os pitagóricos, o infinito era o nada [*le néant*] do conhecimento”, a indeterminação e a ausência de limites que contrastavam com o limite racional e a determinação do número. C. Renouvier, *Essais de critique générale: Premier essai*. Paris: Lagrange, 1854, p. 381. Ao confundir o lugar do ponto de fuga com o zero (que não tinha nenhuma função determinada ou limitadora), Seurat operava à margem do dualismo moral que fundamentava esse sistema.

130 Seria uma simplificação enganosa equiparar o pitagorismo aos valores pré-modernos e místicos, quando na verdade alguns dos grandes “desmistificadores” que originaram a ciência moderna apresentaram perspectivas profundamente pitagóricas. “Não obstante, a principal tese dos pitagóricos – isto é, a de que a natureza deveria ser interpretada com base em números e relações numéricas, ou ainda, que o número é a essência da realidade – domina a ciência moderna. A teoria pitagórica foi reavivada e refinada na obra de Copérnico, Kepler, Galileu, Newton e seus sucessores e hoje é representada pela tese de que a natureza deve ser estudada quantitativamente.” Morris Kline, *Mathematics in Western Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1953, p. 78. Michael Polanyi defende que a matemática universal de Descartes é uma manifestação do pitagorismo: “Sua esperança de estabelecer teorias científicas por meio da apreensão de ideias claras e distintas, por definição, necessariamente verdadeiras”. *Personal Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1958, p. 8.

131 Em 1892, Charles S. Peirce defendia o “caráter político inegável” da comunidade pitagórica original e referia-se a Pitágoras como “um dos maiores nomes da história da ciência”, nas “Lowell Lectures on the History of Science”, in Philip P. Wiener (org.), *Charles Sanders Peirce: Selected Writings*. Nova York: Dover, 1958, pp. 239-46.

132 Uma discussão exemplar da utilização teológica do eixo vertical central é feita por David

ponto decisivo da obra, há uma linha que liga a boca da figura à sua entreperna e designa um dispositivo que depende sobretudo da respiração. No pensamento pitagórico, o sopro constituía um princípio cosmogênico primordial: a respiração, com seu ritmo binário de inspiração e expiração, representava a força geradora original, como o ato sexual, a interação mútua dos contrários e a união do limitado e do ilimitado. Pode-se considerar, então, que essa figura perturbadora carrega um fardo interpretativo pesado, mas não injustificado. Sua localização tem uma identidade definida em termos matemáticos, o que faz dela uma figura da congruência da música, do número e da harmonia. Em seu funcionamento literal, o trombone representa a coincidência entre os poderes procriadores cósmicos dos números (como relações musicais), o sopro e a relação sexual.<sup>133</sup> No entanto, permanece a pergunta: esses elementos foram mobilizados por paródia, por ironia ou por desespero?

Também é importante apontar a incerteza quanto ao gênero do trompetista, a estranha mistura e a falta de clareza dos atributos masculinos e femininos tradicionais, a articulação ambígua entre coxas, pernas e quadril e os traços nebulosos e assustadores de seu rosto, com órbitas sem olhos.<sup>134</sup> Sua centralidade imperiosa parece contrastar estranhamente com sua silhueta magra e espichada. A intuição orfeica primordial sobre a natureza dupla, embora unificada, da existência humana (que o pitagorismo transformou em números masculinos e femininos) aqui se expressa como uma só figura, sexualmente ambígua.<sup>135</sup> O que faz a aparente androginia dessa figura ser ainda mais no-

Rosand em “Raphael and the Pictorial Generation of Meaning”. *Source: Notes in the History of Art* 5, n. 1, outono 1985, pp. 38-43.

133 Sobre o problema da geração e da procriação no pensamento pitagórico, ver Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers*. Londres: Routledge, 1979, v. 2, pp. 76-81.

134 Atrações circenses, como a retratada em *Parada de circo*, apresentavam às vezes artistas performáticos hermafroditas. Paul Smith, *Seurat and the Avant-Garde*. New Haven: Yale University Press, 1997, p. 191, n. 2, contém referências a relatos contemporâneos de *foires* frequentadas por Seurat, que descrevem exposições “des monstres qui sont à la fois homme, femme [de monstros que são ao mesmo tempo homem e mulher]”.

135 Sobre a persistência da dualidade pitagórica na filosofia ocidental, ver Michèle LeDœuff, “Women and Philosophy”, in Toril Moi (org.), *French Feminist Thought*. Oxford: Blackwell, 1987, p. 196. Sobre a noção de uma bissexualidade “original”, ver Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1990, p. 54: “Contudo, desde o início as restrições binárias sobre a sexualidade mostraram claramente que de modo algum a cultura é posterior à bissexualidade que pretende reprimir: ela constitui a matriz de inteligibilidade através da qual a bissexualidade primária torna-se pensável. A ‘bissexualidade’, postulada como uma fundação psíquica, em teoria reprimida apenas mais tarde, representa um produto discursivo que alega ser anterior a todo o discurso e



tável é que quase todas as outras figuras da pintura possuem uma identidade de gênero perfeitamente legível e socialmente codificada. Esse objeto inquietante de fascinação no centro da pintura, no lugar do ponto de fuga perdido, é prova da ambivalência da obra: tanto de sua confusão sexual desestabilizadora quanto de sua vontade de reunificar o que havia sido dividido (cor dividida em cores complementares, sexo em gênero, visão em figura e fundo).<sup>136</sup> No entanto, como muitos autores mostraram, a androginia não constitui uma condição objetiva; ela existe como projeção subjetiva sobre conteúdos perceptivos socialmente construídos.<sup>137</sup> A “encenação” realizada por Seurat de uma crise histórica de valor e de representação coincide com outra encenação de um conflito sexual subjetivo. O arcaísmo histórico (por suas múltiplas alusões pré-modernas) do trombonista alinha-se com uma regressão psíquica paralela nos termos de uma figura autossuficiente anterior à separação e à divisão, isto é, de uma figura historicamente sedimentada, inseparável do autoerotismo indistinto da primeira infância (o próprio trombone é uma materialização da sobreposição dos impulsos fálico e oral). Nesse contexto, é provavelmente menos importante especificar o material psíquico particular (seja ele edípico ou outro) do que reconhecer a imagem como uma simples produção fantasmática e adotar um vocabulário para falar de *Parada de circo* além das repetidas caracterizações da obra como onírica. Laplanche e Pontalis defendem que existe uma distinção nítida entre a fantasia e o sonho, e que a fantasia é sempre secun-

é efetivado pelas práticas compulsórias, generativas e excludentes da heterossexualidade normativa”. F. M. Cornford argumenta lucidamente que o “protótipo” original para os contrários pitagóricos era a diferença sexual, *From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation* [1912]. Nova York: Harper, 1957, pp. 65-72.

<sup>136</sup> A influente discussão feita por Jacqueline Rose sobre Freud e Leonardo da Vinci é obviamente relevante aqui: “A identidade sexual incerta confunde o plano da imagem de modo que o espectador ou a espectadora não sabe se posicionar com relação à imagem. A confusão no terreno da sexualidade traz consigo a perturbação do campo visual”. J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision*. Londres: Verso, 1986, p. 226. Quando Richard Wagner discutiu o significado andrógino do papel principal de Parsifal, fez menção à figura do Cristo no centro da *Última ceia*, de Leonardo da Vinci. O Cristo, disse Wagner, “deve ser totalmente assexuado. Leonardo da Vinci, na *Ceia*, também tentou fazer isso, retratando um rosto quase feminino ornado com uma barba”. Citado em *Cosima Wagner’s Diaries*, trad. Geoffrey Skelton. Nova York: Harcourt, Brace, 1977, v. 2, pp. 498-99.

<sup>137</sup> Ver, por exemplo, Francette Pacteau, “The Impossible Referent: Representations of the Androgyne”, in Victor Burgin e Cora Kaplan (orgs.), *Formations of Fantasy*. Londres: Methuen, 1986, pp. 62-84. Ver também a extensa pesquisa política e cultural publicada em A. J. L. Busst, “The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century”, in Ian Fletcher (org.), *Romantic Mythologies*. Londres: Routledge, 1967, pp. 1-96.

dária, uma elaboração em estado desperto de conteúdos inconscientes. Para eles, a fantasia consiste em “restaurar um mínimo de ordem e coerência no material bruto entregue pelos mecanismos inconscientes do deslocamento, da condensação e do simbolismo, e em impor a esse conjunto heterogêneo uma fachada, um cenário que lhe confira coerência e continuidade relativas”.<sup>138</sup> Para a leitura de *Parada de circo*, a ideia de fachada é relevante tanto como princípio ordenador em forma de grade quanto como tela que cobriria outra cena imperceptível e indizível. Ao mesmo tempo, é possível considerar a própria tela como parte da fantasia. As operações de condensação psíquica implícitas no trombonista, com suas múltiplas ressonâncias de sedução, autoridade ou exibicionismo, estabelecem outra importante camada na qual a imagem traça uma inquietante incerteza social e individual sobre o domínio, a atração e o poder.<sup>139</sup>

A atenção aqui está organizada de maneira muito diferente de *Na estufa*, de Manet, em que as posições e relações equívocas do homem e da mulher determinam sua ação aglutinadora e desagregadora. Essa atenção dispersa e errante teria sido incompatível com a lógica perceptiva de *Parada de circo*. Suas qualidades fantasmáticas decorrem em grande medida da figuração de um ser indistinto que, por sua vez, hierarquiza e imobiliza a composição inteira. Em parte, trata-se de uma tentativa de recuperar uma percepção anterior a qualquer “divisionismo”. A reunificação imaginária das características masculinas e femininas relaciona-se estreitamente com a busca por uma luminosidade de integridade irredutível, que Seurat chamava de “pureza espectral” e que trans-

<sup>138</sup> Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, “Fantasy and the Origins of Sexuality”, *International Journal of Psychoanalysis*, v. 49, parte 1, 1968, pp. 1-18. Uma avaliação dos estudos franceses recentes sobre as construções fantasmáticas encontra-se em Herman Rapaport, *Between the Sign and the Gaze*. Ithaca: Cornell University Press, 1994, pp. 17-90.

<sup>139</sup> Creio que os efeitos psicológicos (mas não a base iconográfica) do trombonista de Seurat têm vínculos importantes com as figuras que Thomas Elsaesser identificou no cinema mudo (e nos filmes de Syberberg) como “os monstrosos e sinistros redentores, tiranos, bodes expiatórios, aprendizes de feiticeiro – Dr. Caligari, Mabuse, Nosferatu, o Golem”. Elsaesser associa-os com a persistente figura romântica do Duplo, cuja aparência é sempre recebida “com um choque de reconhecimento seguido de um igualmente violento repúdio por um autoconhecimento tão perigoso. Ela mantém em suspenso a questão da relação entre a autoimagem e o objeto-escolhido, uma vez que isso se torna um problema de autorrealização política e destino manifesto [...]. Eles tornam visível a maneira como os sentimentos ambíguos de amor e ódio, que ligam o sujeito a seu alter-ego, são reprimidos, deslocados e canalizados, no fascismo, para o culto do líder carismático, fato que, segundo Freud, se poderia chamar de ‘narcisismo secundário’”. T. Elsaesser, “Myth as the Phantasmagoria of History: Syberberg, Cinema, and Representation”. *New German Critique*, v. 24-25, outono-inverno 1981-1982, pp. 108-54.



cenderia a divisão e a decomposição cromáticas nas quais a obra se baseia.<sup>140</sup> Como Victor Burgin e outros argumentaram, a fantasia funciona por meio de uma estabilização ou “suspensão” que domestica os movimentos indisciplinados do desejo. Portanto, são necessárias formas hieráticas de *tableau*, como se vê em *Parada de circo*, para organizar “as indeterminações, dispersões e deslocamentos do desejo do sujeito individual, que do contrário seriam informes”.<sup>141</sup>

Aqui não se trata apenas de rigidez em uma composição geométrica que serve como uma restrição psíquica “estriada”. Em vez disso, devemos refletir sobre a interdependência entre essa figuração fantasmática e a atração de Seurat pelo esquema binário de dinamogenia / inibição, a fim de perceber uma estratégia mais ampla de imobilização e controle. Isso significa considerar por que motivo esse sistema seria tão intrínseco a *Parada de circo*, mais até do que às demonstrações obviamente “dinamogênicas” de *Chahut* e *Circo*. Significa entender a importância para Seurat da tabela de opostos, ou seja, das dualidades que, por meio de ajustes precisos, pelo menos apontariam para as possibilidades utópicas de harmonia. (E, na década de 1880, o pitagorismo correspondia apenas a um dos nomes historicamente esgotados desse pensamento.) A arte de Seurat deve ser analisada menos quanto aos “opostos” ou “contrários” particulares com que trabalhava (cores, linhas, forças, sexos e números) do que quanto ao funcionamento abstrato de tal lógica binária e sua relação com a ideia formal de *reconciliação*, ainda que *Parada de circo* dissolva suas próprias aspirações conciliadoras. O pitagorismo de Seurat é inescapavelmente cúmplice do sonho tecnocrático de uma harmonia quantificável, instaurável ou restaurada por um mundo mecânico.

No contexto do problema da negação do desejo por Seurat, o que está em jogo é a atração por uma teoria da excitação de base fisiológica, que postulasse ao menos a possibilidade do domínio conceitual sobre as pulsões rudimentares de sua própria subjetividade. Ao enraizar intelectualmente o afeto (ou o desejo) na economia mecânica do sistema nervoso, numa distribuição topográfica de energia, oferece-se uma racionalização de desejos que de outra

140 Em uma carta de junho de 1890 para Félix Fénéon, Seurat declara o seguinte: “A pureza do elemento spectral é a base da minha técnica”. Republicado em Broude (org.), *Seurat in Perspective*, op. cit., p. 16.

141 Victor Burgin, “Diderot, Barthes, Vertigo”, in Burgin e Kaplan (org.), *Formations of Fantasy*, op. cit., p. 98. Burgin insere em seu debate a afirmação de Roland Barthes de que os conteúdos de um quadro “funcionam em nome da transcendência da *figura*, a qual recebe uma carga feticista completa e torna-se o substituto sublime do significado”. R. Barthes, *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath. Nova York: Hill & Wang, 1977, p. 72.

maneira seriam insuportáveis. Esses desejos, na verdade, constituíram-se em outro lugar e eram totalmente irreduzíveis a um esquema dualístico tão enganoso.<sup>142</sup> O que é essencial em *Parada de circo* é a coerência entre a reunião aparente de opostos na figura central e a utilização formal específica do sistema dinamogênico / inibitório. As insistentes horizontais e a ausência quase total de diagonais, bem como a organização cromática “neutra”, anunciam que nessa obra não se busca nem o efeito dinamogênico (alegre) nem o inibitório (triste), mas uma *neutralização* desses polos. É assim também que os dois zeros devem ser lidos – como expressão quantitativa do funcionamento afetivo do sistema. Zero sobre zero, o / o: esse quociente formidável e espantoso é, em última instância, a evocação mais poderosa da “harmonia” inerte procurada por Seurat. A anulação das categorias construídas do masculino e do feminino e o cancelamento dos dois modos opostos de energia nervosa funcionam como indicações paralelas da “calma”, palavra que Seurat utilizava para designar a resolução dos opostos. A calma (ou a *ataraxia* de origem grega) é uma redução enfática das tensões, uma redução que pode até alcançar o limiar do zero, o que Freud chamou de “princípio de Nirvana”, ou cessação de todas as pulsões. O niilismo semântico e econômico dessas cifras é contíguo a outra operação de dissolução, talvez mais poderosa, que Freud influentemente descreveu como: “A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida neurológica em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos [...] e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditar na existência dos instintos de morte”.<sup>143</sup> Não invoco

142 Ver Butler, *Gender Trouble*, op. cit., p. 71: “A natureza fantasmática do desejo revela que o corpo não é sua base ou causa, mas sua *ocasião* ou *objeto*. A estratégia do desejo é em parte a transfiguração do próprio corpo desejante. De fato, a fim de desejar, pode ser necessário acreditar num ego corporal alterado que, de acordo com as regras engendradas pelo imaginário, poderia preencher os requisitos de um corpo capaz de desejar. Essa condição imaginária do desejo sempre excede o corpo físico por meio do qual ou sobre o qual ele atua”.

143 Sigmund Freud, “Além do princípio do prazer”, in Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud [doravante *ESB*], v. 18, Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 66. Ver a notável crítica ao texto de Freud feita por Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 103-24. Laplanche discute a não identidade problemática entre um “princípio zero” e um “princípio de constância”. Segundo ele, para Freud “todo o domínio biológico, sua história bem como suas manifestações contemporâneas, está infestado pela imanência de uma tendência ao zero, atuando por dentro, de modo obscuro mas inelutável”, p. 117. Algumas das reflexões de Jean Baudrillard de meados da década de 1970 são relevantes para uma análise dessa área da pintura altamente carregada: “No modo capitalista, todo mundo está só diante do equivalente geral. Não é coincidência se, da mesma maneira, todo mundo se vê só diante da morte, já que a morte é o equi-



essa camada de fatalidade em *Parada de circo* para ancorar a significação da obra nas ressonâncias abissais do conceito problemático de Freud, mas antes para sugerir a multivalência perturbadora da “homeostasia” que Seurat estabelece.<sup>144</sup> O ideal de diminuição da tensão que geraria uma “constância” do afeto opera aqui tanto como regressão a uma unidade anterior à individuação quanto como projeção utópica do futuro de harmonia social, no qual a divisão e a separação teriam sido superadas, ainda que se trate da harmonia imóvel de uma necrópole. O efeito implícito desse “teatro” de equilíbrio é o apagamento tanto da temporalidade individual quanto da histórica. É um sonho que começa, pelo menos em sua forma oitocentista, com Schopenhauer – o sonho de uma atenção isenta do jogo da diferença e do fluxo. O sonho de uma percepção que se transforma em uma suspensão da vontade e em uma submissão à lógica fantasmática e congelada da unificação. Como concluiu Jean-Jacques Nattiez, trata-se da ilusão segundo a qual “a humanidade poderia alcançar um ponto estável em que as contradições não mais existiriam e o tempo poderia ser suspenso [...]. É por essa razão que a androginia e a morte aparecem juntas com tanta frequência, que as utopias sociais acabam virando massacres e que a utopia estruturalista de uma explicação universal para a humanidade reduzir-se-ia a uma abundância de oposições binárias que resultaria em nada”.<sup>145</sup>

Contudo, essa projeção da neutralização das pulsões em *Parada de circo* não opera segundo uma lógica interna impecável, como também não acontece com a excitação simulada de resposta em *Circo* e *Chahut*. A figura central, o equilíbrio do zero sobre zero, a organização geométrica – nada disso, em

*valente geral*. A partir desse ponto a obsessão com a morte e a vontade de abolir a morte por meio da acumulação tornam-se o motor fundamental da racionalidade da economia política. O valor, em particular o tempo como dinheiro, acumula-se no fantasma da morte adiada, suspendendo o termo de uma infinitude linear de valor”. J. Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death* [1976], trad. Iain Hamilton Grant. Londres: Sage, 1993, p. 146; grifos no original.

144 Em sua reavaliação de “Além do princípio de prazer”, de Freud, Kaja Silverman oferece um sistema de referência para entender a obsessão de Seurat pelo controle intelectual da obra: “A masculinidade é particularmente vulnerável aos efeitos dissipadores da pulsão de morte por causa de seu alinhamento ideológico com o domínio. O ego masculino normativo está necessariamente armado contra todo conhecimento do vazio sobre o qual repousa, e protege de modo ferrenho sua coerência – como sugeriria a insistência sobre seu ‘envelope’ corporal inabalável [...]. Com frequência, a desintegração frustra as tentativas do sujeito de efetuar uma síntese psíquica”. K. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*. Nova York: Routledge, 1992, p. 61.

145 Jean-Jacques Nattiez, *Wagner Androgyne*, trad. Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 300.

última instância, permanece estático ou estabilizado em *Parada de circo*.<sup>146</sup> Assim como em sua camada molecular, não há Gestalt capaz de ordenar a obra. O significado andrógino da figura central está amarrado a uma característica literalmente “crucial” da pintura: Seurat calculou cuidadosamente a sua posição para que coincidissem com a cruz hipotética que seria formada pelas bisseções horizontal e vertical do retângulo da pintura. Se o tubo do trombone coincide com a divisão central vertical, a divisão central horizontal passa pelo meio do torso inferior da figura. Esse centro formal da pintura coincide com o lugar onde o trombone fálico (embora também dotado de dois sexos) se sobrepõe à posição anatômica do útero. Num sentido mais abstrato, essa parte fortemente carregada da obra consiste em uma representação simbólica de uma matriz.<sup>147</sup>

A ideia de matriz poderia parecer distante da cosmogonia generativa de uma imaginação pré-socrática. Os zeros adjacentes à figura assemelham-se muito pouco a um ovo cósmico mítico, parecem, antes, emblemas de esterilidade e de impotência, como a árvore infrutífera à esquerda, no cerne dessa paisagem urbana sombria e arcaizada, antecipando alguns temas do modernismo do início do século xx.<sup>148</sup> Embora se trate de um autoerotismo impro-

146 Jacques Lacan defende a “finitude do desejo” com base na função zero, ou apesar dela: “Todo mundo sabe que, se zero aparece no denominador, o valor da fração não tem mais sentido, mas toma por convenção aquilo que os matemáticos chamam um valor infinito. De certa maneira, aí está um dos tempos de constituição do sujeito. No que o significante primordial é puro não senso, ele se torna portador da infinitização do valor do sujeito, de modo algum aberto a todos os sentidos, mas abolindo todos, o que é diferente. [...] O que funda, com efeito, no senso e não senso radical do sujeito, a função da liberdade, é propriamente esse significante que mata todos os sentidos”. J. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, op. cit., p. 252 [ed. bras.: *O seminário: livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, op. cit., p. 238]. Kaja Silverman explica que, para Lacan, o zero é a antítese do significante transcendental. O não significado do zero “inicia o processo de deslocamentos e substituições infundáveis que constituem o significado [...]. Ao mesmo tempo, priva o sujeito de toda autonomia. Como consequência do papel central representado pelo significante unitário na organização do sujeito, este deixa de ter sentido ‘próprio’, sendo inteiramente subordinado ao campo do significado e do desejo social”. K. Silverman, *The Subject of Semiotics*. Nova York: Oxford University Press, 1983, pp. 172-73.

147 “O crescimento do cosmos é descrito, à maneira dos pré-socráticos, como o crescimento de um ser vivo, e os conceitos embriológicos formam parte de seu contexto. O Uno começa a respirar e, à medida que o sopro entra, adquire uma estrutura mais complexa.” Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trad. Edwin L. Minar. Cambridge: Harvard University Press, 1972, p. 37. Ver a discussão do problema da procriação e dos símbolos da maternidade e da paternidade no contexto político da Terceira República francesa em Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974, pp. 441-508.

148 Em apoio a Wagner, o jovem Nietzsche formulou a noção de uma matriz perdida, que se tornaria padrão no romantismo tardio e é relevante para entendermos o ecletismo histó-



duto e mecanizado, o trombone de vara continua carregado de conotações sexuais. Entretanto, mais importante é o fato de que os zeros representam apenas a parte visível do cartaz com o preço de entrada. Quando se consideram os números inteiros que não estão visíveis, o cartaz forma uma configuração quadrada de algarismos, com os dois zeros constituindo a coluna da direita e os algarismos cobertos, a coluna da esquerda. Essa é uma “matriz” matemática básica (que entrou nominalmente para a prática computacional moderna pela primeira vez na década de 1850) e, assim, aponta para a concepção quantitativa da estrutura da pintura como um todo. Ou seja, uma matriz é “um conjunto retangular de elementos matemáticos que, com o número apropriado de linhas e colunas, podem ser combinados em somas e produtos de conjuntos similares” – e também “algo que se assemelha a uma matriz matemática, particularmente em disposição retangular”.<sup>149</sup> Ainda que todos os seus elementos constitutivos fossem zeros, ela ainda seria uma matriz funcional.<sup>150</sup> Portanto, seria possível entender a estrutura de *Parada de circo* não apenas como uma simples grade (como a crítica modernista sugeriu diversas vezes), mas como um campo tabular, inseparável de seus componentes *enumerativos*, com possibilidades especificamente generativas. A estrutura torna-se uma versão modernizada do quadrado mágico de Dürer, na qual as capacidades criativas do quadrado adotaram uma significação puramente funcional, que nunca excede o campo do mero quantitativo, numa lógica moderna de acumulação capita-

rico do próprio Seurat: “E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados, e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antiguidades. Para o que aponta a enorme necessidade histórica da insatisfeita cultura moderna, o colecionar ao nosso redor de um sem-número de outras culturas, o consumidor desejo de conhecer, senão para a perda do mito, para a perda da pátria mítica, do seio materno mítico?” F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia* [1872], trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 133.

149 Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, 10ª ed. Springfield: Merriam-Webster, 1993, p. 717. “O termo ‘matriz’ foi aplicado pela primeira vez a um conjunto retangular de números por James Joseph Sylvestre, em 1850 [...], mas foi Arthur Cayley, em seu artigo ‘A memoir on the theory of matrices’, de 1858, quem primeiro considerou que matrizes  $m \times n$  eram entidades individuais submetidas a certas leis de combinação.” Howard Eves, *Elementary Matrix Theory*. Nova York: Dover, 1966, p. 10. Ver também Dirk J. Struik, *A Concise History of Mathematics*, 4ª ed. rev. Nova York: Dover, 1987, pp. 32-33. Uma matriz define-se como “basicamente, um modo muito simples de organizar os números que servem para descrever vários tipos de informação de que nos ocupamos cotidianamente”, in Paul Horst, *Matrix Algebra for Social Scientists*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1962, p. 5.

150 “Uma matriz na qual todas as entradas são zero é uma matriz nula, geralmente simbolizada por o ou pela letra grega  $\theta$  (theta).” Ver Jan Gullberg, *Mathematics: From the Birth of Numbers*. Nova York: Norton, 1997, pp. 637-70.

lista. Assim, a matriz é também o que desloca o sistema de pulsões de Seurat, separando-o da figuração e da cenografia e levando-o para o fluxo informe e abstrato da troca capitalista. Como Rosalind Krauss e Jean-François Lyotard mostraram, o conceito de matriz, modulado pelo discurso psicanalítico, não designa uma organização inteligível de posições e valores estáveis, mas processos que ultrapassam o limite do visível e que convertem identidades e sentidos em seus opostos.<sup>151</sup> Talvez agora fique claro por que a eliminação das linhas de fuga é tão decisiva aqui: ela estabelece uma ordenação potente e moderna do desejo e da troca na qual qualquer aparência geométrica de estabilidade funcionaria apenas como máscara sobre a dispersão e a circulação do afeto, que são muito mais potentes. A “anulação” da diferença, figurada nas colunas dessa matriz, em vez de fixar nossa atenção numa suspensão atemporal da presença, abre-se para uma vertiginosa e incessante diferenciação. A congruência do significante com a forma-moeda revela o acatamento eterno do desejo, do imediato e da presença. A percepção acaba fatalmente presa nas temporalidades e substituições aniquiladoras da representação capitalista. Como Marx havia indicado, tratava-se de um sistema em que a aparição só podia ser pensada como desaparecimento.<sup>152</sup>

Tentei mostrar como o colapso do espaço cênico em *Parada de circo* coincide com uma nova organização da troca econômica e com a fantasia regressiva de um imediatismo primordial. Para atingir esses objetivos, ambos exigem que a separação clássica entre o sujeito e o objeto seja superada e que não sejam mais definidos por posições estáveis e espacializáveis. Quanto a isso, um dos elementos da pintura parece particularmente significativo: a árvore à esquerda. Além de seu status obviamente referencial, quero propor que a árvore talvez possa indicar outra coisa: um sinal da total integração entre o olho e o mundo, da fusão imaginária entre o sujeito e o objeto. Entretanto, a fim de explorar essa hipótese, é preciso rever o discurso científico de meados do século XIX sobre o olho. Como especifiquei em outro texto, a óptica dos séculos XVII e XVIII sofreu uma mudança decisiva entre 1810 e 1830, passando da óptica geométrica, baseada nas propriedades da luz, da refração e da reflexão, para a óptica

151 Ver Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993, pp. 220-22; e Jean-François Lyotard, *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971, pp. 333-39.

152 K. Marx, *Grundrisse*, op. cit., p. 209. Ver a discussão sobre como o capitalismo opera “por diferença antes mesmo da representação surgir”, produzindo assim “o tempo morto da diferença em si”, em Gayatri Chakravorty Spivak, “Speculations on reading Marx: After Reading Derrida”, in Derek Attridge, Geoff Bennington e Robert Young (orgs.), *Post-Structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 41.



fisiológica, descrita em primeiro lugar por Goethe, Purkinje, Johannes Müller, entre outros.<sup>153</sup> A culminação dessa mudança foi a publicação, entre 1856 e 1866, dos três volumes do *Handbuch der physiologischen Optik* [Tratado de ótica fisiológica], de Hermann Helmholtz, que não só apresentou sua extensa pesquisa própria sobre o tema, como resumiu os avanços coletivos realizados por outros pesquisadores até aquele momento.<sup>154</sup> Um dos efeitos dessa obra amplamente lida foi descreditar objetivamente qualquer ideia a respeito do olho como órgão transparente e propor uma explicação abrangente da visão humana, levando em consideração toda a sua complexidade anatômica e funcional. Nesse texto, o olho não aparece apenas como um aparato maravilhoso, mas com aberrações congênitas e tendências ao erro e a imprecisões em sua maneira de processar a informação visual. Helmholtz enfatiza sua integração à espessura e à opacidade do corpo.

Uma das maneiras pelas quais Helmholtz derruba a noção de transparência do olho é a análise de como, em certas condições, os objetos que se encontram *no interior* do próprio olho tornam-se visíveis. Essas percepções constituem o que ele e outros pesquisadores chamaram de fenômenos *entópticos*, classificados em diversas categorias. O tipo mais óbvio, de resto mencionado por estudiosos da visão durante séculos, são as partículas, os pontinhos e outras minúsculas agregações suspensas no meio fluido do humor vítreo do olho, frequentemente chamadas de *mouches volantes*.<sup>155</sup> Para William James, os fe-

153 Ver o meu livro *Técnicas do observador*, op. cit., pp. 71-97.

154 A tradução francesa da obra de Helmholtz foi publicada em 1867 como *Optique physiologique*, trad. Emile Javal e N. Th. Klein. Paris: Victor Masson.

155 Arthur Rimbaud, em "Les Poètes de sept ans" (1871), descreveu este fenômeno: "e ele via pontinhos em suas pálpebras fechadas". A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1972, pp. 43-45. Encontramos outra descrição dos fenômenos entópticos na obra do cientista britânico Sir Francis Galton: "Se, na escuridão completa, o campo de visão for observado com cuidado, muitas pessoas verão que acontece nele uma série infinita de mudanças automáticas e despropositadas. Tenho muitas evidências disso [...]. Antes de pensar em tentar olhar cuidadosamente, eu diria sem hesitar que meu campo de visão, no escuro, possui cor preta e quase sempre uniforme, salvo eventuais turvações roxas mais claras e outras pequenas variações. No entanto, depois de me acostumar a examiná-lo, fazendo o mesmo tipo de esforço que se faz para ver uma placa no escuro, descobri que o que ocorre é bastante diferente, pois há uma mudança caleidoscópica e contínua de padrões e de formas, mas eles são muito rápidos e elaborados para que eu os possa desenhar com alguma veracidade; espanto-me com a variedade e não posso nem imaginar a causa; eles desaparecem da minha vista e da minha memória assim que começo a pensar em alguma coisa. É curioso para mim pensar que são tão definitivamente presentes, porém, tão comumente ignorados". F. Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development*. Londres: Macmillan, 1883, pp. 158-59.

nômenos entópticos estão entre os principais exemplos de como a atenção seletiva exclui da consciência as sensações que não são referenciais, isto é, que são irrelevantes para o conhecimento do mundo. "A desatenção mais profunda diz respeito às sensações ópticas ditas estritamente subjetivas, ou aquelas que não são sinais de nenhum objeto externo."<sup>156</sup> Helmholtz assume uma posição pragmática muito próxima: "Só podemos prestar atenção com alguma facilidade e exatidão às nossas sensações, na medida em que podem ser utilizadas para adquirir conhecimento sobre as coisas externas".<sup>157</sup> Para dar-se conta dos componentes subjetivos da percepção, além de aprender técnicas específicas, era preciso recondicionar a atenção de modo consciente.

Entretanto, o exemplo mais claro de fenômeno entóptico está na descrição feita por Helmholtz de como um observador pode ver os vasos sanguíneos de sua própria retina. Em meados do século XIX, pesquisadores descobriram que as veias sanguíneas retinianas encontravam-se em uma posição a partir da qual podiam projetar sombras na superfície posterior da retina, se certas condições de luz fossem criadas. Helmholtz descreveu três métodos para controlar a entrada de luz no olho de modo a fazer com que seus próprios vasos sanguíneos retinianos fossem visíveis. Depois de detalhar as instruções, Helmholtz escreveu: "Agora quando o olho vê um fundo escuro, este parecerá iluminado por um brilho vermelho-amarelado, e nele destacar-se-ão os escuros vasos sanguíneos retinianos, ramificados em várias direções como os galhos de uma árvore [...]. À medida que o foco da lente é movido sobre a esclera, as figuras ramificadas acompanham o movimento, procedendo sempre 'com' a iluminação. Com tais movimentos a 'árvore' vascular é mais claramente visível do que com uma luz estacionária em um ponto". Esse vocabulário arbóreo era uma característica dominante da literatura científica e médica sobre o olho na década de 1880 e ainda o é hoje em dia.<sup>158</sup>

156 W. James, *Principles of Psychology*, op. cit., v. 2, p. 241.

157 Hermann von Helmholtz, *Treatise on Physiological Optics*, org. James P. C. Southall. Nova York: Dover, 1962, pp. 431-32.

158 Ver, por exemplo, R. L. Gregory, *The Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, 4ª ed. Princeton: Princeton University Press, p. 64, um texto típico, em que os vasos sanguíneos são descritos como árvores com muitos galhos. Ilustrações da "árvore" vascular aparecem três vezes na tradução francesa da obra de Helmholtz, de 1867 (*Optique physiologique*, pp. 31, 215, 254). Ernst Mach utilizou a expressão "fantasmas da vista", tirada de Johannes Müller, para descrever fenômenos entópticos, incluindo os vasos sanguíneos retinianos, e contou: "Durante dias seguidos, uma rede vermelha e brilhante de capilares (parecida com uma rede encantada, por assim dizer) brilhou sobre o livro que eu estava lendo, ou sobre o papel da carta [...]. Quando afastamos a retina dos estímulos externos e voltamos nossa atenção para



Assim, poderíamos acrescentar uma interpretação à árvore, no lado esquerdo de *Parada de circo*; isto é, ela poderia ser ao mesmo tempo uma árvore e uma alusão à árvore retiniana como sinal da inscrição do próprio corpo no campo perceptivo, ligando o olho físico à estrutura do mundo visível. O livro de Helmholtz teria fornecido a Seurat um mapa da visão que nunca se afasta de suas próprias condições corpóreas subjetivas (e seria difícil rejeitar a possibilidade de Seurat ter respondido criativamente ao livro mais elogiado e influente sobre a visão, disponível em 1887).<sup>159</sup> Isso permite problematizar outro aspecto do que a obra “representa”: a autopercepção do olho sobre seu próprio funcionamento, os conteúdos esquemáticos de um mundo objetivo, ou ambos. O estudo da óptica fisiológica deixou claro que os fotorreceptores do olho humano localizam-se na parte posterior da retina, atrás dos vasos sanguíneos; isto é, as veias literalmente intervêm entre o órgão da visão e o que vemos. Trata-se de outro aspecto que ressaltou o contraste entre esse novo esquema do olho e o modelo que substituiu: o funcionamento ideal e desobstruído da câmara obscura. Em *Parada de circo*, a microestrutura granular de cores divididas corresponde à atividade produtiva dos bastonetes e cones da retina, que, segundo indicação de Helmholtz, eram constituídos por um “mosaico” muito denso de receptores sensitivos. A evocação da árvore vascular, por sua vez, corresponderia à figuração da espessura física do olho, que exige que a luz passe através de uma rede de vasos sanguíneos e de camadas de fibra nervosa para alcançar o nervo óptico. Creio que *Parada de circo* deve ser considerada como uma mistura indivisível do espaço abstrato, matematicamente construído, e da percepção fisiológica, entendida de maneira ainda mais subjetiva do que Riegl pode ter imaginado. Essa superfície plural

o próprio campo da visão, os traços dos fantasmas quase sempre estão presentes”. E. Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations*, op. cit., pp. 87-88.

- 159 Por volta de 1887, quando Seurat planejou e começou *Parada de circo*, esse aspecto da obra de Helmholtz já havia penetrado os círculos culturais dominantes na França. Ver, por exemplo, a discussão em Alfred Fouillée, “La Sensation et la pensée selon le sensualisme et le platonisme contemporains”. *Revue des Deux Mondes*, 15/07/1887, pp. 398-425: “Helmholtz mostrou, em seu *Physiological Optics*, que há sensações visuais que não percebemos – pontos cegos, *mouches volantes*, imagens residuais, irradiações, franjas cromáticas, mudanças de cor marginais, imagens duplas, astigmatismo, movimentos de acomodação e de convergência, antagonismo retiniano etc”. A obra amplamente lida de Hippolyte Taine também incorporou uma vasta série de observações de Helmholtz. A afirmação de Taine de que o mundo externo aparente era, na verdade, um jogo de “fantasmas visuais internos” referia-se diretamente a *Physiological Optics*. Ver H. Taine, *On Intelligence* [1869], trad. T. D. Haye. Nova York: Holt & Williams, 1872, pp. 285-337.

de *Parada de circo* funciona como uma fusão de opostos, isto é, como uma tentativa audaciosa de superar a divisão entre sujeito e objeto, aproximando-se do sonho primordial (ou infantil) de unificação e de imediatismo irreduzível.<sup>160</sup> Portanto, poderíamos interpretar os galhos da árvore como as “veias por onde o domínio da visão foi integrado ao campo do desejo”.<sup>161</sup> É mais um exemplo de como *Parada de circo* abandona a *cena* da representação e afirma os eventos fantasmáticos que ocorrem na superfície dos corpos.<sup>162</sup>

De acordo com Jean-François Lyotard, seria um erro atribuir ao modelo cenográfico de representação uma identidade histórica própria, que de algum modo tivesse sido substituída. Ele defende que a figura do cubo, do teatro ou do encerramento volumétrico da representação possui uma função permanente para a economia da vida instintiva. Esse cubo ou caixa pode surgir em qualquer lugar, a qualquer momento, como resultado de uma configuração específica (reativa) de energia libidinal, ou de uma imobilização e uma objetificação particular do corpo. Para Lyotard, a verdade efetiva do corpo é ser uma “faixa” de geometria variável, uma fita de Moebius sem dentro ou fora, na qual é impossível assumir uma *posição*.<sup>163</sup> No entanto, essa fita ou superfície

- 160 O sonho de imediatismo na obra de Seurat é a fantasia de um teatro sem representação. Nesse sentido, a rejeição da cenografia e a falta de revelação de *Parada de circo* também constituem as condições imaginárias para o acontecimento primordial do festival. Na descrição feita por Derrida da afirmação de autossobrerania de Rousseau, o festival surge como “um palco que não apresenta nada à vista. É o lugar onde o espectador, ao se apresentar como espetáculo, não é mais observador ou *voyeur*, apagando dentro de si a diferença entre o ator e o espectador, o representado e o representante, o objeto visto e o objeto que vê. Com essa diferença, uma série inteira de oposições se desconstrói uma por uma [...]. A presença será tão plena quanto a intimidade da autopresença, como a consciência ou o sentimento de autoproximidade, de automesmice”. J. Derrida, *Of Grammatology*, trad. Gayatri Spivak. Chicago: University of Chicago Press, 1976, p. 306; grifos meus [ed. bras.: *Gramatologia*, trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011].

- 161 J. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, op. cit., p. 85 [ed. bras.: *O seminário: livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, op. cit., p. 84].

- 162 Para Deleuze, o fantasma é um efeito que “transcende o interior e o exterior, pois que ela [uma superfície ideal] tem como propriedade topológica o fato de colocar em contato ‘seu’ lado interior e ‘seu’ lado exterior para desdobrá-los em um só lado”. G. Deleuze, *The Logic of Sense*, trad. Constantin V. Boundas. Nova York: Columbia University Press, 1990, p. 211 [ed. bras.: *Lógica do sentido*, 5ª ed., trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009].

- 163 Lyotard descreve a fita ou a barra como “intensidades indo e vindo rápido, estabelecendo-se, escapando, sem nunca ficarem confinadas ao volume do palco/auditório. A teatralidade e a representação, longe de serem tomadas como dados libidinosos necessariamente metafísicos, resultam de certo trabalho sobre a fita labiríntica de Moebius, um trabalho que imprime dobras e voltas particulares e cujo efeito é o de uma caixa fechada sobre si



será continuamente suscetível de ser transformada em um esquema representativo de presença e ausência, bem como de interioridade e exterioridade.<sup>164</sup> Na releitura feita por Lyotard do esquema freudiano, o teatro interno toma forma como resultado da desaceleração que torna as excitações mais “presas” e fixas em suas posições e identidades. A destruição da aparência trapezoidal do cubo em *Parada de circo* supõe a postulação do corpo como superfície; como retina constituída por um campo heterogêneo de sensibilidades; como sistema nervoso que faz circular intensidades e forças com diferentes reverberações em todos os órgãos; como um sistema no qual os estados de equilíbrio são possíveis, mas as transições e as oscilações são mais importantes. Para Seurat, são essas correntes e superfícies que permitirão aglutinações temporárias de energia em imagens e fantasmas, como a aparência enganadora do teatro de representação que encontramos em *Parada de circo*.<sup>165</sup>

Entretanto, se é possível ler *Parada de circo* com base na obra de Helmholtz, isso não se deve apenas ao fato de ela descrever os efeitos ou o funcionamento da visão subjetiva, entendida como a visão determinada pelos limites fisiológicos do corpo. Deve-se principalmente ao fato de o conhecimento de uma ampla gama de condições e limitações subjetivas ter-se tornado parte da reconfiguração do status da “objetividade” epistemológica. Na edição de 1885 de

mesma, que filtra impulsos e deixa aparecer sobre o palco apenas aqueles que vêm do que será conhecido como o *exterior*, satisfazendo as condições de interioridade. A câmara representativa é um dispositivo energético”. Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*, trad. Iain Hamilton Grant. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 3. Ver também a análise de Lyotard sobre o espaço “teatral” em *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Christian Bourgeois, 1973, pp. 95-102.

164 Segundo Elizabeth Grosz, a fita de Moebius, uma invenção do século XIX, é um modelo teórico fundamental para analisar as construções da subjetividade corporificada, em *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Subjectivity*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. XII: “A fita de Moebius tem a vantagem de mostrar a incidência da mente sobre o corpo e do corpo sobre a mente, as maneiras como, por meio de um tipo de torção ou inversão, um lado torna-se outro. Esse modelo também fornece meios para se pensar e problematizar as relações entre o dentro e o fora do sujeito, seu interior psíquico e seu exterior corporal, mostrando não sua identidade fundamental ou a capacidade de redução de um ao outro, mas a torção de um para dentro do outro, a passagem, o vetor, ou a deriva incontável do dentro para o fora e do fora para o dentro”.

165 Para Lyotard, o teatro de representação é sempre ocupado por uma figura intercambiável pelo que é externo àquele espaço interno: ele chama essa figura de Zero. Esse é o signo que ocupa “o centro vazio, o lugar onde tudo deveria ser visível e inteligível, o lugar do conhecimento”. O Zero torna-se a figura que representa Deus, o corpo organizado, a sociedade, o capital, o ego, as formas platônicas e assim por diante. Ver Lyotard, *Libidinal Economy*, op. cit., pp. 1-16.

*Analysis of the Sensations*, de Mach, uma ilustração mostra o campo visual do autor conforme visto por um só olho: um campo que inclui o nariz, o bigode, os cílios e a parte de baixo do corpo. Do mesmo modo como raramente temos consciência de fenômenos entópticos, como vasos sanguíneos retinianos, na experiência visual comum pouco se nota a maneira como o corpo está continuamente presente, mas é de fato apagado da percepção visual. A representação clássica, de Alberti em diante, define-se pela eliminação do corpo da constituição de um campo visual e pela consequente distinção intelectual entre o observador e o objeto.<sup>166</sup> Mach tentava, assim, ressaltar como certos hábitos visuais correspondiam a preconceitos filosóficos particulares e procurava, com seus contínuos ataques ao dualismo filosófico, superar as distinções clássicas entre os fenômenos “internos” e “externos”, entre o físico e o psíquico. Os dados das experiências fisiológicas foram cruciais para que demonstrasse a interpenetração entre essas duas esferas. Embora Mach evitasse o ponto de vista monístico, para ele qualquer fenômeno dado era um composto irreduzível de propriedades pertencentes ao observador e de características do objeto observado. Algo muito parecido podia ser dito sobre a obra de Seurat posterior a 1885: para ambos, o mundo constituía-se de “uma massa coerente de sensações”.<sup>167</sup>

\*\*\*

Como, então, situar Seurat depois das especulações precedentes? Será necessário repensar meus comentários anteriores sobre a instrumentalidade de seu método em relação aos componentes “antiquados” de seu projeto. Não há dú-

166 Erwin Panofsky discute a perspectiva renascentista em termos de apagamento do corpo. “Pois a estrutura de um espaço infinito, invariável e homogêneo – em suma, um espaço puramente matemático – é bem diferente da estrutura do espaço psicofisiológico [...]. Em certo sentido, a perspectiva transforma o espaço psicofisiológico num espaço matemático. Este nega as diferenças entre frente e atrás, entre esquerda e direita, entre corpos e espaço interveniente, de modo que a soma de todas as partes do espaço e de todos os seus conteúdos é absorvida num único ‘quantum continuum’. Ele esquece que não vemos com um olho fixo, mas com dois olhos em constante movimento que resultam num campo esferoidal de visão”. E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, op. cit., pp. 30-31.

167 E. Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations*, op. cit., p. 23. “A obra de Mach constituiu um esforço para resgatar a eficácia da ciência como constructo universal, por meio da retirada, por assim dizer, da legitimidade exclusiva do ato de percepção. Ele gerou um tipo de impressionismo científico legítimo e funcional.” Leon Botstein, “Time and Memory: Concert Life, Science and Music in Brahms’s Vienna”, in Walter Frisch (org.), *Brahms and His World*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 17.



vida de que Seurat deve ser considerado um artista profundamente preocupado com a modernização e a racionalização da resposta perceptiva e estética, algo que também poderíamos dizer de figuras tão diferentes quanto, por exemplo, Sergei Einsenstein, László Moholy-Nagy e Arnold Schoenberg. Por mais surpreendente que pareça, uma das análises mais significativas feitas por um historiador de arte sobre a importância de Seurat deve-se a André Chastel, quando o comparou ao compositor fictício Adrian Leverkühn, personagem do romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, que trata da crise cultural da qual emergiu o nacional socialismo. Chastel diz que o método de Seurat era “uma pesquisa sobre formas arquetípicas (linhas, cores, ordens) que respondiam a uma ambição dupla e propositalmente combinada de regressão arcaica e redução científica. O trabalho do pintor oferecia um ponto de encontro entre a arte hierática antiga e a disciplina racionalizada do futuro”.<sup>168</sup> Essa associação é importante porque desloca o problema de Seurat para o centro das questões mais perturbadoras sobre a modernidade e sobre a racionalização. Ao insinuar a existência de um componente culturalmente reacionário no projeto de Seurat, coloca-se em questão as explicações que, de modo obediente e redutor, identificaram seus interesses pela ciência como inevitavelmente ligados a posições políticas e sociais progressistas, como fez Meyer Schapiro na década de 1930. O Leverkühn de Mann está muito mais próximo da verdade sobre Seurat, quando, para defender seu desejo de realizar a antiga aspiração de “resolver a essência mágica da vida na razão humana”, diz: “A maioria dos fenômenos interessantes sempre tem provavelmente esse duplo aspecto do passado e do futuro, provavelmente são sempre ao mesmo tempo progressistas e regressivos. Eles exibem a ambiguidade da própria vida”.<sup>169</sup> De acordo com Chastel, no campo das formas e das cores, a ambição de Leverkühn “carrega o nome de Seurat”.<sup>170</sup>

168 André Chastel, “Le ‘Système’ de Seurat”, in *Seurat*. Paris: Flammarion, 1973, pp. 5-8. Ver a insistência com que se afirma que nenhuma noção de moderno “pode realmente ser constituída sem a reinvenção da relação com o passado. De fato, o moderno consiste por inteiro nessa invenção”, em Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, trad. Chris Turner. Oxford: Blackwell, 1990, p. 58.

169 Thomas Mann, *Doctor Faustus*, trad. H. T. Lowe-Porter. Nova York: Knopf, 1948, p. 193 [ed. bras.: *Doutor Fausto*, trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984].

170 É claro que Chastel não é Adorno, mas suas breves reflexões acima citadas contêm mais ideias úteis para avaliar Seurat do que algumas das conclusões influentes de Meyer Schapiro, às quais já fiz referência. De fato, quem é o Seurat de Schapiro? Um artista-artesão iluminado e politicamente progressista que adota a ciência e os paradigmas tecnológicos a fim de criar a imagem de um mundo social não hierarquizado. O ponto de vista acrítico de Schapiro a respeito da “ciência” e da “tecnologia”, sem dúvida, é produto de um momento

Assim, Seurat não apenas se alinhou com a pesquisa científica de seu tempo, como também buscou em todas as fontes possíveis (seja nas teorias de Henry ou nas de Humbert de Superville, na arte do Egito, da Grécia, ou em Delacroix) a confirmação da ideia de uma fórmula universal que tornaria racionais e controláveis os efeitos da cor e da forma. Nesse sentido, Ernst Bloch afirmou com razão o “problemático” caráter ambivalente do pitagorismo: compreendeu que ele era parte de um mundo mágico, pré-moderno e animista e, ao mesmo tempo, profundamente adaptado à hipótese essencial da modernidade de que toda a natureza podia ser apreendida em termos numéricos: “Não há nem mesmo uma distinção nítida entre essa herança mítica e o novo cálculo quantitativo matemático” do pensamento moderno.<sup>171</sup> Do mesmo modo, todas as pinturas tardias de Seurat devem ser entendidas no contexto desse problema insolúvel: pensar a ideia de universalidade simultaneamente em termos de absolutos estéticos e das inescapáveis troca e circulação modernas. Isso significa sair da oposição entre um legado social de práticas simbólicas, por um lado, e os imperativos econômicos do alto capitalismo, por outro, e aproximar-se de algumas das propostas de Norman O. Brown e outros historiadores. Para Brown: “O complexo da moeda, arcaico ou moderno, é inseparável do simbolismo; e o simbolismo não é, como pensava Simmel, a marca da racionalidade, mas a marca do sagrado [...]. De qualquer modo, o historiador deve aceitar que o tipo ideal de economia moderna, no fundo, preserva a estrutura do sagrado arcaico. Mais uma vez, a separação antidualética entre o sagrado e o secular parece inadequada”.<sup>172</sup> Durante muito tempo, a pesquisa em história da arte

político e intelectual específico, mas não deixa de ser lamentável que ele tenha entendido “a racionalidade do método” de Seurat como um locus significante final e não como o lugar de fortes contradições não resolvidas.

171 A citação foi extraída de uma discussão sobre Kepler num livro de Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, trad. Jack Zipes e Frank Mecklenburg. Cambridge: MIT Press, 1988, pp. 60-61. Noutro texto, Bloch faz uma avaliação bastante diferente: “Foi apenas na era moderna, no mais tardar com Kepler, que começou a ruptura ou o cisma entre os dois lados do pitagorismo. Entre o lado quantitativo, no qual se desenvolveu a metafísica propriamente dita, que é estritamente científica, e o lado simbólico, figurativo e qualitativo, no qual a chamada ‘matemática santa’ residiria. Este cresceu sobre uma base social diferente daquele, que acabou interessando-se apenas pelos métodos de cálculo e pelo mundo sem qualidades correspondente”. E. Bloch, *The Principle of Hope*, op. cit., v. 3, p. 1350.

172 Norman O. Brown, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown: Wesleyan University Press, 1959, pp. 247-48. Uma apresentação diferente do problema pode ser encontrada em John Brenkman, “Theses on Cultural Marxism”, *Social Text*, v. 7, primavera-verão 1983, pp. 19-33: “As experiências estéticas acontecem dentro, e não acima, da oposição entre o simbólico e a economia, e dentro do conflito vivido entre a autoatividade e a reificação”.



sobre Seurat consistiu em análises empíricas que questionavam e avaliavam seu método para saber se havia atingido seu objetivo ou fracassado. Boa parte dos escritos recentes elaborou demonstrações sem sentido e com frequência ilegíveis, segundo as quais Seurat teria “entendido mal” esta ou aquela teoria científica. Poucas vezes discorreu-se a respeito da irracionalidade profunda de seu projeto, do excesso, da obsessão, da confusão sexual e do segredo paranoico que saturam todo o empreendimento, e para o qual a superfície de controle, de distância e de rigor lógico é apenas uma máscara necessária.<sup>173</sup> (Seurat era uma pessoa rígida e desagradável, que a Degas lembrava um “notário”, enquanto Emile Verhaeren o comparava a um “monge silencioso e reflexivo”.) A característica que afastou espectadores durante mais de um século e é vista em sua obra como a reunião deselegante e mecânica de elementos que nunca se integram completamente não resulta de uma aplicação lógica excessiva ou desinformada da teoria. A textura perturbadora (ainda que aparentemente inócua) da obra provém, acima de tudo, de uma só coisa: da intuição da perda do imediatismo na arte; e os esforços incansáveis de Seurat no sentido de cons-

173 A psicobiografia delirante de Seurat ainda está por ser escrita; mas a escassez de registros documentais da relação com o extraordinário pai decerto não permitirá que ele se torne um “caso” moderno à altura de Kafka, por exemplo. Antoine-Chrysostome Seurat foi uma figura à beira de todos os limites psicóticos da identidade social da masculinidade burguesa do século XIX, se é que já não os havia ultrapassado. Chamar a condição do pai de uma simples “desordem obsessivo-compulsiva extrema” não dá conta de modo adequado da sobreposição de desordens jurídicas, familiares e religiosas com que conduzia sua vida. Era um funcionário do tribunal (oficial de justiça e notário em La Villette, distrito de Paris); era um marido e pai que vivia separadamente e só voltava para casa às terças, com regularidade absoluta, para cumprir seus deveres conjugais; e era um fanático religioso que decorava as paredes de sua casa do chão ao teto com gravuras de Jesus, da Virgem e dos santos e que, para o desespero das autoridades da igreja local, vestia-se como “padre” e encenava a missa em sua adega para os camponeses locais, com a ajuda do jardineiro. Diante dessa admirável “máquina desejante” paterna, muitos relatos repetem o mesmo refrão: Seurat era papricado pela mãe e o investimento pessoal no vínculo materno era considerável. Para completar o ápice interpretativo, o pai de Seurat perdera um braço quando jovem e colocara no lugar uma sinistra prótese mecânica, segundo conta Mary Gedo, utilizada com tanta destreza “que conseguia habilmente cortar um assado e distribuir fatia por fatia espetada em seu gancho”. O impacto fantasmático dessa mão artificial poderia oferecer uma interpretação abrangente do próprio desenvolvimento por Seurat de uma pincelada repetitiva, ou “mecanizada” (sem mencionar a qualidade “protética” do trombone metálico em *Parada de circo*). Gedo apresenta algumas das novas tentativas de interpretação desses elementos da vida do pintor em “The ‘Grande Jatte’ as the Icon of New Religion”; e S. Hollis Clayson, “The Family and the Father: The ‘Grande Jatte’ and Its Absences”. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, v. 14, n. 2, 1989, pp. 133-54. Informações biográficas podem ser encontradas nas partes relevantes de Henry Perruchot, *La Vie de Seurat*. Paris: Hachette, 1966.

truir substitutos para essa presença perdida devem-se à intuição paralela da passagem do que poderia ter sido a contemplação para a mera atenção. É claro que é possível identificar um caráter instrumental na obra de Seurat, mas ao mesmo tempo não se pode entendê-lo como um modelo fácil de ascensão dos imperativos tecnocráticos no final do século XIX. Seurat representa a trágica submissão dos fins às demandas de um sistema técnico, cuja extensão racional se autojustifica eternamente. Portanto, para Seurat a atenção corresponde apenas à sua imanência na operação ou imposição do sistema, mesmo que se esconda em superfícies luminosas ou espetaculares, mesmo que seja indistinguível das tensões flutuantes e dos relaxamentos do corpo.

Em outras palavras, a obra de Seurat concretiza o dilema moderno do desaparecimento da aura de modo mais direto do que qualquer outra trajetória. Poder-se-ia alegar que suas pinturas são a primeira tentativa racional de produzir uma aura e suas “teorias” são a busca pela invenção de sua fórmula.<sup>174</sup> A imersão na mecânica da visão dirigia-se para a criação de uma luminosidade sem substrato material direto, ou seja, um desenvolvimento cromático que não dependia da mera objetividade da obra, mas existia apenas numa relação subjetiva e mesmo “interpessoal” com ela. No entanto, a própria tentativa de criar esse efeito luminoso significava trazer para a obra as formas de racionalização que, no início, erradicaram a aura.<sup>175</sup> Portanto, não é nenhuma coincidência que suas últimas grandes pinturas sejam experimentos para simular diferentes formas artificiais de iluminação e que ele situe tanto o artista quanto o espectador num mundo desprovido de luz branca “natural”, onde a oposição entre o dia e a noite se dissolve. A iluminação a gás na parte de cima de *Parada de circo* (a que se refere toda a sua organização cromática)

174 Quando utilizo a palavra *aura*, sobreponho seu sentido literal de “radiação luminosa” às associações feitas ao texto de Walter Benjamin. Em *Parada de circo*, o significado original de aura como “halo” pode ser diretamente vinculado à criação de Seurat de campos brilhantes de luz em torno das figuras humanas.

175 Essa inversão que privilegia a aparência em detrimento da essência e que emprega a racionalidade tecnológica a serviço da aparência é, conforme veremos, uma das maneiras possíveis de relacionar Seurat com Richard Wagner. Georges Didi-Huberman faz uma análise relevante da noção de “imagem dialética” em Walter Benjamin, “The Supposition of the Aura: The Now, the Then, and Modernity”, in Richard Francis (org.), *Negotiating Rapture*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996, pp. 48-63. Produzir uma imagem dialética é “criticar a modernidade (o esquecimento da aura) por meio de um ato de memória e, ao mesmo tempo, é criticar o arcaísmo (a nostalgia da aura) por meio de um ato essencialmente moderno de invenção, substituição e dessignificação. Benjamin descartou com um só gesto o mito e a tecnologia, o sonhar e o acordar, Carl Jung e Karl Marx”, p. 53.



constitui a junção simbólica de todos os efeitos luminosos em uma rede mais ampla de quantificação e circulação, apesar de simular o motivo decorativo de acantos da arquitetura antiga.<sup>176</sup> A tubulação horizontal que liga as lâmpadas é a transformação literal da linha que sai do campo noturno da imagem e alcança os fluxos econômicos do espaço urbano, até chegar aos aglomerados de gente em torno dos enormes gasômetros dos subúrbios de Paris, que Seurat conhecia bem e que Paul Signac havia pintado alguns anos antes.

*Parada de circo* constitui um campo de diferentes tipos de luz artificial: as luzes a gás, a aura ou o halo aparente que coroa as figuras e a interação fotoquímica dos pigmentos de Seurat. Sem dúvida, alegou-se diversas vezes que a técnica divisionista de Seurat parecia esta ou aquela inovação tecnológica, da impressão em três cores na década de 1880 ao mosaico de células fotoelétricas da televisão em cores.<sup>177</sup> Independentemente do valor que se possa atribuir a qualquer uma dessas comparações, é importante entender que seus experimentos em busca de uma tela cromaticamente carregada são parte de um desenvolvimento mais amplo, descrito por Paul Virilio como a perda da visão direta, “a desintegração da fé na percepção”, a reconfiguração da experiência óptica como um conjunto de operações sintéticas e mecânicas, exteriores ao sujeito que observa.<sup>178</sup> Um dos paradoxos do modo como decompõe as cores é que ela retém algo da atração de um processo alquímico. Seurat deve ser

176 Como muitos fizeram notar, em 1888, a iluminação a gás estava um pouco ultrapassada em relação a novas formas, como o arco elétrico, que começou a ser utilizado nos espaços urbanos no início da década de 1880. Wolfgang Schivelbusch indicou que, ainda em 1890, a experiência noturna do espaço urbano lembrava uma colcha de retalhos, formada por grandes áreas centrais iluminadas por luz incandescente e uma área muito mais extensa de ruas e espaços secundários ainda iluminados a gás. Schivelbusch mostra como os pedestres experimentavam alterações ópticas abruptas e desorientadoras por causa das diferenças radicais entre os ambientes luminosos adjacentes: “A lâmpada de arco voltaico funcionava, na verdade, como um pequeno sol e seu espectro luminoso parecia a luz do dia. O olho enxergava como se fosse dia, isto é, com os cones retinianos, enquanto na luz a gás, o olho enxergava como se fosse noite, com os bastonetes retinianos. O fato de sair de uma rua com iluminação a arco elétrico para uma com iluminação a gás ativava todo o mecanismo do olho para a adaptação ao escuro”. W. Schivelbusch, *Disenchanted Light: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, trad. Angela Davies. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 118.

177 Ver, por exemplo, Norma Broude, “New Light on Seurat’s Dot: Its Relation to Photomechanical Color Printing in France in the 1880s”. *Art Bulletin*, v. 56, dez. 1974, pp. 581-89, ou Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nova York: McGraw-Hill, 1965, p. 190.

178 Paul Virilio, *The Vision Machine*, trad. Julie Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 16.

entendido fora da polarização enganadora, e hoje generalizada, entre uma tradição romântico-goethiana da teoria da cor expressionista (do norte e do leste europeus) e uma teoria da cor modernizante e quantitativa derivada de Chevreul, supostamente dominante na França. Caracterizar Seurat como representante desta última é não compreender que o programa metodológico de sua técnica representava uma tentativa de esconder sua outra ambição (ainda que impossível) de alcançar a transubstanciação alquímica, de superar a materialidade e a opacidade do pigmento, a fim de atingir a meta arcaica da “redenção da matéria”, nas palavras de Toulmin e Goodfield.<sup>179</sup> Uma das questões centrais sobre a produção de Seurat diz respeito ao ponto em que as formas de síntese (mistura óptica) produzem mudanças qualitativas. As funções puramente aditivas e cumulativas dos processos industriais, que introduzem na obra as formas mais básicas de reprodução social moderna, são ameaçadas pela sobrevivência do que Bloch chamou de “uma ligação pré-burguesa e não quantitativa com a natureza”, na qual a cor não existia como experiência autônoma ou como ciência separada e especializada.<sup>180</sup> É preciso reconhecer que a busca equivocada de Seurat por um axioma da aura e seu desejo de uma superfície luminosa de fascinação são, na verdade, consequências de uma *decepção* colossal frente à impossibilidade de imediatismo e à inacessibilidade do sonho de uma prática artística ritual ou mágica. Na obra, a negação exaustiva da presença incita à busca de outro tipo de imediatismo: a fusão do olho e da imagem para superar a ausência figurada na tela. É claro que ainda poderíamos situar Seurat dentro de um grupo conhecido de pintores cujos objetivos e problemas eram parecidos; ele poderia ser um membro do que Paul Valéry chamou de “o culto da luz”. Entretanto, é mais importante considerar que sua

179 Stephen Toulmin e June Goodfield, *The Architecture of Matter*. Chicago: University of Chicago Press, 1962, pp. 109-36. Ver a explicação de como as noções pré-modernas de transubstanciação permaneceram influentes durante o século XIX e coincidiram com os termos dos materialismos filosófico e científico, bem como com os da termodinâmica, em Michel Serres, *Feux et signaux de brume: Zola*. Paris: Grasset, 1975, pp. 237-44.

180 E. Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, op. cit., p. 63. O complicado problema da técnica aditiva e “repetitiva” de Seurat (e sua resistência latente à modernidade) foi sugerido por Adorno: “É impossível considerar a ideia estética e empática do novo fora dos processos industriais que dominam de modo crescente a produção material da sociedade [...]. Entretanto, as técnicas industriais, a repetição de ritmos idênticos e a fabricação repetida de um objeto idêntico baseada num padrão, todas ao mesmo tempo contêm um princípio antitético ao novo. Isso se exerce como uma força na antinomia da novidade estética”. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 272 [ed. port.: *Teoria Estética*, trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970].



obra migra para um lugar à margem das crenças mais estabelecidas sobre as artes, pois abandona a ideia de que a arte é um meio para revelar verdades essenciais. Ademais, *Parada de circo* também abandona, embora eu diga isso menos taxativamente, o otimismo redentor da arte: é uma obra na qual o véu apolíneo, que Seurat manteve em tensão em algumas produções mais antigas, é afastado sem dó para revelar um vazio brilhante mas ameaçador.

\*\*\*

Agora, pretendo aproximar minha análise de *Parada de circo* de algumas das formas nas quais a atenção e a resposta perceptiva foram reconfiguradas nos espaços institucionais e sociais. Para tanto, voltarei ao trombonista infinitamente plural e sua construção ambígua. Depois de sugerir que ele se situa num sistema desejante que pressupõe operações de aglutinação e imobilização, quero examinar a dissonância dessa figura a partir da linguagem de oposições não resolvidas criada por Seurat e, em especial, de sua obsessão pelo problema do *contrapposto*. Sua abordagem conceitual da representação do corpo desenvolveu-se a partir desse princípio formal e foi elaborada no fim da década de 1870, com base em seus estudos de obras antigas, de modelos vivos e cópias de Ingres, bem como nas leituras de vários tratados estéticos e científicos. Como David Summers mostrou, o ideal renascentista do *contrapposto* invocava um dualismo metafísico expresso pelas figuras retóricas de contraste e antítese. Tanto a noção conhecida de *contrapposto* escultórico quanto o *chiaroscuro* (o contraste de cores) estavam subsumidos no ideal maior da *oposição*. De acordo com David Summers, o “*contrapposto* podia ser decorativo ou estrutural [...]. Em última instância, justificava-se por sua vivacidade, isto é, a clareza com que, por contraste direto, a arte podia evidenciar ou harmonizar opostos. Nesse sentido, a antítese aludia a princípios básicos, e havia uma relação contínua entre a natureza, ou nosso conhecimento da natureza, e a arte”.<sup>181</sup> Contudo, assim como Seurat destruiu as condições estruturais da cenografia clássica, mas manteve uma sugestão de seus efeitos, ele negou conscientemente as possibilidades do *contrapposto* clássico, apesar de apresentar uma figura central regida por um princípio de “contraste”; pois a sua formação discordante está distante de qualquer noção de continuidade harmoniosa entre a natureza e a arte.

181 David Summers, “Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art”. *Art Bulletin*, v. 59, set. 1977, p. 357.

O contraste estabelecido no trombonista evoca dois modos aparentemente incompatíveis de resposta perceptiva. A metade de cima da figura, que tende claramente a dominar nossa apreensão da obra, é marcada pela atemporalidade frontal e hierática da arte arcaica.<sup>182</sup> Desse modo, supõe um arrebatamento, uma atenção congelada, presa pela atração mágica do objeto.<sup>183</sup> Entretanto, a parte inferior do corpo, com seu desvio voluntário, mas quase despreocupado em relação à simetria do eixo central, com seu movimento casual do quadril e a distribuição do peso sobre a perna esquerda, parece “quebrar” o “encanto arcaico” e implantar a figura nas temporalidades dinâmicas do movimento autônomo. Pelo menos essa é a maneira como o *contrapposto* da arte clássica foi muitas vezes entendido: como uma sugestão de “um organismo vivo controlado por uma vontade interior, uma pessoa capaz de agir espontaneamente”.<sup>184</sup> Mas Seurat repudia com firmeza essa imagem clássica do corpo como expressão do equilíbrio autodeterminante de forças internas. Em vez disso, apresenta a metade inferior do corpo como se estivesse privada do sentido de vontade autônoma e unificada: as pernas parecem ter sido arrastadas para a esquerda do eixo vertical por alguma força externa, a tal ponto que não há sustentação efetiva para a metade superior do corpo. A parte de baixo das pernas, feito pernas-de-pau, parece quase solta, como se a figura fosse uma marionete manejada com habilidade por alguém e encostasse no chão apenas de leve.<sup>185</sup> Num sentido mais amplo, esses membros assemelham-se mais a

182 Uma explanação extensa sobre as características formais da arte grega arcaica ou “primitiva” pode ser encontrada em Emanuel Loewy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, trad. John Fothergill. Londres: Duckworth, 1907, pp. 5-75. Para Humbert de Superville, o eixo vertical do corpo humano tem um significado originário e transcendental na medida em que o homem ereto está “voltado para o céu”. No entanto, ele também identificava a verticalidade frontal da arte arcaica como “uma expressão inata e primitiva da morte”. Ver os primeiros parágrafos de seu “Essay on the Unconditional Signs in Art” [1872], in Jacob Bolten (org.), *Miscellanea Humbert de Superville*. Leiden, 1997, p. 68.

183 É óbvio que a associação da imobilidade com imagens frontais e hieráticas é justificada. Por exemplo, em uma análise sobre os ícones do século XII, Hans Belting defende que “imagens autênticas pareciam capazes de agir, pareciam possuir *dynamis*, ou poderes sobrenaturais. Deus e os santos também residiam neles, como era esperado, e falavam através deles”. H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 6.

184 Denys Hayes, *Greek Art and the Idea of Freedom*. Londres: Thames & Hudson, 1981, p. 33.

185 Durante o final da década de 1880, muitos lugares em Paris apresentavam shows “teatrais” de marionetes, como as “Maquettes animées”, no teatro Alcazar d’Hiver, onde os bonecos de borracha, com aproximadamente 91 centímetros de altura, representavam palhaços, artistas de circo e músicos. Jules Chéret desenhou um pôster para esse show específico.



partes de um aparelho mecânico do que a componentes do movimento humano. Meyer Schapiro intuiu algo que permanece essencial para entendermos Seurat, quando observou sua afinidade com uma série de práticas tecnológicas modernizantes, em particular com o que chamou de “um gosto por movimentos cada vez mais esquemáticos”.<sup>186</sup> Eu arriscaria dizer que é possível tratá-lo de maneira mais específica, como um movimento mecânico e automático, o que me traz enfim de volta à questão da *dissonância* dessa figura. Em vez de um composto incongruente de frontalidade da arte arcaica e oposições harmoniosas da arte clássica, essa figura reúne de forma sugestiva a imobilidade regressiva do transe e a estranheza mecânica do comportamento automático.<sup>187</sup>

A obra tardia de Seurat é uma investigação sobre a visão subjetiva e suas consequências epistemológicas, mas também coincide com um modo de entender a percepção e a atenção como elementos inextrincáveis de um campo social de resposta coletiva. Suas representações da multidão (ou a multidão como representação do social) foram pintadas durante um momento histórico breve, quando as hipóteses e as declarações sobre a hipnose, a sugestão e o comportamento automático (em termos de sujeitos individuais e coletivos) não só eram permitidas, como eram amplamente difundidas.<sup>188</sup> Segundo

186 Meyer Schapiro, *Modern Art, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries: Selected Papers*. Nova York: Braziller, 1978, pp. 101-10.

187 Nos fins da década de 1880, a publicação de uma série mais completa dos cadernos de Leonardo da Vinci gerou o dilema de como reconciliar sua compreensão dos movimentos e ritmos “naturais” dos seres vivos com sua invenção de diversas formas de movimento mecânico e repetitivo. O impacto dos estudos mecânicos de Leonardo da Vinci no século XIX tardio é discutido em Georges Canguilhem, “Machine and Organism”, in Jonathan Crary e Sanford Kwinter (org.), *Incorporations*. Nova York: Zone Books, 1992, pp. 44-69. Ver uma análise sobre Leonardo da Vinci com referência à história ambígua dos autômatos – por um lado, de sua produção, da maquinaria pré-moderna para festivais de corte e teatros, e, por outro lado, de sua concepção, de formas protoindustriais de processos mecânicos regularizados – em Jean-Claude Beaune, *L'Automate et ses mobiles*. Paris: Flammarion, 1980, pp. 76-88.

188 Por volta do final da década de 1880, uma enorme quantidade de pesquisa e reflexão sobre o problema do comportamento automático havia sido produzida. Na psicologia, um texto fundamental era, como já vimos, *L'Automatisme psychologique* (1889), de Janet, no qual ele demonstrava os componentes automáticos da percepção, da memória e da atenção. Vários debates filosóficos ainda faziam referência à “hipótese do autômato”, de Thomas Huxley, que afirmava que a consciência era um mero epifenômeno, uma adição supérflua ao funcionamento dos processos fisiológicos. Ver T. H. Huxley, *Collected Essays*. Nova York: D. Appleton, 1917, v. 1, pp. 199-250. Ver, por exemplo, a utilização da hipótese de Huxley em relação aos estudos sobre automatismo, in Alfred Binet, *On Double Consciousness*. Chicago: Open Court, 1890, p. 20. As ressonâncias históricas mais amplas desse problema encontram-se implícitas na insistência de Charcot ao afirmar que “os movimentos que representam ex-

minhas indicações anteriores, a volatilidade da hipnose como objeto cultural e científico deveu-se à sua natureza dupla de técnica potencial de controle e como série de fenômenos enigmáticos, resistentes ao controle intelectual e às conceituações dualísticas. Para historicizar melhor essa dualidade ambivalente, é importante lembrar que o apogeu da hipnose como objeto de preocupação institucional bem pode ter ocorrido em 1889, com a reunião simbólica do Primeiro Congresso Internacional sobre Hipnotismo, realizado de 8 a 12 de agosto daquele ano, em Paris.<sup>189</sup> Portanto, coincidiu com a grande Exposição Universal, no mesmo ano, o que é relevante por diversas razões. Em primeiro lugar, assim alinharam-se a reunião pública dos pesquisadores sobre a hipnose (procedentes de toda a Europa e da América do Norte) e os imperativos ideológicos e racionalizantes da jovem Terceira República, imperativos que se concretizaram na organização efetiva e na montagem da Exposição, cujas “raízes [estavam] na fé iluminista no potencial ilimitado do homem para dominar seu meio”.<sup>190</sup> O congresso sobre hipnotismo possuía claros objetivos paralelos: a hipnose, para a maioria dos participantes, era vista com otimismo como a maneira mais efetiva de entrar nos territórios e processos anteriormente inatingíveis da vida psíquica humana, e como um meio de explorar, estudar e, com sorte, controlar esse terreno, a fim de encontrar novas soluções e curas para as doenças mentais e físicas dos seres humanos. Em segundo lugar, a Exposição de 1889 exibiu como objetos de espetáculo uma quantidade sem precedentes de povos e modos de vida coloniais. Simulações de “aldeias” habitadas por congoleses, javaneses, neocaledônios, senegaleses e outros transformaram-se em conteúdos de um espaço imperial imaginário, conteúdos que em tese seriam assimiláveis pela “taxonomia” racionalizante do esquema organizacional da exposição.<sup>191</sup>

ternamente os atos de cerebração inconsciente são distinguíveis por seu caráter automático e puramente mecânico. É aí então que temos diante de nós a *máquina humana* de De La Mettrie”. Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*, op. cit., p. 290.

189 Sobre as atas do congresso e a batalha explícita entre as escolas de Nancy e Salpêtrière, ver François Duyckaerts, “1889: Un congrès houleux sur l'hypnotisme”. *Archives de Psychologie*, v. 57, 1989, pp. 53-68. A troca de ideias no congresso também é discutida por Léon Chertok, “On the Discovery of the Cathartic Method”. *International Journal of Psycho-analysis*, v. 42, n. 3, 1961, pp. 284-87. Chertok enfatiza a reunião quase simultânea em Paris do primeiro Congresso Internacional de Psicologia (6-10 de agosto de 1889), que teve uma seção importante dedicada ao hipnotismo. Muitos participantes frequentaram os dois congressos.

190 Deborah Silverman, “The 1889 Exhibition: The Crisis of Bourgeois Individualism”. *Oppositions*, v. 8, primavera 1977, pp. 71-91.

191 Sobre a relação entre o surgimento da antropologia como disciplina na década de 1870 e a Exposição de 1889, ver as discussões feitas por Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Expositions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: Manches-



Esses eventos do verão de 1889 foram emblemáticos de um momento histórico no qual tanto a hipnose quanto a vida material dos povos coloniais passaram a ter uma existência pública e, mais especificamente, *exibicionista*, no limiar de sua marginalização, assimilação ou desaparecimento. É óbvio que se trata de dois objetos históricos muito diferentes, mas tanto a hipnose (com seus estados de transe profundamente indecifráveis) quanto as culturas primitivas (com suas singulares relações de troca, de valor e de poder) eram radicalmente irreconciliáveis com as formas dominantes de racionalismo ocidental. Aquilo que, em ambos, não podia ser assimilado foi, ao menos por algum tempo, concebido como sobrevivência (ou simulação) de um estágio anterior de desenvolvimento, como um estágio inferior, regressivo ou infantil da mente ou da cultura. A hipnose, como os pesquisadores descobriram inquietos ao longo da década de 1890, ameaçava as noções conhecidas de identidade individual. “A sugestão e a hipnose sempre representaram para a racionalidade ocidental sua própria antítese: influência sem fundamento lógico e produção de uma relação ilusória com o mundo [...]. Em outras culturas, é muito diferente: os estados de transe individuais ou coletivos são concebidos como uma abertura e um compartilhamento.”<sup>192</sup>

Resumindo, a hipnose, como as aldeias coloniais na Exposição de 1889, tinha sua própria identidade *espetacular*. A hipnose havia existido durante boa parte do século XIX como uma forma difundida de entretenimento popular, bem antes das “performances” de Charcot no hospital de La Salpêtrière, na década de 1880.<sup>193</sup> Com frequência, a hipnose era a parte principal de uma palestra ou demonstração quase científica, uma forma de entretenimento di-

ter University Press, 1988, pp. 84-90. Sobre a organização “taxonômica” da exposição, ver D. Silverman, “The 1889 Exhibition”, op. cit., pp. 78-80.

192 Léon Chertok e Isabelle Stengers, *L'Hypnose: blessure narcissique*. Paris: Les Empêcheurs de penser en ronde, 1990, p. 55. Ver a discussão notável sobre o transe em diversas sociedades não ocidentais e pré-modernas, em que o “transe constitui um modelo cultural integrado a certas representações gerais do mundo”, em vez de uma modalidade de experiência individual, em Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relation between Music and Possession*, trad. Brunhilde Biebuyck. Chicago: University of Chicago Press, 1985. Ver também Paul Stoller, “Son et transe chez les Songhay du Niger”, in Daniel Bournon (org.), *La Suggestion: Hypnose, influence, transe*. Cerisy: Les Empêcheurs de penser en rond, 1991, pp. 145-61.

193 Um dos mais famosos “magnétiseurs” foi Charles Lafontaine, cujo show itinerante atravessou a Europa entre 1840 e 1852. Com acompanhamento musical, sujeitos tornavam-se insensíveis aos alfinetes de chapéu com que eram espetados e jovens trabalhadoras transfiguravam-se em Santa Teresa. Ver suas *Mémoires d'un magnétiseur*. Paris: Ballière, 1866. Ver também a discussão em Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie: L'invention de sujets*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991, pp. 89-96.

dático típica do século XIX. Mas era comum também que a apresentação do “magnetizador” fosse uma atração no contexto dos shows de magia, do teatro de revista ou dos antecessores do vaudeville.<sup>194</sup> Na verdade, muitos dos pesquisadores da hipnose, incluindo Braid, Charcot, Freud e o psicólogo americano G. Stanley Hall, tiveram os primeiros contatos com as práticas hipnóticas nas tais apresentações “teatrais” e curiosamente foram convencidos por elas de que havia ali algo de importante e autêntico a ser aprofundado.<sup>195</sup> Um dos hipnotizadores mais conhecidos era o dinamarquês Carl Hansen, cujas apresentações foram vistas por toda a Europa entre 1879 e 1884, inclusive e em diferentes ocasiões por Bernheim, Freud, Wundt e Krafft-Ebing, entre outros.<sup>196</sup> As apresentações de Hansen incluíam obrigar seus sujeitos a assumirem posições catalepticas, bem como a “fazerem pantomimas ridículas, levantarem e cantarem, comerem batata crua e acreditarem que se tratava de uma pera; e beberem champanhe imaginário de copos reais e depois se comportarem como se estivessem ébrios”.<sup>197</sup> Essencial aqui é a incomensurabilidade da de-

194 Em meados da década de 1880, havia um debate crescente sobre a adequação da hipnose como entretenimento público. Veja-se, por exemplo, a ambiguidade neste relato de 1889: “As apresentações públicas chamaram a atenção da ciência para esses estados, embora a atmosfera de charlatanismo tenha repellido muitas pessoas. Por essa razão é uma coisa boa que a Prússia tenha proibido tais apresentações públicas. Agora, nada nos impede de analisar o tema de modo científico. Não quero depreciar aqueles que chamaram a atenção para o tema por meio das apresentações públicas. Da mesma maneira que me recuso a participar da condenação generalizada a Mesmer, tento julgar homens como Hansen, Böler e outros com justiça [...]. No entanto, devo acrescentar que, do ponto de vista moral, não há justificativa para colocar pessoas em estados nos quais são destituídas da vontade própria apenas para a diversão de pessoas sem educação”. Albert Moll, *Hypnotism* [1889]. Nova York: Scribner's, 1899, pp. 391-92. Uma opinião mais crítica sobre os mesmeristas e os apresentadores de hipnose, incluindo uma solicitação por restrições legais, pode ser vista em Georges Gilles de la Tourette, *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*. Paris: E. Plon, 1887.

195 Sobre Braid, Charcot e Freud, ver Léon Chertok e Raymond de Saussure, *The Therapeutic Revolution, from Mesmer to Freud*, trad. R. H. Ahrenfeldt. Nova York: Brunner / Mazel, 1979, p. 38. Hall “foi introduzido ao tema [da hipnose] na Alemanha pelas demonstrações populares que reivindicavam poderes espiritualistas”, in Dorothy Ross, G. Stanley Hall: *The Psychologist as Prophet*. Chicago: University of Chicago Press, 1972, p. 149. A exposição precoce de Braid às sessões de Lafontaine é discutida em Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*, op. cit., pp. 91-92.

196 Ver a insistência de Bernheim sobre a autenticidade de Hansen (embora o descreva como “um homem sem conhecimento da medicina”) em *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy* [1884]. Nova York: Aronson, 1973, pp. 120-21.

197 Alan Gauld, *A History of Hypnotism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 303. Ver também o relato em J.-S. Morand, *Le Magnétisme animal: Etude historique et critique*. Paris: Garnier, 1889, pp. 425-28.



monstração hipnótica vista externamente como um *espetáculo*, que parecia implicar a dominação sobre a passividade e a realidade interior ou subjetiva de um estado psíquico que, de fato, poderia envolver resistência à autoridade externa ou evasão dela.<sup>198</sup> Historicamente, a importância das demonstrações públicas de “magnetização” não depende de terem ou não sido encenadas ou simuladas, como no caso de algumas apresentações de Charcot ou outras (as evidências sugerem que a maior parte delas não era falsa). Antes, geravam uma série de imagens poderosas da experiência hipnótica que a definiam como um evento ou um objeto do qual se podia extrair, desde o exterior, uma verdade objetiva. Do mesmo modo, muitas exposições e representações de “primitivos” exibiam sujeitos não ocidentais como objetos de fascinação suscetíveis ao controle e à classificação. As exposições do século XIX faziam parte de um mundo onde as pessoas “estavam começando a viver como turistas ou antropólogos, relacionando-se com o objeto-mundo como uma representação infinita de algum significado ou realidade mais profundo [...] mas acontece que *realidade* significa o que pode ser representado, aquilo que se apresenta como objeto de exposição para um observador. O dito mundo real lá fora só é experimentado e apreendido como uma série de outras representações, uma exposição estendida”.<sup>199</sup>

*Parada de circo* nos mostra outro fenômeno contemporâneo de exibição e entretenimento. Alguns historiadores da arte contemporâneos ressaltaram que a pintura é muito provavelmente uma representação do circo Corvi, montado durante diversos meses no terreno de exposições da Place de la Nation, em 1887.<sup>200</sup> Insistir nessa identidade específica do circo é ignorar o óbvio: a

198 Para François Roustang, a hipnose é uma forma radicalmente diferente de vigília, incompatível com as noções ocidentais de consciência. Trata-se de uma vigília em que a perda do autocontrole, da habilidade de tomar decisões e de refletir constitui uma nova modalidade de liberdade. Das milhares de características de uma experiência hipnótica, ele enumera as seguintes: “A coabitação ou coincidência de qualidades contrárias, do quente e do frio, do flexível e do rígido, da luz e da escuridão, do lugar fechado e do aberto, da hipersensibilidade e da anestesia, da comunicação e da introspecção, da concentração e do relaxamento, da atenção e da distração. Uma conclusão inicial parece óbvia: as categorias de espaço e tempo não servem para o estado hipnótico”, F. Roustang, *Influence*. Paris: Editions de Minuit, 1990, p. 84. Ver também a afirmação de que “a existência hipnótica é informe”, in Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, trad. Brian Holmes. Stanford: Stanford University Press, 1993, pp. 19-23.

199 Timothy Mitchell, “The World as Exhibition”. *Comparative Studies in Society and History*, v. 31, 1989, pp. 232-33.

200 A identificação ao Cirque Corvi deve-se menos a características reconhecíveis em *Parada de circo* do que aos comentários feitos por Gustave Kahn em sua resenha da obra, in “Pein-

meticulosidade com que Seurat abstraiu referências específicas a qualquer lugar para compor uma imagem genérica do parque de diversões e do circo urbanos da segunda metade do século XIX, formas de entretenimento ao cabo de um longo processo de domesticação e mercantilização. Contudo, trata-se aqui mais do que da mera reificação da cultura popular. Como alguns críticos ressaltaram, o carnaval e os festivais populares simplesmente não desapareceram, mas disseminaram-se em várias “formas fragmentadas, marginalizadas, sublimadas e reprimidas”.<sup>201</sup> Nesse sentido, o lugar de *Parada de circo* é “misto”: por um lado, representa a comercialização do que antes eram formas mais nômades e populares, mas, por outro, mostra um “enclave para o descontrole controlado das emoções, onde se permite aos adultos comportarem-se como crianças de novo”, um território de “desordem ordenada”.<sup>202</sup> Como tal, *Parada de circo* é a figuração de um território social onde as técnicas de fascinação e atração, de apresentação pública e ilusão têm a capacidade de sobrepujar o observador ou o público, ainda que seja apenas como regressão psicológica. Também a partir do final da década de 1880, parques de diversões e outros espaços semelhantes traziam novas experiências cinestéticas, como as rodas gigantes, as montanhas-russas e os tobogãs. Dentro de circunstâncias “controladas” como essas, a incitação de sensações corpóreas dinâmicas, por exemplo, num carrossel, funcionava como recuperação fragmentada e mecânica das energias do carnaval.<sup>203</sup> Não é preciso dizer que, durante os quinze anos seguintes, nesse mesmo terreno social do parque de diversões, estabeleceu-se outro tipo de fascinação visual cinética. O cinema deslocaria radicalmente as formas pré-modernas que ainda sobreviviam, como o circo,

ture: Exposition des Indépendantes”. *Revue indépendante*, n.s. 7, n. 18, abr. 1888, p. 161. Jean-Claude Lebensztejn assevera que tal especificação é irrelevante e defende a importância da descontextualização anônima no trabalho de Seurat, em *Chahut*, op. cit., p. 31.

201 Essa é parte da relevante argumentação feita por Peter Stallybrass e Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986, p. 178.

202 Mike Featherstone, “Postmodernism and Aestheticization”, in Scott Lash e Jonathan Friedman (orgs.), *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 284. Featherstone considera que as feiras, o teatro de variedades e os espetáculos do século XIX, o turismo, os parques temáticos e as galerias do final do século são formas parecidas de “alteridade construída”.

203 Lieven de Cauter faz uma importante análise da passagem, no final do século XIX, das “máquinas de visão” para as “máquinas de vertigem”, em “The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience”. *Theory, Culture, and Society*, v. 10, nov. 1993, pp. 1-23. Um relato sobre a emergência da cultura material cinestética generalizada na virada do século pode ser encontrado em Hillel Schwartz, “Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century”, in Cray e Kwinter (orgs.), *Incorporations*, op. cit., pp. 71-126.



mas também se consolidaria como um “enclave” semelhante de diferentes modos de regressão e fantasia.<sup>204</sup>

Agora podemos começar a nos perguntar mais especificamente como a pintura pode ser a figuração representativa das próprias operações que realiza em escala molecular (pelo menos a princípio) por meio dos efeitos psicomotores e de certos estímulos cromáticos e dirigidos.<sup>205</sup> Já mencionei que um dos aspectos de seu sistema quase dinamogênico e inibitório era a relação com a hipnose. Brown-Séguar ressaltou de maneira explícita que a obra de James Braid (com quem os estudos modernos sobre a hipnose começaram) foi decisiva para a sua própria formulação desses conceitos. Braid descreveu a capacidade especial do sistema nervoso dos indivíduos hipnotizados para manifestar um aumento muito repentino da atividade motora em certa parte do corpo.<sup>206</sup> Para Brown-Séguar, a hipnose era um dos principais exemplos de como os efeitos dinamogênicos inibiam grandes áreas de funcionamento do indivíduo, ao mesmo tempo em que só estimulavam áreas muito circunscritas.<sup>207</sup> Hippolyte Bernheim citou a conclusão de Brown-Séguar como importante

<sup>204</sup> Os escritos críticos de Raymond Bellour foram importantes para mim, sobretudo a descrição das inter-relações entre fotografia, hipnose, cinema e psicanálise no século XIX: “Esses são os sinais de uma configuração epistemológica muito forte, que conferiu um lugar bastante novo para o sujeito na cultura ocidental – um lugar que estava cada vez mais ligado à formação de certas imagens do tempo, do passado e da memória. Por todo o século XIX, de fato, se pode observar a formação gradativa de uma tendência muito importante e muito potente de produção de imagens, radicalizada no final do século por duas invenções aparentemente herdeiras, cada uma à sua maneira, de todos os elementos que se cristalizaram em torno da hipnose durante aqueles anos, tanto médicos quanto míticos. Uma invenção era mecânica e tornou possível pela primeira vez a reprodução imagética do movimento e da vida; a outra era uma teoria psicológica que explicou o destino do sujeito humano com base na formação de uma série de representações e de fantasias e na ligação do sujeito com certas imagens”. Extraído de Janet Bergstrom, “Alternation, Segmentation, Hypnosis: An Interview with Raymond Bellour”. *Camera Obscura*, v. 3-4, verão 1979, p. 102. Ademais, o ensaio de Bellour sobre *Curse of the Demon* [A maldição do Demônio] (1957), a obra-prima de Jacques Tourneur, é uma meditação superlativa sobre o cinema, a hipnose e a fascinação; ver R. Bellour, “Believing in the Cinema”, in E. Ann Kaplan (org.) *Psychoanalysis and Cinema*. Nova York: Routledge, 1990, pp. 98-109.

<sup>205</sup> *Parada de circo* foi descrita como “a tentativa mais completa [de Seurat] de controlar as emoções de modo subconsciente por meio das técnicas disciplinares de sua arte”, em Thomson, Seurat, op. cit., p. 152.

<sup>206</sup> James Braid, *Neurypnology, or the Rationale of Nervous Sleep Considered in Relation with Animal Magnetism*. Londres: J. Churchill, 1843. Brown-Séguar escreveu um prefácio para a edição francesa de 1883 da obra.

<sup>207</sup> Brown-Séguar, “Dynamogénie” [1885], op. cit., p. 757. A relação entre a dinamogenia e a hipnose também é discutida por Moll, em *Hypnotism*, op. cit., pp. 292-93.

para seu trabalho: “Assim, o hipnotismo é em essência apenas o efeito coletivo de atos de inibição e dinamogenia”; e, para Charles Henry, o hipnotismo demonstrou de modo irresistível que a percepção era fundamentalmente inconsciente e consistia em respostas involuntárias aos estímulos.<sup>208</sup> O importante aqui, particularmente quanto à relação de Seurat com essas ideias, era a *indistinção* básica entre o automatismo do sujeito hipnotizado e a experiência perceptiva do sujeito dito “normal”.

Portanto, a questão permanece: o que significa entender essa imagem de plateia e espetáculo nos termos dos fenômenos sociais contemporâneos da sugestão e do sonambulismo? *Parada de circo* atua claramente em diversas camadas “sem passar pelos processos intelectuais”, tais como a razão e o juízo do espectador atento.<sup>209</sup> A prática de Seurat explicita uma disparidade radical e *calculada* entre a construção racionalizada de uma imagem e a resposta infrarracional de seu observador. Por volta da mesma época, Bergson descrevia a proximidade entre a arte e a hipnose: “Nos processos da arte encontraremos, de forma atenuada, uma versão refinada e, em alguma medida, espiritualizada dos processos geralmente utilizados para induzir o estado de hipnose [...]. As artes plásticas obtêm um efeito do mesmo tipo pela fixação que subitamente impõem à vida, e que um contágio físico leva à atenção do espectador”.<sup>210</sup> No final das décadas de 1880 e 1890, muitos discursos diferentes examinavam as maneiras como certas forças e procedimentos externos podiam influenciar ou controlar sujeitos individuais e coletivos. Como se observou muitas vezes, uma ideia compartilhada por sociólogos franceses tão diferentes quanto Durkheim, Gabriel Tarde e Gustave Le Bon foi a noção de que o fato primordial da vida social era a imposição de algum sistema de controle ou de coerção sobre o indivíduo. Conforme foi discutido acima, certos aspectos da prática de Seurat foram influenciados por conhecimentos fisiológicos sobre a produção de respostas emocionais específicas. No entanto, em suas últimas obras, que continham imagens de grupos de espectadores, a preocupação com os mecanismos visuais e cromáticos de estímulo e inibição se vinculava a um interesse pela dinâmica dos espaços sociais, nos quais outras técnicas de controle podiam ser exercidas. Mais de uma década antes de Simmel publicar seu ensaio famoso sobre a metrópole e a vida do espírito, Tarde fez observações a respeito das

<sup>208</sup> Bernheim, *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy*, op. cit., p. 138; e Henry, “Le Contraste, le rythme, la mesure”, op. cit., pp. 358-62.

<sup>209</sup> Id., *ibid.*, p. 137.

<sup>210</sup> H. Bergson, *Time and Free Will*, op. cit., pp. 14-15.



formas modernas de atenção que foram diretamente relevantes para *Parada de circo e Circo*:

Nessa singular condição de atenção intensa e concentrada, de imaginação passiva e vívida, esses seres estupefatos e febris inevitavelmente se rendem ao *encanto* mágico de seu novo meio. Eles creem em tudo o que veem e permanecem nesse estado por um longo período. É sempre mais cansativo pensar por si mesmo do que pensar por meio da mente dos outros. Ademais, sempre que um homem vive num meio animado, numa sociedade nervosa e diversificada, que constantemente o supre com novas visões, novos livros, músicas e conversas constantemente renovadas, ele se abstém aos poucos de todo esforço intelectual; sua mente, cada vez mais estupidificada e, ao mesmo tempo, mais e mais excitada, torna-se, como eu já disse, sonâmbula. Tal estado de espírito é característico de muitos habitantes da cidade. O barulho e o movimento das ruas, os produtos nas vitrines e a correria selvagem e desenfreada da existência afetam-nos como passes magnéticos. Agora, a vida na cidade não seria como um tipo exagerado e concentrado de vida social?<sup>211</sup>

Alguns afirmam que o público em *Parada de circo* tem as marcas de uma multidão distraída, a multidão como fenômeno urbano sem raízes que, brevemente, quase por acaso, se vê diante da apresentação. Decerto Seurat não nos mostra um grupo de espectadores que se distinguem por sua atenção concentrada, mas ao menos seis dessas figuras, cujas silhuetas podem ser categorizadas como frontais, apresentam-se completamente viradas para o palco. Dessas seis figuras possivelmente atentas, a mais significativa é a figura masculina, em quinto lugar da esquerda para a direita. Ele está de certo modo isolado do resto da multidão por sua posição elevada, que, ademais, destaca sua frontalidade rígida. Ao mesmo tempo, existe uma identidade vaga (se é que se pode dizer isso a respeito de figuras tão banais e genéricas) entre esse homem e os músicos do lado esquerdo do palco, tanto em termos de vestuário quanto de pose. É possível interpretar essa figura como profundamente absorta e imóvel, entregue a uma comunhão íntima e silenciosa, como se fosse algum iniciado na mesma categoria que seus companheiros no palco.<sup>212</sup> Trata-se de uma fi-

211 Gabriel Tarde, *The Laws of Imitation* [1890], trad. E. C. Parsons. Nova York: Henry Holt, 1903, p. 84.

212 Nesse sentido, uma nova instrumentalidade modernizante preenche aqui (pelo menos superficialmente) as mesmas funções que Michael Fried atribuiu à pintura francesa antirrocó: “Uma pintura, alegava-se, devia primeiro atrair (*attirer, appeler*), depois prender (*arrêter*) e enfim cativar (*attacher*) o espectador, isto é, a pintura devia chamar a pessoa,

gura que passa a sensação de ter sido escolhida mesmo no meio do anonimato urbano, ou mesmo de ser a figuração do que Mikkel Borch-Jacobsen impiedosamente descreveu como “homo democraticus ou ‘homem sem qualidades’, sem sua identidade própria, brutalmente exposto pelo declínio dos grandes sistemas transcendentais, políticos e religiosos, que não é mais um sujeito [...] aquele ser profundamente apavorado, desindividualizado, sugestionável e hipnotizável da multidão solitária”.<sup>213</sup> Se essa leitura pode ser utilizada para essa figura, então não há razão para que não possa ser aplicada também aos outros membros adjacentes da multidão, como a mulher com o chapéu alto, a quarta da direita para a esquerda, ou mesmo o homem que aparece de perfil no canto inferior esquerdo.

Entretanto, também é totalmente possível ler a relação entre essa figura e os músicos como uma relação de “imitação”, tal como o conceito foi desenvolvido na obra de Tarde, na década de 1880. Tarde, como sabemos, propôs um esquema explicativo da coesão social muito diferente do de Durkheim. No cerne de sua obra estava a ideia de que a “sociedade não poderia existir, ou mudar, ou avançar um passo que fosse sem um estoque incalculável de rotina cega e imitação servil, para o qual as sucessivas gerações contribuiriam”.<sup>214</sup> Segundo Tarde, “a auto-organização social” se propagava não pelas leis ou pelas instituições cívicas, mas pelos processos de repetição imitativa: “A sociedade pode ser definida como um grupo de seres capazes de imitarem uns aos outros”.<sup>215</sup> Em escala molecular, o mecanismo desse “mistério social” correspondia à influência de uma pessoa sobre outra, ou seja, o fenômeno da sugestão. Tarde não hesitava em igualar a existência em sociedade ao sonambulismo, isto é, a um estado caracterizado por uma maior receptividade à sugestão. Le Bon e outros autores observaram os aspectos hipnóticos da vida das multidões, mas Tarde foi muito além: “Não estarei sendo extravagante se pensar no homem social como um verdadeiro sonâmbulo [...] o estado social, como o hipnótico,

fazê-la parar em sua frente, e segurá-la ali como se estivesse enfeitiçada e fosse incapaz de mexer-se”. M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980, p. 92.

213 Mikkel Borch-Jacobsen, *The Emotional Tie: Psychoanalysis, Mimesis, and Affect*. Stanford: Stanford University Press, 1992, p. 26. Robert Herbert associa essa figura com os tipos visuais que depois povoariam as pinturas de Magritte, em “‘Parade de cirque’ de Seurat et l’esthétique scientifique de Charles Henry”, p. 18. Ver também o comentário parecido de P. Smith, *Seurat and the Avant-Garde*, op. cit., pp. 124-25.

214 G. Tarde, *The Laws of Imitation*, op. cit., p. 75. As partes que citei dessa obra foram publicadas em periódicos em 1884.

215 Id., *ibid.*, p. 68.



é apenas uma forma de sonho”.<sup>216</sup> Ele detalhou o desenvolvimento histórico de diferentes regimes de imitação e de sugestão, da autoridade despótica que operava pelos efeitos do prestígio, chamados por ele de “la suggestion prestigieuse”, às sociedades modernas em que as operações de conformidade e sugestão multiplicaram-se muito além do circuito único do regente carismático e do súdito dócil.<sup>217</sup> Os novos meios e a comunicação de massa eram fundamentais para sua pesquisa.<sup>218</sup>

Tarde identificou diversos paralelos funcionais entre o comportamento individual subjetivo e as ações de coletividades sociais mais amplas, mas uma de suas analogias mais sugestivas era visual. Ele invocou o relato feito por Helmholtz sobre os fenômenos entópticos para mostrar como era característica fundamental do indivíduo não prestar atenção a uma quantidade enorme de experiências sensoriais: “A todo momento somos investidos e perturbados por sensações oculares como as *mouches volantes* [moscas voadoras], que, se as notássemos sempre, se nosso ego [*moi*] as recebesse sempre na consciência [*élite*], prejudicariam qualquer juízo de localização ou organização sistemática das impressões retinianas”.<sup>219</sup> Também nunca ouvimos o zumbido baixo que temos continuamente no ouvido, e em geral tampouco temos consciência das sensações de diversos tipos que nos atravessam sem parar. A consciência social, ele insiste, é muito parecida: opera de acordo com um princípio semelhante de atenção limitada e exclusão, que relega ao esquecimento uma vasta quantidade de invenções, memórias e descobertas sociais, assim que desaparecem do *foyer* da “retina social”.<sup>220</sup>

A expressão de Tarde é apropriada para uma pintura como *Parada de circo*, na qual a retina fisiológica individual se sobrepõe à social. Tomemos, por exemplo, a relação entre a figura atenta mencionada acima e os quatro músicos à esquerda: não se trata apenas de uma ligação entre o público e os artistas, em que o público simplesmente observa os artistas. Em vez disso, é possível ver uma relação de *imitação* ali: as linhas gerais de um mecanismo de conformidade social. Para Tarde, a coesão social baseava-se em diversas relações de imi-

tação, fundadas na tendência inata do sistema nervoso à imitação. Às vezes, ele chamava isso de “intercerebração”, descrevendo a relação entre dois cérebros, um dos quais “fascina o outro”; “sua relação consiste numa polarização especial, neste último, das crenças e dos desejos que estão estocados em cada um de seus elementos”.<sup>221</sup> Pode-se analisar outros aspectos de *Parada de circo* para detectar operações semelhantes da “retina social”, como a fileira de espectadores na parte inferior: a linha de cabeças mostra a natureza difusa dos mecanismos sociais de imitação, que Tarde chamava de “sugestionabilidade da moda”. Dessa maneira, ele buscava descrever como a observação semiconsciente e a mera proximidade física produziam (mesmo considerando a óbvia diversidade do conjunto) uma homogeneidade social *funcional*. No quadro, tal homogeneidade é indicada pelos olhares trocados pelos membros da multidão e pela redundância do número limitado de estilos de chapéus e penteados, para não falar da absorção vagamente compartilhada no espetáculo.<sup>222</sup> A questão aqui é como a coesão social moderna baseava-se essencialmente num tipo de coesão mental decorrente de incontáveis processos de transmissão, semelhantes ao “contágio”. Para Tarde, isso sugeria a ideia de que “o progresso da civilização torna a sujeição à imitação ao mesmo tempo mais pessoal e mais racional”.<sup>223</sup> Aí estaria também uma possibilidade de interpretação para o tratamento enigmático conferido à plateia em *Circo*, alguns anos depois: a representação redutora, quase caricata, dessa plateia pode ter sido uma maneira sarcástica de revelar os processos de imitação e mimetismo que operavam dentro e além das distinções de classe social.<sup>224</sup> Há muito se observou que essas figuras são construídas a partir de elementos dinamogênicos (as linhas diagonais e em V dos cabelos, das roupas, dos olhos e dos bigodes): ou seja, Seurat integrou à sua representação da multidão os próprios mecanismos para a produção de efeitos emocionais “contagiosos”. Ao mesmo tempo, as camadas horizontais de espectadores sentados de acordo com sua classe social, em *Circo*, poderiam ser semelhantes ao que Tarde chamou de “degraus de magnetizações consecutivas”. Tarde escreveu: “Se toda sociedade mostra-se como uma hierarquia,

216 Id., *ibid.*, pp. 76-77.

217 Id., “Catégories logiques et institutions sociales”. *Revue philosophique*, v. 28, ago. 1889, p. 123.

218 Ver Serge Moscovici, *The Age of the Crowd: A Historical Treatise on Mass Psychology*, trad. J. C. Whitehouse. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 158. Um dos argumentos básicos de Tarde era “a primazia dos meios de comunicação sobre todos os outros instrumentos da vida social”.

219 G. Tarde, “Catégories logiques et institutions sociales”, *op. cit.*, p. 302.

220 Id., *ibid.*, p. 303.

221 Id., *The Laws of Imitation*, *op. cit.*, p. 88.

222 Um comentário extenso sobre Tarde e a emergência do consumismo pode ser encontrado em Rosalind Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*. Berkeley: University of California Press, 1982, pp. 342-84.

223 G. Tarde, *The Laws of Imitation*, *op. cit.*, p. 83.

224 “Os chamados desejos populares, as aspirações de uma cidade pequena, por exemplo, ou de uma classe, num dado momento, passam a ser compostos exclusivamente de uma tendência [...] a macaquear em tudo uma cidade mais rica ou uma classe superior. Esse corpo de propensões simiescas constitui a energia potencial de uma sociedade.” Id., *ibid.*, pp. 106-07.



é porque toda sociedade revela a disposição em degraus de que acabo de falar, a qual, para que seja estável, deve coincidir com sua hierarquia”.<sup>225</sup> Contudo, se tanto *Circo* quanto *Parada de circo* trazem indicações da operação de uma sugestionabilidade difusa e recíproca na multidão, ambas as pinturas também dependem da presença simbólica de uma figura central, talvez controladora, talvez um “grande magnetizador”, que, de acordo com Tarde, apareceria de vez em quando na sociedade moderna. Tarde acreditava claramente em tais “fenômenos atávicos”, isto é, na sobrevivência coletiva de formas arcaicas de comportamento social. Para ele, os indivíduos modernos estavam enganados ao pensar que eram imunes aos antigos “efeitos de obediência e imitação por meio da fascinação. A fascinação”, ele pergunta, “não constitui uma autêntica neurose, um tipo de polarização inconsciente do amor e da fé?”.<sup>226</sup> Tarde escrevera que a atenção estava fundamentalmente desligada do ato empírico da visão. Em vez disso, ele a definia como a transformação da sensação pelo esforço e pelo desejo: a atenção “é o desejo de aumentar a crença presente”.<sup>227</sup>

O livro *La Psychologie des foules* [A psicologia das multidões, 1895], de Le Bon, discutido em minúcia por muitos comentadores, foi o mais célebre de uma

225 Id., *ibid.*, pp. 84-85. A mistura de metáforas sociais e geológicas é uma das muitas razões pelas quais Deleuze e Guattari defenderam Tarde em *Mil platôs*, *op. cit.*, v. 3, p. 98. Para os autores, Tarde foi o inventor da microssociologia e, diferentemente de Durkheim, “se interessa mais pelo mundo do detalhe ou do infinitesimal: as pequenas imitações, aposições e invenções, que constituem toda uma matéria sub-representativa”. Tarde, para quem a palavra “molecular” era chave, entendia que “As crenças e os desejos são o fundo de toda sociedade, porque são fluxos ‘quantificáveis’ em si, verdadeiras Quantidades sociais, enquanto as sensações são qualitativas e as representações, simples resultantes”. Curiosamente, apesar de defenderem Tarde, Deleuze e Guattari parecem, até onde sei, nunca o identificar como fonte para o conceito de “plateau” (que ligam à obra de Bateson). Tarde utiliza “plateau” como figura flexível para tratar de processos e eventos naturais, sociais e estatísticos, incluindo a operação do “desejo social”. Ver *The Laws of Imitation*, *op. cit.*, pp. 116-27.

226 G. Tarde, *The Laws of Imitation*, *op. cit.*, p. 80.

227 G. Tarde, “Belief and Desire”, in *On Communication and Social Influence: Selected Papers of Gabriel Tarde*, org. Terry N. Clark. Chicago: University of Chicago Press, 1969, pp. 197-98. Esse ensaio foi originalmente publicado na *Revue philosophique*, em 1880. Nele, Tarde sugere alguns dos problemas epistemológicos que se tornariam cruciais na obra de Seurat: “Mais importante do que obter uma definição desse tipo é perceber que a crença, como o desejo, não é uma consequência lógica ou psicológica da sensação; a crença não surge de um conjunto de sensações, mas é um elemento indispensável para sua formação e organização; não se sabe o que restaria da sensação se o juízo fosse eliminado; e, no som mais elementar, no ponto colorido mais indivisível, já existe uma duração e uma sucessão, uma multiplicidade de pontos e momentos contíguos cuja integração é um enigma”. Id., *ibid.*; grifo meu.

série de estudos sobre a psicologia das multidões no final da década de 1880 e início da de 1890.<sup>228</sup> Entretanto, o fato de Le Bon retratar a multidão como uma modalidade particular de percepção, como uma composição social específica que condicionava os limites da experiência perceptiva, foi muito menos comentado. O interesse pelas fronteiras da percepção humana também influenciou sua investigação posterior, um tanto amadora, sobre os raios-x e outras formas de radiação fora do espectro visível de comprimento de ondas.<sup>229</sup> Escrevendo no início da década de 1890, Le Bon apresentou a multidão moderna como uma máquina de visão, capaz de gerar “alucinações coletivas”, tanto por suas ações internas quanto por manipulação externa. Para Le Bon, a multidão constituía-se de um terreno generalizado, no qual o temor e a esperança, no século XIX associados à insurreição social, fundem-se numa massa abstrata e sem significado, sobre a qual é possível projetar qualquer tipo de imagem onírica. Ele concebeu a multidão como um lugar para o consumo da ilusão.

Segundo Le Bon, uma das características da multidão é que o indivíduo, uma vez subsumido nela, torna-se “incapaz de observar [...] a faculdade de ver é destruída”.<sup>230</sup> Contudo, ele insiste que, ao mesmo tempo, a multidão “pensa por imagens [...]”. Ela aceita como reais as imagens evocadas em sua mente, embora em geral tenham apenas uma relação muito distante com o fato observado”.<sup>231</sup> Le Bon, como pensador político, intui a essência da cultura moderna do espetáculo, que Guy Debord elaboraria sete décadas depois: “Onde a representação assume uma existência independente, o espetáculo se restabelece como sua regra”.<sup>232</sup> Para Le Bon, a “observação” refere-se a um modelo cognitivo vinculado a uma noção funcional de realidade objetiva, um modelo epistemológico essencialmente clássico, mas que começa a desgastar-se dentro de um campo saturado pela ilusão, pela alucinação e por indústrias inteiras

228 Jaap van Ginneken escreveu sobre outros estudos precoces e menos conhecidos a respeito da psicologia das multidões em “The 1895 Debate on the Origins of Crowd Psychology”, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v. 21, out. 1985, pp. 375-82.

229 Ver Mary Jo Nye, “Gustave Le Bon’s Black Light: A Study in Physics and Philosophy in France at the turn of the Century”, in Russell McCormmach (org.), *Historical Studies in the Physical Sciences*. Princeton: Princeton University Press, 1974, v. 4, pp. 163-96. Esse artigo discute, entre outros temas, a formação médica inicial de Le Bon, as conversas acaloradas com os irmãos Lumière e a correspondência com Albert Einstein na década de 1920.

230 Gustave Le Bon, *The Crowd* [1895]. Nova York: Viking, 1960, pp. 42-43.

231 Id., *ibid.*, p. 41.

232 “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico.” Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, *op. cit.*, p. 18.



ras de simulação. Le Bon também oferece uma noção flexível e nada literal do que constitui uma multidão. Não está preocupado com a acumulação de um grande número de pessoas num só lugar, e sim com os conjuntos de pessoas que podem ocupar lugares espacialmente remotos, e constituir, não obstante, uma unidade psicológica efetiva. Com certeza, sua “lei da unidade mental das multidões” antecipa as coletividades que serão criadas pelos aparatos telecomunicativos e televisivos do século xx. Le Bon escreve que “milhares de indivíduos isolados podem, em determinados momentos e sob a influência de determinadas emoções violentas – como um grande evento nacional –, adquirir as características de uma multidão psicológica”.<sup>233</sup> Entretanto, continua: “em momentos precisos, meia dúzia de homens pode constituir uma multidão psicológica”, uma observação obviamente útil para a análise de *Parada de circo*. Le Bon reinventa a ideia de multidão como uma maneira de identificar e explicar novas formas de composição social e, diferentemente de Durkheim, indica que os conjuntos sociais instáveis e potencialmente perigosos são agrupados para que possam ser controlados com mais facilidade.<sup>234</sup>

Ainda mais importante, Le Bon enfatiza que a multidão, por definição, está “em um estado de atenção e expectativa, que facilita a sugestão”.<sup>235</sup> Aqui, como muitos pesquisadores do final do século xix, Le Bon reconhece a relação incerta e fluida entre a hipnose e a atenção. Contudo, quanto à importante hipótese da ausência de ligação necessária entre a atenção e a observação óptica objetiva do mundo, ele não teve precedentes. Le Bon considerava que a atenção podia subsistir à margem da faculdade da visão. Ele foi um membro influente da tradição da psicologia das multidões que utilizava um modelo explicativo baseado na “regressão”, que via na multidão uma deriva em direção a uma ordem mais primitiva de consciência, uma mudança em direção a funções cerebrais “inferiores”, análogas ao infantilismo ou à selvageria. Parte desse

233 G. Le Bon, *The Crowd*, op. cit., p. 24.

234 É preciso ressaltar que a noção de multidão de Le Bon está muito distante das ideias de Durkheim sobre os conjuntos sociais. Le Bon entendeu a multidão como exemplo dos modos pelos quais os grupos podiam desligar-se completamente do substrato social de moralidade e de práticas culturais, que, para Durkheim, permaneciam vigentes mesmo nas situações de multidão. Sobre a multidão em Durkheim, Tarde e Le Bon, ver Charles Lindholm, *Charisma*. Oxford: Blackwell, 1990, pp. 27-49. Ver também Catherine Rouvier, *Les Idées politiques de Gustave Le Bon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, pp. 100-02; Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth Century France*. New Haven: Yale University Press, 1981, pp. 162-88; e Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*. Ithaca: Cornell University Press, 1983, pp. 154-83.

235 G. Le Bon, *The Crowd*, op. cit., p. 24.

processo correspondia à transferência da atenção do entorno imediato a uma figura real ou simbólica (para Le Bon e mais tarde para Freud, tratava-se da figura carismática do líder ou do chefe), com a qual o indivíduo estabelecia uma relação fundamental (ou rendição).<sup>236</sup> Mas, no contexto da multiplicação das formas de espetáculo na década de 1890, incluindo as primeiras experiências cinematográficas, é interessante considerar a identificação feita por Le Bon da forma teatral como o meio mais poderoso de controlar uma multidão: “Nada tem maior efeito sobre a imaginação das multidões de todas as categorias do que as representações teatrais. Todo o público experimenta ao mesmo tempo as mesmas emoções”.<sup>237</sup> Nietzsche já havia feito uma observação parecida sobre a natureza do público moderno: “Ninguém leva consigo ao teatro os mais finos sentidos de sua arte, nem o artista que trabalha para o teatro. [...] Lá mesmo a consciência mais pessoal sucumbe à magia niveladora do ‘grande número’, a estupidez influi como lascívia e contágio, o ‘próximo’ governa, *tornamo-nos o próximo*”.<sup>238</sup> Assim, o texto de Le Bon é apenas uma indicação de como a imagem do teatro excedeu seu antigo lugar entre os modelos de relações miméticas e foi empregada como figura espacial para novos efeitos de subjetivação. As pinturas de Seurat também utilizam a noção de teatro como figura que pode descrever tanto experiências públicas coletivas, tais como as literalmente representadas em suas pinturas, quanto experiências individualizadas, produzidas pelo controle da percepção do sujeito solitário.

\*\*\*

Talvez o fenômeno cultural mais significativo da segunda metade do século xix, em que se reúnem os problemas do teatro, do espetáculo e das técnicas de controle psicológico, tenha sido as óperas de Richard Wagner.<sup>239</sup> Mesmo

236 A extensa análise que Freud fez da obra “brilhante” e de “fama merecida” de Le Bon encontra-se em seu “Psicologia de grupo e análise do ego” [1921], in ESB., v. 18, p. 91: “E, finalmente, os grupos nunca ansiaram pela verdade. Exigem ilusões e não podem passar sem elas. Constantemente dão ao que é irreal procedência sobre o real; são quase tão intensamente influenciados pelo que é falso quanto pelo que é verdadeiro”.

237 G. Le Bon, *The Crowd*, op. cit., p. 68.

238 F. Nietzsche, *A gaia ciência* [1882], trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 271. Noutro texto, Nietzsche observou: “Nossa inteira sociologia não conhece nenhum outro instinto senão o do rebanho, isto é, dos zeros somados – onde cada zero tem ‘direitos iguais’, onde é virtuoso ser zero”. *The Will to Power*, op. cit., sec. 53, p. 33; grifos no original.

239 A natureza precisa do interesse evidente de Seurat pela obra de Wagner foi matéria para uma quantidade considerável de especulações. Ele se ligou a alguns dos mais proeminentes



depois de sua morte, em 1883, seu legado estético continuou inseparável dos problemas da atenção perceptiva e da coesão social.<sup>240</sup> Para qualquer artista daquela época, seja nas artes plásticas ou na literatura, a obra de Wagner e as alegações extravagantes que eram feitas em seu nome representavam em si o que Mallarmé chamou de um “desafio singular”. O exemplo de Wagner não apenas questionava a prioridade conferida às artes individuais da poesia e da representação visual, mas sugeria o esboço de uma experiência cultural coletiva, que o próprio Wagner comparava aos festivais de teatro da antiguidade grega. A crítica social de Wagner, que começou na década de 1840 e se desenvolveu confusamente até o final de sua vida, não trazia nada de novo ao campo das numerosas acusações contra os efeitos da modernização social e econômica do século XIX. O que permanece singular em Wagner é a especificidade relativa de seu programa cultural de reintegração social e sua crença nos efeitos transformadores da experiência *coletiva* de uma obra dramática musical, representada e produzida como um evento ritual e comunitário.<sup>241</sup> Com relação aos problemas de conjuntos e solidariedades sociais em Durkheim e Seurat, é importante entender até que ponto a obra de Wagner estava ligada ao problema da formação de uma comunidade, da fusão dos indivíduos numa unidade social por meio da imposição de modos uniformes de percepção e resposta, ainda que em termos de homogeneidade do *Volk* [povo].<sup>242</sup> Como Marc Weiner argumentou, para Wagner a visão tinha uma primazia extraor-

wagnerianos de Paris, incluindo os principais responsáveis pela *Revue wagnérienne*, publicada entre 1885 e 1888. Relatos da relação de Seurat com o wagnerismo contemporâneo podem ser encontrados em Zimmermann, *Seurat and the Art Theory of His Time*, op. cit., pp. 307-11, e P. Smith, *Seurat and the Avant-Garde*, op. cit., pp. 123-40.

240 Um estudo indispensável sobre Wagner e a cultura de massa é o de Theodor W. Adorno: *In Search of Wagner*, trad. Rodney Livingstone. Londres: Verso, 1981. Ver também a interessante análise de Andreas Huyssen, “Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner”, in *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, pp. 16-43; e Friedrich Kittler, “World Breath: On Wagner’s Media Technology”, in David J. Levin (org.), *Opera through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 215-35.

241 Uma das explicações exemplares de Wagner para a degradação do teatro e da ópera contemporâneos, baseada em seu desligamento da vida em comunidade, encontra-se em “A Theatre at Zurich” [1851], in *Judaism in Music and Other Essays*, op. cit., pp. 25-57. A persistência dessas ambições sociais wagnerianas é descrita no contexto do círculo social de Gustav Mahler, na década de 1890, em Viena, por William J. McGrath, *Dionysian Art and Politics in Austria*. New Haven: Yale University Press, 1974, pp. 120-64.

242 David J. Levin levanta uma discussão importante sobre o problema da formação de uma comunidade em Wagner, em “Reading Beckmesser Reading: Antisemitism and Aesthetic Practice in *The Mastersingers of Nuremberg*”, *New German Critique*, v. 69, outono 1996, pp. 127-46.

dinária. A ópera, emulação da tragédia grega, era para ele um espelho no qual a comunidade podia se ver refletida. “Assim, a metáfora óptica da experiência teatral está baseada na noção de que o sentido da visão serve para reforçar o lugar de cada um dentro do todo social.”<sup>243</sup>

Por volta da metade do século, Wagner já situara parte de sua crítica cultural em torno da atenção e da distração. Prefigurando alguns debates do início do século XX sobre os efeitos da cultura de massa, que entendiam a distração como o oposto de uma percepção contemplativa autoconsciente, Wagner deplorava a generalização dos modos distraídos de consumo cultural.<sup>244</sup> No contexto musical, distinguia as formas de audição superiores (profundamente atentas) das inferiores (distraídas) e defendia claramente as primeiras como um envolvimento perceptivo purificado e eticamente superior. Criticava a ópera francesa e sobretudo a italiana por serem compostas a partir de algumas árias brilhantes que atraíam a atenção da plateia durante um curto espaço de tempo, enquanto, no resto da apresentação, a atenção ficava distraída ou era atraída por outra coisa. A concepção de Wagner da ópera alemã postulava uma plateia capaz de sustentar a atenção de modo *contínuo* durante a apresentação inteira.<sup>245</sup> Mais especificamente, uma das frustrações de Wagner com relação à experiência da grande ópera e do teatro em meados do século XIX era a multiplicitude dos pontos de atração oferecidos aos espectadores.<sup>246</sup> A configuração

243 Marc Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, p. 36.

244 Ver, por exemplo, os comentários de Wagner sobre a receptividade e a distração em “Public and Popularity”, in *Religion and Art*, trad. W. Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1940, pp. 62-64.

245 Richard Wagner, “Zukunftsmusik” [1861], in *Judaism in Music and Other Essays*, op. cit., p. 332: “No teatro lírico italiano, reunia-se uma plateia que passava a noite se divertindo; parte dessa diversão era proporcionada pela música cantada no palco, escutada de tempos em tempos, durante as pausas da conversa; durante as conversas e as visitas de camarote a camarote, a música continuava, com o mesmo ofício que a música de entretenimento nos grandes jantares [...]. Uma ópera deve conter pelo menos uma ária que dê prazer aos ouvintes; para que uma ópera tenha sucesso, é necessário que a conversa seja interrompida e que a música seja escutada com interesse pelo menos seis vezes; assim, o compositor engenhoso o suficiente para atrair a atenção da plateia doze vezes inteiras é louvado como gênio melódico inesgotável”. Ver também R. Wagner, *Opera and Drama*, trad. W. Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, pp. 128-29, em que Wagner assevera a necessidade de espectadores que prestem “atenção de modo contínuo e indivisível num tema fascinante”.

246 A crítica de Wagner foi precedida pela rejeição ainda mais cabal, por parte de Schopenhauer, da ópera do século XIX como mera distração: “De fato, para serem apropriadamente interpretadas e desfrutadas, as produções musicais superiores exigem a atenção



do teatro tradicional não lhe satisfazia, pois permitia à plateia (ou a incentivava a) olhar entre si, ver a orquestra e a textura social diversificada do teatro (o que também ocorria nos formatos de teatro de variedades do início da história do cinema).<sup>247</sup> O projeto físico de Bayreuth representava, em parte, o resultado do desejo de Wagner de exercer um controle mais amplo sobre a atenção da plateia, de subordiná-la à vontade do artista e de gerar um estado coletivo de recepção digno de uma arte com tais aspirações sociais.<sup>248</sup>

Uma das “reformas” de Wagner, materializada no projeto de Bayreuth, envolveu transformar o teatro do século XIX numa construção de visibilidade que estruturava de modo mais rigoroso a experiência perceptiva do espectador. Seu objetivo era estabelecer um “theatron”, um “lugar para ver”, e era por meio do ato coletivo da visão que algo semelhante a uma comunidade surgiria.<sup>249</sup>

completa da mente, não dividida ou distraída, a fim de que possa render-se e ser absorvida pela música, entendendo toda a sua linguagem, incrivelmente profunda e íntima. Em vez disso, durante a muito complexa música da ópera, a mente é tomada ao mesmo tempo, através dos olhos, pelas mais variadas exposições e magnificências, pelas mais fantásticas pinturas e imagens, e pelas mais vívidas expressões de cor e luz; além disso, a mente ocupa-se com a trama da ação. Por tais motivos, ela diverte-se, distrai-se e é amortecida, e assim sua sensibilidade à linguagem sagrada, misteriosa e profunda dos tons reduz-se ao mínimo”. A. Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena* [1851], trad. E. F. J. Payne. Oxford: Clarendon Press, 1974, v. 2, p. 432.

247 Ver o relato histórico sobre o comportamento das plateias de ópera francesas no século XIX, em James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1995. Johnson detalha os elementos que aos poucos levaram à formação da etiqueta de um relativo silêncio no teatro lírico, de “plateias cada vez mais contidas e externamente atentas”, da ideia de “um público atento, absorto”, o que teria sido impensável no século XVIII. Ver também a discussão mais ampla a respeito da reconfiguração da conduta do espectador durante o século XIX, em Richard Sennett, *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*. Nova York: Random House, 1978, pp. 205-18.

248 Max Nordau, para quem Wagner era a principal encarnação da degeneração, denunciava o compositor por subverter as noções tradicionais de atenção. Ele reclamava que a “melodia interminável” de Wagner é o “produto de um pensamento degenerado; é misticismo musical. É a forma que revela a incapacidade de prestar atenção na música. Na pintura, a atenção leva à composição, e sua ausência leva a um tratamento fotográfico uniforme de todo o campo de visão, como no caso dos Pré-Rafaelitas [...]. Na música, a atenção se expressa por formas completas, por exemplo em melodias bem definidas; sua ausência, pelo contrário, mostra-se pela dissolução da forma, pela obliteração de seus contornos e, assim, por melodias intermináveis como as de Wagner”. M. Nordau, *Degeneration*, op. cit., p. 199. Ver também a associação feita por Nietzsche entre a decadência e “a deterioração melódica”, em *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, org. Christopher Middleton. Chicago: University of Chicago Press, 1969, p. 233.

249 Nas palavras do próprio Wagner, a principal ilusão em Bayreuth “é criada pelo fato de os espectadores acreditarem que o que está acontecendo no palco está muito distante, embora

Em primeiro lugar, Wagner eliminou todas as vistas laterais dos teatros mais antigos a fim de obter o envolvimento frontal de cada um dos espectadores com o palco. Também introduziu a ideia de que a escuridão quase completa serviria para aumentar a intensidade dos efeitos de iluminação no palco e para evitar a distração periférica. A multiplicação dos arcos do proscênio, combinada à escuridão extrema, visava a destacar o palco iluminado de qualquer relação clara com o resto do teatro. A insistência de Wagner para posicionar a orquestra num nível mais baixo, escondida da vista da plateia, é parte do caráter fantasmagórico de sua obra, sendo a palavra “fantasmagórica” utilizada para designar o ocultamento, a mistificação sistemática dos processos de produção, conforme já discutido por Theodor Adorno e outros. Ao tornar a orquestra invisível, Wagner impossibilitou a identificação da fonte da música, mistificando-a por conseguinte.<sup>250</sup>

É importante não separar totalmente esses elementos do ilusionismo de Wagner da história geral da exibição visual no século XIX. Por exemplo, as projeções com lanterna utilizadas nas primeiras apresentações de *Das Rheingold* [O ouro do Reno], em 1876, saíram de uma longa tradição de entretenimento mágico e popular que havia sido amplamente difundida durante décadas. Apesar de Wagner desdenhar o diorama e o panorama como formas massificadas de verossimilhança, buscando evitá-los em suas produções, ambos correspondiam ao tipo de atração popular com que ele se sentia em competição. E o diorama, no auge de sua popularidade no final da década de 1830 e início da

o percebam com a nitidez de uma proximidade real; isso provoca outra ilusão, a saber, a de que as pessoas que estão no palco possuem uma estatura sobre-humana. O sucesso dessa disposição deveria ser suficiente para dar uma ideia do efeito incomparável da relação que assim se cria entre o espectador e o palco. A partir do momento em que os espectadores se sentam em seus assentos, encontram-se praticamente num ‘theatron’, isto é, num espaço desenhado exclusivamente para olhar aquilo que pode ser visto a partir dos assentos. Entre os espectadores e a cena a ser observada, não se pode ver nada com clareza; há apenas um ‘espaço’ entre os dois proscênios, que é mantido indefinido pela arquitetura e apresenta a imagem distante com toda a inacessibilidade de uma visão onírica”. R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Briefe*, org. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker, 1914, v. 12, p. 291, citado em Schivelbusch, *Disenchanted Night*, op. cit., p. 219. Nesse texto, Schivelbusch discute as semelhanças entre os efeitos produzidos em Bayreuth e o diorama de Daguerre da década de 1820.

250 Os detalhes da reconstrução da experiência teatral de Wagner podem ser encontrados em muitos lugares. Jo Leslie fez um relato valioso por seu foco na continuidade da obra de Wagner pelo cinema, em *From Wagner to Murnau: The Transposition from Stage to Screen*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988, pp. 9-34. O capítulo de Adorno sobre “Phantasmagoria” em seu *In Search of Wagner* permanece essencial; ver também a nota 270 adiante.



de 1840, operava de acordo com princípios que não estavam desvinculados dos efeitos subsequentemente produzidos em Bayreuth. Em particular, a experiência do diorama (inspirada no trabalho bem-sucedido de Daguerre como cenógrafo) baseava-se na interrupção da relação inteligível de distância entre o espectador e a cena ilusionística, semelhante à de Bayreuth. Vários relatos de primeira mão sobre Bayreuth ressaltavam que a desorientação visual causava confusão das referências pictóricas convencionais sobre a distância relativa de objetos próximos e distantes. O diorama também controlava a atenção visual por meio da disjunção entre as imagens iluminadas e o espaço escuro onde ficava o espectador. Apesar de sua fachada arcaizante, Wagner representa uma vontade de domínio de todos os aspectos do espetáculo, que permitiria a produção calculada de estados de regressão, fascinação, sonho – o mesmo estado de atenção que pertenceria ao cinema meio século mais tarde, com a introdução do som sincronizado. Porém, o controle de Wagner sobre a resposta emocional era suficientemente efetivo para que Nietzsche observasse como ele fornecia “o primeiro exemplo, por demais insidioso e bem-sucedido, de hipnotismo por meio da música [...] persuasão pelos nervos”.<sup>251</sup> Segundo Nietzsche, tratava-se de uma “falsificação da transcendência” especificamente moderna.<sup>252</sup>

Logo após as primeiras apresentações em Bayreuth, a recriação completa da experiência do espectador foi notada pelos críticos franceses.<sup>253</sup> Eugène Vé-

251 F. Nietzsche, *The Case of Wagner*, op. cit., p. 171.

252 Id., ibid., p. 183.

253 Sobre o wagnerismo na França, ver o inestimável *Wagner et la France*, Martine Kahane e Nicole Wild (orgs.). Paris: Editions Herscher, 1983. Ver também Isabelle Wyzewska, *La Revue wagnérienne: Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1934; Gerald D. Turbow, “Art and Politics: Wagnerism in France”, in David C. Large e William Weber (orgs.), *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984, pp. 134-66; Christian Goubault, “Modernisme et décadence: Wagner et anti-Wagner à la musique française de fin de siècle”. *Revue internationale de musique française*, v. 18, nov. 1985, pp. 29-46; Richard Sieburth, “1885, February: The Music of the Future”, in Denis Hollier (org.), *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. 789-97; Erwin Koppen, “Wagnerism as Concept and Phenomenon”, in Ulrich Müller e Peter Wapnewski (orgs.), *Wagner Handbook*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, pp. 343-53; L. J. Rather, *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990, pp. 59-77; e Elaine Brody, *Paris: The Musical Kaleidoscope, 1870-1925*. Nova York: Braziller, 1987, pp. 21-59. Jacques Barzun faz um relato divertido sobre a *Revue wagnérienne* em *Darwin, Marx and Wagner: Critique of a Heritage*, 2ª ed. Nova York: Doubleday, 1958, pp. 288-93. A discussão sobre Wagner feita por Jane Fulcher também é importante: *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, incluindo sua leitura do wagnerismo subjacente na pintura de Manet de 1862, *Música no jardim de Tuileries*.

ron escreveu em 1878 que Wagner havia disposto tudo “de tal maneira que o espectador preocupar-se-ia apenas com o espetáculo e não poderia ser distraído por impressões externas [...] e nada poderia desviar sua atenção do ponto no qual ela deveria se concentrar”. Tratava-se de produzir uma clarividência onírica, diferentemente dos estados normais de vigília.<sup>254</sup> Na década seguinte, haviam se generalizado avaliações desse tipo sobre as estratégias de Wagner referentes à atenção. Na edição de março de 1887 da *Revue wagnérienne*, um artigo laudatório escrito por Charles e Pierre Bonnier descrevia com detalhes as medidas tomadas por Wagner em Bayreuth, a fim de controlar a atenção e provocar “a percepção mais plena possível”. Notavelmente, afirmavam que os efeitos visuais eram mais importantes do que os efeitos acústicos.<sup>255</sup> De acordo com os autores, a base da “óptica” de Wagner começava com “a eliminação da autonomia da plateia” e com “sua absorção e controle”. Eles detalhavam um procedimento que decerto confirma a interpretação nietzschiana de Wagner como um “mestre de truques hipnóticos”: um meio de “isolar a atenção e fixar o olhar” a fim de impor a ilusão teatral mais plena e intensificar os efeitos da música. Wagner os alcança em parte por meio de um processo de desorientação óptica que desmonta o espaço teatral convencional. Os Bonnier detalharam as conhecidas características que produziam o “abismo místico” de Wagner – a multiplicação dos arcos do proscênio, a curvatura convexa do “telhado”, que escondia a orquestra, e a escuridão do teatro – e, assim, descreveram um desmonte das expectativas perspectivísticas comuns, destruidoras de qualquer relação racionalizável ou métrica entre a posição do espectador e os eventos no palco. Tratava-se de uma confusão calculada da distância que separa o espectador do espetáculo, fazendo com que as figuras parecessem maiores do que o natural e produzindo outras distorções de escala.<sup>256</sup> Essa

254 E. Véron, *L'Esthétique*, op. cit., p. 395.

255 Charles e Pierre Bonnier, “Documents et critique expérimentale: Parsifal”. *Revue wagnérienne*, v. 2, mar. 1887, pp. 42-55. Um ano antes, uma avaliação parecida havia sido feita com relação às expectativas das plateias francesas: “Em Bayreuth, para o espectador mergulhado no escuro, todos os efeitos possuem intensidade dobrada, os efeitos de luz do dia são mais brilhantes, os de noite são mais escuros, e a luz elétrica é mais sobrenatural. Como para nós, franceses, o teatro é um lugar de prazer, onde tudo é distração, onde a recompensa de ver a ópera não é maior do que o prazer de ser visto, esse sistema alemão pode inicialmente nos parecer chocante”. Albert Soubies e Charles Malherbes, *L'Oeuvre dramatique de Richard Wagner*. Paris: Fischbacher, 1886, p. 290.

256 Nietzsche parece ter entendido essa ilusão wagneriana de ampliar o tamanho: “Ah, esse velho mago. Quanto nos impôs. A primeira coisa que sua arte nos oferece é uma lupa: quando olhamos através dela, não cremos nos nossos olhos, tudo parece grande”. *The Case of Wagner*, op. cit., p. 160.



dissociação entre o palco e a plateia era ainda mais reforçada pelo contraste intenso entre a claridade do palco e a escuridão do resto do teatro, que fazia o palco parecer “um retângulo luminoso destacado”. Os Bonnier insistiam que essa zona de claridade isolada produzia uma *fixação* dos olhos no mesmo ponto durante todo o tempo, permitindo que o olhar do espectador fosse “facilmente dominado”. Eles concluíam que a organização geral desse “aparato teatral compele à atenção e controla a percepção sensorial”.

Poucos anos mais tarde o teórico de arte Paul Souriau comentou a “ilusão absoluta” produzida pela invisibilidade da orquestra em Bayreuth e observou que a incapacidade de localizar a origem dos sons musicais aumentava seus efeitos mágicos e hipnóticos.<sup>257</sup> Souriau foi um dos primeiros críticos a caracterizar a obra de Wagner como especificamente “fantasmagórica”, situando-a não só numa linhagem de óperas e práticas musicais, mas também de ilusão e sugestão, que começou com as exposições e espetáculos fantasmagóricos no fim do século XVIII. Ao mesmo tempo, tendo escrito próximo do limiar da emergência do cinema, ele anteviu as possibilidades não realizadas de expressão tecnológica contidas nos efeitos da obra de Wagner:

A fantasmagoria deve ocupar seu lugar na classificação das artes como uma das mais sugestivas. Com quanta frequência formam-se imagens diante dos nossos olhos quando escutamos música, mas, embora sejam objetos de contemplação, são imagens leves, móveis, quase imateriais, lançando apenas uma sombra de realidade, como se fossem projeções luminosas de nossos devaneios produzidos pela música. Talvez um novo Wagner logo escreva uma ópera para lanterna mágica – uma ópera de música onírica e quadros fantásticos e virtualmente imaginários.<sup>258</sup>

Enfim, isso nos traz de volta a Seurat, que estava bem a par dessa dimensão da prática de Wagner, seja por artigos como esse, ou por seus amigos que haviam estado em Bayreuth.<sup>259</sup> O mais extraordinário é que Seurat, conhecendo esses efeitos explicitamente teatrais, buscou emulá-los num suporte radicalmente diferente, produzindo uma impressão parecida por meio da moldura pintada nas bordas de suas grandes telas. Seu amigo Emile Verhaeren escreveu: “Seurat

257 Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*. Paris: Félix Alcan, 1893, pp. 176-77.

258 Id., *ibid.*, p. 59.

259 Descrições, ilustrações e fotografias de Bayreuth encontravam-se amplamente disponíveis na França durante a década de 1880. Ver, por exemplo, as imagens do interior da Festpielhaus que acompanhavam o artigo de Adolphe Jullien, “Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg” de Richard Wagner”. *L'Art*, v. 45, 1888, pp. 153-60.

refletiu sobre como em Bayreuth o teatro ficava todo escuro antes de o palco aparecer imerso em luz, como um foco solitário da atenção. A ideia desse tipo de contraste radical entre claridade e escuridão levou-o a adotar molduras mais escuras, embora tenha mantido a prática de pintá-las com cores complementares”.<sup>260</sup> Isso confirma não apenas que Seurat pensava em termos de direcionamento da atenção, mas também que era capaz de encontrar modelos para sua prática em diferentes campos culturais das artes visuais e, em especial, nas dimensões visuais e teatrais das óperas de Wagner. O fato de que mesmo os relatos verbais indiretos sobre a experiência em Bayreuth pudessem ter tal efeito é prova do peso da reputação de Wagner durante esses anos.<sup>261</sup>

A relação de Seurat, como a de Mallarmé, com Wagner era profundamente ambígua. (Mallarmé também tinha pouca experiência direta com a obra de Wagner, mas ainda assim produziu uma das respostas críticas a ela mais importantes.) Embora Seurat claramente se interessasse pelas muitas técnicas possíveis de controle e direcionamento da reação subjetiva, suas últimas pinturas importantes representavam a subversão decisiva das pretensões representativas de qualquer forma de verossimilhança, seja pintura de Salão, fotografia, panorama ou outra produção fantasmagórica. A obra de Seurat evidencia a natureza construída e artificial (em vários aspectos) da ilusão e faz disso parte da própria obra – em certo sentido, trata-se de uma antifantasmagoria. Se existe uma crítica latente ao wagnerismo em *Parada de circo*, ela não está no fato de a pintura representar uma imagem do entretenimento popular do submundo urbano, que se contraporia às pretensões reverenciais de seus amigos wagnerianos. Mesmo os comentadores com mais consciência de classe não identificaram ali uma celebração da cultura urbana de rua.

260 Emile Verhaeren, “Georges Seurat”. *La Société nouvelle*, 30 / 04 / 1891, pp. 429-438; republicado em *Seurat: Correspondances, témoignages, notes inédites, critiques*, org. Helene Seyrès. Paris: Editions Acropole, 1991, pp. 272-82. Uma discussão curta, mas provocativa da relação de Seurat com a música pode ser encontrada em Lebensztejn, *Chahut*, op. cit., pp. 67-76.

261 Aqui, sem dúvida, a questão está ligada à construção de uma mitologia de Bayreuth por parte dos entusiastas convertidos. Seurat e outros poderiam muito bem ter ficado extremamente decepcionados com a encenação se de fato a tivessem visto. Nas primeiras apresentações do *Anel* “tanto se havia falado antes sobre as maravilhas tecnológicas que a decepção era inevitável. Ela foi ainda maior porque os novos efeitos de palco eram os que falhavam com maior frequência. O fogo mágico – na verdade jatos de gás – não parecia nem mágico nem fogo. O arco do arco-íris fazia Hanslick pensar em ‘uma salsicha de sete cores’. O zoológico do *Anel*, sobretudo o dragão, gerou constrangimento. As placas da lanterna mágica que representavam a cavalcada das Valquírias só podiam ser decifradas por quem estava próximo do palco”. Frederic Spotts, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. New Haven: Yale University Press, 1994, p. 74.



Antes, *Parada de circo* poderia ser entendida como um dismantelamento implacável do modelo wagneriano de espetáculo; como uma paródia amarga e um desmascaramento de sua tentativa, encarnada pela figura central, de combinar o mito e a música como ritos sociais e de valorizar a obra de arte como figuração de uma comunidade unificada em formação. Na imprensa popular, o trombone foi escolhido como o elemento visual da ópera wagneriana que servia para as caricaturas cômicas.<sup>262</sup> Com certeza a aguçada perspicácia visual de Seurat teria notado a identidade entre a figura do zero e a forma de um anel. Se o anel literal na tetralogia de Wagner funcionava como o veículo da decadência e como um nexos monetário aniquilador, o ciclo completo do *Anel dos Nibelungos* correspondia à última expressão de uma fantasia oitocentista de recuperação da tragédia e do mito, um sonho de que a cultura podia juntar o que o capitalismo havia estilizado. Como Philippe Lacoue-Labarthe comentou, a fantasia encerra a convicção perturbadora de “que, numa era em que a transcendência fracassa e se decompõe, a vocação da arte ainda pode ser a de recuperar um antigo destino e estabelecer o tipo, ou, se preferirmos, a figura mitológica na qual a humanidade (um povo, por exemplo) poderia se reconhecer”.<sup>263</sup> Apesar do fascínio pelo fenômeno wagneriano e pela revalorização do teatro, Seurat dissecou esse sonho e mostra sua falsidade, como a banalidade de sua “procissão panateniense” de *La Grande Jatte* deixa claro. Entretanto, sua resistência às imagens de Wagner não deve ser pensada como uma contra-argumentação a favor da representação da realidade concreta social e histórica. Como Michel Foucault afirmou, ao escrever sobre a montagem Boulez/Chareau do *Anel*, no final da década de 1970: “O século XIX foi repleto de imagens que constituíam a verdadeira razão das grandes reconstruções mitológicas de Wagner, que as alteravam e ocultavam [...] esse mundo de imagens do século XIX que Bakunin provavelmente compartilhava com Marx, Dickens, Jules Verne e Böcklin, com os arquitetos das fábricas e casarões burgueses, com os ilustradores de livros infantis e com os agentes

262 Por exemplo, uma caricatura reproduzida na popular monografia de Adolphe Jullien, *Richard Wagner: Sa Vie et ses oeuvres*. Paris: J. Rouam, 1886, mostrava dois proeminentes wagnerianos, Franz Liszt e Hans von Bülow, segurando trombones e ladeando seu mestre, sob um “graal” que era uma caneca de cerveja. Na historiografia recente sobre música, comentou-se que “o som dos trombones em Wagner lembra tons heroicos uníssonos como o III Ato Prelúdio, de *Lohengrin*, ou a Cavalcada das Valquírias”. Jonathan Burton, “Orchestration”, in Barry Millington (org.), *The Wagner Compendium*. Nova York: Schirmer, 1992, p. 344.

263 Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta: Figures of Wagner*, trad. Felicia McCarren. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 59.

do antissemitismo”.<sup>264</sup> As pinturas de Seurat também devem ser vistas como parte desse imaginário composto e eclético do século XIX.

\*\*\*

Quero continuar a tratar da multidão, do teatro e da fantasmagoria, seguindo uma linha histórica paralela. *Parada de circo* foi muitas vezes comentada em relação a outra obra – a última pintura importante de Seurat (que, no momento de sua morte, ainda estava inacabada), *Circo*, de 1890-91. De certa maneira, *Circo* pode ser entendida como o *pendant* da primeira – pois nos revela o que estava completamente excluído de *Parada de circo*. Ou seja, mostra o espetáculo interior para o qual certas pessoas, como os observadores da outra obra, pagaram para ver e ao qual agora assistem como espectadores. Se considerássemos, como tentei sugerir, que *Parada de circo* revela a ausência no centro do espetáculo e da percepção modernos, então *Circo* poderia parecer um preenchimento do vazio da obra anterior, uma abertura fértil para uma arena repleta de luz e de ação. O mundo imóvel e noturno do espaço drenado de *Parada de circo* aparentemente dá lugar a uma visão concreta das atrações (e da mercadoria do entretenimento) que eram evocadas, mas negadas. A relação entre as duas pinturas pode também ser elaborada com base em suas organizações fundamentalmente diferentes do espaço teatral: a “cenografia” clássica ou neorrenascentista, implícita em *Parada de circo* (embora Seurat a desmantele) que mostrei acima, e a forma histórica muito mais antiga do circo ou da arena. Entretanto, apesar dessas distinções e aparentes oposições, ambas as pinturas são dissoluções dessas cenas de representação antigas. A importância de *Circo* tem menos a ver com a realidade contemporânea de um circo e de uma plateia em 1890 do que com a investigação das condições nas quais um sujeito podia ser ativado como sujeito perceptivo atento.

Se os comentários de Verhaeren a respeito do conhecimento indireto de Seurat sobre Bayreuth forem corretos, aqui talvez possamos ver a tentativa mais óbvia (e literal) de colocá-los em prática: o uso de molduras mais escuras e mais largas para acentuar a claridade da imagem.<sup>265</sup> Com base em conversas

264 Michel Foucault, “Nineteenth Century Imaginations”. *Semiotexte*, v. 4, n. 2, 1982, pp. 182-90.

265 Verhaeren também expressou seu ceticismo sobre o uso que Seurat fez da moldura para destacar sua obra. O erro de Seurat, escreve, está em não perceber “que no teatro o contraste é contínuo e estende-se até encontrar o olho do espectador, enquanto, na parede de um cômodo ou de uma galeria, ele não tem, por assim dizer, espaço, pois a moldura é estreita e enquadra a pintura da mesma maneira que uma borda ou bainha num tecido”. Verhaeren, “Georges Seurat”, republicado em Broude (org.), *Seurat in Perspective*, op. cit., p. 28.



com o artista, Gustave Kahn disse que Seurat tirou de Wagner a concepção da moldura como “um agente isolante”.<sup>266</sup> Essa conceituação específica da moldura funciona como mais uma renúncia explícita tanto ao status clássico da imagem quanto a seu status no início do modernismo – ela não é apresentada nem como uma janela de vidro que atravessa o cone da visão, nem como uma superfície plana coberta de manchas coloridas. Seurat tentou criar um campo de atração autônomo e luminoso, com uma identidade espacial intencionalmente ambígua, como acreditava que Wagner havia feito. Boa parte da preocupação de Seurat com a cor é, ao mesmo tempo, uma obsessão pela luz e pelas técnicas para controlá-la. Bem sabemos de sua crença no emprego da mistura óptica (isto é, de cores puras, separadas, que se combinariam na retina) como maneira de produzir efeitos luminosos mais intensos do que se conseguiria com a mistura tradicional de pigmentos.<sup>267</sup> Num sentido muito amplo, podemos então aproximar esse aspecto do trabalho de Seurat das outras experiências ópticas que, no século XIX, separaram a imagem de sua relação contínua ou inteligível com a posição do sujeito observador, como fizeram o diorama e o estereoscópio. No final do século XIX, havia muitas circunstâncias nas quais o valor da aparição de uma imagem era um efeito de sua separação de um campo visual mais vasto, ou mesmo da anulação desse campo. No entanto, o conteúdo dessa pintura, como no caso de *Parada de circo*, parece decididamente distante de ambições relacionadas a uma estética wagneriana. Sugiro que o interesse de Seurat pelo “efeito Bayreuth” possa ser entendido de modo mais produtivo nos termos de sua aproximação com outra experiência visual coletiva – as formas pré-cinematográficas de imagens em movimento, projeção e animação.

No contexto denso e contencioso da pré-história cinematográfica, Emile Reynaud é uma figura bastante conhecida, embora marginalizada. Ele trabalhou continuamente em diversos dispositivos de simulação de movimento,

266 Gustave Kahn, “Seurat”. *L'Art moderne*, v. 11, 05/04/1891, pp. 107-10; republicado em Broude (org.), *Seurat in Perspective*, op. cit., p. 22. Uma valiosa discussão sobre a questão mais ampla da moldura pintada no estilo neoimpressionista do final da década de 1880 e do início da de 1890 encontra-se em Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*, pp. 118-22. Ward é um dos poucos historiadores da arte que reconhecem a centralidade do problema da atenção para Seurat e, posteriormente, para outros de seu círculo.

267 Paul Signac, discípulo de Seurat, declarou que “a separação dos elementos e a mistura óptica produzem a pureza, isto é, a luminosidade e a intensidade de tons”, em seu *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, 1899. Paris: Hermann, 1978, p. 119. Ver também um relato de Félix Fénéon, “Neo-Impressionism” [1887], in Linda Nochlin (org.), *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966, pp. 110-12.

entre meados da década de 1870 e meados da de 1890.<sup>268</sup> Em muitas histórias simplificadas da tecnologia cinematográfica, Reynaud é citado por suas contribuições técnicas: a ele se credita o desenvolvimento do uso de uma fita ou faixa contínua, flexível e translúcida sobre a qual imagens individuais podiam ser dispostas em sequência; uma fita que ele então perfurava regularmente para facilitar o controle da passagem através de um dispositivo de projeção. Para a historiografia convencional, o fato de ter utilizado celuloide foi apenas um dos ingredientes que se amalgamariam à formação de um aparelho cinematográfico completo, em meados da década de 1890. Talvez mais significativas ainda tenham sido as “projeções” comerciais, com o perdão do anacronismo, que Reynaud promoveu no Musée Grévin, em Paris, de 1892 em diante. Em geral, são consideradas a primeira experiência pública de imagens em movimento projetadas a partir de um filme (na verdade eram desenhos animados). O que Reynaud não havia feito até aquele momento era buscar estratégias para trabalhar com imagens *fotográficas*, pois quase toda a sua produção envolvia seus próprios desenhos à mão. Assim, embora ele tenha compreendido coisas essenciais a respeito do sistema mecânico necessário para animar imagens imóveis, também é visto como uma figura presa aos modos de produção artesanais mais antigos, como os meios ineficientes que empregava para fazer suas curtas histórias em filme – passava meses fazendo centenas de desenhos na própria película e colorindo-os à mão, para uma exibição que duraria apenas alguns minutos. Durante os anos mais produtivos de sua carreira, ele nunca mostrou nenhum interesse em trabalhar com imagens produzidas mecanicamente por uma câmera fotográfica.<sup>269</sup>

268 Sobre Reynaud, ver a importante monografia de Dominique Auzel, *Emile Reynaud et l'Image s'anima*. Paris: Du May, 1992. Ver também *Emile Reynaud, peintre de films*. Paris: Cinématèque française, 1945; republicação: Paris: Editions Maeght, 1992; Laurent Manonni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. Paris: Nathan, 1995, pp. 339-58; Georges Sadoul, *L'Histoire générale du cinéma*. Paris: Editions Denoël, 1948, v. 1, pp. 111-28, 237-50; Léo Sauvage, *L'Affaire Lumière: Enquête sur les origines du cinéma*. Paris: Lherminier, 1985, pp. 49-72; Gilles Ciment, “Dessins inanimés, avez-vous donc une âme?”. *Positif*, v. 388, jun. 1993, pp. 48-49; e Vanessa Schwartz e Jean-Jacques Meusy, “Le Musée Grévin et la cinématographe: l'histoire d'une rencontre”. 1895, n. 11, dez. 1991, pp. 19-48. A importância idiossincrática de Reynaud também é discutida em François Dagognet, *Philosophie de l'image*. Paris: J. Vrin, 1986, pp. 56-57.

269 Ver, por exemplo, o que se relata em Alan Williams, *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, pp. 15-16, que faz de Reynaud um *bricoleur* provinciano: “Mas, comparado a uma câmera de verdade, o espetáculo do Musée Grévin era incompletamente mecanizado. Em vez de meras projeções, Reynaud fazia apresentações”; grifos no original.



No entanto, essa não parece ser uma descrição justa ou útil de Reynaud e, em última instância, é mais interessante refletir por que ele parece se distanciar propositalmente do componente mimético fundamental para o cinematógrafo que surgiria mais tarde. Para começar, a carreira de Reynaud tem uma vaga semelhança com a de Edison. Ambos eram inventores e empreendedores que avaliavam continuamente a relação entre seus próprios produtos tecnológicos, a formação de sua plateia e as realidades econômicas do mercado. A produção de Reynaud evidencia um esforço constante para atualizar e modificar suas máquinas, em relação tanto a seu desempenho quanto às necessidades e às possibilidades cambiantes da plateia. Como Edison, Reynaud entendia a relação entre *hardware* e *software*, apesar de concretizá-la só de forma modesta, produzindo apenas dispositivos de visão e projeção para os quais podia fornecer o “*software*” visual. Nesse sentido, ainda que houvesse um aspecto artesanal na fabricação de suas histórias em filme, por sua imersão na lógica da modernização, era um empresário da mídia muito à frente de seus contemporâneos (mesmo que tenha ficado para trás, quando, no final da década de 1890, suas tentativas de desenvolver um *stereo-cinema* comercializável fracassaram). De seus primeiros praxinoscópios, que venderam mais de 100 mil unidades entre 1876 e 1877, ao Théâtre-Optique da década de 1890, que atraiu mais de meio milhão de espectadores durante seus oito anos de atividade pública, Reynaud produziu objetos que dificilmente podemos chamar de marginais.

O praxinoscópio era uma variação da ideia do zootrópio, um dispositivo óptico para simular movimento, montado pela primeira vez no fim da década de 1830. A modificação essencial que Reynaud introduziu foi um tambor giratório aberto, com um cilindro central revestido de espelhos. Longas faixas flexíveis com imagens sequenciais podiam ser inseridas ou retiradas do interior do tambor com facilidade, de modo que o espectador imóvel via as imagens *refletidas* da faixa móvel. Reynaud também embutiu em cada praxinoscópio uma fonte de luz que iluminava diretamente o interior do tambor (digo “ele embutiu”, mas é preciso ressaltar que seus dispositivos eram fabricados industrialmente a partir de seus protótipos e comercializados em lojas de departamentos). Quero destacar que, com o uso da lâmpada e das superfícies refletoras, Reynaud tinha entre seus objetivos obter uma imagem com maior luminosidade do que até então era possível com o simples zootrópio ou outras máquinas parecidas.

Entretanto, no modelo de praxinoscópio inicial, o impacto da imagem em movimento, luminosa e colorida, era dissipado pelo fato de o espectador poder ver, simultaneamente, mais de uma imagem refletida e todas as imagens da parte interna do tambor, pois a máquina fora desenhada para permitir que

diversos espectadores assistissem ao mesmo tempo. A exposição de seus mecanismos internos causava a dispersão da atenção do observador, de modo que uma pessoa podia ficar tão entretida com o pisca-pisca e movimento geral da máquina quanto com o aparecimento de uma única imagem figurativa. Por isso, por volta de 1879, Reynaud introduziu uma mudança superestrutural, mantendo a operação mecânica do praxinoscópio inalterada quanto à produção propriamente dita do movimento ilusionista, mas transformando drasticamente a experiência do espectador. Ele projetou um aparelho que patenteou e vendeu sob o nome de Praxinoscope-Théâtre.

Esse dispositivo de 1879 não revelava seu modo de operação técnica: o novo desenho permitia ao espectador ignorar a natureza construída de sua ilusão. Isto é, Reynaud passava para um aparelho fundamentalmente “fantasmagórico”, no sentido de Adorno: “A ocultação da produção por meio da aparência externa do produto”.<sup>270</sup> O Praxinoscope-Théâtre de Reynaud munia o tambor giratório espelhado de uma moldura arquitetônica que criava uma experiência para o espectador solitário e imóvel. As figuras animadas agora eram vistas não apenas através do arco do proscênio, mas apareciam “diante de” várias cenas, seis das quais vinham com o dispositivo e podiam ser trocadas à vontade, assim como as fitas de figuras animadas. O consumidor, com esse punhado de itens de software, podia produzir uma combinação de vários eventos “teatrais”. Mais importante, e difícil de transmitir na ausência da máquina, era a qualidade notável da imagem. As figuras, que se mexiam segundo os conhecidos ritmos elementares do fenacistoscópio ou do zootrópio, agora também possuíam uma perturbadora realidade. Outrora soltas e flutuantes, essas figuras passavam a ser parte ativa de uma estrutura espacial ilusionista. A síntese entre a figura móvel e o pano de fundo teatral produzia um efeito que parecia tridimensional, embora fosse uma sensação produzida pelo deslocamento resultante da sobreposição de dois sistemas bidimensionais diferentes. A imagem da figura animada em meio ao cenário (soprando bolas de sabão, jogando comida para as galinhas, pulando corda, fazendo malabarismos ou serrando madeira) é de fato uma imagem espectral atópica (literalmente não estava ali) que se torna presente apenas graças à reflexão óptica, semelhante

270 T. Adorno, *In Search of Wagner*, op. cit., p. 90. Fantasmagoria é “o ponto em que a aparência estética torna-se uma função do caráter da mercadoria. Como mercadoria, ela fornece ilusão. A realidade absoluta do irreal nada mais é do que a realidade de um fenômeno que não apenas luta incessantemente para fazer desaparecer suas próprias origens no trabalho humano, mas também, submisso ao valor de troca, enfatiza de modo assíduo seu valor de uso, realçando que esta é a realidade autêntica, que ‘não é uma imitação’”.



às fantasmagorias e à dita ilusão do fantasma de Pepper, que integravam as apresentações de magia do início do século XIX. A separação entre os dois componentes da imagem de teatro é aumentada pela maior luminosidade da imagem refletida, cujo brilho destaca-se de seu entorno. Por volta de 1882, Reynaud começou a comercializar um dispositivo parecido chamado Praxinoscope à Projection, que permitia a um grupo ver a mesma síntese de duas imagens – uma que projetava o pano de fundo estático e outra que projetava a figura animada –, desta vez numa parede ou tela. O sistema de modernizações tecnológicas incessantes de Reynaud continuava com força total e, no ano seguinte, ele patenteou um aparelho de projeção que, mesmo suplantando seu teatro liliputiano, conservava as características essenciais do dispositivo que acabamos de analisar.

O sistema óptico básico com o qual Reynaud trabalhou de 1879 até o final da década de 1890 era, portanto, baseado no caráter composto e disjunto da imagem ilusionista. Seu projeto mais bem-sucedido, o Théâtre-Optique, também se apoiava em duas projeções simultâneas. Uma era realizada por um projetor de lanterna relativamente comum, que lançava sobre a tela a imagem estática de um fundo cênico. Ao mesmo tempo, o aparelho refletor muito mais intrincado que Reynaud inventara, com sua faixa animada de filme, projetava as figuras animadas sobre a área apropriada da primeira projeção. A experiência visual do Théâtre-Optique tornou-se uma importante versão em tamanho natural do pequeno Praxinoscope-Théâtre. A partir de 1892, os espectadores do Théâtre-Optique sentavam-se em um auditório escurecido do Musée Grévin para ver as figuras animadas moverem-se como no “teatro” anterior, situadas ao mesmo tempo dentro de um fundo cênico e estranhamente dissociadas dele.<sup>271</sup> A impressão predominante é a de figuras em movimento, mas *flutuantes*.

É fácil entender por que a história tradicional do cinema, durante tanto tempo obcecada pela ideia fotográfica do efeito de realidade, relegou o trabalho de Reynaud a uma linha marginal e “primitiva” de experimentação, fadada à irrelevância e à extinção. Até alguns de seus defensores concordavam com essa

<sup>271</sup> Sobre a rica história do Musée Grévin, ver Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 89-148. Nesse estudo valioso, Schwartz situa o trabalho de Reynaud dentro de “uma cultura visual que incluía fenômenos como a imprensa de massa, o necrotério, os dioramas e os museus de cera”, e argumenta que o cinema deve ser entendido como produto de um meio social complexo.

avaliação.<sup>272</sup> Contudo, na década de 1890 e por cinco anos ao menos depois da apresentação teatral do cinematógrafo dos irmãos Lumière e outros entretenimentos parecidos, as Pantomimes Lumineuses de Reynaud atraíram mais de mil pagantes por semana. Uma conclusão é óbvia: as plateias contemporâneas, boa parte das quais também devia conhecer os filmes dos Lumière, não viam as historinhas desenhadas à mão por Reynaud como uma forma inadequada ou incompleta de cinema, mas sim como atrações por si mesmas, que ofereciam prazeres específicos e não deviam ser julgadas com relação aos modos de representação que depois se mostraram dominantes e historicamente mais duráveis.

Quando Reynaud assinou o contrato com o Musée Grévin, em outubro de 1892, para a projeção de seu Théâtre-Optique, ele já vinha trabalhando desde o final de 1888 nas fitas de filme mais longas que foram exibidas ao público nessa ocasião. Durante mais de três anos, dedicou-se a produzir à mão três películas curtas, com durações de sete a quatorze minutos. As fitas que usou nos modelos de praxinoscópio continham por volta de doze imagens, enquanto esses novos trabalhos chegavam a ter setecentas imagens desenhadas e coloridas manualmente. Daí a caracterização persistente do trabalho de Reynaud como um híbrido artesanal e aberrante, à margem das condições da era da reprodução mecânica. No entanto, é importante lembrar que o trabalho de Reynaud, em especial os filmes mais compridos, eram extensas análises e decomposições do movimento. Já em 1877, ele havia utilizado alguns dos estudos de Muybridge para suas fitas de praxinoscópio e, desde o início da década de 1880, com certeza, conhecia o trabalho de Marey. Por volta do final da década de 1880 e início da de 1890, sua análise do movimento alcançou níveis inéditos de abstração por utilizar desenhos das mesmas posições, a fim de simular os movimentos para a frente e para trás. De fato, ele intuiu uma maneira de dissociar o movimento do tempo, por meio da combinação redundante do movimento para a frente e para trás, o que hoje chamamos de *loop*, e também por meio da utilização de velocidades variadas e da paralisação, mesmo durante suas apresentações, da projeção numa única imagem. Numa das primeiras exposições públicas de imagens animadas por projetor, os espectadores experimentaram temporalidades elásticas e reversíveis, que pouco tinham a ver com a noção de “tempo real”, em tese fundamental para o cinema inaugural dos irmãos Lumière, em meados da década de 1890.

<sup>272</sup> Com frequência, Reynaud foi visto como precursor de cineastas de vanguarda do século XX que trabalhavam a película diretamente, pintando, desenhando ou arranhando-a, como Oskar Fischinger, Norman MacClaren e Len Lye.



Agora podemos voltar ao *Circo*, de Seurat, cuja feitura o pintor iniciou no final da década de 1890 e continuou desenvolvendo durante os primeiros meses de 1891. Por décadas, essa imagem foi discutida do ponto de vista da relação de Seurat com a cultura popular, tanto como representação de uma apresentação real de circo, quanto como reelaboração de certas ideias pictóricas tiradas dos cartazes de Jules Chéret.<sup>273</sup> Deve haver uma maneira mais rica de ler essa pintura, e ademais de ampliar sua relação com *Parada de circo*. Creio que Seurat conheceu Reynaud de alguma maneira ou pelo menos viu alguns de seus aparelhos, assim como pode ter conhecido os trabalhos de Marey, inclusive seu famoso “fuzil fotográfico”.<sup>274</sup> Não seria injustificado postular

273 O interesse de Seurat por Chéret não se limita a uma questão de ideias pictóricas ou à noção de que Chéret representava para ele alguma vaga metonímia de “cultura popular”. Não me parece muito útil, apesar de ser bastante difundida, a caracterização de Chéret, estabelecida por Robert Herbert, como “um poeta de imaginação efervescente, com talento e habilidade natural para cores brilhantes e para o movimento. Animado *charmeur*, ele simbolizava tudo o que havia de gracioso e alegre na vida moderna e, ainda hoje, permanece um dos melhores intérpretes de Paris em seus momentos mais charmosos do *fin-de-siècle*”. R. Herbert, “Seurat and Jules Chéret”. *Art Bulletin*, v. 40, 1958, pp. 156-58. De fato, a obra de Chéret, da década de 1870 ao início do século xx, coincidiu com a emergência e subsequente funcionamento efetivo da cultura de consumo em suas mais amplas manifestações. Seus cartazes e desenhos gráficos incluíam não apenas os mais reproduzidos, como os do Folies-Bergère e dos circos, mas também anúncios para produtos farmacêuticos, cosméticos, querosene, aparelhos de iluminação e aquecimento, ferrovias, máquinas e aparelhos, bebidas, lojas de departamentos, livros, óperas, dioramas, panoramas, pistas de patinação, balés, estâncias e festivais. Ou seja, os cartazes de Chéret e os anúncios desse tipo diziam respeito a uma técnica da atenção e, ao mesmo tempo, a uma representação “ornamental” da cultura da mercadoria. O “estilo” pessoal de Chéret era na verdade um brilho abstrato, uma fórmula decorativa que podia ser promiscuamente aplicada a qualquer objeto possível de consumo, um contraponto degradado do sonho de Seurat de um “estilo” universal. Lucy Broido apresenta um extenso catálogo em *The Posters of Jules Chéret*. Nova York: Dover, 1980. Ver também Marcus Verhagen, “O cartaz na Paris fim de século: ‘Aquela arte volúvel e degenerada’”, in Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna* [1995], trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 127-55.

274 Aaron Scharf mostra indícios do possível interesse de Seurat por Marey e Muybridge, em *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1968, pp. 230-31, 362-63. Temos alguns sinais indiretos da extensão do interesse de Seurat pela textura rica dos entretenimentos e espetáculos visuais disponíveis nas várias feiras ou *fêtes foraines* em Paris e seus arredores. Além das apresentações circenses externas ou atrações parecidas, como macacos fantasiados, levantadores de peso, gigantes e ventríloquos, parece que Seurat também adorava os panoramas, os museus de cera, os sonâmbulos e as exibições visuais de crimes famosos. Um relato romanceado das incursões baudelairianas de Seurat no mundo noturno dos *forains* parisienses pode ser encontrado em Gustave Coquiot, *Seurat*. Paris: Albin Michel, 1924, pp. 75-89. O livro de Hugues Le Roux traz uma crônica contemporânea ricamente ilustrada

que Seurat teve ocasião de ver alguma das obras de Reynaud. Em particular, suspeito que ele possa ter visto uma fita (*bande*) de filme específica com palhaços de circo, utilizada no Praxinoscope à Projection em algum momento no final da década de 1880 ou início da de 1890, em todo caso, antes de começar a pintar *Circo*.<sup>275</sup> A configuração do picadeiro, a dispersão da multidão sentada e a óbvia e surpreendente semelhança do palhaço acrobático evidentemente abrem uma possibilidade de Seurat ter visto essa imagem, talvez como maquete isolada (estática) e também como projeção curta em *loop*. Levanto essa hipótese com alguma hesitação, pois todas as minhas alegações sobre a obra de Seurat ficariam essencialmente inalteradas mesmo sem uma ligação “comprovada” entre esse trabalho e o de Reynaud.<sup>276</sup> Ou seja, interessa-me como as preocupações intelectuais de Seurat tangenciavam e até se alinhavam com

dos negócios e dos espetáculos das feiras e dos circos parisienses, *Les jeux du cirque et la vie foraine*. Paris: Plon, 1889. Evidentemente, esse era um meio no qual uma ampla gama de aparelhos ópticos estava disponível para consumo do público; infinitas variações do *peep show* e da lanterna mágica, bem como teatros de sombras, estereoscópios e zootrópios em tamanho grande e outras formas de exibição. Sobre as origens do cinema nesse ambiente de parque de diversões da década de 1890, há o capítulo “Préhistoire du cinéma forain”, in Jacques Deslandes e Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*. Paris: Casterman, 1968, v. 2, pp. 85-97.

275 Devo a Dominique Auzel a ajuda na identificação dessa imagem. Ela tem sido incorretamente descrita em várias publicações como uma imagem de “Clown et ses chiens”, uma das Pantomines Lumineuses do Théâtre-Optique de Reynaud.

276 Dado o interesse de Seurat por uma gama tão ampla de elementos da cultura visual popular contemporânea, não seria descabido considerar a possibilidade de contato entre ele e Reynaud. Por volta de 1889, Seurat mudara-se do ateliê da Place de Clichy para o vizinho número 39 da Passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts (hoje Rue André-Antoine), ao lado da Place Pigalle. O estabelecimento de Reynaud na Rue Rodier ficava a apenas alguns minutos dali. Sobre Seurat e a cultura de ateliês dessa área do Boulevard de Clichy, ver John Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1988, pp. 132-37. Sobre a cultura política desse bairro de Paris por volta de 1890, ver Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, pp. 49-94. Foi por volta dessa mesma época que Seurat tornou-se admirador da arte gráfica de Jules Chéret, talvez elo entre os círculos de Seurat e de Reynaud. Logo depois, Chéret desenhou cartazes para as Pantomimes Lumineuses de Reynaud no Musée Grévin, embora já produzisse publicidade para o Musée desde 1882, incluindo cartazes para as demonstrações de som gravado, “Auditions Téléphoniques”, em 1883, e para as “Aparições Instantâneas de Magia Negra” do Professor Carmelli, em 1887. Chéret assumiu a direção do Musée Grévin em 1891. Ver V. Schwartz e J.-J. Meusy, “Le Musée Grévin et la cinématographe”, op. cit.



um campo de modernização da percepção mais amplo do que em geral se considera nos estudos sobre ele.<sup>277</sup>

Como sugeri, as tentativas de explicar a atração de Seurat pelo tema do circo com base em seu significado como fenômeno social da “vida real” nunca foram muito satisfatórias.<sup>278</sup> O circo urbano com apenas um picadeiro já existia há mais de meio século e de fato não fornecia uma imagem da “modernidade” contemporânea, como se sugere com frequência nas explicações sobre essa pintura.<sup>279</sup> Em vez disso, creio que a importância dos elementos dessa imagem – em particular do cavalo, de sua amazona e do palhaço – reside no fato de serem componentes de um espaço de representação já constituído. O espaço em questão é o campo plural de imagens realmente animadas do século XIX e as representações sistemáticas mais recentes do movimento, como nos trabalhos de Marey e Muybridge. Em vez de buscar o significado iconográfico do palhaço e do acrobata, é importante considerar que esses motivos, ao lado dos malabaristas, dos dançarinos e dos animais, eram inseparáveis de uma nova experiência da forma que se desdobrava no tempo, cujo início se dera com o fenacistoscópio e o zootrópio, na década de 1830, passando por numerosos dispositivos ópticos até a década de 1890. Esses dispositivos infinitamente fascinantes e repetitivos eram polos de atenção, ou, como diz Tom Gunning, de “atração”. A fascinação tinha pouco a ver com a figura ou com o motivo em si, mas sim com a ilusão do movimento e sua pulsação, expansão e contração sem fim, em círculos de velocidades variáveis. Os efeitos dessas exhibições, independentemente da composição da plateia, eram primeiro cinematográficos e só secundariamente semânticos. Apesar do advento da ferrovia, o cavalo continuava a representar a principal imagem da potência

277 Antes mesmo de considerar a possibilidade de uma ligação específica entre *Circo* e a obra de Reynaud, eu já havia discutido a proximidade histórica e estética entre Seurat e Reynaud no meu “Seurat’s Modernity”, op. cit., p. 64.

278 Como observou Henri Dorra, “Aqui parece que o artista partiu não tanto da observação direta de um circo real, mas de algum tipo de circo conceitual”, in Dorra e Rewald, *Seurat*, op. cit., p. xxx.

279 Essa representação feita por Seurat de um circo de picadeiro único coincidia com o momento, por volta de 1890, em que os circos de três picadeiros começavam a ser promovidos, especialmente nos Estados Unidos. Considerações econômicas levaram a esse formato, que acomodava uma plateia muito maior; além disso, a triplicação do picadeiro transformava dramaticamente a natureza do circo como espetáculo. A simultaneidade da ação nos três lugares acarretava uma dispersão constante da atenção e diminuía o papel central unificador que a música tivera mas havia perdido por não ser sincronizada com as múltiplas apresentações e eventos. Ver Paul Bouissac, *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, pp. 11-12.

veicular e do movimento energético no século XIX. Ele fazia parte do mesmo vocabulário inicial de imagens em movimento e brinquedos visuais e, com Muybridge e outros, tornou-se objeto de uma análise mais profunda, embora estática, do movimento.

Ao mesmo tempo, as imagens em movimento sugeririam uma profusão de investigações possíveis sobre as propriedades dinamogênicas ou motoras da resposta visual. Vale lembrar outra vez o comentário de Meyer Schapiro sobre a predileção de Seurat pelo “movimento esquemático”; mas Schapiro não levou em consideração a proximidade de Seurat com as formas amplamente prevalentes de visão mecânica, que teriam permitido experiências vívidas desses movimentos.<sup>280</sup> Pouco se ganha em isolar Seurat dos efeitos obtidos pelos projetos de Reynaud, Edison e muitos outros durante a década de 1880 e o início da de 1890: pode-se debater se esses experimentos devem ser chamados de “pré-cinematográficos”, mas com certeza devem ser indicados como exemplos de uma “arte industrial” emergente. Seurat, como Reynaud, Muybridge ou Fuhrmann, produzia o que Jean-Louis Comolli chama de “máquinas do visível”; sua obra também tem seu lugar nessa passagem das práticas artesanais para modos industriais, repetitivos e padronizados de produção de imagens.<sup>281</sup>

Poderíamos então pensar em *Circo* não como a pintura de um circo, mas como um intervalo congelado de uma imagem em movimento, que por acaso mostra artistas circenses. A imagem torna-se um fragmento ou seção, retirado de um *continuum* de imagens, declarando seu afastamento das condições de percepção “natural”. O acrobata, o cavalo e sua amazona estão todos imobilizados como pelo exercício de uma percepção inumana, como simulação de uma prática que Reynaud efetivamente inaugurou: a imagem congelada (*freeze frame*) ou a ação interrompida. O que poderia atrair Seurat em técnicas como as de Reynaud era a maneira como permitiam que a natureza construída e sintética da visão mecânica coincidissem com sua própria racionalização dos processos perceptivos. As três figuras que acabo de mencionar possuem a mesma relação desenraizada e dissociada com seu entorno que as de Reynaud pela fusão de dois sistemas de projeção separados. Nesse sentido, a plateia na pintura de Seurat parece um dos fundos estáticos utilizados nas máquinas de Reynaud; mas em *Circo* ela transmite a natureza imutável, irrefletida e mesmo cega da

280 Laurent Mannoni dá detalhes sobre a imensa gama de dispositivos disponíveis no final da década de 1880 para a simulação do movimento contínuo, em *Le Mouvement continué*. Paris: Cinématèque française, 1996.

281 Jean-Louis Comolli, “Machines of the Visible”, in Teresa de Lauretis (org.), *The Cinematic Apparatus*. Londres: Macmillan, 1980.



plateia moderna. Trata-se de uma multidão de espectadores permanentemente instalados em seu lugar como componente fundamental do mundo social e para os quais o conteúdo específico exibido é absolutamente sem importância.

Acima indiquei que *Circo* poderia ser interpretada como uma inversão (e também uma libertação) da austeridade anticênica de *Parada de circo*, como se conseguíssemos entrar no espaçoso interior para o qual a fachada da pintura anterior nos atraía, mas que ao mesmo tempo ocultava e ao qual nos negava o acesso. Entretanto, depois do caminho que acabei de percorrer, é possível argumentar que também aqui se trata de uma imagem cujo espaço é drenado e no centro da qual se encontra um vazio. A figura do palhaço, na parte inferior do quadro, é essencial para essa leitura. A obra não foi acabada, mas há nela informação suficiente para sugerir que a figura que vemos está posicionada entre um feixe de luz e uma superfície plana. Seria uma figura que lança sua própria sombra sobre o que poderia ser a *projeção* de uma imagem sobre uma superfície bidimensional ou uma tela. Quase não existem outras explicações inteligíveis para a estranha penumbra que sombreia o contorno dos ombros, do pescoço e do chapéu do palhaço. Ele é a encarnação do mágico-engenheiro que aqui, com sua mão direita, abre a cortina mostrando um plano iluminado e abstratamente composto de estimulação visual.<sup>282</sup> Essa figura central também lembra inúmeros anúncios de lanternas mágicas, do final da década de 1880 e início da de 1890, que retratavam personagens-tipo, como anões ou palhaços, abrindo uma cortina para revelar o espetáculo das usuais projeções de lanterna mágica. Meu propósito não é rotular essa pintura como um prenúncio do cinema, mas antes considerá-la como produto de um momento histórico no qual muitas formas de projeções de imagens estavam disponíveis, fossem elas as tradicionais placas de lanterna mágica, o teatro de sombras ou uma ampla gama de aparatos de projeção, incluindo os de Reynaud. Para um pintor com as preocupações de Seurat, essas formas teriam revelado a coincidência de uma imagem imaterial, atópica e evanescente com poderosos efeitos de realidade e técnicas de atração.

Creio ser útil considerar que Seurat interessava-se pelos fenômenos das imagens em movimento, mas não por seu valor de verdade empírica. O trabalho de Reynaud, como o *Praxinoscope à Projection*, por exemplo, ter-lhe-ia mostrado um modelo de animação que, a princípio, era compatível com suas próprias

282 "No *Circo* de 1891, a questão é o fenômeno do espetáculo e seu concomitante, o público passivo. A pintura é uma paródia da produção da arte, alegorizada como um tipo de performance pública de técnica deslumbrante, fazendo acrobacias para gratificar uma plateia imobilizada". Nochlin, "Seurat's Grand Jatte", op. cit., p. 152.

construções compostas e sintéticas. Não havia nenhuma relação necessária com a realidade ou, mais especificamente, com o campo da fotografia. O cavalo branco, à esquerda, representa uma renúncia voluntária aos limites do fato empírico (isso vindo do pintor que, em tese, associava sua prática à objetividade científica). Depois de uma década de preocupação internacional com a verdadeira configuração das pernas do cavalo em movimento, e mesmo com a descoberta das novas "verdades" sobre o movimento dos animais, graças à visão mecânica desenvolvida depois dos estudos de Muybridge no final da década de 1870, Seurat apresenta seu cavalo, de modo "incorreto" e provocador, na anacrônica posição chamada *ventre à terre*, quase como uma refutação da verossimilhança científica, associada de maneira tão frequente (e incorreta) a Muybridge.<sup>283</sup> Com a deformação do corpo do acrobata, o cavalo anuncia que a pintura não é uma representação de nenhum evento real. Seurat demonstra que a junção da arte (por exemplo, os desenhos de Reynaud) com as técnicas de modernização perceptiva constitui um espaço autônomo de invenção e impõe aos espectadores suas próprias visões e verdades construídas. A mecanização da visão não tem ligação intrínseca alguma com a objetividade e com a verdade, mas sim com as novas capacidades de simulação, ilusão e evocação.

É evidente que nessa imagem Seurat está fazendo experiências com o controle da atenção e as técnicas de atração. A utilização da moldura escura e larga é uma tentativa de reinventar o "efeito Bayreuth", um efeito análogo ao campo luminoso autônomo das imagens coloridas projetadas por Reynaud. Ao mesmo tempo, Seurat manipula abertamente o artifício e a abstração inerentes a essas técnicas. A sombra que o palhaço projeta sobre a imagem desmonta a aparente unidade do espaço contido pela moldura. A impossibilidade do

283 O cavalo "incorreto" de Seurat pode ser aproximado dos animais do *Derby de Epsom*, de Géricault, seu predecessor em setenta anos. Trata-se menos de mostrar que Géricault representou seus cavalos erroneamente do que de entender que sua obra corresponde a um dos primeiros sonhos de uma visão impossível e inumana, de um desejo de ubiquidade perceptiva que excede os limites espaciais e temporais de nossas faculdades. De forma parecida, a ambição de Seurat não seria emular os registros das rápidas máquinas de Marey e Muybridge, mas reconstruir o eu como um olho soberano que criaria e imporá suas próprias verdades. Os cavalos de Géricault e Seurat, em suas trajetórias aéreas e oníricas, encarnam uma verdade mais profunda do corpo. Tornam-se correlatos abstratos das respostas fisiológica e cinética ao movimento percebido; afirmam a primazia da experiência ideomotora mais do que a verdade do movimento mecânico e espacial. Assim, Seurat escolheu um caminho muito diferente de Ernst Meissonier que, na década de 1880, ansiosamente buscou reconciliar suas imagens equestres com o trabalho de Muybridge. Marc C. Gotlieb faz um importante relato sobre Muybridge e Meissonier, *The Plight of Emulation: Ernst Meissonier and French Salon Painting*. Princeton: Princeton University Press, 1996, pp. 171-84.



congelamento dessa imagem faz dela um componente destacável ou desconectado de uma síntese ou aglutinação mecânica mais ampla ou da unificação das imagens para a simulação do movimento. Embora por muito tempo *Circo* pareça ter sido uma demonstração explícita e até desordenada dos efeitos dinâmogênicos, a pintura produz uma imutabilidade não menos poderosa do que *Parada de circo*. As figuras e animais “em movimento” estão *imobilizados* com tal austeridade deselegante, que sua “presença” aqui não pode ser diretamente apreendida pela visão humana, sendo mero produto dos procedimentos técnicos de simulação. A destruição do espaço cenográfico em *Parada de circo* é a própria pré-condição para a aparição impossível e não visível representada pelo espetáculo de *Circo*. A burocratização da recepção e do afeto em Seurat, independentemente do estímulo fisiológico, é totalmente compatível com a homeostase fantasmal de *Parada de circo* e com a destemporalização das experiências individuais e coletivas.

Ainda que *Circo* possa ser interpretada como o outro lado ou o interior de *Parada de circo*, a pintura não deixa de ser uma conceitualização abstrata da experiência perceptiva. Se a possibilidade do espetáculo em *Parada de circo* é adiada, deslocada e negada, a imagem do espetáculo que parece ser exibido em *Circo* é igualmente desprovida de realidade e esvaziada de presença. No entanto, o mundo social que Seurat esquematiza para nós, em ambas as imagens, é um mundo no qual a atenção do sujeito que observa está submetida a operações de poder cada vez mais especializadas. As solidariedades esperadas por Durkheim foram redesenhadas como estados coletivos em que um campo delimitado e controlado de estímulos mantém um estado crepuscular de consciência restrita, reduzindo a autonomia do indivíduo. A importância da obra de Seurat durante esses últimos anos de sua breve carreira reside em ter intuito como o colapso do espaço cênico permitiu novas figurações imaginárias do imediato, de uma unidade regressiva baseada no envolvimento corporal do espectador. Desde o início, Seurat pressentiu algo fundamental sobre a industrialização da contemplação e, como Wagner, anunciou, antes do início efetivo do cinema, os efeitos da imagem luminosa e fantasmal, cuja essência fora substituída pela aparência.<sup>284</sup> A harmonia formal com que buscou moldar sua obra decerto pressupõe uma fuga para o tempo psicológico, mas ele nunca apagou completamente o sentimento das condições históricas empedernidas de onde emerge esse sonho de equilíbrio. Diferentemente de Wagner e outros, Seurat

284 Ver Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989, pp. 195-96.

resistia à tentação do fantasmagórico e do mito, por meio da explicitação das premissas técnicas de sua obra e da subversão de qualquer “formação” estável ou Gestalt da qual dependeria a atração do mito.<sup>285</sup> Sua obra é evidentemente paralela a processos mais gerais de modernização da percepção humana, mas está longe de coincidir com eles. Como obra de arte, *Parada de circo* ainda representa, nas palavras de Adorno, um objeto “incompatível com as forças que o querem diminuir e subsumir”.<sup>286</sup> Ela pode ter sido construída a partir dos mecanismos para a produção de respostas subjetivas (e é irrelevante saber se são efetivos ou não), mas nunca pode reduzir-se a eles. Ao mesmo tempo, por sua opacidade e sua hostilidade aos virtuosismos e expressionismos, essa pintura impede qualquer tipo de eclipse do eu na obra. Ela deixa seu espectador pairar entre a submissão à sua operação empírica e a antecipação da fusão luminosa de tudo o que ainda está irreconciliado nela.

285 Se quiséssemos rotular a obra de Seurat como de “vanguarda”, seria nos termos da valiosa definição proposta por Benjamin Buchloh: “Parece mais viável definir a prática vanguardista como uma luta contínua pela definição do significado cultural, pela descoberta e representação de novas plateias e pelo desenvolvimento de novas estratégias para desenvolver resistência contra a tendência dos aparatos ideológicos da indústria cultural de ocupar e controlar todas as práticas e espaços de representação”. B. Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde”. *Art in America*, nov. 1984, p. 21. Ver também a discussão próxima que se encontra em Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*, op. cit., pp. 263-65.

286 T. Adorno, *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 264.



## 4

PAUL RICOEUR,  
*Liberdade e natureza*

1 Meyer Schapiro, *Cézanne*. Nova York: Abrams, 1963, p. 9.



sua obra produzida por volta de 1900 levanta uma série de problemas muito diferentes dos de Manet e de Seurat. Esses artistas utilizam algumas estratégias de ligação, de homeostase e de fixação, que já não são mais opções para Cézanne. Por meio da obra tardia de Cézanne, analisarei o status incerto do observador atento nesse período: em trabalhos de filosofia e de psicologia científica, no início do cinema, na teoria da arte e na neurologia. Meu objetivo não é identificar um conjunto de objetos análogos, mas destacar a natureza altamente *controversa* dos problemas da atenção e da percepção no final do século. Esses problemas tomaram forma em torno de opiniões e práticas, com frequência radicalmente diferentes, que diziam respeito à possibilidade da “percepção pura” e à possibilidade da “presença” na percepção. O que me interessa aqui é a maneira como a noção de presença atenta foi reconstruída em meio ao impacto das novas conceitualizações e organizações do movimento, da memória e da temporalidade, incluindo as organizações tecnológicas emergentes. Por volta do final da década de 1890, a própria possibilidade e o valor do olhar contínuo, da visão “fixa”, tornaram-se inseparáveis dos efeitos das modalidades dinâmicas, cinéticas e rítmicas da experiência e da forma.

\*\*\*

As observações de Schapiro podem servir como porta de entrada para outra prática “atenta” do momento, ou pelo menos para a elaboração discursiva de tal prática, que se encontra na obra inicial de Edmund Husserl. Muitos comentários influentes sobre a obra de Cézanne associaram-na de modo amplo a certos aspectos da fenomenologia do início do século xx. *Grosso modo*, a característica presente em ambos seria, em tese, a tentativa de evitar as crenças culturais comuns e acumuladas sobre o mundo tal como ele aparece na consciência, uma tentativa descrita nas palavras de Cézanne como “produzir a imagem do que vemos ao mesmo tempo em que esquecemos tudo o que apareceu antes de nossos dias”.<sup>2</sup> O argumento assume, de maneira duvidosa,

- 2 Paul Cézanne, carta para Émile Bernard, de 23 de outubro de 1905; republicada em *Conversations avec Cézanne*. Ed. P. M. Doran. Paris: Macula, 1978, p. 46. Ao mesmo tempo, a duradoura preocupação do século xix com a “visão inocente” não é sem importância aqui, o que inclui Ruskin mas também Schopenhauer, que declarou: “Para ter pensamentos originais ou extraordinários, ou possivelmente mesmo ideias imortais, basta tornar-se por alguns instantes tão completamente isolado do mundo e das coisas, que os objetos e eventos mais comuns parecem ser de todo novos e estranhos, revelando sua verdadeira natureza”. Arthur Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena* [1851], trad. E. F. J. Payne. Oxford: Oxford University Press, 1974, v. 2, p. 77.

que o “esquecimento” de Cézanne corresponde ao objetivo de Husserl de isolar a forma “pura” da consciência, despida de todos os acréscimos do hábito e da socialização. De acordo com a famosa análise de Merleau-Ponty, Cézanne buscou uma “visão que vai até as raízes, aquém da humanidade constituída”, e estabeleceu uma posição em relação ao mundo anterior às distinções entre a mente e o corpo, entre o pensamento e a visão.<sup>3</sup> Segundo ele, Cézanne “retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções são tiradas e que nos são dadas inseparáveis”.<sup>4</sup> A obra de Cézanne, desse ponto de vista, fornece uma via purificada de acesso às coisas-em-si, paralela à apropriação feita por Husserl de um modelo visual em sua busca para “ver essências”.<sup>5</sup>

Em primeiro lugar, consideremos melhor a importância de Husserl para esses problemas, e em que medida vale a pena tratá-los como problemas comuns. No final da década de 1890, na obra pré-fenomenológica *Investigações lógicas* (que contém uma ampla teoria da percepção), Husserl declarou sua oposição às noções de atenção prevaletentes naquele momento.<sup>6</sup> Ele pretendia definir uma intuição fundamentalmente diferente da atenção, que consistia apenas na consciência aguçada, aplicada a um escopo limitado ou focado de atenção. Segundo Derrida, o objetivo de Husserl nas *Investigações lógicas* era a descrição das objetividades “numa certa fixidez intemporal”, que acarretava “a fixação da atenção no formal”.<sup>7</sup> Em seu texto, Husserl diz: “Os homens falam da atenção como se ela fosse um nome para tipos específicos de *relevo* conferido a conteúdos da experiência”.<sup>8</sup> Aqui, Husserl contrapõe-se aos modelos psicológicos dominantes de atenção, como o de Wundt. A metáfora escultórica está associada às ideias já bem estabelecidas da atenção como uma operação de seleção, na

3 Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* [1964] trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 132.

4 Id., *ibid.*, p. 131.

5 Edmund Husserl, *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, trad. Quentin Lauer. Nova York: Harper & Row, 1965, p. 111.

6 Muitos comentadores consideram que os dois volumes das *Investigações lógicas* pertencem a fases distintas do pensamento de Husserl: o primeiro volume estaria associado a seus anos “pré-fenomenológicos” em Halle, na Alemanha, e o segundo volume às suas primeiras tentativas de articular a fenomenologia como uma epistemologia limitada.

7 Jacques Derrida, “Gênese e estrutura e a fenomenologia”, in *A escritura e a diferença* [1967], trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et al., 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 85.

8 E. Husserl, *Logical Investigations* [1899-1901], trad. J. N. Findlay. Nova York: Humanities Press, 1970, v. 2, p. 585; grifos meus. Husserl desenvolve essa noção da atenção como aquilo que “diferencia” e “dá relevo” em *The Phenomenology of Internal Time Consciousness* [1905-1910], trad. James S. Churchill. Bloomington: Indiana University Press, 1964, pp. 175-81. Aqui ele detalha o funcionamento primordial do “olhar atento dirigido”.



qual uma série de estímulos são percebidos como elementos tridimensionais em relação à apreensão achatada do campo circundante. Entretanto, Husserl preconiza uma reorientação radical dessa noção e argumenta que a atenção não está relacionada nem com a observação empírica nem com a introspecção tradicional; não é uma questão da mera existência de conteúdos na consciência.<sup>9</sup> “Nada prejudicou tanto os pontos de vista corretos nesse campo quanto a ignorância da função enfática da atenção, que a coloca junto aos atos no sentido acima descrito de experiência intencional [...]. É preciso que haja um ato básico que faça com que aquilo a que prestamos atenção torne-se objetivo, que se torne presente no sentido mais amplo da palavra.”<sup>10</sup> Husserl pensava que, apesar de todos os estudos sobre a atenção feitos no fim do século XIX, ele fora o primeiro a compreender a importância da ligação entre a atenção e a intencionalidade.

A obra de Husserl, como a de Cézanne, é uma das muitas daquela época que permitem diagnosticar uma crise na percepção, mas é também uma das respostas mais originais e implacáveis a essa crise. Em parte, o que ele criticava, no final da década de 1890, como “psicologismo” eram certas posições epistemológicas, abordadas também por outros críticos: várias explicações psicofísicas, associacionistas, sensitivas e atomísticas da percepção e da cognição.<sup>11</sup>

9 Ver Harrison Hall, “Was Husserl a Realist or an Idealist?”, in Hubert L. Dreyfus (org.), *Husserl, Intentionality, and Cognitive Science*. Cambridge: MIT Press, 1982, p. 174: “A reflexão fenomenológica é uma reflexão que transfere o foco da atenção dos objetos da experiência comum para os *noemata* que mediam essa experiência [...]. Desse modo, a desvinculação da referência objetiva do significado e do ato perceptivo não é apenas uma mudança da atenção dentro do contexto natural da experiência, mas também uma transformação ou o abandono desse contexto”.

10 E. Husserl, *Logical Investigations*, v. 2, op. cit., pp. 586-87. Vale notar que Husserl respondeu com criatividade à obra de William James sobre a atenção. Embora Husserl tenha destruído a maior parte de suas anotações e de seu material de pesquisa anteriores a 1900, “a edição que possuía dos *Principles of Psychology* [...] está bastante anotada, principalmente o primeiro volume e em especial os capítulos 9 (‘O fluxo de pensamento’) e 11 (‘A atenção’)”. Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, 2ª ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965, v. 1, p. 114.

11 Sobre o contexto mais amplo da refutação de Husserl do psicologismo que ele identificava nas obras de Mill, Bain, Wundt, Sigwart, Dilthey, Lipps e outros, ver o valioso levantamento histórico feito por Martin Kusch, *Psychologism: A Case Study in the Sociology of Philosophical Knowledge*. Londres: Routledge, 1995. Ver também Thomas M. Seebohm, “The More Dangerous Disease: Transcendental Psychologism, Anthropologism, and Historism”, in Mark A. Notturmo (org.), *Psychologism*. Leiden: E. J. Brill, 1989, pp. 11-31. Ver a análise de Martin Jay sobre a relação entre o psicologismo e o modernismo estético, em *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998, pp. 165-80.

A *Óptica* de Helmholtz, marcada por sua teoria das inferências inconscientes, foi uma das bases para as posições epistemológicas subsequentes do século XIX, que partiam de premissas *fisiológicas* para demonstrar como apenas um conhecimento “fiável” e “consistente” sobre o mundo era possível. Husserl claramente deplorava a ideia da consciência como uma confusão de sensações ou como repetidas associações ou fusões de conteúdos psicológicos. Sua resposta não foi restituir ao sujeito que percebe um ponto de vista privilegiado, a partir do qual o mundo poderia ser apreendido (como nos modelos clássicos de visão). Tampouco refutou as reivindicações empíricas ou fisiológicas sobre a percepção. Antes, postulou a possibilidade de um modelo de intuição paralelo ou alternativo que permitia um entendimento mais puro e fundamental da natureza da experiência e revelava o inevitável entrelaçamento entre sujeito e objeto. As questões ligadas à *síntese* cognitiva e perceptiva eram para ele secundárias, em razão de seu entendimento (importante para a teoria da Gestalt) de que o material da percepção é dado diretamente com sua ordem e organização.

Independentemente da relevância filosófica que se confira a seus esforços no sentido de reassegurar uma base incondicional para a lógica e para a ciência, a importância cultural menos grandiosa da obra de Husserl deve ser vista como uma dentre várias tentativas (incluindo a de Cézanne) de escapar aos padrões reificados habituais da percepção, inerentes a vários aspectos da racionalização e da mercantilização da experiência na década de 1890 e início da de 1900. Um de seus problemas centrais (também relacionado a certos aspectos da obra de Cézanne) era como explicar que o campo da experiência psíquica, apesar de suas intrínsecas modulações, fusões, entradas e saídas de conteúdos, pudesse produzir cognições estáveis e objetivamente válidas. A própria ideia de atenção como força maleável e entrópica, suscetível ao cansaço, à distração e ao controle externo, teria sido inaceitável para Husserl. A textura dinâmica, cinética e distraída da vida sensorial moderna só poderia ser tolerável caso houvesse, abaixo, acima ou inscrita nela, alguma garantia de acesso à unidade primordial da consciência. A fragmentação, a dissociação e as flutuações da experiência perceptiva comum escondiam um substrato invariável que na verdade constituía essas percepções. O interesse generalizado da psicologia do século XIX pelo estudo de ilusões ópticas, como o cubo reversível de Necker e as linhas que pareciam mais compridas e mais curtas de Müller-Lyer, levantava questões incessantes sobre a relatividade da percepção individual, tanto nas explicações nativistas como nas empíricas. Para Husserl, essa relatividade da percepção individual não podia fazer parte da busca pela lógica do significado.



A obra de Husserl propõe a possibilidade de uma esfera impessoal, pré-individual e transcendental a que pertence a atenção, livre de qualquer empirismo, isto é, de qualquer elemento espaçotemporal. Sua redefinição da atenção supõe uma mudança do âmbito do empírico para o do universal, em que a atenção deixa de ser “natural” e torna-se um ato intencional de estrutura absoluta. Veja-se a citação do primeiro volume das *Investigações lógicas*: “O discurso significante sobre a atenção engloba toda a esfera do pensamento e não somente a esfera da intuição [...]. Se nosso juízo é de que Todos os ‘A’ são ‘B’, nossa atenção se aplica a essa condição universal, isto é, nos ocupamos com o todo e não com esta ou aquela questão única”.<sup>12</sup> Assim concebida, a atenção liga-se a um processo de abstração, no qual o próprio universal é “dado”. É uma atenção que evita tudo o que não seja formal, para que os aspectos puramente formais do mundo possam ser descobertos.

Durante a década seguinte, Husserl desenvolveria essa noção da atenção, utilizando a imagem de um raio de luz projetado, um farol, o “raio da atenção”, que iluminaria não objetos ou relações empíricas, mas essências e noemas.<sup>13</sup> A atenção como um raio de luz de holofote torna-se uma figura quase mecânica do modo inabalável de conceber o ato da visão e, portanto, da suspensão da “atitude natural”.<sup>14</sup> Segundo Michel Foucault e outros críticos, Husserl buscava preservar o enraizamento e a estabilidade do observador e das coordenadas da chamada “percepção natural”, incluindo um horizonte primordial em que significados perceptivos, em tese incondicionais, podem

12 E. Husserl, *Logical Investigations*, op. cit., v. 1, p. 383.

13 Id., *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology* [1913], trad. W. R. Boyce Gibson. Nova York: Collier, 1962, pp. 248-49. A ideia da atenção como um raio luminoso aparece em correntes de pensamento bastante diferentes. Sobre os usos da teoria do “holofote” em estudos recentes sobre a atenção, ver, por exemplo, A. M. Treisman, “Features and Objects”. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, v. 40, 1988, pp. 201-37; e M. I. Posner and S. E. Peterson, “The Attention System of the Human Brain”. *Annual Review of Neuroscience*, v. 13, 1990, pp. 25-42.

14 Albert Camus discute com lucidez o modelo de atenção de Husserl: “Da brisa noturna a esta mão no meu ombro, tudo tem uma verdade. A consciência ilumina as coisas ao prestar atenção nelas. A consciência não forma o objeto de seu entendimento, apenas foca; ela é o ato da atenção e, para empregar uma imagem bergsoniana, parece um projetor que de repente focaliza uma imagem. A diferença é que não há roteiro, apenas uma ilustração sucessiva e incoerente. Nessa lanterna mágica, todas as imagens são privilegiadas. A consciência suspende na experiência os objetos de sua atenção. Por meio desse seu milagre, os isola. Dali em diante, eles estão fora de qualquer juízo”. A. Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trad. Justin O’Brien. Nova York: Knopf, 1955, p. 43 [ed. bras.: *O mito de Sísifo*, 5ª ed., trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2008]; grifos meus.

surgir. Gilles Deleuze asseverava que Husserl e o pensamento fenomenológico em geral não conseguiam ir além de algo que correspondia essencialmente a “condições pré-cinematográficas”, nas quais o movimento só pode ser pensado a partir de uma “posição” estática e fixa.<sup>15</sup> Num mundo em que significados, signos e relações sociais antes estáveis tornavam-se desarraigados e intercambiáveis e eram postos em circulação, Husserl procurava discernir um halo de autenticidade absoluta ao redor de cada objeto ou conjunto de relações. Em meio às dissoluções dinâmicas da modernização, ele propunha uma técnica monolítica de atenção, que importava unidade, clareza e consistência aos conteúdos psíquicos – por mais dispersos, ambíguos e cinéticos que fossem. A fim de salvaguardar a autenticidade de um mundo subjetivo, Husserl iniciou uma busca impossível para determinar sua estrutura *universal*.<sup>16</sup>

Apesar de serem evidentemente incomensuráveis, os projetos de Cézanne e Husserl devem ser entendidos e situados em relação aos processos de racionalização e de modernização. Como já ressaltai, a atenção surge como objeto discursivo e prático no momento histórico em que a visão e a audição separavam-se de modo gradual dos códigos e práticas que lhes conferiam algum grau de certeza, confiabilidade e naturalidade. Quanto mais os sentidos revelavam-se inconsistentes, condicionados pelo corpo e sujeitos à ameaça da distração e da improdutividade, mais o indivíduo normativo definia-se em termos de sua capacidade objetiva e estatística de prestar atenção, facilitando sua compatibilidade funcional com os ambientes institucionais e tecnológicos. Apesar do distanciamento de Cézanne e de Husserl em relação a esses âmbitos de produção e consumo, suas obras desafiavam e procuravam ultrapassar as mesmas características da percepção que esses sistemas regulavam e padronizavam.

15 Ver Michel Foucault, *Language, Counter-memory and Practice*, trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1977, pp. 175-76; Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trad. Hugh Tomlinson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 58-61 [ed. bras.: *Cinema 1: A imagem-movimento*, trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985].

16 De acordo com Francisco Varela, “Assim, a ironia do processo de Husserl é que, embora ele afirmasse ter por objetivo levar a filosofia a uma confrontação direta com a experiência, na verdade ignorava ao mesmo tempo o aspecto consensual e o aspecto direto e corpóreo da experiência [...]. A virada de Husserl na direção da experiência e das ‘coisas em si’ era totalmente *teórica*, ou, para dizer no sentido inverso, faltava-lhe qualquer dimensão *pragmática*”. Varela faz a mesma crítica a Merleau-Ponty, que enfatizava “o contexto corpóreo da experiência humana, mas de modo puramente teórico”. F. Varela, *The Embodied Mind*. Cambridge: MIT Press, 1993, pp. 17-19.



O que pensar, então, da tão repetida vontade de Cézanne de esquecer? O que é, se é que havia algo, que ele buscava “suspender”? Já se disse repetidas vezes que Cézanne nunca adquiriu os truques ou macetes do ateliê, que buscou livrar-se dos esquemas prontos e das soluções tradicionais para a organização pictórica (por exemplo as práticas historicamente acumuladas que se associam à perspectiva linear). Entretanto, se podemos considerar úteis essas explicações que descrevem Cézanne como uma espécie de primitivo, que rejeita quaisquer interpretações prévias do mundo, é porque sugerem sua particular sensibilidade e capacidade de observação para as experiências perceptivas que haviam sido ignoradas, marginalizadas ou consideradas incompatíveis (e portanto não ligadas) com as organizações mais antigas (clássicas) do conhecimento sobre a visão. Em vez de tentar situá-lo numa mitologia oitocentista do olhar “inocente” ou infantil, deve-se considerar Cézanne como um observador surpreendentemente alerta para tudo o que fosse anormal na experiência perceptiva. Em sua obra tardia, já não trabalhava mais com uma tábula rasa perceptiva a partir da qual construiria uma nova estrutura essencial para o mundo; antes, lançara-se num embate com o exterior dissonante que atuava sobre ele, desafiando seu entendimento do mundo reconhecível.

A partir do início da década de 1890, com o abandono da pincelada construtiva e unificadora que cobria toda a tela, a chamada terceira fase de sua obra (1878-87), Cézanne inicia um projeto de experimentação sem precedentes.<sup>17</sup> Uma das descobertas que fez durante a década seguinte é que a percepção não podia ter outra forma senão a de seu processo de formação. Não se tratava mais de registrar as aparências evanescentes do mundo, mas de confrontar e habitar a instabilidade da própria percepção. Cézanne, talvez de maneira mais aguda do que qualquer outro, revelou os paradoxos da atenção por meio da compreensão da *diferença* essencial da percepção *em relação a si mesma*.<sup>18</sup>

17 Lawrence Gowing discute a “charada” da desintegração do objeto na obra tardia. “A obra de Cézanne, de 1900 em diante, é radicalmente diferente das estruturas baseadas no objeto dos anos anteriores [...]. Depois de 1900, os objetos separados, na obra de Cézanne, cada vez mais se dissolvem no fluxo das cores”. L. Gowing, “The Logic of Organized Sensations”, in William Rubin (org.), *Cézanne: The Late Work*. Nova York: Museum of Modern Art, 1977, p. 55.

18 A crítica de Derrida a Husserl contém uma das explicações mais influentes sobre a impossibilidade de uma percepção idêntica a si mesma, uma explicação que também é relevante para analisar a temporalidade em Cézanne: “Vê-se logo que a presença do presente percebido só pode aparecer como tal na medida em que ela se *compõe continuamente* com uma não presença e uma não percepção, isto é, a lembrança e a espera primárias (retenção e protensão). Essas não percepções não se acrescentam, não acompanham *eventualmente* o agora

O que Manet parcialmente intuía tornou-se parte produtiva da prática de Cézanne: era a descoberta criativa de que o olhar atento para uma coisa não permitia sentir sua presença, sua rica imediação de modo mais pleno e abrangente. Ao contrário, o olhar atento acarretava a desintegração e a perda da percepção, isto é, o dismantelamento da forma inteligível; e esse dismantelamento foi uma das condições para a invenção e a descoberta de relações e organizações inéditas de força. Ou seja, a atenção integrava um *continuum* dinâmico no qual sua duração era sempre limitada, pois inevitavelmente se decompunha num estado de distração ou num estado incapaz de continuar a reter de maneira firme um objeto ou uma constelação de objetos. Do mesmo modo, a clareza que em geral se associa à fixação intensa num ponto isolado é ato contínuo à dissolução da clareza produzida por qualquer fixação. Para Cézanne, a dissolução inerente ao estado atento não apenas sustentava sua dessimbolização radical do mundo, mas também gerava uma interface em que se modulava uma série de relações entre o que fora concebido como eventos “externos” e as sensações. Assim, uma das primeiras vítimas de sua atenção renovada foi a ideia de constância perceptiva.

Nunca saberemos qual a natureza da elusiva “meta” que Cézanne mencionou alguns dias antes de morrer. Teria sido uma “harmonia paralela à da natureza” ou “a compreensão de nossas próprias sensações”? Ele pode até ter começado a pensar que seu objetivo era, conforme alegaram vários críticos, uma noção de “unidade espacial”. No entanto, a destinação final foi outra, necessariamente muito além da linguagem inadequada, disponível para ele na elucidação verbal de experimentos poderosíssimos em sua novidade. Ao examinar Cézanne do ponto de vista do problema da atenção, descobre-se que sua obra coincide com muito mais do que o campo da óptica e que é produto de um envolvimento corpóreo amplo. Pergunta-se, assim, a que Cézanne estava atento, se não exclusivamente à atividade do olho, à sensação visual e ao comprimento de onda da luz? Talvez, apesar de si, tenha se tornado atento ao corpo, suas pulsações e suas temporalidades e à interseção do corpo com um mundo de transições, de eventos e de devir. Claramente intuiu a intrincada multiplicidade da visão subjetiva e as maneiras como as limitações fisiológicas condicionavam toda a experiência sensorial. Uma hipótese interessante sobre sua obra tardia é a de que se tornou cada vez mais sensível à própria composição

atualmente percebido; elas participam indispensável e essencialmente da sua possibilidade”.

J. Derrida, *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl* [1973], trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 74.



descontínua do campo visual, em particular ao seu formato “concêntrico”.<sup>19</sup> Antes de continuar a análise da obra de Cézanne, gostaria de fazer uma breve exposição de como certas reformas institucionais da visão no final do século XIX haviam confrontado alguns desses problemas.

A pesquisa científica do final do século XIX confirmou e sistematizou, numa descrição completa da percepção humana, algo que sempre pôde ser observado pelo não especialista: a natureza fracionada do campo visual, tanto no sentido fisiológico quanto no subjetivo. Os estudos empíricos mostraram que a área central da retina – a fóvea – era cheia de células fotorreceptoras, enquanto as áreas periféricas possuíam uma distribuição muito mais esparsa delas. Essa pequena superfície da fóvea era responsável pelo máximo de detalhes e pela visão mais apurada das cores, ao passo que as áreas periféricas mais amplas forneciam apenas impressões vagas, indistintas e mesmo distorcidas, com pouca nitidez e cor. No entanto, a periferia era altamente sensível ao movimento. Por volta de 1850, os cientistas tentavam determinar as capacidades da retina de acordo com a variação de sensibilidade de suas zonas.<sup>20</sup> Depois de o campo

19 Ver as extraordinárias ideias de Gowing sobre “o abandono [de Cézanne] da principal hipótese da perspectiva planar”. Ele associa seu interesse óptico por um “ponto culminante” sempre em movimento ao fato de que “mudanças de cores aleatórias em direções divergentes eram notadas em conjuntos de pinceladas, que começavam a formar manchas de cores diferentes, sem qualquer referência a objetos identificáveis, o que resultava às vezes num turbilhão de mudanças de cores e deixava um depósito uniforme de diferenciações cromáticas aparentemente aleatórias”. L. Gowing, “The Logic of Organized Sensations”, op. cit., pp. 57-58.

20 As informações empíricas sobre a visão fóvea e a da zona periférica foram resumidas em Hermann von Helmholtz, *Treatise on Physiological Optics*, org. James P. C. Southall. Nova York: Dover, 1962, v. 2, pp. 331-38. Há também uma explanação em Edwin G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*. Nova York: D. Appleton Century, 1944, pp. 172-73. Para relatos mais recentes sobre esses problemas, ver Julian Hochberg, “The Representation of Things and People”, in Maurice Mandelbaum (org.), *Art, Perception and Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973, pp. 65-70; e Robert L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*. Cambridge: MIT Press, 1994, pp. 20-26. Uma série de opiniões surgidas no final do século XIX e início do XX questionaram a afirmação de Helmholtz de que a acuidade visual dependia apenas da separação das áreas de recepção na retina. Ewald Hering foi um dos mais renomados autores que argumentaram contra Helmholtz (numa obra publicada entre 1905 e 1909), dizendo que a acuidade não correspondia rigorosamente à anatomia localizada, mas era produto de relações dinâmicas entre a fóvea e a periferia, bem como de fatores luminosos externos. Ver seu livro *Outlines of a Theory of the Light Sense*, trad. Leo M. Hurvich e Dorothea Jameson. Cambridge: Harvard University Press, 1964, pp. 153-71. Baseado em sua pesquisa do início da década de 1920, Kurt Goldstein afirmou que “não há relação consistente entre uma parte específica da retina e uma função específica, e a contribuição de qualquer região da retina para o desempenho geral muda de acordo com a tarefa que o organismo enfrenta [...]”. A acuidade visual depende do padrão

visual ter sido concebido durante muitos séculos como uma seção cônica de clareza e alcance homogêneos, desenvolvia-se então a noção de que a maior parte do que víamos num dado momento qualquer pairava numa irreduzível imprecisão que não permitia a leitura do espaço ou da distância. Uma grande mudança levou à reformulação da produção de um campo visual subjetivo: não pela absorção instantânea de uma imagem, mas por um complexo conjunto de processos de movimentos do olho que provisoriamente construíam a aparência de uma imagem estável.<sup>21</sup> Foi apenas em 1878 que o cientista francês Emile Javal (tradutor do livro *Optics* [*Handbuch der physiologischen Optik*], de Helmholtz, para o francês) formalizou a ideia de que a visão acontece em saltos curtos e rápidos, movimentos por ele chamados de *saccadic*. O mais importante nesse novo esquema fisiológico de um campo fragmentado é que se tornou parte de novos modelos psicológicos do sujeito humano. Embora não seja mais relevante do ponto de vista empírico, ele decerto representa uma instância inicial de uma ampla gama de modelos do século XX que apresentaram a experiência visual como produto *composto* de atividades altamente segregadas, seja na retina, seja no córtex visual.

Uma das manifestações mais influentes dessa pesquisa foi a obra de Wilhelm Wundt, que, na década de 1880, declarou: “A consciência é interpretada como um campo da visão: os objetos entram e são primeiro percebidos apenas de modo obscuro e indefinido, como os objetos visuais, cujas imagens entram no campo do olhar pelas bordas da retina. É necessário certo tempo para que os objetos cheguem ao ponto da visão clara [...] onde é pos-

de excitação da retina como um todo e da atividade geral do organismo em relação ao objeto”. K. Goldstein, *The Organism: A Holistic Approach to Biology* [1934]. Nova York: Zone Books, 1994, pp. 61-62.

21 “Os ouvidos não têm nada que corresponda à *fovea centralis*; portanto, a mudança da atenção no campo auditivo não traz nenhuma mudança paralela no órgão físico. A distinção e a seleção das *sensa* auditivas podem ser feitas pela mente e não exigem movimentos dos ouvidos”. Aldous Huxley, *The Art of Seeing*. Nova York: Harper & Row, 1942, p. 44. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que o ouvir também é um processo perceptivo *composto*. Michel Chion observa que “é preciso corrigir a afirmação de que a audição é contínua. O ouvido na verdade ouve por breves faixas e o que ele percebe e lembra *já* consiste numa síntese de dois ou três segundos de som enquanto este evolui [...]”. Nós ouvimos os sons, no sentido de reconhecê-los, apenas pouco depois de os termos percebido”. M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trad. Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, 1994, pp. 12-13. Ver também a extensa análise feita por Hans Jonas sobre a relação entre a visão e a audição, em *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*. Nova York: Harper & Row, 1966, pp. 135-56.



sível prestar a atenção e discerni-los, apercebendo-os”.<sup>22</sup> O esquema de Wundt baseava-se numa distinção entre o que chamava de *Blickfeld* [campo visual] e *Blickpunkt* [ponto de mira], isto é, entre, por um lado, um campo visual uniforme e geral e, por outro, um ponto localizado de foco ou clareza.<sup>23</sup> Esse modelo tornar-se-ia muito influente durante as duas décadas seguintes em diversas explicações sobre a subjetividade epistemológica, perceptiva e psicológica.<sup>24</sup> Para Wundt, o *Blickfeld* correspondia ao campo do estado de consciência, enquanto o *Blickpunkt* representava o foco da consciência, onde a apercepção ocorria, coincidindo praticamente com a atenção. A consciência aqui se baseava num modelo óptico, mas fundamentalmente diferente, por exemplo, do da câmara obscura, utilizado por Locke, Descartes, Leibniz e outros. Wundt trabalhava com um modelo de consciência e atenção “topoló-

22 Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie* [1874]. Leipzig: Engelmann, 1880, v. 2, pp. 85-92. Ver também uma explicação parecida em George T. Ladd e Robert Sessions Woodworth, *Elements of Physiological Psychology*, nova ed. Nova York: Scribner's, 1911, p. 483. Um comentário interessante sobre Wundt pode ser encontrado em Thomas H. Leahey, “Something Old, Something New: Attention in Wundt and Modern Cognitive Psychology”, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, v. 15, 1979, pp. 242-52; e George Humphrey, “Wilhelm Wundt: The Great Master”, in Benjamin B. Wolman (org.), *Historical Roots of Contemporary Psychology*. Nova York: Harper and Row, 1968, pp. 275-97.

23 W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, op. cit., pp. 85-87; Théodule Ribot elaborou um esquema parecido de periferia e centro que, independentemente de ter derivado do primeiro ou não, foi igualmente influente: *The Psychology of Attention* [1889]. Chicago: Open Court, 1896, pp. 21-22. Ver Kurt Danziger, “Wundt's Theory of Behavior and Volition”, in R. W. Rieber (org.), *Wilhelm Wundt and the Making of a Scientific Psychology*. Nova York: Plenum, 1980, pp. 89-115: “Assim, ele descreveu o funcionamento do princípio dinâmico do comportamento humano com base no conceito da *apercepção*, que é essencialmente a focalização de algum conteúdo na consciência. O modelo de funcionamento da mente proposto por Wundt é o de um campo no qual há sempre uma polaridade entre a parte central (*Blickpunkt*) e a periferia (*Blickfeld*), isto é, entre o ponto focal e o resto do campo. Essa polarização é produto do processo de apercepção, que é um princípio ativo fundamental, responsável pelo fato de que toda experiência é estruturada. No entanto, para Wundt, a apercepção correspondia a uma manifestação característica da vontade. Representava o princípio dinâmico que dava direção e estrutura tanto para a experiência quanto para o movimento”, p. 104.

24 Ver, por exemplo, a afirmação de José Ortega y Gasset de que as categorias de visão *próxima* e *distante* são inseparáveis da mobilização específica da fóvea e das áreas periféricas do olho, em *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature* [1925], trad. Helene Weyl. Princeton: Princeton University Press, 1968, pp. 109-13 [ed. bras.: *A desumanização da arte*, trad. Ricardo Araujo, 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2005]. Esse modelo do campo de visão é fundamental para a explicação de Ortega sobre o inelutável direcionamento da pintura ocidental para o subjetivo, para uma arte que não fosse dos objetos como são vistos, mas sim da “experiência de ver”.

gico” ou estendido no espaço, no qual as impressões apreendidas primeiro, e apenas indistintamente, no *Blickfeld* passavam, num *continuum*, a serem clara e ativamente percebidas no *Blickpunkt* atento. Os estudantes do laboratório de Wundt passaram décadas quantificando o intervalo de tempo entre o momento em que um sujeito percebia a entrada de um estímulo no campo geral e vago da consciência e o momento em que o mesmo estímulo se tornava objeto da atenção ativa. A diferença, nos sujeitos ditos normais, foi determinada em cerca de um décimo de segundo. Longe de constituir o fundamento para uma subjetividade transcendental, a palavra “apercepção” aqui guarda um mero vínculo vazio e redundante com o termo utilizado por Kant e Leibniz.

Embora houvesse grande discordância sobre por que alguns conteúdos e não outros tornavam-se objetos da atenção (por inibição, vontade, interesse, hábito etc.), o emprego desse plano topográfico genérico era bastante difundido. Por exemplo, uma variante muito comum na década de 1890 localizava a atenção no centro de uma série de círculos concêntricos de graus cada vez menores de consciência e foco perceptivo. Outros utilizavam um tipo parecido de esquema, que funcionava como um mapa literal da estrutura do campo visual. Seguindo o exemplo de Charcot, Pierre Janet tentou esquematizar e medir a extensão efetiva do campo visual, em sua área específica de trabalho, como parte da determinação da fraqueza mental ou da neurose.<sup>25</sup> Alguns estudos traziam tabelas registrando variações da sensibilidade à cor, demonstrando que o vermelho e o verde não eram percebidos pela visão periférica, ao contrário do azul e do amarelo. Esse novo conhecimento e esse esquema foram claramente empregados nas técnicas para controle externo da experiência perceptiva, ao mesmo tempo em que indicavam o fim dos modelos de uma percepção homogênea e unificadora. O que está em jogo aqui é um modelo para a experiência subjetiva, modelo bastante presente nas décadas de 1880 e 1890, no qual a consciência não correspondia a uma esfera contínua, reveladora para o sujeito de um mundo totalmente autopresente, mas antes a um espaço fracionado, no qual os conteúdos moviam-se entre zonas variáveis de clareza e consciência, imprecisão e capacidade de resposta.<sup>26</sup>

25 Pierre Janet, *Névroses et idées fixes*. Paris: Félix Alcan, 1898, pp. 70-79.

26 Uma tradução francesa dos *Grundzüge* de Wundt foi publicada em 1886 sob o título de *Eléments de psychologie physiologique*, trad. Elie Rouvier. Paris: Félix Alcan, 1886, com *Blickfeld* e *Blickpunkt* traduzidos como “champ de regard” [campo do olhar] e “point de regard principal” [ponto do olhar principal]. Por volta do final da década de 1880, os detalhes do esquema específico de Wundt haviam sido discutidos na literatura não específica e em publicações culturais. Ver, por exemplo, o texto de Alfred Fouillée: “La Sensation et la pensée”.



Um dos elementos fundamentais desse modelo é o conteúdo sempre variável do *Blickpunkt*, isto é, o movimento desse conteúdo do ponto de fixação para as margens da consciência e vice-versa. Esse modelo do olho, chamado de “topográfico”, pode parecer organizar o campo visual em termos de figura e fundo, com uma separação entre o centro focado e o fundo periférico, mas essas distinções não eram permanentes ou estáveis. A percepção era um processo em que esses termos sempre se intercambiavam em incessantes reversões e deslocamentos. Embora o *Blickpunkt*, a fóvea, coincidissem com o *centro* anatômico, as modalidades cognitivas em jogo aqui faziam parte de um processo moderno mais amplo de *descentramento*. Por volta do final da década de 1890, na obra de Charles Sherrington e outros estudiosos do sistema nervoso, a periferia do olho, com sua habilidade intensificada de detectar o movimento, foi interpretada como uma poderosa herança de nosso passado biológico remoto, graças à qual mantínhamos a capacidade de reagir de imediato contra potenciais predadores ou presas. Isso pressupunha a distribuição mista e simultânea da atenção pelo campo visual e também a irrelevância da distinção entre figura e fundo. William James e outros concordavam em dizer que não se tratava mais de uma sucessão de estados ou visões imóveis com uma relação fixa entre o centro e a periferia, mas da predominância de estados *transitórios* em que as margens variáveis da percepção eram fatores constitutivos da “realidade” psíquica.<sup>27</sup>

*Revue des Deux Mondes*, v. 82, 15/07/1887), p. 418: “Comparando o campo da consciência com o campo da visão, o sr. Wundt designa a percepção como a entrada de qualquer tipo de representação, seja som ou odor, no ‘campo visual da consciência’. Ele usa o termo a percepção quando essa mesma representação entra no ‘ponto de fixação visual’ da consciência, isto é, quando a atenção focaliza um objeto. Segundo ele, a atividade mais fundamental de nosso pensamento consiste na capacidade de trazer uma representação para esse ponto de fixação e de mantê-la ali”. Entretanto, numa obra já amplamente lida durante a década de 1870, Hippolyte Taine havia sugerido muitas dessas características gerais da experiência subjetiva: “O estado constante de nossas mentes é uma imagem dominante, em plena luz, e, em volta dela, uma constelação de imagens apagadas espalhadas, que se tornam cada vez mais imperceptíveis; para além destas, uma via láctea de imagens totalmente invisíveis, das quais temos consciência apenas pelo efeito de seu conjunto, isto é, por nosso sentimento geral de alegria ou tristeza. Toda imagem pode passar por todos os diferentes estágios de luz e indistinção”. H. Taine, *On Intelligence* [1870], trad. T. D. Haye. Nova York: Holt & Williams, 1872, p. 169.

<sup>27</sup> Ver a discussão sobre a teoria de “partes transitórias” de James, feita por Aron Gurwitsch em *Studies in Phenomenology and Psychology*. Evanston: Northwestern University Press, 1966, pp. 301-31.

A questão do centro e da periferia óptica, isto é, do funcionamento disperso da resposta sensorial participa da modernização da percepção, do século XIX até hoje. Duas das construções mais difundidas sobre a experiência óptica no século XIX definiram alguns termos dessas novas condições. A primeira delas foi o modelo arquitetônico da pintura panorâmica, na qual a imagem de 360 graus representava uma ativação permanente da periferia óptica em detrimento do centro estável de atenção focada. A segunda foi o estereoscópio, que oferecia um modelo rival (ou complementar) de consumo visual. Nele, a *exclusão* decisiva da periferia (em especial no chamado visor Holmes) apresentava uma imagem tridimensional ilusionística, que mal ultrapassava o escopo de claridade da fóvea, de modo que, de acordo com o modelo que estou descrevendo, ele produzia uma imagem que era toda figura e nenhum fundo, dada sua hipertangibilidade. O que se perde tanto no panorama quanto no estereoscópio não é apenas a possibilidade de uma relação clássica entre figura e fundo, mas também as relações consistentes e coerentes de distância entre a imagem e o observador.<sup>28</sup> Essas características foram notadas pelo crítico e escultor alemão Adolf Hildebrand, que deplorava ambos os dispositivos (e sua popularidade), defendendo valores espaciais racionalizáveis e rejeitando a visão baseada na fisiologia.<sup>29</sup>

Como sugeriram alguns críticos, é possível que parte da estranheza da obra tardia de Cézanne se deva também à tentativa de abarcar simultaneamente, com a mesma imediatez e intensidade, a sensação retiniana periférica e a região central do olho, ou fóvea.<sup>30</sup> Não se tratava de almejar um campo de visão homogêneo e unificado, mas de fazer o olho apreender muitas áreas desconexas do campo visual ao mesmo tempo, em vez de reprimir a periferia como faz

<sup>28</sup> W. Wundt, baseando-se nos comentários do neurologista espanhol Ramon y Cajal, postula a oposição entre as capacidades “panorâmicas” e “estereoscópicas” do olho humano, em *Principles of Physiological Psychology* [1874], trad. Edward Bradford Titchener. Nova York: Macmillan, 1904, v. 1, p. 233.

<sup>29</sup> Ver Adolf Hildebrand, “The Problem of Form in the Fine Arts” [1893], in Harry Mallgrave e Eleftherios Ikonomou (orgs.), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 242: “A sensação de realidade que o panorama busca provocar supõe insensibilidade e rudeza de observação, uma carência de qualquer sentimento funcional refinado no observador [...]. O panorama refinado de nossos dias, entretanto, sustenta a rudeza dos sentidos por uma sensação perversa e um sentimento falsificado de realidade, iguais aos provocados por bonecos de cera!”.

<sup>30</sup> John Elderfield faz uma rica discussão dessas questões com relação às pinturas de Pierre Bonnard em “Seeing Bonnard”, in Sarah Whitfield (org.), *Bonnard*. Nova York: Moma, 1998, pp. 33-52.



a maior parte de nós, quase o tempo todo. Em certo sentido, seria um esforço para conseguir algo que fora definido como empírica e subjetivamente impossível: por exemplo, na afirmação feita por Michael Polanyi de que “a consciência secundária e a consciência focal são mutuamente excludentes”.<sup>31</sup> De forma paradoxal, o sistema baseado na distinção entre o centro e a periferia de fato dissolvia a possibilidade de um ponto central estável, ao redor do qual podiam ser organizados com coerência os conteúdos díspares desse campo. Talvez tenha sido algo semelhante que Rilke quis dizer quando descreveu a prática de Cézanne como um contínuo “começar num novo centro”.<sup>32</sup> Descartam-se os vários códigos que durante séculos haviam territorializado o campo da visão, revelando assim não uma visão natural e “selvagem”, mas o livre jogo das forças *centrífugas*, construídas havia pouco, nos espaços da percepção. Assim, boa parte de sua obra de meados da década de 1890 em diante consiste em uma reformulação radical da natureza da *síntese* – a síntese no sentido da coexistência rítmica de elementos radicalmente heterogêneos e temporalmente dispersos. A obra de Cézanne afirma a ideia de uma fixação atenta, ou imobilização subjetiva que, em vez de manter a aglutinação dos conteúdos do mundo percebido, busca entrar em seus movimentos incessantes de desestabilização. As tentativas parciais e ambivalentes, que se veem em Manet e Seurat, de impor uma imobilidade aglutinadora não são mais possíveis no sistema da obra tardia de Cézanne. Aqui, deparamos com um estado de atenção que, quando mantido para além dos limites possíveis, não se transforma em devaneio ou dissociação, e sim na recriação ativa de uma interface subjetiva com o mundo. Pois, para Cézanne, a atenção não tentava se agarrar à presença de um mundo idêntico e reconhecível, seus limites e excessos não revelavam perda ou ausência, ao contrário, revelavam o entendimento de que “cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença” e de que a própria visão correspondia a “um verdadeiro teatro feito de metamorfoses e de permutas”.<sup>33</sup>

Por volta do final da década de 1880 (podemos pelo menos por ora imaginar tal momento), é possível que Cézanne tenha acreditado que a atenção

31 Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1958, p. 56. Polanyi enfatiza a importância subjetiva do “engajamento pessoal envolvido em todos os atos de inteligência por meio dos quais integramos algumas coisas ao centro de nossa atenção focal”, p. 61.

32 Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, trad. Joel Agee. Nova York: Fromm, 1985, p. 36 [ed. bras.: *Cartas sobre Cézanne*, 5ª ed, trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006].

33 Gilles Deleuze, *Diferença e repetição* [1968], trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009, p. 64.

indiferente aos dados sensoriais ligaria os conteúdos do campo visual numa “unidade espacial” ou numa armadura objetiva de relações. Mas o que ele descobriu, talvez de modo lento e hesitante, foi que esse tipo de atenção fanática não revelava nem uma estrutura primária do mundo nem um reino de essências; tampouco o encaminhava para uma arte com a solidez de Rubens ou de Poussin.<sup>34</sup> Em vez disso, a atenção expunha a dissolução da unidade, a desestabilização dos objetos. Ela se abria para o fluxo e a dispersão e, ainda que parecesse juntar o olhar e o corpo ao mundo, também destruía o próprio imediatismo do mundo e deslocava o corpo para um fluxo de mudanças, de tempo.

Se Cézanne quisesse reexaminar a composição do mundo visual, não teria começado lançando um olhar abrangente de um lado a outro do campo visual. Não se aprende nada de novo dessa maneira, apenas se percebe um mundo já conhecido graças ao hábito e à familiaridade. A varredura feita pelos movimentos ativos, voluntários ou involuntários, de nossos olhos é produzida por expectativas já estabelecidas pelo processamento usual de sugestões conhecidas, em um ambiente dado. É apenas olhando com paciência e de modo fixo para áreas específicas do campo visual que se começa a ver suas texturas desconhecidas, sua singularidade, as insondáveis relações entre uma parte e outra e a incerteza sobre como esses elementos locais interagem dentro de um campo dinâmico.<sup>35</sup> Quando deslocamos deliberadamente o olho de uma posição fixa para outra, a mudança de um objeto ou área para fora do centro de visão, mesmo que seja para a borda interna da visão periférica, o transforma: sua cor torna-se um pouco menos distinta, ele perde detalhamento, mas o mais importante é que ele se torna algo diferente do que havia sido e se relaciona de maneira distinta com o que agora ocupa o *Blickpunkt*. A constância

34 Ver a descrição do “momento cezanneano” feita por Thierry de Duve, em *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trad. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, pp. 76-78: “É porque o desejo de Cézanne era fundamentalmente conservador que suas dúvidas tiveram as consequências inovadoras que bem conhecemos [...]. Enquanto pintava, a cada momento, Cézanne tinha de lidar com duas questões que para ele se haviam tornado inseparáveis: O que é o mundo, se minha visão, modelada pela visão de meus predecessores artísticos, não tem mais certeza de sua própria realidade? E quem sou eu, se minha imagem no espelho vacila, duvidando de sua própria objetividade?”

35 “Os movimentos inconscientes do olho não são apenas *auxiliares* que tornam a visão mais clara; são condições *sine qua non* da visão. Quando o olhar do sujeito permanecia realmente fixo num objeto imóvel (por meio de um dispositivo mecânico) sua visão tornava-se caótica, a imagem do objeto se desintegrava e desaparecia – depois de um tempo reaparecia, mas distorcida ou fragmentada. A visão estática não existe; não existe visão sem exploração.” Arthur Koestler, *The Act of Creation*, ed. rev. Nova York: Macmillan, 1969, p. 158.



perceptiva é uma ilusão, e o mundo assim visto já não é igual a si mesmo. Ele se transforma, como Lucrécio havia muito compreendera, numa sucessão infinita de autodiferenciação.

Escrevendo no início da década de 1890, Paul Valéry estava perfeitamente ciente dos efeitos da contemplação fixa, e, como para Cézanne, seu problema consistia na forma de reconciliar essa intuição da “fragilidade do mundo” com a tarefa da *construção* estética. Esse foi um dos temas de seu notável ensaio sobre o método de Leonardo da Vinci. Para Valéry, o dilema da percepção atenta era o seguinte: “Quando olhamos continuamente [para certos objetos], eles mudam quando pensamos sobre eles, e, se não pensarmos neles, caímos num longo estado de torpor, de natureza próxima à de um sonho tranquilo”. Aqui, percebe-se não apenas a continuidade entre a atenção e o devaneio, mas também sua reversibilidade, isto é, o movimento pendular possível. Ele relata que, quando se concentra fixamente, “os objetos ao meu redor são praticamente tão *ativos* quanto a chama da lâmpada. A poltrona se deteriora em seu lugar, a mesa se afirma tão rápido que parece imóvel e as cortinas oscilam incessantemente. O resultado é de uma complexidade infinita. Para retomar o controle de si em meio a esses corpos em movimento, à circulação de seus contornos, ao emaranhado de nós, de caminhos, de quedas, de redemoinhos e à confusão de velocidades, é preciso recorrer à nossa formidável capacidade de esquecer”.<sup>36</sup> Para Valéry, como para Cézanne, apenas depois de tomar consciência dessa complexidade instável é que a mente podia então começar a construir conceitos e criar.<sup>37</sup> Ao mesmo tempo, a tarefa construtiva, para ambos, exigia uma reconfiguração radical do problema da substância.

Em grande parte dos escritos teóricos recentes, a ideia do olhar fixo (e em geral monocular) foi apresentada como um elemento formador dos sistemas clássicos de representação, que funciona como meio de congelar a duração e a mudança, a fim de alcançar o domínio conceitual dos fenômenos. No entanto, sugiro aqui a noção contrária e problemática de que o olhar fixo, imóvel (pelo

36 Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry*, trad. Malcolm Cowley. Princeton: Princeton University Press, 1972, v. 8, pp. 23-26.

37 Ver a discussão sobre Valéry e a percepção feita por Geoffrey Hartman, em *The Unmediated Vision*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1966, pp. 97-124. Nesse importante livro, Hartman argumenta que “a perplexidade dos olhos” é parte de “uma perplexidade metafísica mais profunda”, e Valéry é uma das figuras em que ele localiza os contornos de “uma visão sem imagens”: “Valéry faz parte da crise geral da consciência estética que suspenderia todo o conhecimento relacional das coisas a fim de descobrir o momento indefinido entre a possibilidade e o ato, mas ele conhece apenas a desapropriação de uma mente para a qual nenhuma forma visível é visível o suficiente”, p. 112.

menos tão estático quanto as condições fisiológicas permitirem), é o que aniquila a aparente “naturalidade” do mundo e revela a natureza fluida e provisória da experiência visual, enquanto o olhar móvel e transversal é o que preserva o caráter pré-construído do mundo. Este último é o olhar que tem o hábito de acariciar os objetos, extraindo deles apenas relações previamente estabelecidas. Quando o olho não se mexe mais, uma situação potencialmente volátil é gerada: depois de um período relativamente breve, o olhar imóvel desencadeia uma efervescência de atividades; é a porta de entrada tanto para o transe quanto para a desintegração perceptiva.<sup>38</sup> Louis Sass localizou muitas versões do “olhar [fixo] que mede a verdade” e da “estranheza perceptiva” que o acompanhava, no modernismo do início do século xx: um olhar que é “rígido e fixo – nesse sentido, passivo, no entanto atravessa, desmantela e extingue seu objeto, dissolvendo o aspecto exterior do mundo cotidiano”.<sup>39</sup>

A maior parte dos estudos sobre a fixação prolongada tende a tratá-la apenas em relação a uma visão normativa. Assim, Nelson Goodman, por exemplo, caracteriza o olhar fixo como “cego”.<sup>40</sup> Outros a analisam em termos de suas “distorções”, como se o que constitui a percepção original e não distorcida fosse perfeitamente evidente. Ao mesmo tempo, quando se discutem os efeitos específicos (ou distorções) da visão fixa, em geral são tratados como objetos estáveis, que existem num estado verificável e passível de comparações e avaliações objetivas. O que está ausente nas análises de Wolfgang Köhler e outros é a maneira como a fixação contínua põe o mundo em movimento e faz vibrar e oscilar as partes do campo visual.<sup>41</sup> A visão fixa pode produzir tal instabilidade cromática, trazendo para o primeiro plano partes distantes em meio a uma rede vasta de perturbações dinâmicas, que é irrelevante discutir

38 Ver a tentativa de avaliar as capacidades do olhar que se movimenta com base na noção duvidosa do padrão objetivo de “veracidade” em E. H. Gombrich, “Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye”. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 2, inverno 1980, pp. 237-73.

39 Louis A. Sass, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Nova York: Basic Books, 1992, p. 66.

40 Goodman, adepto da noção de visão “normal”, escreve que a “experimentação mostrou que o olho não pode ver normalmente sem se movimentar em relação ao que vê; aparentemente a varredura é necessária para a visão normal”. Nelson Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, pp. 12-13.

41 Anton Ehrenzweig faz uma análise importante sobre Cézanne e a fixação contínua, em *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. Nova York: Braziller, 1965, pp. 193-215: “A ‘fixação prolongada’ mostra-se como a melhor maneira de destruir a superfície da forma [gestalt] e fazer aparecer as percepções reprimidas e escondidas por baixo”. Ehrenzweig também defende que a ativação da visão periférica em Cézanne permite a emergência de “modos difusos de percepção livre da forma [gestalt]”.



sobre a distorção aparente de um retângulo. Surge uma contradição insolúvel entre o objetivo de estabilizar o mundo para poder vê-lo analiticamente e a experiência de um aparato fisiológico incapaz de tal estabilidade.

Entretanto, ao contrário do que já se fez, os efeitos da visão fixa não devem ser utilizados para explicar a aparência da obra de Cézanne. Isso implicaria que as chamadas distorções de Cézanne são o resultado das tentativas do artista de retratar com fidelidade suas impressões ópticas subjetivas (ou ainda, de acordo com explicações mais banais, que sua obra tardia é o produto da deterioração de sua visão, ou da catarata provocada por sua idade, e que ele representou os efeitos de tais deficiências). Essas interpretações situam Cézanne em relação à conhecida problemática do “percepçionismo” – a ideia de que suas pinturas, em graus variados, envolvem uma transcrição do mundo “tal como [se lhe] apresenta”. Tampouco se pode dizer que Cézanne está compondo um mosaico de pontos de vista individuais do olho fixo, emendando-os numa única superfície integrada. Em vez disso, diversas experiências com a fixação e a imobilização ópticas lhe revelaram a inadequação das práticas pictóricas convencionais para a representação de um mundo que, no sentido mais profundo, não possuía integridade pré-elaborada. As experiências lhe permitiram entender que o mundo só podia ser abordado como um devir. O que está em jogo na sensibilidade de Cézanne para as condições fisiológicas da visão não é a descoberta de uma modalidade “natural” da percepção, mas a busca por meios de ultrapassar essas limitações e de transformar o olho em num novo tipo de órgão. Longe de um esforço para negar o corpo, criando uma visão pura e incorpórea, tratava-se de descobrir novas relações cognitivas e físicas com o mundo sensorial.

A declaração de Cézanne de que não há linhas retas na natureza é uma renúncia ao que Nietzsche identificou como o mundo fenomenal, “o mundo adaptado que sentimos ser real. A ‘realidade’ mora na recorrência contínua de coisas idênticas e familiares, parecidas em seu aspecto lógico, e na crença de que somos capazes de refletir e calcular”. Tanto Cézanne quanto Nietzsche recusam esse processo por meio do qual “a imprecisão e o caos das impressões dos sentidos são, por assim dizer, dotados de lógica”.<sup>42</sup> Com Nietzsche aprendemos que a antítese desse mundo fenomênico é “o mundo informe e in formulável do caos das sensações”; com Cézanne aplicamos uma atenção

42 Um dos alvos visados por Nietzsche aqui é provavelmente a influente descrição por Helmholtz do real como a recorrência consistente e habitual do idêntico. Ver sua crítica inicial à doutrina das “inferências inconscientes” de Helmholtz, em *Philosophy and Truth*, Daniel Breazeale (org.). Atlantic Highlands: Humanities Press, 1979, pp. 48-49.

motora e sensorial à contínua emergência e desintegração de um conjunto de relações em que o ser é um elemento constituinte.

\*\*\*

No contexto da acumulação de conhecimento institucional sobre o sujeito humano, quanto mais a atenção se mostrava ambígua e problemática, mais se tornava necessário criar condições experimentais em que o comportamento atento do sujeito que percebia apresentava um mínimo de ambiguidade. Algumas dessas condições envolviam a produção de outros tipos de visão “fixa”, em meio à crescente consciência da natureza “transitiva” e instável da percepção. A psicologia moderna, conforme surgiu no final do século XIX, “representava uma maneira de lidar com o embaraço da falta de certeza absoluta, pois sugeria um modo de incorporar os caprichos e a imprevisibilidade da ‘subjetividade’ numa série de constantes”.<sup>43</sup> O trabalho de Fechner sobre “uma diferença que apenas se nota” e a obra inicial de Wundt apoiaram-se fortemente em evidências subjetivas, ou até em “dados” obtidos por intermédio de processos puramente introspectivos. Como seria possível, assim, controlar as condições externas de modo que as experiências perceptivas do sujeito pudessem ser convincentemente quantificadas? Se os pesquisadores estavam interessados em determinar a variação da resposta subjetiva a um grupo específico e delimitado de estímulos, como esses estímulos poderiam ser isolados quanto à sua percepção? E, mais importante, como a exposição de um sujeito aos estímulos poderia ser controlada *no tempo*?

O taquistoscópio, desenvolvido entre o início e meados da década de 1880, foi o resultado da busca por uma unidade elementar do comportamento atento, considerada necessária para a observação e a avaliação empírica das várias formas de atividades perceptiva e cognitiva.<sup>44</sup> O taquistoscópio consiste em “um instrumento para a apresentação de estímulos visuais, como uma imagem, uma palavra, ou um grupo de símbolos, em que a duração de cada estímulo é extremamente curta. O aparecimento e o desaparecimento do campo inteiro

43 Didier Deleule, “The Living Machine: Psychology as Organology”, in Jonathan Crary e Sanford Kwinter (orgs.), *Incorporations*. Nova York: Zone Books, 1992, p. 210.

44 O taquistoscópio é discutido dentro do contexto da reconfiguração tecnológica da leitura no final do século XIX em Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, trad. Michael Metteer. Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 222-23: “A impotência do sujeito experimental diante do taquistoscópio garante que todos os ‘processos’ cuja ‘manifestação extraordinariamente complexa’ é a leitura [...] forneçam apenas resultados mensuráveis”.



é quase instantâneo”.<sup>45</sup> Sem dúvida, conforme diversos pesquisadores em seguida demonstraram, esse ideal de instantaneidade era uma quimera.<sup>46</sup> Não obstante, presumia-se que o taquistoscópio tornasse possível o exame de capacidades fisiológicas específicas, com a exclusão efetiva da variável do tempo. Essa premissa baseava-se, ao menos de maneira implícita, no entendimento de que as únicas “presenças” passíveis de serem percebidas por um ser humano seriam necessariamente produzidas de modo mecânico. Gerava-se a aparência, ou fantasia de uma percepção absoluta e quantificável, desconectada da dinâmica vivida do corpo, justo da mesma maneira e no mesmo momento em que Hermann Ebbinghaus tentava quantificar as operações da memória com base em sílabas sem sentido ou unidades verbais abstratas.<sup>47</sup> Friedrich Kittler assevera que um dos elementos fundamentais do projeto de Ebbinghaus era a premissa de que “a pura falta de sentido revela aspectos específicos da atenção que a hermenêutica não podia nem conceber”.<sup>48</sup>

Os dados do taquistoscópio derivavam de uma configuração tecnológica que imobilizava tanto o corpo quanto o olho: isto é, a velocidade de seu obtu-

45 Howard C. Warren (org.), *Dictionary of Psychology*. Boston: Houghton Mifflin, 1934, p. 271. Ver também a análise do taquistoscópio como fundamental para uma explicação “empírica” da atenção, segundo Alexandre Bal, *Attention et ses maladies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966, pp. 14-18.

46 Por exemplo, ver a análise valiosa sobre as experiências com a exposição a estímulos breves, como a taquistoscópica e outras, em Ulric Neisser, *Cognitive Psychology*. Nova York: Appleton Century Crofts, 1967, pp. 15-28. Neisser mostra que os usos originais do taquistoscópio eram baseados num realismo ingênuo que pressupunha “(1) que a experiência visual do sujeito espelhasse diretamente o padrão dos estímulos; (2) que a experiência visual começasse quando o estímulo fosse exposto pela primeira vez e terminasse quando fosse desligado”. Para ele, essas suposições são errôneas por muitas razões, mas sobretudo por ignorarem a existência da “memória icônica transitória”, que permite ao sujeito continuar a “ler” a informação visual mesmo depois de o estímulo ter desaparecido. A ideia da percepção instantânea foi decisivamente contestada por George Sperling em 1960, ao mostrar que uma percepção precisava ser *processada* depois do desaparecimento do estímulo para ter qualquer tipo de importância psicológica, o que mostra como a percepção não é dada, mas deve ser construída. G. Sperling, “The Information Available in Brief Visual Presentations”. *Psychological Monographs*, v. 74, n. 498, 1960, pp. 1-29.

47 Ver Hermann Ebbinghaus, *Memory: A Contribution to Experimental Psychology* [1885], trad. Henry Ruger e Clara Bussenius. Nova York: Dover, 1964. Ele assevera a importância da “falta de sentido” e “homogeneidade” (pp. 22-23) do material utilizado para a pesquisa sobre a memória, e reconhece abertamente estar fazendo exatamente o que críticos posteriores deploravam, isto é, isolando a memória de suas condições de operação na vida cotidiana. Há uma avaliação de seu trabalho em Leo Postman, “Hermann Ebbinghaus”. *American Psychologist*, v. 23, 1968, pp. 149-157.

48 F. Kittler, *Discourse Networks*, op. cit., p. 209.

rador mecânico era muito maior do que as capacidades musculares do olho. Tratava-se de um dispositivo desenhado com base em um requisito predominante: permitir apenas um olhar (por mais obviamente problemática que fosse essa noção) e não dar aos olhos tempo para mudar de ponto de fixação durante a exposição, isto é, não lhes dar tempo de se mexerem ou de olharem duas vezes para o mesmo campo. Já em 1906, foram feitas fotografias de olhos que observavam exibições taquistoscópicas mais breves do que um centésimo de segundo e, de fato, não era possível detectar mudanças significativas no ponto de fixação. É mais um dos muitos exemplos de como, no contexto da modernização tecnológica, velocidades mecânicas maiores foram reciprocamente relacionadas a novas formas corpóreas de imobilização.<sup>49</sup> Ao se tornar um problema essencial no final do século XIX, a atenção era conceitualizada na maior parte das vezes como uma modalidade física de (relativa) imobilidade em um mundo moldado por experiências de velocidade e mobilidade.

O taquistoscópio, com seu obturador de alta velocidade, alcançou em termos práticos o que propusera de início: produzir mecanicamente condições sob as quais o olho comportava-se como se fosse *imóvel* e percebia assim os estímulos “num instante”. Pressupunha o conceito de “sensações inextensivas”. Nesse sentido, gerava seu próprio tipo de “visão fixa” altamente controlada. Por exemplo, os pesquisadores tentavam determinar quantos elementos individuais um sujeito atento era capaz de apreender sem mexer o olho de um ponto para o outro, ou sem realizar operações mentais simples (como adições ou outros tipos de cálculos). Isso era chamado de o “escopo da atenção”. Com essa primeira geração de aparelhos laboratoriais, as experiências, incluindo as de Wundt, mostraram que era possível prestar atenção a várias coisas simultaneamente, ao contrário do que afirmavam as hipóteses associacionistas.<sup>50</sup>

49 Essa temática da reciprocidade entre a velocidade e a imobilidade na modernidade atravessa a obra de Paul Virilio. Ver, por exemplo, seu *Speed and Politics*, trad. Mark Polizzotti. Nova York: Semiotexte, 1986 [ed. bras.: *Velocidade e política*, trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996].

50 Wundt, como muitos depois dele, tentou determinar os limites dentro dos quais a atenção podia deter-se em coisas simultâneas; isto é, quantas coisas ou processos podiam ocupar o centro de clareza da atenção. O taquistoscópio rapidamente tornou-se fundamental na pesquisa sobre como certo número de elementos individuais podia ser apreendido ao mesmo tempo. Em geral, tratava-se de um problema de discriminação numérica que gerava as mesmas respostas imprecisas e previsíveis: a maior parte das pessoas tinha capacidade de intuir um grupo de cinco unidades ou objetos (isto é, sem os contar), uma porcentagem menor podia abarcar normalmente um grupo de seis, e quase ninguém podia ver um grupo de sete unidades num único ato de atenção. Ver, por exemplo, W. Stanley Jevons, “The Power of



Entretanto, não se tratava de perceber uma Gestalt composta de um punhado de elementos separados. Paradoxalmente, numa experiência da qual o tempo fora esvaziado, a consciência ainda conseguia ter uma intuição básica da pluralidade.

O taquistoscópio tornou-se o paradigma do ideal de controle experimental. Por volta da virada do século, diversos outros aparelhos laboratoriais geravam dados de modo parecido, produzindo imagens quantificáveis das capacidades psicofisiológicas do sujeito. Ao mesmo tempo, o taquistoscópio era um modelo de como produzir estímulos externos (ou experiências) para o sujeito. O sujeito dos experimentos com o taquistoscópio era colocado como um espectador *expectante* diante de uma tela coberta por uma “cortina” mecânica. Era essencial que o sujeito esperasse com atenção a breve abertura dessa cortina, que exporia tudo o que passaria na tela. Seus olhos eram dirigidos para um ponto de fixação (cuja localização espacial era virtualmente idêntica à do plano da tela ainda coberta) de modo que os olhos do sujeito focalizassem e convergissem previamente, eliminando a temporalidade do movimento e ajuste ópticos. Esse campo de “pré-exibição” também era preparado com cuidado para ter o mesmo brilho do campo de exibição, a fim de que os olhos não tivessem de adaptar-se a uma mudança nas condições de iluminação. As exigências adicionais eram que a ação do obturador fosse imperceptível, para evitar que o olho inadvertidamente o seguisse, e que o funcionamento do dispositivo se desse em completo silêncio. Paradoxalmente, todas essas condições visavam a preservar a continuidade e a homogeneidade da experiência subjetiva do observador, enquanto as breves exibições na tela de fato rompiam a identidade contínua. O taquistoscópio integrava um projeto de amplo alcance para conhecer modos de racionalização do espectador e gerenciamento da atenção, mas fazia isso por meio de uma fragmentação da visão, talvez ainda mais profunda do que a das primeiras formas de cinema e da fotografia de alta velocidade. Esse aparelho é um exemplo da produção do “choque” como parte da determinação institucional do comportamento e da resposta humana normativa.<sup>51</sup> A quebra ou a interrupção da visão torna-se o elemento primário

Numerical Discrimination”. *Nature*, 09/02/1871, pp. 281-82. William James interessava-se em saber em quantos processos ou atividades um sujeito podia prestar atenção simultaneamente: sua resposta era “difícilmente mais do que um, a menos que os processos sejam muito habituais”. W. James, *Principles of Psychology* [1890]. Nova York: Dover, 1950, v. 1, p. 409. Para uma avaliação mais recente do problema, ver G. M. Miller, “The Magic Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Information Processing”. *Psychological Review*, v. 63, 1956, pp. 81-97.

51 Ver a análise da obra fotográfica que Albert Londe produziu na década de 1880 para Charcot, na qual o choque e a surpresa do *flash* instantâneo foram usados para controlar pacientes

da experiência perceptiva no lugar do *continuum* visual que mantém a coesão do mundo. Pois era apenas na “pureza” da quebra instantânea que se podia eliminar os devaneios e as incertezas da visão “normal”.<sup>52</sup> Como outras novas tecnologias que surgiram nesse contexto de experimentação, ele representava ao menos a possibilidade da sensação pura *sem* percepção.

Cabe ressaltar que o taquistoscópio foi desenvolvido nos mesmos anos em que Muybridge usou obturadores mecânicos na fotografia instantânea do final da década de 1870. O mecanismo duplo de deslizamento do dispositivo de Muybridge possui muitos paralelos operacionais e estruturais com o taquistoscópio convencional do final da década de 1880, e, sem dúvida, uma história puramente instrumental da invenção tecnológica demonstraria ligações básicas entre esses e outros dispositivos semelhantes. Entretanto, o mais importante é que ambos os aparelhos introduziram novas velocidades mecânicas no âmbito da percepção humana. A máquina de Muybridge serviu, sobretudo, para reconstruir aparências por meio da produção de imagens *consecutivas*. Ao contrário, o taquistoscópio foi utilizado para apresentar estímulos visuais não consecutivos que não podiam ser processados ao longo do tempo. Por volta da virada do século, em paralelo ao desenvolvimento de algumas técnicas cinematográficas, taquistoscópios de *projeção* foram empregados em alguns laboratórios de psicologia. Nesses experimentos, a utilização de “cortes” ultrarrápidos decerto prefigurava os efeitos da montagem de alta velocidade no cinema, que se aproximava de determinados limites perceptivos e tornava importante a questão das imagens subliminares.

Uma das primeiras aplicações do taquistoscópio ocorreu no trabalho de James McKeen Cattell, uma figura proeminente na psicologia americana do final do século XIX e início do XX.<sup>53</sup> A origem do trabalho bastante influente de Cattell a respeito da duração da atenção e do tempo de reação pode ser localizada em seu aprendizado com Wundt, em Leipzig, em meados da década de

“histéricas”, em Ulrich Baer, “Photography and Hysteria: Toward a Poetics of the Flash”. *Yale Journal of Criticism*, v. 7, n. 1, 1994, pp. 41-77.

52 James J. Gibson argumenta contra a problemática noção de visão “normal” em relação ao taquistoscópio: “O taquistoscópio é uma conquista? Parece uma calamidade. Longe de reduzir a experiência visual à sua forma mais simples, ele impede o funcionamento normal do sistema visual”. J. J. Gibson, “Conclusions from a Century of Research on Sense Perception”, in Sigmund Koch e David E. Leary (orgs.), *A Century of Psychology as Science*. Nova York: McGraw-Hill, 1985, pp. 224-30.

53 Cattell descreve seu dispositivo em “The Inertia of the Eye and Brain”, *Brain*, v. 8, out. 1885, pp. 295-312. O nome “tachistoscope” foi sugerido pela primeira vez em 1859 pelo fisiologista A. W. Volkmann, que havia sido colaborador de Fechner.



1880. De volta à América, na Columbia University, Cattell, como muitos outros psicólogos de sua geração, distanciou-se da preocupação de Wundt com a determinação das características e do funcionamento da “consciência” em geral, aproximando-se das questões da psicomетria detalhada do desempenho e do comportamento individuais. Uma ampla gama de “testes mentais” utilizados ao longo do século xx tem suas origens no trabalho de Cattell e de outros, na década de 1890. Ao mesmo tempo, ele representou a rejeição de muitas das suposições da psicofísica, que tentara correlacionar os estados mentais internos com os estímulos físicos externos. Esse abandono do interesse pelas experiências internas ou introspectivas em favor de dados tirados da observação objetiva e externamente controlada prefigura certos aspectos do behaviorismo do início do século xx. Bem mais explícito do que os psicólogos da geração anterior, Cattell foi sucinto ao caracterizar o objetivo de seu trabalho como “a aplicação do conhecimento sistematizado ao controle da natureza humana”.<sup>54</sup>

Cattell participa de um processo de acumulação de conhecimento sobre a percepção que permitiu adaptar a vida subjetiva às operações, velocidades e temporalidades mecânicas, embora sua própria pesquisa impusesse aos sujeitos velocidades e movimentos mecânicos similares. Tratava-se de uma busca por constantes e certezas, em meio às mesmas instabilidades perceptivas que Cézanne e outros estavam explorando. Participando da “psicologia das capacidades humanas”, Cattell buscou determinar e quantificar os fatores específicos que podiam modificar o *desempenho* de um sujeito individual.<sup>55</sup> Para ele, o taquistoscópio e outros dispositivos cronométricos foram fundamentais para a quantificação de vários tipos de padrões de desempenho.<sup>56</sup> O trabalho mais inovador que realizou com esses aparelhos, que rápido se tornaram instrumen-

54 James McKeen Cattell, “The Conceptions and Methods of Psychology”. *Popular Science Monthly*, v. 66, 1904, pp. 176-86; republicado em A. T. Poffenberger (org.), *James McKeen Cattell: A Man of Science*. Lancaster: Science Press, 1947, v. 2, pp. 197-207.

55 Essa caracterização deve-se a E. G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, 2ª ed. Nova York: Appleton Century Crofts, 1950, p. 539.

56 As experiências de Cattell “não focavam as características gerais das funções mentais distintas num grupo de indivíduos a fim de estabelecer uma lei geral, mas sim as combinações específicas dessas diferentes funções em indivíduos particulares, com o objetivo de estabelecer os parâmetros de diferenças individuais [...]. O teste permite fazer duas ligações complementares: primeiro, com as operações tecnológicas associadas ao esquema administrativo de discriminação, classificação e distribuição de indivíduos com o objetivo de ordenar a população, e segundo com as técnicas estatísticas para as quais as variações entre as medidas individuais são a base do processamento matemático”. Nikolas Rose, “The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration”. *Ideology and Consciousness*, v. 5, primavera 1979, pp. 49-50.

tos de laboratório usuais, foi provavelmente quanto ao tempo de reação. Era uma questão recorrente saber como seria possível aumentar a velocidade com que um observador reconhecia certos objetos num campo visual. Mas, já por volta do final da década de 1880, as metas de Cattell ultrapassavam de longe a “simples” medida do tempo de reação, ou de discriminação e associação. Ele buscava medir componentes mais relevantes da subjetividade humana, tais como “quanto tempo se demora para formar um juízo ou opinião”.<sup>57</sup> Os experimentos revelaram enormes quantidades de informação: por exemplo, o tempo de reação diminuía de acordo com o aumento na intensidade de determinado estímulo, digamos pela maior luminosidade ou volume.<sup>58</sup> Assim, foi-se acumulando conhecimento sobre como alcançar maiores taxas de produtividade e eficiência em situações em que o tempo de reação era um fator importante. Ao mesmo tempo, foram estabelecidos modelos normativos de reação para deficiências patológicas específicas, relativas à atenção e à resposta.<sup>59</sup>

Entretanto, a relevância do tempo de reação excede claramente o lugar que ocupa no contexto da racionalização do trabalho. De modo mais significativo, era um sinal do reposicionamento fundamental do sujeito que se percebe na relação de *sujeição* ao mundo objetivo, recém-decomposto em estímulos autônomos e abstratos.<sup>60</sup> Descreve a generalização da expectativa atenta e da adaptação cinética às velocidades e ritmos mecânicos, que diferiam radicalmente dos do corpo. Esse estado de atenção vigilante e a prontidão motora socialmente produzidos não eram somente compatíveis com os novos padrões de produção e consumo espetacular. Tais padrões foram desenvolvidos sobretudo por meio da ascensão do automóvel (e as relações prostéticas decorrentes) e continuam intactos, embora intensificados, na cultura digital contemporânea,

57 J. M. Cattell, “Experiments on the Association of Ideas”. *Mind*, v. 12, 1887, p. 74.

58 Ver, por exemplo, Hiram M. Stanley, “Attention as Intensifying Sensation”. *Psychological Review*, v. 2, n. 1, 1895, pp. 53-57.

59 Ver, por exemplo, Charles Féré, “L’Énergie et la vitesse des mouvements volontaires”. *Revue philosophique*, v. 26, jul.-dez. 1889, pp. 37-68; o tempo de reação é estudado em casos de histeria e sonambulismo.

60 A pesquisa científica baseada nas tipologias raciais spencerianas determinou “empiricamente” que não caucasianos, em particular “africanos e indianos”, tinham o tempo de reação mais rápido: “É o homem inferior e não o superior que responde com mais facilidade aos estímulos relacionados às ações reflexas secundárias; os homens, proporcionalmente ao seu intelecto, tendem cada vez menos à rapidez de reação na esfera automática. Homens reflexivos são seres humanos mais lentos [...] o intelecto foi conquistado em detrimento da capacidade automática”. P. Meade Bache, “Reaction Time with Reference to Race”. *Psychological Review*, v. 2, n. 5, set. 1895, pp. 475-86.



em que o funcionamento da interface mecânica entre corpo e teclado encarna uma conformação temporal parecida da vida cotidiana. Na maior parte dos casos, o uso do computador produz um campo psíquico de atenção expectante, no qual uma pessoa inevitavelmente se treina para maximizar a velocidade de resposta a comandos e funções específicas e, na verdade, para tirar ao menos alguma satisfação dessas operações habituais de facilidade mecânica. Portanto, o interesse no tempo de reação constituiu uma das consequências, em âmbitos institucionais de conhecimento e práticas disciplinares específicas, da mudança epistêmica para as teorias da visão subjetiva e para os paradigmas fisiológicos associados, no século XIX.

Uma descoberta fisiológica em particular teria enorme impacto sobre os subsequentes estudos empíricos da experiência subjetiva: a medição feita por Helmholtz em 1850 da velocidade da transmissão nervosa.<sup>61</sup> Até meados do século, em geral assumia-se que o tempo levado por um estímulo para percorrer os nervos até o cérebro, de tão infinitamente curto, era incomensurável; acreditava-se sobretudo que o início de um estímulo e a experiência que o sujeito tinha eram *simultâneos*. O cálculo de Helmholtz do tempo que a eletricidade levava para mover-se pelo sistema nervoso humano surpreendeu as pessoas por sua lentidão: por volta de 27,5 metros por segundo. Essa estatística aumentava o sentimento de uma disjunção entre a percepção e seu objeto, além de sugerir possibilidades alarmantes de intervenção no intervalo entre o estímulo e a resposta, bem como de redefinição do sujeito nos termos desse novo campo experimental do “tempo de reação”. Ficou claro que não era mais possível pensar em termos de instantaneidade ou de presença incontestável da visão.

No início, o tempo de reação era considerado a medida do intervalo entre o começo de um estímulo (visual, auditivo ou tátil) e a resposta motora do organismo. Ou seja, os pesquisadores acreditavam que estavam quantificando o tempo do reconhecimento de um sinal externo e o tempo de organização de uma reação a ele. As consequências epistemológicas que decorreram das descobertas de Helmholtz levaram à compreensão de que o mundo presente tal como o experienciamos é, na verdade, o mesmo mundo de uma fração de segundo antes – o presente aparente é, na realidade, o passado.<sup>62</sup> Até o ta-

61 Sobre essa descoberta, ver Kathryn M. Olesko e Frederic L. Holmes, “Experiment, Quantification and Discovery: Helmholtz’s early Physiological Researches 1843-1850”, in David Cahan (org.), *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth Century Science*. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 50-108.

62 Ver a discussão em Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 82-84.

quistoscópio, em sua tentativa de estabilizar o que Wundt chamava de “estado presente” da percepção, operava dentro de uma série fisiológica de eventos que se estendiam no tempo.

Minha discussão desses problemas nos estudos do século XIX sobre a percepção está ligada à questão epistemológica mais ampla do status das ciências em questão, seja da biologia, da fisiologia ou da psicologia. O argumento de Foucault sobre a importância da biologia e sobre o problema da volatilidade da “vida” no século XIX é particularmente relevante aqui: a essência da vida humana deixou de ser representável no espaço tabular da representação clássica e foi compreendida em termos de existência no tempo, de funções e energias que se desdobravam e se desenvolviam fora do imediatismo da visibilidade clássica. “A vida se torna uma força fundamental e que se opõe ao ser como o movimento à imobilidade, o tempo ao espaço [...]”. A experiência da vida apresenta-se, pois, como a lei mais geral dos seres, a revelação dessa força primitiva a partir da qual eles existem; ela funciona como uma ontologia selvagem.”<sup>63</sup> Entretanto se, nos termos epistemológicos do argumento de Foucault, no século XIX o ser é suplantado pelo devir, o novo problema para as ciências quantitativas passa a ser a formalização de objetos de estudos que se apresentavam em vias de desenvolvimento, mudança, crescimento e deterioração. Obviamente, não se tratava tanto de a ciência refutar a temporalidade de seus objetos, mas de transformar esse tempo em um elemento suscetível a diversas formas de controle e racionalização (embora nem sempre matemáticas).<sup>64</sup> Como objeto de conhecimento, a atenção supunha o reconhecimento de que a percepção era temporal e instável em sua essência, mas, se estudada com determinação, também era passível de ser controlada e estabilizada (como demonstrava o exemplo do taquistoscópio).

A noção de arco reflexo, conforme foi articulada no final do século XIX, representa uma das muitas maneiras como as ciências tentaram formalizar a vida humana. Paradoxalmente, a hipótese do reflexo foi reforçada tanto pela descoberta da velocidade lenta da transmissão nervosa quanto pelas altas ve-

63 Michel Foucault, *As palavras e as coisas* [1966], 8ª ed, trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 384.

64 Respondendo aos críticos que afirmavam que eventos psíquicos não eram suscetíveis aos procedimentos e análises científicos, James McKeen Cattell argumentou repetidas vezes, numa lógica um tanto dúbia, que, já que os eventos e processos mentais aconteciam no tempo, e que o tempo era algo mensurável, os eventos mentais eram quantificáveis. Ver, por exemplo, seu “Address of the President before the American Psychological Association”. *Psychological Review*, v. 3, 1896, pp. 134-48. Para Cattell, “o ponto de vista quantitativo” era essencial para ultrapassar “o caos das concepções animistas e teleológicas”.



localidades dos instrumentos laboratoriais. O reflexo tornou-se uma unidade separada que permitia o estudo da vida, agora entendida em termos de comportamento, funções, ou adaptação a um ambiente. E ele tornar-se-ia, de modo exagerado, um dos alvos de uma série de vitalismos, *Lebensphilosophie*, fenomenologias e psicologias da Gestalt, de Bergson a Merleau-Ponty. O reflexo foi criticado repetidas vezes como parte de uma tentativa de reduzir a vida e o comportamento à categoria de coisa, isto é, de reduzir o complexo ao simples. Como modelo topográfico imaginário, o reflexo descrevia um circuito ou percurso virtual de causas e efeitos neurais, e, na esfera empírica, era em última instância um conceito insustentável. De acordo com Jean Laplanche, “é um padrão derivado de uma falsa fisiologia, ou até mesmo uma fisiologia pueril”.<sup>65</sup> Não obstante, continuou a ser utilizado em um projeto institucional muito mais amplo, em que o sujeito humano figurava como objeto de técnicas de gerenciamento e controle externos. Dele surgiria uma das mais poderosas noções, ainda que fantasiosa, da imaginação ocidental no século xx: o reflexo condicionado.

Se levanto aqui a questão do reflexo, é porque historicamente ele representou uma das maneiras de situar a atenção no campo do conhecimento sobre o comportamento humano. Em certas escolas de pesquisa, a atenção ocupava uma posição intermediária no arco reflexo e correspondia a um componente do processo cerebral central, iniciado com o estímulo e possibilitando depois a preparação de uma resposta motora a ele. O conceito de reflexo foi atacado porque parecia ignorar ou decompor uma essência humana inviolável, enquanto produzia de modo concreto novas formas de experiência sensorial, à margem de vários mitos sobre a completude orgânica da subjetividade ou sobre a distinção entre sensações “naturais” e “artificiais”. Os inimigos do reflexo deturpavam sistematicamente os argumentos de seus defensores, retratando-os como se acreditassem que o reflexo tivesse uma identidade fisiológica unificada (que sem dúvida não tinha) ou como se acreditassem que a vida humana fosse constituída literalmente apenas de uma acumulação de circuitos separados de estímulo e resposta. Eles ignoravam o fato de que, para seus vários proponentes, o reflexo era, na verdade, uma reconfiguração *prática* do

65 Jean Laplanche, *New Foundations for Psychoanalysis*, trad. David Macey. Oxford: Blackwell, 1989, p. 6: “A ideia de que um estímulo externo, aplicado a um tecido vivo, permanece o mesmo quando emerge desse tecido decorre de um mecanismo elementar e indefensável. Sabemos que a descarga muscular final não tem nada a ver *nem* com a energia do estímulo, *nem* com a energia nervosa, que é canalizada pelo ‘arco reflexo’”.

comportamento, reconfiguração que o descrevia em termos que facilitavam ou ao menos abriam a possibilidade de intervenção e controle externos.

Em 1896, John Dewey apresentou uma das primeiras e mais famosas críticas, no ensaio “The Reflex Arc Concept” [O conceito de arco reflexo]. O argumento de Dewey desenvolveu alguns temas gerais que seriam ouvidos novamente em muitos lugares, até nos trabalhos da década de 1920 baseados na teoria da Gestalt. Em essência, ele afirmava que o comportamento não podia ser analisado de modo significativo quanto a seus componentes elementares. “A ideia do arco reflexo, conforme é comumente aplicada, é falha na medida em que assume que o estímulo sensorial e a resposta motora possuem existências físicas distintas, quando, na realidade, são sempre coordenados e tiram seu significado unicamente dessa coordenação.”<sup>66</sup> Dewey mostrava como alternativa a imagem do sujeito numa interface sensorial permanente com o mundo, que é “uma redistribuição ininterrupta, contínua de massa em movimento [...] não há nada que possa ser destacado como estímulo, nada que reaja, nada de resposta. Há apenas uma mudança no sistema de tensões”.<sup>67</sup> Para ele, o “estímulo” nunca poderia ser separado do estado *geral* do organismo como um todo, e o indivíduo responde não a alguma sensação pontual, mas à sua própria condição total, união de muitos processos e movimentos. Ao mesmo tempo, ele afirmava que a ação humana sempre envolvia uma explicação teleológica, “que os organismos conferem significado ao mundo”.<sup>68</sup> Portanto, segundo Dewey, a atenção não correspondia a um intervalo distinto ou separado no meio de uma sequência linear de estímulos e reações, mas a uma atividade contínua e variável, que passava por reorganizações contínuas de foco e intensidade. Ele também rejeitava a ideia de que era possível isolar o funcionamento de um sentido, seja a visão ou a audição, e defendia que a atividade multissensorial era permanente.<sup>69</sup>

66 John Dewey, “The Reflex Arc Concept”. *Psychological Review*, v. 3, n. 4, jul. 1896, p. 360. Floyd W. Matson discute esse ensaio em *The Broken Image: Man, Science and Society*. Nova York: Braziller, 1964, pp. 166-72; e George Herbert Mead, *Movements of Thought in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1936, v. 2, pp. 389-93.

67 J. Dewey, “The Reflex Arc Concept”, op. cit., p. 364.

68 Alan Ryan, *John Dewey and the High Tide of American Liberalism*. Nova York: Norton, 1995, pp. 125-26.

69 “É absolutamente impossível pensar que o centro do olho monopoliza a consciência e que o aparelho auditivo é totalmente silencioso. O que ocorre é uma relativa proeminência e redução de atividade, como entre os diversos órgãos que mantêm o equilíbrio orgânico.” J. Dewey, “The Reflex Arc Concept”, op. cit., p. 362.



Talvez a parte mais memorável da crítica feita por Dewey seja a caracterização do reflexo como uma ideia que, ao não conseguir “ver a unidade da atividade”, dissolve tanto a completude quanto a continuidade, e “nos deixa apenas uma série de espasmos, cuja origem deve ser buscada fora do processo da experiência em si”.<sup>70</sup> Essa imagem galvanizadora evoca vários tipos de experimentos do século XIX, em que a estimulação de animais por correntes elétricas produzia movimentos involuntários e, assim, representava uma experiência de choque e ruptura perceptiva incompatível com a visão de atividade humana criadora de Dewey.<sup>71</sup> O “espasmo” de fato indicava uma figuração vívida e apropriada para muitas esferas da experiência urbana, do mundo e da vida capitalistas na América do Norte e na Europa, seja em relação à produção industrial, ao consumo espetacular ou à modernização tecnológica: âmbitos que envolviam mais a reação automática ou passiva do sujeito aos estímulos, do que o discernimento consciente de indivíduos para responder criativamente ao seu próprio contexto social. A própria recusa do “espasmo” mostra a relutância de Dewey em reconhecer o quanto seu ideal de racionalização do controle social e gerencial inevitavelmente limitaria e entraria em conflito com sua crença na expressão individual de “coordenação” natural e adaptável.<sup>72</sup> Bastante cedo em sua carreira, Dewey apresentou a imagem de um sujeito humano isolado em um cômodo escuro e totalmente estranho, onde, a intervalos regulares, uma faísca elétrica se faria visível.<sup>73</sup> Ao propor essas condições de

70 Id., *ibid.*, p. 360.

71 Um exemplo perfeito do tipo de pesquisa que Dewey criticava é descrito em Charles S. Dolley and James McKeen Cattell, “On Reaction Times and the Velocity of the Nervous Impulse”. *Psychological Review*, v. 1, n. 2, 1894, pp. 159-68: “Um choque elétrico pode ser convenientemente aplicado em diferentes partes do corpo. A força do choque pode ser regulada à vontade e o momento de sua ocorrência registrado. Utilizamos eletrodos de vários tipos. O método que nos pareceu melhor foi aplicar um eletrodo nos pontos da pele que queríamos estimular, enquanto o outro eletrodo conduzia a um balde de água salgada saturada dentro do qual se colocava o pé esquerdo do sujeito. O estímulo era dado dez vezes sucessivas no mesmo ponto e depois era imediatamente mudado para outro ponto, sem mudar os eletrodos. O choque era geralmente dado no lado esquerdo do corpo e a reação se produzia na mão ou no pé direito [...]. O choque é mais lancinante com um eletrodo pequeno e mais pesado com um eletrodo grande”.

72 “Entretanto, Dewey deve ser visto como um modernista parcial, um filósofo brilhante que, intuindo as implicações do modernismo, fez todo o possível para evitar sua conclusão.” John Patrick Diggins, *The Promise of Pragmatism: Modernism and the Crisis of Knowledge and Authority*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 5.

73 J. Dewey, *Psychology*. Nova York: Harper & Brothers, 1889, pp. 139-40. Nesse texto, no entanto, Dewey reconhece o papel do choque na produção do estado atento, pp. 126-27.

extrema carência sensorial (parecida com os efeitos do taquistoscópio), Dewey afirmava que o indivíduo, ainda assim, transcendia o caráter atomizado desse campo perceptivo reduzido, graças às experiências aperceptivas de antecipação e memória e à preparação das ações futuras. Em vez de uma sequência indiferente de flashes, a vida humana seria um processo ininterrupto de adaptação e ajustes existenciais. A ideia de continuidade na obra de Dewey, como a noção de fluxo em James, sustentava um ideal de unidade e completude sem o qual se supunha que haveria uma desintegração inaceitável da experiência individual.<sup>74</sup> Nem Dewey nem James jamais consideraram a possibilidade de interrupções abruptas ou separações duras terem a capacidade de reavivar ou expandir os limites do pensamento ou a consciência cognitiva. Na verdade, o choque, o espasmo ou a quebra perceptiva, em especial em seu componente motor, é uma das formas de conhecimento moderno por meio das quais a natureza desconexa da realidade pode ser apreendida diretamente.

Os debates sobre a natureza da experiência perceptiva durante a década de 1890 giravam em torno de questões sobre a essência constitutiva da própria percepção. Mesmo em meio à esmagadora aceitação filosófica e científica da instabilidade, da incerteza, das opacidades e limitações gerais dos sentidos humanos, havia esforços variados, incluindo nas artes visuais, para definir ou determinar a essência do funcionamento ou da manifestação da percepção “pura”. É certo que instrumentos de laboratório como o taquistoscópio contribuíram para a tentativa de isolar o funcionamento elementar ou destilado das capacidades sensoriais e de observar esse funcionamento, tanto quanto possível, sem erros, distrações e, sobretudo, sem nenhuma introspecção. Mais importante era o fato de que a preocupação com a percepção pura (seja nas ciências, na filosofia ou na teoria da arte) demonstrava um interesse pela experiência perceptiva, anterior à (ou diferente da) apreensão de uma imagem que representasse o mundo externo.<sup>75</sup> Se o modelo clássico de visão da câmara

74 Dewey interessava-se profundamente por modos práticos de intensificar a unidade entre o corpo e a mente, incluindo formas de euritmia e a técnica de Alexander. Hillel Schwartz discute esse movimento: “Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century”, in Cray e Kwinter (org.), *Incorporations*, op. cit., pp. 71-126. As reflexões mais desenvolvidas de Dewey sobre a importância social e estética do ritmo encontram-se em seu texto *Art as Experience* (1932).

75 A obra de Schopenhauer foi uma fonte importante para muitas elaborações posteriores, ainda no século XIX, de capacidades estéticas autônomas, distintas da economia processual e temporal do corpo. Contrastando com o estado de atenção possível num sujeito humano “normal”, ele descreveu um modelo absoluto e inabalável de contemplação pura. “Por consequência, a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de



obscura e as formas afins de empirismo tivessem permanecido culturalmente dominantes, a atenção nunca teria se tornado um problema central.

Mas o que seria a “pura percepção” quando não se trata mais de ver o mundo diretamente ou como unidade? O que acontece quando a percepção não pressupõe mais a presença? A esse respeito, a obra de Bergson oferece, ao lado da de Cézanne, uma das meditações mais intensas na década de 1890. O livro *Matéria e memória* (1896) é permeado de uma ampla série de debates e investigações sobre a natureza da percepção e da atenção. Ao indagar o que seria a “pura percepção”, esse texto, como a obra tardia de Cézanne, introduz uma reconsideração radical do status da imagem. Nessa reconsideração, o que Cézanne e Bergson têm em comum é o entendimento de que a experiência perceptiva contínua nunca produzirá nada de “puro” no sentido tradicional do termo; de que as formas mais profundas de percepção são irredutivelmente “mistas” e compostas.<sup>76</sup> Entretanto, conforme sugiro adiante, os projetos de Cézanne e Bergson são em última instância diferentes, se não incompatíveis, em suas ambições fundamentais.

*Matéria e memória* apresenta numerosas dificuldades para o leitor. Não se trata de uma apresentação sistemática de conceitos, mas antes de um “método genético” – uma exploração (e refutação) errática de muitas hipóteses diferentes e uma acumulação gradual de suas próprias proposições sobre a natureza da percepção e da memória, até que, por uma série de avanços e recuos, chega-se à ressoante tese conclusiva. No cerne do projeto bergsoniano está sua tentativa de estabelecer um modelo de percepção que se opusesse às várias formas rotinizadas e reificadas de experiência perceptiva na cultura ocidental urbana e científica do final do século XIX. Ao longo do livro, Bergson considera e rejeita inclusive a possibilidade da percepção “pura”, em seu trajeto para valorizar certos tipos de atenção como tipos de percepção com as mais elevadas possibilidades éticas e estéticas.

perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da Vontade – ou seja, de seu interesse, querer e fins –, fazendo assim a personalidade ausentar-se completamente por um tempo, restando apenas o *puro sujeito que conhece*, claro olho cósmico. Tudo isso não por um instante, mas de maneira duradoura e com tanta clareza de consciência quanto for preciso para reproduzir o que foi apreendido numa arte planejada e, como diz Goethe, ‘fixar em pensamentos duradouros o que aparece vacilante no fenômeno.’ A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne. Nova York: Dover, 1966, v. 1, pp. 185-86 [ed. bras.: *O mundo como vontade e como representação*, trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2006, t. 1] (Schopenhauer cita *Fausto*, de Goethe.)

76 Sobre os temas de “mistura” e “interpenetração” em Bergson, ver Gilles Deleuze, *Bergsonismo* [1966], trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999, pp. 14-18.

A percepção pura, para Bergson, representa um ideal que “existe mais de direito do que de fato, aquela [a percepção] que teria um ser situado onde estou, vivendo como eu vivo, mas absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea”. Trata-se do sonho de um imediatismo inumano, de uma exterioridade – a ideia de um ato de percepção primordial e fundamental “pelo qual nos colocamos de início nas coisas”, uma percepção “encerrada no presente, e absorvida, à exclusão de qualquer outra atividade, na tarefa de se amoldar ao objeto exterior”.<sup>77</sup> Para Bergson, esse sonho é útil apenas como hipótese. Ao argumentar que toda percepção, não importa o quanto pareça instantânea, constitui uma duração que prolonga o passado no presente, ele inevitavelmente contamina sua “pureza”, conferindo-lhe um status composto. As sensações produzidas pelo taquistoscópio poderiam ter sido um exemplo da tentativa empobrecida de alcançar essa pureza impossível (e, ao escrever no final da década de 1890, cita os dados de pesquisas disponíveis, indicando que “o menor intervalo de tempo vazio de que temos consciência é igual [...] a dois milésimos de segundo”).<sup>78</sup> Do mesmo modo, Bergson descarta a noção de memória ou lembrança pura e identifica o principal problema de que se ocupará: as diversas maneiras pelas quais a memória e a percepção se interpenetram. Partindo da pressuposição por trás do conceito geral de circuito estímulo-resposta, Bergson concentra-se no que é ignorado por esse modelo: a complexidade do que acontece *entre* a tomada de consciência do estímulo e a reação a ele. Para Bergson, esse ponto intermediário equivalia à experiência vivida, e era onde a atenção desempenhava uma função fundamental. A maneira como o corpo e a mente atentos processam as sensações decide não apenas a natureza da percepção de cada um, mas também o grau de liberdade da própria existência. Existe uma vaga semelhança com o ideal de coordenação, elaborado por Dewey, quando Bergson escreve: “Desse modo, o papel do corpo era, assim como faz o maestro para uma partitura musical, o de interpretar a vida do espírito, de sublinhar suas articulações motoras; o cérebro não tinha por função pensar, mas impedir o pensamento de se perder no sonho; era o órgão da *atenção à vida*”.<sup>79</sup>

77 Henri Bergson, *Matéria e memória* [1896], 2ª ed., trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 30-32 e 71.

78 Id., *ibid.*, p. 241.

79 Id., *O pensamento e o movente: Ensaio e conferências* [1934], trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 83.



Muito resumidamente, o livro *Matéria e memória* demonstra que a atenção sempre opera em dois eixos. Um é a atenção ao fluxo de sensações e eventos externos e o outro é a atenção ao modo como as memórias coincidem ou divergem da percepção “presente”. O grau de autonomia vital de um indivíduo é proporcional à indeterminação e à imprecisão com que a memória atravessa a percepção. Quanto mais “determinada”, isto é, quanto mais usual e repetitiva for a resposta perceptiva de alguém ao ambiente, menos autonomia e liberdade caracterizam essa existência individual. Quando uma ação segue um estímulo “sem a interferência do eu”, o eu torna-se um “autômato consciente”, e Bergson defende que a maioria de nossos atos cotidianos “têm muitas semelhanças com os atos reflexos”.<sup>80</sup> As formas de vida mais ricas e criativas têm lugar no que ele, de modo evocativo, chama de “zona de indeterminação”.

Em sua superfície retórica, *Matéria e memória* é um texto aparentemente inofensivo, aparentemente distante de qualquer polêmica social ou cultural, contudo, seus alvos são evidentes. Como Walter Benjamin e outros entenderam, o livro de Bergson representava uma reação clara à padronização geral da experiência e à automatização da resposta perceptiva na virada do século.<sup>81</sup> Sem dúvida, Bergson incomodava-se com as novas organizações do consumo espetacular (em especial quando eram apresentadas como novidades) na sociedade de massas, que pareciam fundamentalmente produtoras de redundância e hábito.<sup>82</sup> Quanto mais condicionado e previsível tornava-se o comportamento hu-

80 Id., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* [1888], trad. F. L. Pogson. Nova York: Harper and Row, 1960, p. 168. Uma discussão recente sobre o comportamento automático encontra-se em Ellen J. Langer, *Mindfulness*. Reading: Addison-Wesley, 1989.

81 Para uma apreciação histórica da obra de Bergson e do meio intelectual europeu contemporâneo, ver Sanford Schwartz, “Bergson and the Politics of Vitalism”, in Frederick Burwick e Paul Douglass (orgs.), *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 277-307.

82 Os temas redundância e hábito na modernidade foram desenvolvidos na década de 1950 por Arnold Gehlen. “O fenômeno da rotinização pode ser visto em todos os lugares, pois está ligado ao progresso da divisão do trabalho; no entanto, sua relevância para a questão mais ampla da natureza mecânica do comportamento foi vista apenas por Bergson. Mesmo Freud, nos seus pensamentos e investigações magistrais sobre os processos psicológicos evidenciados nos desejos e nos sonhos dos habitantes neuróticos das grandes cidades, deixou de prestar atenção ao tema. Em nossos papéis sociais, com frequência agimos de forma ‘esquemática’, isto é, encenamos padrões de comportamento habituais e gastos que se desdobram ‘sozinhos’. Isso pode ser dito não apenas quanto ao comportamento de natureza prática ou externa, mas também e sobretudo quanto aos componentes internos do comportamento. A formação de pensamentos e juízos, o surgimento de emoções e decisões avaliadoras – todas essas coisas são amplamente automatizadas.” A. Gehlen, *Man in the Age of Technology* [1957], trad. Patricia Lipscomb. Nova York: Columbia University Press, 1980, p. 143. A necessária relação entre “processos de habi-

mano, menos aberturas Bergson via para a memória desempenhar sua função inventiva. Benjamin considerava Bergson o mais proeminente representante da *Lebensphilosophie*. Nesse sentido, não é uma simplificação exagerada dizer que *Matéria e memória* constitui uma das grandes afirmações da vastidão e da complexidade da vida humana, em contraposição à intromissão do “mecânico”, termo que aqui não designa qualquer coisa convencionalmente tecnológica (como seria, digamos, para Spencer), mas, como para seu colega Durkheim, uma ausência de complexidade.<sup>83</sup> Apesar de suas reservas quanto ao projeto de Bergson, Benjamin percebeu a semelhança entre o desânimo dele com o empobrecimento progressivo do papel da memória no âmbito individual e sua própria análise da decadência das formas tradicionais de memória coletiva.

A formulação bergsoniana do sujeito humano como um potencial “centro de indeterminação” postula um sujeito com capacidade para recriar o presente, isto é, para escapar de uma relação de restrição e necessidade com o meio vivido. O livro é saturado de pressuposições evolutivas básicas: os organismos mais elevados e desenvolvidos (seres humanos) possuem potencialmente a maior independência em relação à reação compulsória aos estímulos ambientes. “Em uma palavra, quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato [...]. A parte de independência de que um ser vivo dispõe, ou, como diremos, a zona de indeterminação que cerca sua atividade, permite portanto avaliar *a priori* a quantidade e a distância das coisas com as quais ele está em relação. [...] Dessa indeterminação, aceita como um fato, podemos concluir a necessidade de uma percepção, isto é, de uma relação *variável* entre o ser vivo e as influências mais ou menos distantes dos objetos que o interessam.”<sup>84</sup> Em certo sentido, Bergson está conferindo seu próprio modelo de relação estética

tação” e o funcionamento das instituições sociais é fundamental no texto de Peter L. Berger e Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Nova York: Anchor, 1967. Os autores indicam que o funcionamento da rotina social estável depende de “um nível baixo de atenção”, p. 57.

83 Bergson refere-se repetidas vezes à “reação mecânica” em *Matéria e memória*. Georges Canguilhem declara que “Bergson é um dos raros filósofos franceses, se não o único, que considerou a invenção mecânica como uma função biológica, como um aspecto da organização da matéria pela vida”, em “Machine and Organism” [1952], in Cray e Kwinter (orgs.), *Incorporations*, op. cit., p. 69. Bergson e Durkheim ingressaram na École Normale Supérieure em 1878-1879. Sobre a formação intelectual comum dos dois, ver Steven Lukes, *Émile Durkheim: His Life and Work*. Stanford: Stanford University Press, 1973, pp. 44-50.

84 H. Bergson, *Matéria e memória*, op. cit., pp. 28-30; grifos no original. Sobre a importância desse conceito, ver a análise de Bruno Paradis em “Indétermination et mouvements de bifurcation chez Bergson”. *Philosophie*, v. 32, 1991, pp. 11-40.



“desinteressada” a um mundo com um fundamento evolutivo e biológico. O fato de que nossos sistemas nervosos podem não apenas atrasar a resposta a um estímulo mas também responder de maneira “variável” é uma precondição para o sujeito livre e autônomo. Entretanto, o que tornou essa variação importante foi o modo como a percepção era atravessada por “milhares de detalhes de nossas experiências passadas”; e Bergson forneceu um extenso comentário sobre o que é necessário para se determinar a qualidade particular dessa “mistura” da memória com a percepção. Ele indica que a interação pode acontecer de maneiras criativas ou reativas e habituais, mas deixa claro que estas últimas acontecem com maior frequência.

Um alvo não declarado de *Matéria e memória* foi a obra epistemológica de Helmholtz, a qual durante décadas conteve uma das explicações mais influentes sobre o papel da memória na percepção. Tratava-se de sua controversa teoria da “inferência inconsciente” (*unbewusster Schluss*). A explanação feita por Helmholtz acerca da percepção (que incluía não apenas suas descobertas, mas também uma síntese dos trabalhos contemporâneos mais importantes sobre óptica, fisiologia e experiência sensorial) constituía uma convincente proclamação, no século XIX, do status inverídico da visão e da percepção. Helmholtz foi uma das figuras que estabeleceram a poderosa crença de que não há correspondência necessária ou direta entre a experiência sensorial e os objetos no mundo. Seu inventário exaustivo da fisiologia da visão e da audição não apenas revelou a incerteza dos sentidos, mas lançou as bases para a racionalização e a instrumentalização gradual dos sentidos, por meio da transferência de suas funções para próteses mecânicas e técnicas de diversos tipos. No entanto, se, como argumentei acima, Helmholtz representa o desenraizamento e o deslocamento da visão das relações fixas do modelo clássico da óptica geométrica, sua obra também empreende a “reterritorialização” e o disciplinamento recíprocos da percepção. O “desenraizamento” e a desestabilização estão evidentes em afirmações como:

Na minha opinião, não pode haver sentido em falar de nenhuma verdade em nossas ideias, exceto como verdade *prática*. Nossas ideias não podem ser outra coisa senão símbolos, signos naturais que aprendemos a usar a fim de regular nossos movimentos e ações. Tendo aprendido corretamente a ler esses símbolos, com sua ajuda, tornamo-nos capazes de ajustar nossas ações de modo a alcançar o resultado desejado; isto é, de modo que a nova sensação esperada se produza.<sup>85</sup>

85 Helmholtz, *Treatise on Physiological Optics*, op. cit., cap. 26, p. 19. Para um resumo da teoria dos signos de Helmholtz, ver Ernst Cassirer, *Substance and Function*, trad. William C. Swabey. Nova York: Dover, 1953, pp. 304-06.

É evidente que essa parte de sua obra possuía implicações potencialmente niilistas. Sua afirmação de que as sensações não possuíam vínculo necessário com um referente sem dúvida ameaçava qualquer sistema coerente de significado. Para compensar essas sugestões, Helmholtz remendou uma série de posições epistemológicas, ao menos com o efeito de mitigar as possibilidades perturbadoras de seu trabalho empírico.<sup>86</sup>

Diferentemente de Bergson, Nietzsche e Cézanne, Helmholtz estava empenhado na expansão e na otimização do funcionamento produtivo do mundo socioeconômico (em particular o da Alemanha imperial). Como Anson Rabinbach e outros mostraram, seu trabalho inovador sobre os princípios termodinâmicos era inseparável de uma visão da industrialização capitalista, na qual os seres humanos eram essencialmente máquinas que transformavam energia.<sup>87</sup> Suas formulações sobre a conservação da força não apenas forneciam novos modelos para a relação entre energia e trabalho, mas também representavam a confirmação científica das operações de troca e conversão, inerentes à modernização capitalista. A pesquisa de Helmholtz, bem como as de Julius Mayer e Justus von Liebig, gerou a conclusão de que “toda a natureza era governada por alguma equivalência ‘fundamental’”.<sup>88</sup> Ao mesmo tempo, a relação cognitiva dos indivíduos com esse mundo de forças em movimento e com a capacidade de transformação da matéria devia ser previsível o suficiente para garantir um meio social ordenado e eficiente. Assim, a epistemologia de Helmholtz não era derivada dos eventos instáveis da termodinâmica, mas de uma ordem representativa e quase lógica dos signos. Daí tiramos uma das divisões chocantes de sua obra: sua ontologia é uma física, mas sua epistemologia é uma semiótica. Sua teoria das inferências inconscientes é enfim uma tentativa de fornecer um sistema de significados regulado e diferencial, apesar da distância que nos separa da experiência direta do mundo e apesar da equivalência universal ter tornado os signos arbitrários. Diante disso, Helmholtz insiste que ainda assim podemos ter um conhecimento estável e fiável, que no mínimo simula uma ordem de referência perdida, e na prática podemos

86 Sobre algumas das contradições filosóficas do pensamento de Helmholtz, ver R. Steven Turner, “Helmholtz, Sensory Physiology and the Disciplinary Development of German Psychology”, in William R. Woodward e Timothy G. Ash (orgs.), *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth Century Thought*. Nova York: Praeger, 1982, pp. 147-66.

87 Ver Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Nova York: Basic Books, 1990, pp. 52-83, especialmente a discussão sobre o “casamento de Marx e Helmholtz”.

88 Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. Nova York: Bantam, 1984, p. 109.



crer na performance dos objetos que sua física e sua fisiologia questionavam. Como Bergson e outros, Helmholtz acreditava que a percepção era sempre completada pelas lembranças, mas sua descrição da memória potencial era muito diferente. Para ele, a cada percepção recorria-se às memórias motoras e sensoriais para comparar e confirmar a consistência da relação subjetiva com os eventos e objetos externos. A memória era pouco mais que um depósito ou uma acumulação de hábitos que auxiliavam a mente a fazer juízos cognitivos: a determinar o grau de identidade ou de diferença com as experiências passadas. O veredito da repetição habitual era parte do que mantinha o mundo social ordenado e afirmava a validade e a durabilidade das relações existentes.<sup>89</sup>

Para Bergson, as “inferências inconscientes” de Helmholtz transformavam a percepção em algo mecânico e automático, compatível com uma imersão funcional no presente. Em vez de relações de confirmação ou de ajuste entre a memória e a percepção, Bergson interessava-se por “uma fissura [*une fissure*]” que podia ocorrer entre as duas, quando uma memória transformava a percepção presente, de modo a desvinculá-la da função de adaptação ao presente. Ele sustentava que a “consciência prática e útil do momento presente” bloqueia o funcionamento mais rico da memória.<sup>90</sup> Entretanto, o obstáculo pode ser vencido e, para tanto, basta a capacidade de atenção, mas não o modelo pobre de

89 A palestra “The Facts in Perception”, que Helmholtz proferiu em 1878, foi um dos momentos em que resumiu de modo mais compreensível sua teoria da percepção e do conhecimento. Nela, fica clara a sobreposição entre sua ansiedade quanto às divisões sociais daquele momento histórico e sua apresentação de uma busca pelas leis do pensamento. Ele declara que a plateia vivia num “período no qual o cínico desprezo por todo bem ideal da humanidade é propagado nas ruas e na imprensa e alcançou seu ponto máximo em dois crimes revoltantes”, referindo-se às duas tentativas de assassinato do Kaiser Wilhelm I, que reunia “tudo que a humanidade, até agora, considerava merecedor de veneração e gratidão”. A liberdade política, diz, levou a “processos bastante dúbios”. Depois desse prólogo bajulador, começa a tratar da importância da necessidade de uma explicação ordenada sobre como conhecemos o mundo. Helmholtz, *Science and Culture: Popular and Philosophical Essays*, trad. David Cahan. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 343. Posteriormente, Helmholtz incomodou-se com a apropriação generalizada de sua teoria de “inferências inconscientes” pelos representantes do “irracionalismo” filosófico, em particular pela obra de Eduard von Hartmann. Uma geração subsequente de psicólogos também rejeitou a utilidade do conceito de inconsciente para a pesquisa científica e buscou reler a teoria de Helmholtz como uma teoria de “associação”, criticando suas escolhas terminológicas. Ver, por exemplo, a avaliação de Carl Stumpf, “Hermann von Helmholtz and the New Psychology”. *Psychological Review*, v. 2, n. 1, jan. 1895, pp. 1-12. Sobre o contexto cultural e político da obra de Helmholtz, ver Timothy Lenoir, *Instituting Science: The Cultural Production of Scientific Disciplines*. Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 131-78.

90 H. Bergson, *Matéria e memória*, op. cit., p. 107.

atenção que foi difundido por Ribot, Wundt e muitos outros, isto é, a atenção como um estado de inibição motora no qual conteúdos mentais selecionados adquiriam clareza e centralidade. Para Bergson, esses aspectos da atenção não eram descartáveis, porém, representavam apenas o estágio inicial, uma “preparação”, para seu verdadeiro funcionamento.

A atenção podia de fato começar com o que Ribot e outros descreveram como uma condição para uma relativa imobilização motora e assim por diante, mas depois havia uma mudança decisiva: a atenção “renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente” e inicia um movimento mental de “volta para trás”. Obviamente o emprego por Bergson da expressão “volta para trás” é provisório aqui, pois ele rejeitava qualquer espacialização do tempo e acreditava que o passado coexistia com o próprio presente. Bergson detalhou um estado de atenção que podia apreender essa coexistência ou multiplicidade. Assim, a atenção permitiria à memória “criar de novo” uma percepção presente, reforçando-a e enriquecendo-a. Ademais, essa operação da atenção “seria portanto repetida um número indefinido de vezes [...] [e] conforme a altura onde se coloca, essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens”.<sup>91</sup> “Ao captar numa intuição única momentos múltiplos da duração, ela [a memória] nos libera do movimento do transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade.”<sup>92</sup> Bergson procurou descrever a vitalidade reveladora, e mesmo o choque, do momento no qual a memória deixa de meramente confirmar ou ajustar uma percepção e, em vez disso, abre um processo reverberante de “endosse”, de reconstituição de um objeto da percepção, de criação de algo novo. Em *Matéria e memória*, a “atenção à vida” corresponde à capacidade humana proeminente para Bergson: é o que torna possível a intuição da singularidade em vez das débeis redundâncias das representações. Segundo Deleuze, “a atenção restitui à duração suas verdadeiras características [...] ela não é simplesmente sucessão, mas coexistência muito particular, simultaneidade de fluxos”, com a qual o corpo sempre esteve envolvido.<sup>93</sup> A consciência que o indivíduo possui dessa coexistência é o que o

91 Id., *ibid.*, p. 120. A obra de Ruskin é uma das muitas do início e de meados do século XIX em que formulações parecidas são intuídas ou sugeridas, como, por exemplo, na rejeição por Ruskin de uma “intuição direta” que vê formas e relações fixas, em favor de uma percepção da “verdade vital” por meio da qual “história passada, ação presente” e “como as coisas andam” são visíveis simultaneamente, numa forma dada, em *The Elements of Drawing* [1857]. Nova York: Dover, 1971, p. 91.

92 H. Bergson, *Matéria e memória*, op. cit., p. 266.

93 G. Deleuze, *Bergsonismo*, op. cit., p. 64.



situa numa “zona de indeterminação”, uma zona de liberdade radicalmente diferente da ordem quase lógica das inferências inconscientes de Helmholtz.<sup>94</sup>

Entretanto, para Bergson a atenção também estava ligada a certas hipóteses normativas sobre a atividade mental e perceptiva, que foram desenvolvidas em parte graças a seu conhecimento da obra de Pierre Janet.<sup>95</sup> Para ambos os pensadores, “o grau de nossa atenção à vida” torna-se o indicador flutuante da saúde mental. Para Bergson, “o que se toma ordinariamente por uma perturbação da vida psicológica, uma desordem interior, uma doença da personalidade, revela-se, de nosso ponto de vista, como um relaxamento ou uma perversão da solidariedade que liga essa vida psicológica a seu concomitante motor, uma alteração ou uma diminuição de nossa atenção à vida exterior”.<sup>96</sup> Como Janet, Bergson apresentava a atenção como aglutinadora da realidade para evitar a desintegração perceptiva e psíquica, e tomou de Janet a noção de “tensão”, cujo enfraquecimento indicava uma debilitação patológica da vontade. “Relaxe-se essa tensão ou rompa-se esse equilíbrio: tudo se passará como se a atenção se separasse da vida. O sonho e a alienação não parecem ser algo muito diferente.”<sup>97</sup> A utilização que Bergson faz da “função de realidade” de Janet deixa claro que sua intuição de uma interpenetração sempre crescente entre passado e presente só é possível a partir de uma sólida base psíquica e sensorio-motora na realidade do presente de cada um. “Não é verossímil, portanto, que a ruptura do equilíbrio mental na alienação se deva simples-

94 “De acordo com Bergson, existe um elemento irreduzível de contingência ou indeterminação em cada momento de nossa história psicológica. Cada momento de nossa duração psicológica constitui uma genuína – e não meramente espúria – novidade indivisível e, por conseguinte, impossível de ser reduzida a seus componentes, pela simples razão de que não há ‘componentes’ [...]. Isso significa que, mesmo em seu primeiro livro [*Time and Free Will*, 1888], ele visava muito mais do que ao associacionismo e ao determinismo psicológico; visava ao *determinismo em geral*, tanto do tipo fisicalista quanto do idealista. Seu objetivo original era preservar uma relativa liberdade humana ou, mais especificamente, um elemento de novidade irreduzível em cada momento de duração psicológica.” Milič Čapek, *Bergson and Modern Physics: A Reinterpretation and Reevaluation*, Boston Studies in the Philosophy of Science, v. 7. Dordrecht: Reidel, 1971, p. 100. O ataque precoce de Bergson à psicométrica de Weber, Fechner e Delboeuf em *Time and Free Will* é analisado em W. W. Meissner, “The Problem of Psychophysics: Bergson’s Critique”. *Journal of General Psychology*, v. 66, 1962, pp. 301-09.

95 Bergson revisou *Matéria e memória* inúmeras vezes na década seguinte à publicação, em 1896, atualizando o livro com novas citações. O livro *Obsessions et psychasthénie* (1903), de Janet, representou a formulação inicial de sua teoria da “tensão psicológica”, que impressionou Bergson no que se referia à sua própria noção de atenção.

96 H. Bergson, *Matéria e memória*, op. cit., pp. 7-8.

97 Id., *ibid.*, p. 204.

mente a uma perturbação das relações sensorio-motoras estabelecidas no organismo? Essa perturbação seria suficiente para criar uma espécie de vertigem psíquica, fazendo assim com que a memória e a atenção perdessem contato com a realidade.”<sup>98</sup> Por volta do início do século xx, havia uma designação clínica muito difundida, embora um tanto vaga, para uma condição chamada de “o sentimento de irrealidade”, ligada à deficiência da atenção aperceptiva: a sensação de irrealidade acontecia quando as impressões presentes não se ligavam às associações da memória, o que produzia um estranhamento com relação aos objetos presentes.<sup>99</sup>

Assim temos o seguinte paradoxo: Bergson descreve as maravilhas da percepção multidimensional capaz de apreender e relacionar-se de modo criativo com a imanência do passado no presente, ao mesmo tempo em que defende uma percepção quase normativa que devia ser claramente distinta dos sonhos e da alienação. Para Bergson, a atenção também se torna um bastião contra o enfraquecimento e o constrangimento da atividade e contra a desintegração da vontade inerente a esses estados. Pouco se comenta a inconsistência entre as ideias dominantes em sua obra e o modo como trata da loucura e dos sonhos. Bergson argumenta com veemência contra a afirmação de estados mentais, eventos, experiências e mesmo objetos absolutos ou separados. No entanto, seu favorecimento da fusão, da interpenetração e da continuidade não se aplica à alienação, ao sonho ou a outros estados limítrofes: ele não hesita em separá-los de um modelo normativo de consciência.<sup>100</sup> Seu modelo de atenção não

98 Id., *ibid.*, p. 205. Paul Valéry também era consciente dos limites externos de seu modelo de atenção concentrada ou fixa: “No entanto, não há nada mais poderoso na vida imaginativa. O objeto escolhido torna-se, por assim dizer, o centro daquela vida, um centro de associações em permanente multiplicação, dependendo da complexidade do objeto. Essencialmente, essa faculdade deve ser um meio de estimular a vitalidade imaginativa, de colocar a energia potencial para trabalhar. Se prolongada por tempo demais, torna-se um sintoma patológico e ganha influência assustadora sobre a fraqueza crescente da mente decadente”. P. Valéry, *Collected Works*, op. cit., v. 8, p. 27.

99 Ver, por exemplo, August Hoch, “A Review of Some Recent Papers upon the Loss of the Feeling of Reality and Kindred Symptoms”. *Psychological Bulletin*, v. 2, n. 7, 15/07/1905, pp. 233-41; e Frederic H. Packard, “The Feeling of Unreality”. *Journal of Abnormal Psychology*, v. 1, 1906, pp. 69-82. Neste último, a condição é vinculada à deterioração da capacidade aperceptiva da atenção. “Se a impressão presente não evoca as associações necessárias na memória residual, não pode haver apercepção”, p. 77. Uma consequência óptica significativa dessa falha é que “os objetos sólidos parecem planos”, p. 80.

100 Ver o comentário de Madeleine Barthélemy-Madaule sobre Bergson e os sonhos, em *Bergson*. Paris: Seuil, 1967, pp. 86-90; e em Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 56 [ed.



fraqueja, não oscila ou perde o foco. Quando a atenção está relaxada ou é atenuada, isso é sinal de uma deficiência da vontade, e nesse momento a própria percepção transforma-se em algo qualitativamente diferente e menos valioso. Bergson pensava que ela não apreendia mais a interpretação do passado e do presente, reduzindo-se a um modo de operação inferior e assistemático, no qual os eventos, as impressões e as lembranças ordenavam-se de forma espacial e justaposta, uma operação na qual a atenção simplesmente passava “de uma coisa à outra”, sem intuir sua unidade superior dentro da pura duração.

Bergson queria uma concentração atenta impossível, uma absorção que nunca perderia sua ligação consciente com a atividade voluntária do corpo. Ele apresentava o sujeito como um “centro de indeterminação”, mas não podia aceitar que essa “indeterminação” abrangesse flutuações que fizessem entrar e sair de estados de transe, nos quais poderiam ocorrer fenômenos de dissociação. Sua obra lutava sistematicamente contra a ideia de trajetos fixos ou ciclos inflexíveis de memória na vida psíquica (tais como as inferências inconscientes habituais ou os circuitos reflexos de Helmholtz), em razão da maneira como “espacializavam” e localizavam a memória. No entanto, não dava nenhuma importância às experiências e processos subjetivos que encarnavam de fato as formas mais agudas de experiências não espacializadas, tais como o trabalho dos sonhos, o transe, ou as formas hipnagógicas de visão.<sup>101</sup> Em particular, Bergson desconsiderava experiências como o estado singular entre a vigília e o sono, no qual as impressões sensoriais e a atividade motora se reduzem, levando a uma liberação súbita de vívidas memórias e imagens sensoriais. Poder-se-ia argumentar que as percepções hipnagógicas são as condições subjetivas mais comuns sob as quais a maior parte dos indivíduos experimentou uma forte penetração da memória no presente. Tais eventos poderiam acontecer tanto no devaneio hipnagógico quanto sob sugestão hipnótica.<sup>102</sup> Entretanto, um grande

bras.: *Cinema 2: A imagem-tempo*, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, rev. filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2009].

101 Jean-Paul Sartre comentou o caráter atópico e não espacializado da percepção hipnagógica em *The Psychology of the Imagination* [1940], trad. Bernard Frechtman. Nova York: Philosophical Library, 1948, pp. 49-50.

102 A pesquisa do século XX sugere que, nos estados hipnagógicos, as “imagens emocionais e sensoriais do passado são revivificadas com plena intensidade, em razão da diminuição da possibilidade de compará-las com as sensações presentes concorrentes. Ademais [...] nos devaneios hipnagógicos, as memórias olfativas, gustativas, táteis e cinestéticas podem igualmente fugir de todas as influências repressivas habituais e serem, portanto, experimentadas com excepcional vivacidade. Isso parece abrir caminho para muitas outras memórias do mesmo modo inacessíveis”. Lawrence S. Kubie e Sydney Margolin, “The Process of Hypno-

temor na obra de Bergson desse período é o do comportamento perceptivo passivo ou automático e, sem dúvida, *Matéria e memória* coincide historicamente com a construção de várias formas de percepção automática no cinema, nas gravações sonoras e outros sistemas tecnológicos, que possibilitavam o consumo passivo de imagens prontas.<sup>103</sup> A fotografia (embora não seja mencionada explicitamente em *Matéria e memória*) parece ser seu modelo implícito para a depreciação da experiência, quando imagens de memória individual “são engessadas como coisas já prontas [*en choses toutes faites*]”.

Para Bergson, Janet e muitos outros, o comportamento automático representava uma dissolução perigosa dos limites do ego, na qual a vontade individual deixaria de ser exercida. A “*attention à la vie*” de Bergson correspondia a espalhar ou dilatar a personalidade numa superfície cada vez mais ampla. O comportamento automático implicava um movimento inverso de estreitamento ou contração da personalidade, uma dispersão do eu.<sup>104</sup> (Mais tarde em sua carreira, Bergson declararia que sua preocupação com a atenção e com a tensão psicológica era inseparável do problema da esquizofrenia.)<sup>105</sup> Essa noção de “personalidade” também ecoa a descrição feita por Janet, no final da década de 1890, da “psicastenia” como a deficiência da capacidade de um indivíduo de se envolver plenamente na realidade. As marcas de um envolvimento normativo eram a atenção e a consciência do presente; as indicações contrárias eram a deficiência da atenção, um distanciamento do presente, um sentimento de

tism and the Nature of the Hypnotic State”. *American Journal of Psychiatry*, v. 100, mar. 1944, p. 613. Ver também Andreas Mavromatis, *Hypnagogia: The Unique State of Consciousness between Wakefulness and Sleep*. Londres: Routledge, 1987, esp. pp. 67-71, sobre a atenção difusa e absorção no estado hipnagógico.

103 Ver o relato sobre a importância de Bergson para a reconsideração moderna da visualidade em Martin Jay, *Down-cast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 186-209.

104 “Deixemo-nos ir, pelo contrário; em vez de agir, sonhemos. De imediato nosso eu se dispersa; nosso passado, que até então se contraía sobre si mesmo na impulsão indivisível que nos comunicava, decompõe-se em milhares e milhares de lembranças que se exteriorizam umas com relação às outras. Estas renunciam a se interpenetrarem à medida que vão se tornando mais rígidas. Nossa personalidade torna assim a descer em direção ao espaço.” Henri Bergson, *A evolução criadora* [1907], trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 219-20.

105 H. Bergson, *O pensamento e o movente*, op. cit., p. 84. O psiquiatra Eugène Minkowski mais tarde utilizaria a obra de Bergson para dar uma explicação esquemática da esquizofrenia como a “discordância” e a falta de integração entre a intuição da existência como presente espacial puro e inerte e como continuação do tempo vivido. Ver E. Minkowski, “Bergson’s Conceptions as Applied to Psychopathology”. *Journal of Nervous and Mental Disease*, v. 63, n. 4, jun. 1926, pp. 553-68.



“despersonalização” e sentimentos de vazio (“*le sentiment du vide*”).<sup>106</sup> Contudo, Bergson não podia admitir a ambiguidade fundamental da atenção, isto é, a dissolução imperceptível da experiência da concentração elevada na intuição inexpressiva do vazio, do “vácuo” que Janet tentou caracterizar patologicamente.

Afastamentos da consciência normativa, em particular as experiências de dissociação no transe, nos sonhos e em outros estados, eram descartados por Bergson como não tendo nenhum valor de revelação, afirmativo ou criativo. *Matéria e memória* representa a sua tentativa de repensar a dissociação numa forma que preservasse um ego unificado e uma consciência baseada num mundo de ações. Bergson reconhecia a relação problemática da atenção com o presente e o imediato, mas não admitia em sua teoria qualquer coisa que confirmasse a continuidade da atenção nas experiências de deriva, devaneio, transe ou sonho. Seu modelo de percepção composta, embora totalmente indissolúvel, que reunia passado e presente, constituía uma imposição imaginária de unidade sobre conteúdos irredutivelmente dissociados. Em certo sentido, representava um contramodelo impossível para a dissociação: a síntese de todos os fragmentos do tempo vivido numa experiência de completude tão rica e intensa que funcionaria como antídoto contra as formas de alienação e reificação do mundo social contemporâneo. Desse modo, a obra de Bergson é uma surpreendente reformulação da convicção rousseauiana da verdade e da autenticidade da experiência subjetiva (interna), mas que não explica como essa experiência é determinada por forças externas ao sujeito.<sup>107</sup> É nesse ponto que se pode entender melhor a ambiguidade de Benjamin em relação a Bergson: ele via a tentativa de superar a degradação e a desvalorização da experiência numa cultura modernizante fundada sobre a amnésia e a obsolescência, mas deplorava a certeza de Bergson quanto à possibilidade de curar o caráter danificado da memória e da percepção no âmbito puramente subjetivo, isto é, por

106 Ver Pierre Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*. Paris: Félix Alcan, 1903, pp. 475-501. Sobre essa dimensão da obra de Janet, ver Björn Sjövall, *Psychology of Tension: An Analysis of Pierre Janet's Concept of "Tension Psychologique"*. Estocolmo: Svenska Bokförlaget, 1967, pp. 73-96.

107 Georg Lukács viu em pensadores modernos, como Bergson, uma negação e uma evasão fundamentais da “distorção” da experiência do tempo pelo capitalismo: “O tempo não aparece mais como o meio histórico natural e objetivo do movimento e da evolução dos homens, mas é desnaturalizado em uma potência exterior que é, em si, morta e portadora de morte: no curso do tempo se expressa a degradação da vida individual; este mesmo curso, agora tornado independente, aparece como uma inexorável máquina autônoma que rebaixa, nivela, aniquila todo desejo individual de evolução, todo traço peculiar”. G. Lukács, *Essays on Thomas Mann*, trad. Stanley Mitchell. Nova York: Grosset & Dunlap, 1965, p. 79 [ed. bras.: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 213].

meio de atos de vontade individual. “Pelo contrário”, escreveu Benjamin, “Bergson opõe-se a qualquer determinação histórica da memória. Assim consegue ficar longe da experiência que gerou sua própria filosofia, ou melhor, em reação à qual essa filosofia surgiu. Tratava-se da inóspita e cega era do industrialismo em grande escala.”<sup>108</sup> Diante desse sistema econômico baseado na produção contínua da novidade e na mudança perceptiva constante, Bergson, como Ruskin, Pater e outros, tentou preservar um modo subjetivo de apreensão do novo que fosse externo aos imperativos da modernização e representasse uma compensação merecida para o colapso da percepção “aurática”.<sup>109</sup> O esteticismo de Pater podia até ser interpretado como exigência de atenção permanente e inatingível em todas as facetas da experiência vivida de cada um. Para outros autores, o valor das experiências perceptivas do novo e do não usual era mais

108 Walter Benjamin, *Illuminations*, org. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn. Nova York: Schocken, 1969, p. 157. Fredric Jameson faz uma avaliação parecida sobre o entendimento a-histórico de Bergson a respeito do tempo: “Contudo, não é o suficiente abrir lugar para a temporalidade; mesmo tendo sido Bergson o primeiro na modernidade a revelar a espacialidade essencial dos conceitos lógicos, aos quais opôs a singularidade e a especificidade do tempo vivido e da *durée*, ele não conseguiu formular adequadamente a realidade do tempo. Pois, apesar de definir este último como processo ou mudança, considerava-o sempre, noutro sentido, o mesmo a qualquer momento; Bergson nunca conseguiu chegar à categoria conceitual fundamental que governa a experiência do futuro e é precisamente o *novum*, o completa e inesperadamente novo, o novo que surpreende por sua imprevisibilidade absoluta e intrínseca”. F. Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 126 [ed. bras.: *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século xx*, trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985].

109 Tanto Ruskin quanto Pater situam a percepção num imperativo ético de apreensão contínua do novo e do singular e de intuição do desdobramento temporal das forças e processos criativos no âmbito da matéria. Trata-se do caráter infinitamente renovável e inexaurível da visão diante de sua suscetibilidade ao hábito e à rotina. A famosa advertência de Pater é relevante ao caso: “Apenas a rudeza do olho faz duas pessoas, coisas ou situações parecerem iguais”. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873]. Berkeley: University of California Press, 1980, p. 189. Ruskin, por exemplo, celebra a arte medieval como um universo estético “capaz de eterna novidade” por apresentar formas que “admitiam milhões de variações”; em *The Stones of Venice* [1851]. Nova York: Hill & Wang, 1964, pp. 167-68. Em outro texto, Ruskin escreve: “É nessa vida de hábito e acidente que muitos de nós passam boa parte de seu tempo no mundo; essa vida na qual fazemos o que não pretendíamos, falamos o que não queríamos e concordamos com o que não entendemos; essa vida que sofre com o peso das coisas externas a ela e é moldada por elas, em vez de assimilá-las; que, em vez de crescer e florir sob algum orvalho benéfico, se cristaliza como se ele fosse geada, e torna-se para a verdadeira vida o que a arborescência é para a árvore: uma doce aglomeração de pensamentos e hábitos estranhos a ela, frágil, obstinada e gelida, que não pode nem dobrar nem crescer”. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* [1848]. Nova York: Noonday, 1977, p. 143.



problemático. Por exemplo, na obra de Hugo von Hofmannsthal, a ideia de desvincular a atenção visual do “olho simplificador do hábito” representava uma “vertigem” perturbadora de desintegração perceptiva.<sup>110</sup> Entretanto, nenhuma dessas figuras pode ser considerada isoladamente, e a proposta bergsoniana de um sujeito humano como sistema vivo, em constante transformação e renovação de si mesmo, era de fato paralela a uma dinâmica de mudança perpétua na modernização capitalista. Bergson não foi capaz de ver como o próprio capitalismo correspondia a uma *durée* não fixável, uma variação não representável, que produzia uma corrente interminável de deslocamentos e desestabilizações, e, portanto, seu próprio campo virtual de novidade.

\*\*\*

Voltando à obra de Cézanne do final da década de 1890, podemos identificar uma série de descobertas sobre a dinâmica da percepção, muito diferentes das de *Matéria e memória*. De um ponto de vista modernista hoje desgastado, Cézanne pode ter parecido se aproximar do modelo bergsoniano de percepção pura – aquela absorção absoluta no presente que se moldava ao objeto externo. Entretanto, o rigor e a intensidade da busca de Cézanne pela presença lhe revelaram sua impossibilidade e lhe abriram uma visão do caráter misto e “fracionado” da percepção plenamente absorpta. O que está em jogo é como as descontinuidades e as disjunções que ele descobriu tornaram-se base para novos modelos de síntese e organização perceptiva. Que tipo de operações sintéticas ele realizou e a que objetivos respondiam? Em que medida suas obras tardias afirmam suas próprias possibilidades de “uma atenção à vida”? Essas perguntas só podem ser respondidas provisoriamente e por meio da imersão na própria obra.

*Pinheiros e rochas*, do final da década de 1890, é um exemplo particularmente rico.<sup>111</sup> Sua aparente clareza estrutural, isto é, o modo como as enfáticas linhas verticais dos pinheiros parecem impor estabilidade arquitetônica, como se organizassem a obra em uma tela plana e retesada, provocou reações conhe-

110 Hugo von Hofmannsthal, “The Letter of Lord Chandos”, in *Selected Prose*, trad. Mary Hottinger et al. Nova York: Pantheon, 1952, pp. 134-35. Para Hoffmannsthal, a decomposição modernista do campo perceptivo (como descreve no ensaio sobre Van Gogh, “Colours”, in *ibid.*, pp. 142-54) só possuía valor se preservasse e renovasse o contato com o mundo objetivo, “como o chão seguro sob seus pés”. Ver o comentário sobre Hoffmannsthal e outros autores do *fin-de-siècle*, em Andreas Huyssen, “The Disturbance of Vision in Vienna Modernism”, *Modernism / Modernity*, v. 5, n. 3, set. 1998, pp. 33-47.

111 Considerou-se muitas vezes que a pintura datava de 1900. John Rewald a situa um pouco antes, in W. Rubin (org.), *Cézanne: The Late Work*, op. cit., p. 392.

cidas. Ou seja, foi considerada um Cézanne “tardio”, mas ainda um prelúdio à desintegração mais plena do objeto e à dramática transformação da prática cromática das obras de 1902-06. Essa distinção não é inútil, pois em *Pinheiros e rochas* há um sentimento de que Cézanne poderia continuar, em alguma medida, sujeito aos modelos mais antigos de síntese e estrutura, que abandonaria por completo alguns anos mais tarde, e de que algumas áreas da pintura (a folhagem e o céu) estão claramente consoantes com a produção posterior a 1901. No entanto, em vez de rotulá-la com uma obra de transição, é mais importante entender suas disjunções internas como uma tentativa singular de Cézanne para abordar as vacilações e o caráter heterogêneo de suas próprias experiências perceptivas.

Richard Shiff apontou, com razão, que *Pinheiros e rochas* “preserva o sentido de uma distribuição homogênea, ou uma tensão, de cores mornas e frescas em quase todas as áreas da pintura”, o que enfraquece tanto a hierarquia espacial quanto a orientação pictórica convencional.<sup>112</sup> Creio que também é interessante isolar diversos sistemas ópticos distintos que são apenas frouxamente ligados pela composição da obra. Uma característica essencial é o que chamarei de “faixa” diagonal que corre do meio do lado esquerdo do quadro para o canto inferior direito, representando um amontoado de rochas e pedras, saturado de tons violeta e bege. Ela se destaca como uma “clareira” em meio ao jogo de luz e folhagem, tanto acima quanto abaixo, e constitui uma diagonal de volume e solidez, fazendo com que as rochas assumam uma identidade tridimensional de peso. Trata-se de uma zona estreita na qual indicações relativamente convencionais de modelagem e escorço parecem talhar um relevo ilusionístico, em oposição aos sistemas mais bidimensionais de texturas vibrantes das manchas, na parte inferior das rochas e da cortina de pinheiros e céu acima, ou “atrás”. De modo geral, classificarei essa faixa como um espaço “cênico”, com pelo menos algumas sugestões isoladas de fragmentos de linhas de fuga (como na pedra “cúbica”, à esquerda), mas que não estão nada integradas ao resto da superfície pintada. Ela tem algo da aparência abrupta e destacada de um relevo em meio a elementos planos, associada às imagens estereoscópicas.<sup>113</sup> Pode-se ir ainda mais longe e caracterizá-la como uma região de foco e clareza

112 Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, pp. 122-23.

113 Sobre a mistura desigual de efeitos planares e em relevo do estereoscópio, ver meu livro *Técnicas do observador* [1990], trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011, pp. 124-26; e Rosalind E. Krauss, “Photography’s Discursive Spaces”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985, pp. 137-38.



relativos (em termos do modelo “topológico” do campo visual discutido acima), em contraste com a indefinição da região periférica. Entretanto, essa área de foco, onde os objetos assumem uma identidade, não é concêntrica, e sim uma faixa transversal que atravessa o campo visual e cujos conteúdos podem ser distinguidos com nitidez, ao contrário da área nebulosa do resto da pintura. É como se uma atenção concentrada operasse ao mesmo tempo que uma atenção mais difusa, ambas com a mesma intensidade.

O grupo de rochas está dividido em três seções principais: à esquerda uma pedra mais ou menos cúbica, com uma árvore crescendo no meio, à direita uma pedra grande e cônica, talvez em forma de seio, e, no meio, uma espécie de espaço negativo, como se um pedaço de pedra tivesse sido cortado das duas outras, deixando apenas umas formações rochosas baixas. No escopo da obra tardia de Cézanne, seria difícil apontar outra categoria de temas (além da montanha Sainte-Victoire) que pareça tão imediatamente sólida, fixa e duradoura. No entanto, a atração de Cézanne pelos motivos de pedra na obra desse período quase sempre diz respeito a lascas e pedras dispersas, com frequência intercaladas a ruínas de estruturas de pedra construídas pelo homem e véus de árvores e folhagens ao redor.<sup>114</sup> Aqui, uma faixa diagonal, em sua descida íngreme da esquerda para a direita, aumenta uma sensação de força da gravidade, de erosão geológica, de desintegração inexorável da substância, apesar de as pedras encarnarem também a resistência a tal deriva e à entropia. É nessa faixa que vemos Cézanne lutando com o problema da síntese e enfim reformulando-o.

O detalhe mais significativo da pintura é a árvore à esquerda – em particular, o modo como parece ser agarrada pela pedra cúbica. Essa imagem torna-se uma figuração poderosa da própria compreensão de Cézanne a respeito da reciprocidade dinâmica entre a fixação e a desintegração perceptivas. A princípio, pode parecer útil relacionar Cézanne com minha análise de *Na estufa*, de Manet, e ver nesse motivo uma tentativa semelhante de aglutinar os conteúdos da obra numa estrutura capaz de resistir a suas próprias forças centrífugas. No entanto, ainda que o método de Cézanne possa ser compreendido como “aglutinador”, é apenas no sentido de uma lógica representativa transformada. O pinheiro envolvido pela fenda da pedra pode representar uma tentativa de ancoragem, mas é uma operação de fixação, de amarração num mundo no

114 Diversas outras pinturas de Cézanne do mesmo período apresentam grandes afinidades com *Rochas e pinheiros*, por exemplo *Dans le parc du Château Noir*, por volta de 1898 (V. 779; R. 878); *La Citerne dans le parc du Château Noir*, por volta de 1900 (V. 780; R. 907); e *Sous-bois devant les grottes au dessus du Château Noir* (V. 787; R. 880).

qual a *posição* perdeu seus significados anteriores. Isto é, Cézanne articula a interpenetração do espaço “cênico” hesitante da faixa de pedras com o biombo vibrante feito de céu e árvores, integrando dois tratamentos irreconciliáveis do espaço. Mais importante é que essa imagem de uma inserção erotizada transforma-se num esquema da própria intuição de Cézanne a respeito de uma percepção que busca simultaneamente agarrar e ser agarrada, envolver e ser envolvida pelo mundo; uma percepção que abandonou o ponto de vista distanciado em troca de um envolvimento físico com o campo visual. Um motivo correlativo de envolvimento pode ser identificado na formação rasa de pedras no centro da faixa, onde uma pedra está aninhada ou presa e envolvida por outra, como se fossem pernas entrelaçadas.

Entretanto, nesse momento de sua vida, no final da década de 1890, Cézanne está descobrindo que qualquer tentativa de agarrar ou segurar as presenças, isto é, de estabilizar a percepção, leva a desintegrações e transformações. Seu embate com a forma mais inerte e enraizada de matéria transforma-se na intuição das metamorfoses, das inflexões e da fluidez radical do mundo. Por exemplo, quanto mais se escruta a pedra da esquerda, mais sua aparência de peso e solidez cúbica se decompõe em três formas separadas e disjuntas, contíguas ao tronco da árvore. Com indicações de tridimensionalidade apenas parciais, a seção da pedra que parece cobrir parte da árvore possui uma identidade espacial altamente ambígua. A pedra protuberante na parte inferior direita possui ainda mais o status ambíguo de objeto. As outras pedras trazem pelo menos sugestões do que poderia ser chamado de linhas de fuga; aqui, o volume é sugerido não por um sistema coerente de modelagem, mas pela voluptuosidade do contorno. Nela, contudo, o contorno é enfaticamente descontínuo: o lado esquerdo, surpreendentemente, é uma curva em forma de S, autônoma e abstrata, uma linha matemática de variação contínua, pairando no centro da pintura. O contorno do lado direito é de um tipo muito diferente de linha, descontínua e imprecisa, formada por traços concorrentes, conduzindo em direção ao canto inferior direito, onde se volta sobre si mesma, aludindo a uma divisão embrionária na própria pedra. Ao mesmo tempo, a região inferior dessa pedra perde toda solidez quando se funde com as pinceladas vibrantes de cor que inundam a parte inferior da pintura.<sup>115</sup>

115 Escrevendo sobre *Pinheiros e rochas*, Richard Schiff observa: “Na área da ‘vegetação’ do primeiro plano dessa paisagem, manchas de amarelo-esverdeado, vermelho-alarajado e azul-violeta criam um campo de cor brilhante, puro e simples”. R. Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, op. cit., p. 121.



A composição desconexa de *Pinheiros e rochas* que descrevi deve-se em parte à operação simultânea de duas formas díspares de atenção. Jean-François Lyotard argumentou que as obras de Cézanne e de Freud abandonaram o princípio da unificação psíquica e descobriram a produtividade e a criatividade dos processos perceptivos e psíquicos *dispersos*.<sup>116</sup> Uma das contribuições de Freud, por volta da metade da década de 1890, foi postular um sistema de vida mental em que a percepção e a atenção representavam duas forças fundamentalmente diferentes. Em seu quixotesco “Projeto para uma psicologia científica”, Freud descreveu como a percepção, considerada uma interface do sistema nervoso com o mundo, era mais fortemente determinada por outra interface, entre a consciência e os estímulos “acumulados” de desejos, memórias e antecipações.<sup>117</sup> No “Projeto”, Freud teve dificuldades em explicar com minúcia a *comunicação entre* esses dois sistemas.<sup>118</sup> As percepções físicas de um mundo externo (como categoria de excitação) representam um mero componente não privilegiado de um sistema no qual a energia circula, é transformada e descarregada de maneira contínua. Nesse texto, a percepção é essencialmente recriada por “catexes de atenção”, e Freud descreve o processo pelo qual a atenção remodela o objeto de percepção com base em desejos e anseios. Isto é, as percepções passam por “revisões” antes de se tornarem sensações conscientes.<sup>119</sup> O “Projeto” detalha o modo como toda a orientação subjetiva de um indivíduo em relação ao mundo, seja cognitiva ou perceptiva, é produto do discernimento da atenção e de sua função diferenciadora, mesmo que o papel da atenção seja defensivo em sua essência, isto é, seja “advertir” sobre a iminência de traços de memória desagradáveis.<sup>120</sup>

116 Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*. Paris: Christian Bourgeois, 1973, pp. 79-80.

117 Ver a extensa explicação do “Projeto” feita por Raymond E. Fancher, *Psychoanalytic Psychology: The Development of Freud's Thought*. Nova York: Norton, 1973, pp. 63-96.

118 Ver Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, trad. Denis Savage. New Haven: Yale University Press, 1970, pp. 130-31. Em seu lúcido comentário sobre o “Projeto”, Ricoeur relaciona-o com o pensamento psicanalítico subsequente de Freud e localiza uma passagem da esquematização de uma “economia de forças brutas” para o deciframento de “forças em busca de significado”. Ver também a convincente avaliação do “Projeto” em Oliver Sacks, “Origins of Genius: Freud's Early Years”. *Double Take*, v. 14, outono 1998, pp. 119-26.

119 “O resultado da atenção é que, no lugar da percepção, uma ou mais catexes de memória aparecem ligadas por associação com o neurônio inicial”, in *The Origins of Psycho-analysis*, trad. Eric Mosbacher e James Strachey. Nova York: Basic Books, 1954, p. 420.

120 Katherine Arens destaca a importância notável da formulação utilizada por Freud aqui: “Ao vincular a atenção à percepção física (que, em geral, é essencialmente inconsciente) e ao pensamento patológico (com a repressão do pensamento consciente e inconsciente), Freud consegue ligar de forma ampla a função da linguagem, os sistemas simbólicos, os caminhos

Se invoquei Freud aqui, não é para fazer mais uma leitura freudiana duvidosa sobre Cézanne, mas para mostrar sua obra como uma das reconceituações influentes da percepção no final do século XIX, mesmo em sua fase pré-psicanalítica. Sem diminuir a singularidade de Freud, é interessante situar sua obra entre os modelos de percepção da segunda metade do século XIX que partiram das premissas da visão subjetiva e desenvolveram explicações mais ricas e elaboradas sobre a importância da memória, do interesse e do desejo na percepção. Aqui, Helmholtz é exemplar por ter articulado um sistema perceptivo que não é mais integralmente uma óptica, mostrando a função constitutiva da memória em quase todas as percepções (sua relevância vem de motivos totalmente diferentes em razão de seu modelo “econômico” de troca de energia). Entretanto, com Bergson e Freud, em meados da década de 1890, o funcionamento antióptico da experiência perceptiva subjetiva passa a ser objeto de uma reflexão contínua e original, que a apresenta como um evento não direcional, acêntrico e multitemporal. A percepção não implica mais uma relação sujeito-objeto, baseada num sujeito pontualmente localizado e na *iluminação* de objetos externos. Torna-se uma questão de relações de forças flutuantes e imanentes ao sujeito, e tanto Bergson quanto Freud tentaram, embora de formas radicalmente diferentes, entender a rede intrincada de interações entre a percepção presente, o corpo e a memória. Os dois abandonaram qualquer entendimento da percepção atenta como uma sintonia cada vez mais ajustada entre o sujeito e os conteúdos do mundo externo, algo que fosse uma apreensão da presença. É claro que Bergson ficaria consternado com o modelo de atenção descrito por Freud no “Projeto”, pois ele propunha um sujeito radicalmente afastado do ideal do indivíduo como um “centro de indeterminação” autônomo. O conceito de facilitação, fundamental ao “Pro-

da associação de dados e o conhecimento ou o erro no modo como o organismo se situa em relação ao mundo, num modelo que integra biologia e teoria. [...] Por hábito, as informações do dia a dia são processadas sem atenção consciente. Esses hábitos de associação estabelecem o comportamento cotidiano, mas também uma ‘visão de mundo’. Essa visão de mundo é compartilhada e significada como o conjunto de dados a que habitualmente se presta ou não atenção, e que recebe designações de linguagem numa comunidade de experiência. Assim, o modelo estendido de Freud liga os hábitos do indivíduo com a episteme ou a visão de mundo de uma era, indo além tanto de Foucault quanto de Thomas Kuhn”. K. Arens, *Structures of Knowing: Psychologies of the Nineteenth Century*, Boston Studies in the Philosophy of Science, v. 113. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 307-08. Ver também a descrição do “Projeto” como a tentativa de Freud “de elaborar uma teoria puramente mecânica de defesa e repressão [...] sem ter de assumir a existência de um ego ‘observador’”, in Frank J. Sulloway, *Freud: Biologist of the Mind*. Nova York: Basic Books, 1983, pp. 113-31.



jeto”, descreve os caminhos automatizados que correspondiam bastante bem aos tipos de memórias habituais e lembranças como meras repetições, que Bergson ansiava superar. Não que Freud descrevesse um modelo determinístico (pode-se argumentar que o “Projeto” descreve um mecanismo anárquico de indeterminação), mas seu sistema é automático e autorregulável, incompatível com as noções de liberdade e de decisão de Bergson.

Ambos, Freud e Bergson, descobrem nesse momento que a percepção é construída a partir de materiais de múltiplas fontes e localizações. A topografia de caminhos psíquicos, descrita no “Projeto”, esboçou as diferentes direções de onde materiais estimulantes fluíam para a consciência e os diferentes processos e “itinerários” pelos quais as percepções visuais passavam dentro do sistema mental. Bergson propôs um esquema de processo perceptivo que excluía a ideia de um ponto a partir do qual a presença de uma imagem podia ser isolada. Ele propôs um entrelaçamento de processos hipoteticamente distintos mas inseparáveis, nos quais o amálgama da memória com a percepção representava o surgimento contínuo do real a partir do virtual. O que está em jogo é um descentramento enfático do observador, uma disrupção da mera orientação receptiva ao exterior. No entanto, é importante reconhecer que a reconfiguração da visão e da atenção em pensadores como Freud e Bergson não está separada das hipóteses da psicologia e da fisiologia institucionais dominantes, difundidas a partir da década de 1880. Um neurologista britânico, que escreveu em 1886, exemplificou o entendimento antióptico generalizado sobre a visão: “Nos seus reflexos visuais, há uma confusão normal de visão, tato, audição, sentido cinestético e, na verdade, de todos os sentidos, junto com alguns desejos, vários instintos diferentes e todo o conjunto das faculdades superiores da razão: memória, juízo, atenção etc. – tal é a confusão, na verdade, que é *praticamente impossível dizer quando a visão começa e quando termina*, ou, em algum dos reflexos, entender o que a visão tem a ver com eles”.<sup>121</sup> Nessa

121 W. J. Dodds, “On Some Central Affections of Vision”. *Brain*, v. 8, 1886, p. 25; grifos meus. A natureza conjunta da visão tem sido crucial nas explicações científicas recentes, por exemplo, na obra de Semir Zeki. Ele mostrou que a experiência visual é uma construção complexa de centros corticais distintos, na qual a cor, o movimento e a forma são analisados de modo independente. Ver S. Zeki, “The Visual Image in Mind and Brain”. *Scientific American*, v. 267, n. 3, set. 1992, pp. 69-76. Ver também Margaret Livingstone e David Hubel, “Segregation of Form, Color, Movement and Depth: Anatomy, Physiology and Perception”. *Science*, v. 240, 06/05/1988, pp. 740-49. O neurologista de Harvard M. Marsel Mesulam, a partir do início da década de 1960, demonstrou que muitas áreas diferentes do cérebro estavam envolvidas na atenção; trata-se de “um processo distributivo”, que envolve sensação, movimento e emoção. Mesulam propôs que os interesses emocionais, estados internos de muitos

reconstrução prática e discursiva do observador como sujeito, a visão não é mais um fenômeno distinto e isolável.

A composição plural de *Pinheiros e rochas*, sua particular “confusão”, é relevante para uma das hipóteses cruciais do “Projeto” de Freud. Jacques Derrida afirma que, já em 1895, Freud havia definido a operação paradoxal da psique como “uma superfície de recepção sempre disponível e marcas duradouras das inscrições recebidas”.<sup>122</sup> Ou melhor, Freud tentou conceituar o modo como possuímos simultaneamente a facilidade de *guardar* memórias e a habilidade de receber novas imagens livres de resíduos das “marcas” anteriores, agora armazenadas. Interessante aqui é a solução imaginária de Freud, que Derrida descreve como um “duplo sistema compreendido num único aparelho diferenciado, inocência sempre oferecida e reserva infinita das marcas”. Em *Pinheiros e rochas*, a faixa “volumétrica” de rochas corresponde a um sistema derivado da convenção, um resíduo de códigos pictóricos para representar objetos e suas relações, mas também é o lugar onde uma esfera de hábitos, repetições e obsessões entra em jogo – onde, nas palavras de Freud, “as percepções despertam interesse em razão de suas possíveis conexões com o objeto desejado”, isto é, onde a percepção é uma busca por excitação *interna*.<sup>123</sup> Seria inútil ler nessa imagem qualquer especificidade para além dos fragmentos gerais de voluptuosidade nas pedras, do sublime confinamento do pinheiro à esquerda, envolvido pelas dobras da rocha, do contato íntimo e aconchegante das duas pedras no meio, ou das curvas da pedra em forma de seio, à direita. Não faria sentido especular sobre a identidade dos objetos desejados na sedimentação da história psíquica de Cézanne.<sup>124</sup> Ao mesmo tempo, como tentei descre-

tipos, determinam quais estímulos serão escolhidos por nossa atenção e em qual ambiente. Ver seu “A Cortical Network for Directed Attention and Unilateral Neglect”. *Annals of Neurology*, v. 10, 1981, pp. 309-25.

122 J. Derrida, *A escritura e a diferença*, op. cit., p. 216.

123 S. Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, op. cit., p. 423. Freud, numa passagem notável, escreveu que “esse estado de atenção tem seu protótipo na experiência de satisfação [...] e nas repetições dessa experiência, estados de anseio que se desenvolveram em estados de desejo e estados de expectativa. Mostrei que esses estados contêm a *justificação biológica de todo o pensamento*”, p. 418; grifos meus.

124 Por coincidência, no “Projeto”, Freud utiliza o exemplo da visão de perfil de um seio feminino na discussão sobre a relação entre uma imagem motora e uma “catexe desejante”: “Suponhamos, por exemplo, que a imagem-memória desejada é – no caso de um bebê – a imagem do seio materno com o mamilo visto de frente, mas que o bebê começa a ter uma percepção que é a visão *lateral* do mesmo objeto sem o mamilo. Assim, ele tem na memória uma experiência, formada acidentalmente enquanto mamava, de um movimento particular de sua cabeça que transformou a visão frontal numa visão lateral. De acordo com isso, a



ver acima, apesar de sua sobrecarga cênica e libidinosa, essa transversal está aglutinada apenas provisoriamente e, em certos lugares, confunde-se com as outras zonas da obra.

Em uma única obra, Cézanne esquematiza a coexistência ou a continuidade entre a atenção ligada (ou catexizada) a padrões estabelecidos ou facilitados e a percepção de anomalias e novidade. Em *Pinheiros e rochas*, a amarração do habitual e do repetitivo, o fardo da história de cada um e suas fixações são também o que nos permite afrouxar essa amarração. Trata-se de um afastamento do que Deleuze e Guattari chamam da função “territorializante” da memória, em direção a um devir que é “uma antimemória”.<sup>125</sup> Não é o mesmo que um esquecimento atemporal implícito na “percepção pura”, mas antes, como mostrou Meyer Schapiro, uma temporalidade essencialmente musical. De novo, trata-se da descoberta ou da exploração feita por Cézanne, à sua maneira, da lógica da atenção: aprender outra vez, sempre que sua iniciativa inexorável de segurar um mundo visível estiver fadada à desintegração e na eflorescência desses repetidos fracassos houver uma entrada para outro espaço / tempo rítmico, para a flutuação infinita do tempo de um evento que “só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-de-mais e um cedo-de-mais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar”.<sup>126</sup>

A parte superior da pintura é particularmente importante. Em razão da estrutura marcada dos pinheiros, *Pinheiros e rochas* produz um efeito de tal

visão lateral que ele tem agora leva ao movimento da cabeça, e a experiência lhe mostrará que o movimento inverso deve ser feito para obter a percepção da visão frontal”. S. Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, op. cit., p. 391.

- 125 Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* [1980], trad. Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 4, p. 92. Relevante também: G. Deleuze e F. Guattari, *What Is Philosophy?*, trad. Hugh Tomlinson e Graham Burchell. Nova York: Columbia University Press, 1994, pp. 166-68 [ed. bras.: *O que é a filosofia?*, trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 218]: “Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra”. Ver a extensa reflexão sobre a memória, a intencionalidade e a percepção no final do século XIX, em Joel Isaacson, “Constable, Durrant, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting”. *Art Bulletin*, v. 76, n. 3, set. 1994, pp. 427-50.

- 126 G. Deleuze e F. Guattari, *Mil platôs*, op. cit., v. 4, pp. 48-49.

clareza formal que nossa memória pode registrar com facilidade *quatro* árvores em vez das três que de fato aparecem. Mesmo em sua ausência, há um sentimento latente de que a parte superior da pintura está dividida em cinco “painéis” ou intervalos iguais de folhagem e céu. No entanto, a evaporação do pinheiro “logicamente” sugerido representa outra faceta da afirmação que Cézanne faz do desprendimento de sua atenção. Na grande abertura entre a primeira árvore, à esquerda, e a seguinte, há uma linha branca vertical, sugestão de uma árvore nova, situada justo onde o tronco “ausente” do quarto pinheiro deveria estar. Essa hesitante inscrição ereta, em vez de dividir o espaço em outro intervalo legível, inicia um novo processo de bifurcação, individualização e metamorfose do conteúdo sensorial nessa região. Sem o tronco vertical, o espaço apresenta-se como uma mistura de linha, cor e sombras, de azuis e verdes, separados do *padrão*. Desse modo, antecipam-se os efeitos que serão fundamentais em suas paisagens de alguns anos depois.<sup>127</sup> Entretanto, na formação desarticulada dessa imagem, podemos ver o controle perceptivo se afrouxar em direção a uma desorientação mais intensa e uma contração e expansão rítmica da superfície.<sup>128</sup> O fato de a desintegração dessa árvore estruturalmente sugerida ocupar o centro da pintura faz parte da inversão dos modelos convencionais de clareza fóvea e imprecisão periférica operada por Cézanne. O movimento contrário à síntese do mundo desenvolvida nessa área depende da extraordinária “lógica” das pinceladas que o constituem – pinceladas que se transformam de modo autônomo, que se desorganizam fora de qualquer unidade subjetiva ou coerência espacial.

- 127 A função da cor azul em *Pinheiros e rochas* (e nas últimas obras de Cézanne, em geral) torna-se mais significativa com as especulações de Julia Kristeva sobre a probabilidade de o azul ser percebido pelos bastonetes da periferia da retina, em oposição à fóvea, que percebe formas estáveis. Uma hipótese possível, escreve, “seria que a percepção do azul não leva à identificação do objeto; que o azul está justamente do outro lado, ou além da forma fixa do objeto; que é a zona na qual a identidade fenomenal desaparece [...]”. Todas as cores, mas sobretudo o azul, teriam um efeito não centrado ou descentrado, diminuindo tanto a identificação do objeto quanto a fixação fenomenal. Portanto, fazem o sujeito voltar para o momento arcaico de sua dialética, isto é, antes do ‘eu’ fixo e especular, mas no processo de tornar-se esse ‘eu’ por meio da libertação da dependência instintiva e biológica (e também materna). J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, org. Leon S. Roudiez, trad. Thomas Gora, Alice Jardine e Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1980, p. 225.

- 128 Yve-Alain Bois identifica uma “respiração aerada” em ação no Cézanne tardio. “Eu diria até que suas obras são pulmões em si, que respiram.” “Cézanne: Words and Deeds”. *October*, v. 84, primavera 1998, pp. 31-44.



Um aspecto fundamental das paisagens de Cézanne do início da década de 1900 torna-se evidente na área central de *Pinheiros e rochas*: a erradicação de toda distinção *consistente* entre a visão próxima e a distante, entre o que por vezes foi chamado de percepção háptica e óptica (nisso sigo a apropriação do termo de Riegl feita por Gilles Deleuze, para quem háptico refere-se às “funções não ópticas” do olho, incluindo o tato mas também outros sentidos, e óptico refere-se a uma visão distante com relativa constância de orientação e distância por meio de pontos de referência estáticos).<sup>129</sup> Na obra de Cézanne, não há mais organização espacial que permita manter a coerência dessa distinção; em vez disso, suas superfícies são reunidas imprevisivelmente a partir da palpabilidade enigmática de formas distantes e da evanescência de objetos que parecem ao alcance da mão. As relações do espaço cênico são abandonadas em meio a uma nova oscilação entre a visão próxima e a distante, ou entre o foco e a sua indefinição. Ao discutir a obra de Cézanne, o filósofo Henri Maldiney caracteriza tais efeitos como uma experiência primária de vertigem, “uma inversão e contaminação entre o próximo e o distante [...] o céu cai com a terra num redemoinho. O homem não é mais um centro e o espaço um lugar. Não há mais *lá*. A vertigem é o movimento próprio do caos”.<sup>130</sup> Apesar de todas as diferenças, Cézanne e o cinema representavam a possibilidade do que Deleuze descreveu como um conjunto acêntrico de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros. É a ideia de cinema como “a imagem de uma totalidade aberta, ao mesmo tempo em movimento e não direcionável, na qual a temporalidade que nos envolve se oferece a nós em sua dimensão duplamente contraditória – fluxo incessante e ruptura instantânea”.<sup>131</sup>

\*\*\*

A ideia de que a obra de Cézanne constitui um modelo de percepção inumana parece ecoar um tema presente durante quase um século em análises sobre o artista. Quantas vezes não ouvimos reverberar a afirmação de Fritz Novotny sobre a “distância [de Cézanne] da humanidade”, a alegação de Kurt Badt de que Cézanne retrata “um mundo infinitamente distante dos seres humanos,

129 G. Deleuze e F. Guattari, *Mil platôs*, op. cit., v. 5, pp. 203-05. Ver também a discussão sobre o tato em Richard Shiff, “Cézanne’s Physicality: The Politics of Touch”, in Salim Kemal e Ivan Gaskell (orgs.), *The Language of Art History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 129-80.

130 Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*. Lausanne: L’Âge d’homme, 1973, p. 150.

131 G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, op. cit., p. 61.

um mundo inatingível pela humanidade e invulnerável à intervenção humana”, ou as entonações spenglerianas de Hans Sedlmayr de que “em sua imobilidade contrária à natureza, ela prepara a irrupção do extra-humano”?<sup>132</sup> É claro que há também a identificação feita por Merleau-Ponty de Cézanne como o artista que revela “o fundo de natureza inumana”.<sup>133</sup> Em geral, tais afirmações se inserem em leituras que apresentam a obra de Cézanne como um projeto austero de rigor formal, realizado numa esfera remota de produção estética, ou como uma iniciativa tragicamente separada do envolvimento com as contradições sociais de seu tempo.

No entanto, se a obra tardia de Cézanne tem algo de “inumano”, não é por seu aparente afastamento dos códigos naturalistas de representação e seus fundamentos ideológicos, mas porque seus experimentos coincidem historicamente com novas tecnologias perceptivas e, portanto, com uma nova série igualmente importante de possibilidades *metafóricas*. Dizem que, em seus últimos anos de vida, Cézanne referia-se a si mesmo com frequência como uma “chapa sensível”, que ele almejava ser uma “máquina gravadora” e uma “máquina muito boa”.<sup>134</sup> Apesar da natureza aparentemente fotográfica da imagem da chapa, não parece que tais comentários tivessem a intenção de aproximar o olho da câmera. Na verdade, o órgão mencionado em boa parte desses comentários era o cérebro e não o olho. Em certo ponto, ele é mais específico e fala da chapa sensível do “ser” do artista. Daí seria possível inferir a possibilidade de um modo de operação *automático*, que excederia os termos óbvios da dicotomia máquina-humana. É fundamental pensar em Cézanne como alguém que se imaginava um “sistema duplo”: um reservatório de marcas históricas e pessoais e um aparelho mecânico em branco e altamente funcional; alguém que podia, na mesma frase, afirmar que “o trabalho, a meditação, o estudo, o sofrimento e a alegria prolongados [...] a constante meditação sobre os métodos utilizados pelos mestres antigos”, tudo isso o preparara para tornar-se

132 Fritz Novotny, “Cézanne and the End of Scientific Perspective”, in Judith Wechsler (org.), *Cézanne in Perspective*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975, p. 107; Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, trad. Sheila Ann Ogilvie. Londres: Faber & Faber, 1965, p. 192; Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Center*, trad. Brian Batteshaw. Londres: Hollis and Carter, 1957, p. 134.

133 M. Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, op. cit., p. 135.

134 As citações são do texto *Joachim Gasquet’s Cézanne*, trad. Christopher Pemberton. Londres: Thames & Hudson, 1991, pp. 148-54. Em alguns estudos “empiristas” de história da arte, as reconstruções feitas por Gasquet de suas conversas com Cézanne permanecem controversas. A utilização de alguns trechos desse texto indica minha aceitação de sua autenticidade geral e de seu valor como fonte histórica. Ver a avaliação ponderada sobre esse material feita em “Translator’s Introduction” no volume acima citado.



uma “máquina gravadora”. Nesse ponto de sua vida, toda a sua experiência acumulada serviu de base para uma despersonalização radical a partir da qual ele podia intuir as forças criativas do caos, de um cataclismo que se repetia eternamente na matéria, no céu e nas rochas de sua Provença. A refiguração imaginária de Cézanne de si mesmo como uma “máquina” que “traduziria automaticamente” afirma sua busca por uma libertação das condições enraizadas da percepção humana; uma busca por tornar-se um aparelho que poderia de modo implacável apreender um mundo fora dos termos das dicotomias figura / fundo, centro / periferia ou perto / longe.<sup>135</sup> Portanto, se, para sugerir a novidade de tal percepção mecânica, Cézanne evocou a imagem primordial do nascimento fusional do mundo, ele o fez apenas por ser a expressão mais disponível de uma ausência da forma irredutível, de um mundo em processo e sem horizontes, sem posições; um mundo feito apenas de cores vaporosas, em lenta vibração.<sup>136</sup> Pode parecer que a atração de Cézanne pelo brilho de uma alvorada geológica seja a volta regressiva para o arcaico, o inerte, mas isso seria não entender justamente a “atemporalidade” de suas aspirações. Já com mais de sessenta anos, Cézanne tem pouco em comum com a fascina-

135 Ver a valiosa comparação de Husserl e Nietzsche em John Rajchman, “The Earth is Called Light”. *Architecture New York*, v. 5, mar.-abr. 1994, pp. 12-13. Husserl situa o corpo “num campo cinestético único e unificado, com horizontes em recuo, o que nos permite localizar as coisas no espaço coordenado, reidentificar objetos e dizer o que está para cima e o que está para baixo”; enquanto para Nietzsche “a terra é precisamente o que não pode ser delimitado”. É “ilimitada, descentrada e informe”.

136 O relato que Gasquet faz dos monólogos de Cézanne inclui: “Veja a montanha Sainte-Victoire ali. Como se eleva, como anseia impenetravelmente pelo sol. E como fica melancólica à noite, quando todo seu peso cai de volta [...]. Essas rochas foram feitas de fogo e ainda há fogo nelas [...]. É isso que deve ser pintado. É o que se deve saber. É nesse banho de experiência, por assim dizer, que as chapas sensíveis devem ser imersas. Para pintar bem uma paisagem, primeiro, é preciso descobrir sua estrutura geológica. Penso que a história da Terra começou quando os primeiros dois átomos se encontraram, quando dois redemoinhos, duas danças químicas se uniram. Quando leio Lucrécio, fico embebido dos dois primeiros e enormes arco-íris, desses prismas cósmicos, a alvorada da humanidade que se ergue sobre o vácuo. Em sua névoa fina, respiro no mundo recém-nascido. Torno-me forte e agudamente ciente das gradações de cor. Sinto-me como se estivesse saturado por todas as matizes do infinito. Naquele momento, minha pintura e eu somos um só. Juntos, formamos um azul de nuances iridescentes. Face a face com o motivo, perco-me nele [...]. Eu gostaria de pegar essa ideia, essa explosão de emoção, esse vapor vital que paira sobre o fogo universal. Minha tela começa a parecer pesada; um peso empurra meus pincéis. Tudo cai. Tudo cai abaixo do horizonte de novo. Do meu cérebro para a tela; da minha tela para o solo. Pesadamente. Onde está o ar? Onde está a leveza densa? Com genialidade, seria possível evocar o encontro de todos esses elementos no ar, na mesma ascensão, o mesmo desejo”. *Joachim Gasquet's Cézanne*, op. cit., pp. 153-54.

ção juvenil de Seurat pela homeostase primordial. Tornar-se uma “máquina gravadora” é superar a gravidade de sua própria interioridade, sua própria intencionalidade, e aqui o afastamento em relação a Bergson é pronunciado.<sup>137</sup> Na perspectiva do tão alardeado “isolamento” de Cézanne em seus últimos anos (isolamento de classe, etário, geográfico e comunitário), essas imagens luminosas e pré-cambrianas do informe de fato correspondem aos processos de desterritorialização do capitalismo e seus imperativos de renovação perpétua, ao sujeito desenraizado e “não direcionável”, compatível com seus fluxos.

Paradoxalmente, teria sido o próprio “conservadorismo” de Cézanne, seu compromisso com “o estudo da natureza”, que lhe revelou não objetos e suas relações mas uma natureza indistinguível de suas próprias sensações e pulsões, uma natureza experimentada como um conjunto de vibrações, animações e reverberações cromáticas (embora ele procurasse uma “lógica” para esclarecer seus desdobramentos).<sup>138</sup> Ao mesmo tempo, é fácil dizer que a obra de Cézanne não poderia estar mais distante da confusão de efeitos associados com o início do cinema, que ele provavelmente nunca viu nem levou em consideração (exceto talvez para denunciá-lo como um “terrível” sinal do “progresso”, como a iluminação elétrica na orla de L'Estaque, que tanto o horrorizou em 1902). Mas não é essa a questão e, em relação a isso, Adorno acerta quase em cheio: “O momento conteudal da arte moderna tira a sua força do fato de que os procedimentos mais progressistas da produção material e da sua organização

137 D. H. Lawrence, no final da década de 1920, foi um dos primeiros a atacar a questão da subjetividade desmotivada implícita na obra tardia: “Cézanne queria algo que não era nem óptico, nem mecânico, nem intelectual [...]”. Isto é, ele almejava deslocar nosso modo presente de consciência mental-visual, a consciência dos conceitos mentais, e substituí-lo por um modo de consciência predominantemente intuitivo, a consciência do tato”. D. H. Lawrence, “Introduction to These Paintings”, in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Nova York: Viking, 1972, p. 580. Ver a análise da crítica de Lawrence sobre Cézanne em Stephen Bann, *The True Vine: On Visual Representation and Western Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 73-77.

138 Sabemos por sua correspondência que Cézanne admirava a música de Wagner e que assistia a concertos de seleções orquestradas de várias óperas de Wagner. Não se sabe se ouviu excertos de *Tristão e Isolda*. Mas a destilação verbal de Nietzsche a respeito do prelúdio do terceiro ato de *Tristão* evoca o sentimento de pulsação rítmica e sistólica que também opera na obra tardia de Cézanne: “Um homem que, como aqui neste caso, haja por assim dizer aplicado o ouvido ao ventrículo cardíaco da vontade universal, que sinta como o furioso desejo da existência se derrama a partir daí em todas as veias do mundo, como torrente atrozadora ou como mansíssimo arroio em gotas pulverizado, tal homem não se destrozará de repente?”. F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia* [1872], trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 122.



não se limitam ao domínio em que aparecem imediatamente. De um modo que a sociologia ainda não analisou bem, eles irradiam a partir daí para as mais afastadas esferas vitais, penetram profundamente a zona da experiência subjetiva que não dá por eles e protege as suas reservas”.<sup>139</sup> É claro que não há relação demonstrável entre Cézanne e o cinema, mas sua proximidade histórica representa um problema muito mais importante do que, por exemplo, sua relação com o cubismo.<sup>140</sup> A obra tardia de Cézanne, apesar de sua singularidade ou do aparente isolamento no qual foi produzida, constitui uma das instâncias do final do século XIX em que ocorre a modernização do observador. Cézanne não apenas revela as dissoluções inerentes às formas mais absortas de atenção, mas é o arauto da mesma dinamização da percepção, que se dava em muitos âmbitos diferentes por volta de 1900, incluindo a introdução de novas técnicas da visão. O que ele poderosamente descreveu não foi a lógica da distância contemplativa, da autonomia perceptiva, mas o relato de um sistema nervoso que interagia com um ambiente externo em contínua transformação. A obra de Cézanne da década de 1890, contemporânea dos primórdios do cinema, envolve uma ampla desestabilização do que antes havia constituído uma “imagem”. Sua obra é uma das muitas conceitualizações contemporâneas da realidade como um conjunto dinâmico de sensações. Tanto para Cézanne quanto para as indústrias emergentes do espetáculo, um modelo pontual e estável de percepção já não era mais efetivo ou útil.

Por volta do final da década de 1890, embora tecnologias visuais mecânicas como o cinema tenham se tornado largamente conhecidas, em geral não eram de modo algum caracterizadas como estranhas à visão humana. Ao contrário, o cinema era aclamado como uma extensão das outras formas existentes de verossimilhança, com suas próprias estruturas particulares de empatia. A obra de Deleuze é importante para explicar como o cinema é fundamentalmente distinto das formas históricas anteriores de simulação. Ao contrário do que

139 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 34 [ed. port.: *Teoria Estética*, trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 47].

140 Ver as considerações de Steven Z. Levine sobre a relação entre o cinema inicial e a pintura em “Monet, Lumière, and Cinematic Time”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 36, n. 4, verão 1978, p. 441: “Não obstante, se reconhecermos a diferença absoluta que deve ser percebida e mantida numa discussão sobre as artes do cinema e da pintura por volta de 1895 – duas artes que compartilhavam a confiança na imagem, mas não necessariamente em sua extensão temporal –, devemos também admitir uma atração por aspectos de ambas que partilhavam um amor comum à forma, num momento de conjunção histórica, em que as energias de cada uma pareciam estar amplamente investidas no desejo de ser como a outra”.

muitos ainda supõem, o cinema não é parte de um modo ocidental contínuo de representação, cujas origens estariam no Renascimento. O cinema, ele diz, não representa o mundo, mas constitui um mundo autônomo, “feito de quebras e desproporções, privado de centros e que se dirige a espectadores que, eles próprios, não são mais o centro de sua própria percepção. O *percipiens* e os *percipi* perderam seus centros de gravidade”.<sup>141</sup> É justamente a não seletividade do olhar cinematográfico que o distingue da textura da atenção humana. Da maneira como se conformou durante os últimos anos da vida de Cézanne, o cinema constituía uma forma contraditória de unidade sintética também por inserir a ruptura num fluxo contínuo de tempo, no qual a interrupção e a continuidade deviam ser pensadas juntas.<sup>142</sup> O cinema é o sonho da fusão, da integridade funcional de um mundo no qual o tempo e o espaço desdobravam-se em uma multiplicidade proliferante de itinerários, durações e velocidades. Conforme muitos críticos sugeriram, o cinema tornou-se a garantia da autenticidade das desorientações perceptivas que cada vez mais constituíam a experiência social e subjetiva.<sup>143</sup>

Entretanto, falta a esse tipo de discussão certa concretude histórica. Que tipo de “reorientações” evidenciavam-se no cinema dos primeiros anos do século XX? Tomemos um exemplo bastante conhecido: a produção de 1903, da Edison Company, *The Great Train Robbery* [O grande roubo do trem], de Edwin S. Porter. Cabe ressaltar que as características que me interessam nesse filme provavelmente podem ser encontradas em muitos filmes contemporâneos, até mesmo anteriores em dois ou três anos.<sup>144</sup> Boa parte das análises críticas recen-

141 G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, op. cit., p. 37. Ver também a convincente caracterização da singularidade da imagem cinematográfica em Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 24-32.

142 Ver a análise desse aspecto do cinema em Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “The Cinema, Reader of Gilles Deleuze”, in Constantin V. Boundas e Dorothea Olkowski (orgs.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. Nova York: Routledge, 1994, pp. 255-60.

143 Ver, por exemplo, Siegfried Kracauer, “The Cult of Distraction”, in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trad. Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 326 [ed. bras.: *O ornamento da massa*, trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009]: “Aqui, na externalidade pura, a plateia se encontra; sua própria realidade é revelada na sequência fragmentada de esplêndidas impressões sensoriais”.

144 Sobre o contexto maior, institucional, estético e social desse filme e sobre a obra de Porter, ver o indispensável livro de Charles Musser: *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991. “*The Great Train Robbery* é um filme notável não simplesmente porque foi um sucesso comercial, ou porque incorporou mitos americanos ao repertório do entretenimento cinematográfico, mas porque apresentou um grande número de tendências, gêneros e estratégias fundamentais



tes sobre ele concentra-se em suas estratégias *narrativas* e nas temporalidades de seus cortes (*cross-cutting*).<sup>145</sup> Quero apenas chamar a atenção para algumas das implicações de uma sequência curta desse filme, nas cenas 2, 3 e 4. (A publicidade da Edison Company anunciava o filme como “Uma emocionante história contada em quatorze cenas”.) Na cena 2, em que os bandidos abordam o trem pela primeira vez, nosso ponto de vista é o de alguém situado perto dos trilhos, numa estação de abastecimento de água, enquanto o trem entra pelo lado direito da imagem (*frame*), para e depois continua a avançar num ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus, como uma linha de fuga. Na cena seguinte, de repente, nossa posição passa a ser interna ao trem em movimento, no vagão do correio, onde o roubo propriamente dito acontece. Entretanto, agora o trem avança paralelamente à tela, da esquerda para a direita. Através da porta lateral aberta do vagão do correio, vemos a paisagem “estática” do exterior passar em alta velocidade, desfocada. Portanto, da cena 2 para a cena 3, há uma troca completa de posições e vetores, uma passagem da ocupação de um terreno estável, no qual o trem-objeto se move, a uma cena na qual esse objeto literalmente em movimento, com cuja posição nos identificamos, torna-se o “terreno” de onde se vê a terra passar em alta velocidade, irreconhecível em sua pressa ou “turbilhão”. E, na cena seguinte, subitamente estamos *em cima* do trem ainda em movimento, mas agora ele avança direto para dentro do fotograma (*frame*), numa trajetória *perpendicular* à tela. Aqui, tanto o trem quanto a paisagem através da qual ele avança entrelaçam-se como linhas de voo reversíveis e mutuamente condicionadas, o recuo de um é inseparável do avanço do outro. As direções – sejam diagonais, horizontais ou verticais – deixam de ter qualquer significado privilegiado dentro dos desdobramentos não hierárquicos desse sistema espacial. Estamos longe da explanação de Merleau-Ponty sobre o comportamento simbólico, em que o horizonte tem prioridade fundamental para a estrutura de figura e fundo da percepção humana.

Nesse breve trecho do filme (dois minutos e vinte segundos), podemos identificar com clareza algo que representa um processo mais amplo de deslocamento perceptivo e recriações sem fim de posições e relações. Não se

para a prática cinematográfica da época”, p. 254. Ver também a insistência na reconstrução recíproca do estatuto do espectador pelo cinema e pelo transporte ferroviário em Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press, 1997.

<sup>145</sup> Ver, por exemplo, André Gaudreault, “Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting”, in Thomas Elsaesser (org.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI, 1990, pp. 133-52; e Noël Burch, “Porter, or Ambivalence”, *Screen*, v. 19, n. 4, inverno 1978/1979, pp. 91-105.

trata do ponto de vista móvel, mas de reconfigurações em série de uma constelação cinestética de forças móveis, nas quais a ideia de uma posição subjetiva coerente é tão irrelevante quanto a de coordenadas cartesianas num caleidoscópio. E apenas esbocei os princípios básicos de um sistema dinâmico-cinético complexo, no qual operam sistemas adicionais de movimentos e forças – de corpos, balas e uma explosão (que, em algumas cópias do filme, foi pintada de vermelho e laranja). No contexto dessas novas condições, Deleuze, por exemplo, acentua a proximidade conceitual entre Cézanne e o diretor russo Dziga Vertov. Ele observa que Cézanne foi o primeiro a pensar em construir um olho “que estaria dentro das coisas”, um olho que poderia gravar “a variação universal, a interação universal”.<sup>146</sup> De modo semelhante, Liliane Brion-Guerry propôs que existem correspondências conceituais entre a obra tardia de Cézanne e a “variação perpétua” dos experimentos tonais de Schoenberg.<sup>147</sup>

No final da década de 1890 e no limiar do século xx, sem dúvida, havia muitas instâncias em que o sujeito se reconfigurava, baseado na interação sensorio-motora dinâmica com um ambiente de vida continuamente *modulante*. Nos anos entre 1895 e 1900, o neurologista britânico Charles Scott Sherrington formulou uma das mais influentes explicações modernas sobre o sistema nervoso humano, uma explicação que coincidia com a expansão das margens cada vez mais cinéticas e dinâmicas da cultura tecnológica e urbana ocidental, isto é, com a fase de “conquista do espaço” da modernidade (para usar a frase

<sup>146</sup> Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, op. cit., p. 81. O relato de Vertov sobre seu próprio projeto é relevante para entender sua filiação conceitual com certos aspectos das primeiras experiências de Cézanne: “Eu sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, lhes mostro o mundo como apenas eu posso vê-lo. Agora e para sempre, estou livre da imobilidade humana. Estou em constante movimento, venho para perto e depois vou para muito longe dos objetos, eu passo por baixo e subo neles [...]. Eu mergulho e elevo-me junto com corpos que mergulham e elevam-se. Agora eu, uma câmera, jogo-me em suas manobras resultantes no caos do movimento, gravando o movimento, começando com o movimento das combinações mais complexas”. Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, org. Annette Michelson. Londres: Pluto Press, 1984, p. 17.

<sup>147</sup> Liliane Brion-Guerry, “The Elusive Goal”, in W. Rubin (org.), *Cézanne: The Late Work*, op. cit., p. 81: “No momento em que a pintura tendia à expressão de algo para além da figura, pois o artista se preocupava com a possibilidade da extensão infinita, a música também evoluía para a rejeição da função singularizante de determinado tom [...]. Essa busca por um espaço unificado no qual todas as coisas estão abertas umas para as outras, sem limites ou vínculos, essa abordagem de um além potencialmente ilimitado [...] é bem diferente da glorificação da forma em si que caracteriza a estética cubista”.



de Simmel), da década de 1890 até meados do século xx.<sup>148</sup> Parte da tarefa de Sherrington era explicar a capacidade do organismo humano de integrar de modo funcional e prático a quantidade complexa e opressiva de informações sensoriais em dado ambiente. O que garantia a ação ordenada e coerente diante de um campo de sensações em contínua mudança? O modelo de sujeito proposto por Sherrington, que se tornou um poderoso componente do conhecimento institucional sobre o comportamento humano no século xx, efetivamente declarava que a percepção e a ação física eram inseparáveis, que não possuíam existência autônoma.

A importância cultural de Sherrington (frequentemente reconhecido como um dos maiores neurologistas de todos os tempos) deve-se ao fato de ele ter fornecido um modelo alternativo à concepção atomizada do reflexo condicionado de Pavlov nas ciências comportamentais, apesar de seu trabalho ser, em certo sentido, a realização das pesquisas do século xix sobre os mecanismos inibidores, mencionados em relação a Seurat.<sup>149</sup> Georges Canguilhem crê que a obra de Sherrington representa a renúncia generalizada à noção do reflexo como relação individualizada entre um estímulo pontual e uma resposta muscular isolada.<sup>150</sup> Resumindo, Sherrington buscou explicar como o sistema nervoso, composto por incontáveis ações reflexas, produzia o comportamento motor unificado e coordenado em animais e humanos.<sup>151</sup> Mas ele

148 A pesquisa de Sherrington foi resumida em sua grande obra, *The Integrative Action of the Nervous System*. Nova York: Scribner's, 1906, mas suas "descobertas essenciais" foram feitas entre 1895 e 1900, de acordo com Marc Jeannerod, *The Brain Machine: The Development of Neurophysiological Thought*, trad. David Urien. Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 44. Ver também o resumo da obra de Sherrington em Roger Smith, *Inhibition: History and Meaning in the Sciences of Mind and Brain*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 179-90.

149 Diferentemente de Pavlov e de seus seguidores, que insistiam no "reflexo simples" como a unidade essencial de estudo, Sherrington afirmava que a ideia da ação de reflexo único era "uma ficção". Numa passagem introdutória muito citada do *Integrative Action*, ele escreveu que o reflexo simples é "provavelmente uma concepção puramente abstrata, porque todas as partes do sistema nervoso são ligadas entre si e provavelmente nenhuma delas é capaz de reagir sem afetar e ser afetada por diversas outras".

150 Georges Canguilhem, "Le Concept de reflexe au xix<sup>e</sup> siècle", in *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris: J. Vrin, 1983, p. 302.

151 Na teoria holística de Sherrington, "a verdadeira realidade é a soma dos reflexos, já que cada um é codeterminado pelo outro. Essa soma representa o instrumento ordenador que governa a atividade do organismo. A atividade do organismo é garantida pela sinergia dos reflexos, que aparece como uma soma de diversas partes, as quais, olhadas isoladamente, em absoluto não existem, pois são apenas abstrações. A ordem é estabelecida pelo fato de esse complicado sistema de reflexos tornar-se ativo, e manter-se assim, na estimulação total do ambiente". R. Goldstein, *The Organism*, op. cit., p. 89.

tratava o comportamento como um mecanismo de adaptação do corpo a um meio, envolvendo ligações e decisões e não só reações.<sup>152</sup> Uma das implicações mais duradouras de sua pesquisa foi a ideia de que os estímulos do mundo exterior não representavam apenas choques externos ao organismo, que com eles deparava e aos quais respondia, mas eram escolhidos e mesmo moldados pelo organismo.<sup>153</sup> Esse entendimento mais global do comportamento é prenunciado na defesa persistente do livre-arbítrio feita por James contra as explicações mecanicistas. Em 1890, James declarara que "todo o drama da vida voluntária depende da quantidade de atenção, um pouco mais ou um pouco menos, que ideias motoras rivais recebem. Entretanto, todo o sentimento de realidade, todo o tormento e a excitação da vida voluntária devem-se ao sentimento de que as coisas *realmente se decidem* de uma hora para outra, e de que não se trata apenas de uma maçante repetição de algo que foi forjado há anos. Essa aparência, que faz a vida e a história fremirem com um tempero tão trágico, *pode* não ser uma ilusão".<sup>154</sup>

152 Para Sherrington, "os movimentos musculares não são a soma dos reflexos, mas o comportamento significativo de um organismo vivo num ambiente ou situação". Karl Jaspers, *General Psychopathology*, trad. J. Hoening e Marian Hamilton. Chicago: University of Chicago Press, 1963, p. 157.

153 Maurice Merleau-Ponty relutantemente deu crédito a Sherrington por ter demonstrado "que o reflexo clássico é uma abstração", e reconheceu que seu "grande mérito" foi o de ter generalizado a ideia de inibição para a situação global do sistema nervoso. Entretanto, Merleau-Ponty asseverava que o projeto de Sherrington, em última instância, visava a "salvar os princípios da fisiologia clássica", e que havia uma discrepância fundamental entre suas categorias e os fenômenos que descobriu. M. Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior* [1942], trad. Alden L. Fisher. Boston: Beacon Press, 1963, pp. 24-32. Uma avaliação muito diferente e mais positiva de Sherrington pode ser encontrada em Georges Thines, *Phenomenology and the Science of Behavior: An Historical and Epistemological Approach*. Londres: Allen & Unwin, 1977, pp. 82-95. Thines argumenta que Sherrington está muito próximo das análises científicas derivadas da teoria da Gestalt e da fenomenologia, e avalia as consequências históricas da influência do modelo de sistema nervoso central de Pavlov no limiar do século xx, no lugar da de Sherrington. Thines alega que as experiências de Sherrington "definem a estrutura de uma psicologia na qual as inferências teóricas baseiam-se na observação de padrões de comportamento e dos mecanismos nervosos correspondentes. Estes últimos não são apenas entidades, como na reflexologia clássica, já que estão relacionados com a estrutura corporal de um organismo em funcionamento. Isso, por sua vez, leva ao estudo do mundo subjetivo que corresponde à atividade fundadora do organismo. Essa atividade da subjetividade é chamada 'constituição' na terminologia husserliana", p. 95.

154 W. James, *Principles of Psychology*, op. cit., v. 1, p. 453. Para Terry Eagleton, James situa-se no contexto geral de "positivismo místico" do final do século xix, ver "The Flight to the Real", in Sally Ledger e Scott McCracken (orgs.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 14: "O pragmatismo de um William James busca destronar a



Sherrington detalhou o modo como o funcionamento do organismo envolvia a transformação contínua da informação perceptiva em ação intencional no mundo. Sua ênfase sobre o caráter cinético-temporal da experiência perceptiva de fato anula a noção da visão de “imagens” do mundo. Ele utilizou (como fez James) a palavra “fluxo” para descrever como a fluência e a direção da energia no sistema nervoso mudam a cada instante. Ao mesmo tempo, também empregou a imagem (baudelairiana) do caleidoscópio e outras do imaginário tecnológico do século XIX para sugerir que as mudanças nos conteúdos de um campo perceptivo nunca são apenas alterações incrementais, mas envolvem uma total reorganização da resposta:

Como uma sacudida num caleidoscópio, um novo estímulo para a superfície receptora causa dentro do órgão central uma mudança de padrão funcional em várias sinapses [...]. A massa cinzenta pode ser comparada a uma central telefônica, na qual, a cada momento, embora os pontos finais do sistema sejam fixos, as ligações entre os pontos de partida e de chegada mudam para responder às exigências de passagem, do mesmo modo que os pontos funcionais mudam em um grande entroncamento ferroviário. Para compreender as operações em ação, é preciso acrescentar ao plano puramente espacial o dado temporal segundo o qual, dentro de certos limites, as ligações das linhas mudam a cada minuto.<sup>155</sup>

Essa notável tentativa híbrida de evocar uma imagem quadridimensional adequada visa a ilustrar a modulação ininterrupta que faz com que algumas regiões do sistema nervoso sejam “desligadas”, enquanto “outras vastas regiões” passam a operar. Tudo isso para manter a unidade contínua do indivíduo e para sustentar o que Sherrington chama de “o grande processo psíquico da atenção”.<sup>156</sup>

Como estudo das estruturas comportamentais, sua obra demonstrou uma relação indissolúvel e dinâmica entre a percepção e o movimento físico. Sua descrição do sistema nervoso em animais complexos, como uma rica interface com o meio, enfatizava a maneira extraordinariamente intrincada como as in-

tirania do conceito racional, reduzindo-o a uma mera função ou dispositivo que nos permite passar da maneira mais eficiente possível de uma parte de nossa experiência para outra”.

155 C. S. Sherrington, *Integrative Action of the Nervous System*, op. cit., pp. 232-33.

156 Id., ibid., p. 234. As semelhanças entre Freud e Sherrington na década de 1890 são discutidas em Karl H. Pribram, “The Neurophysiology of Sigmund Freud”, in Arthur J. Bachrach (org.), *Experimental Foundations of Clinical Psychology*. Nova York: Basic Books, 1962, pp. 442-68. A hipótese de Sherrington para o neurônio, como na obra inicial de Freud, envolve um mecanismo de condução nervosa, com funções de acumulação, difusão e descarga.

formações sensoriais de muitos tipos diferentes são processadas instantaneamente na forma de respostas motoras organizadas. Sabe-se que Sherrington utilizou algumas das técnicas gráficas de registro de Etienne-Jules Marey, no final da década de 1880, mas, se é possível associar as obras de Sherrington e Marey historicamente, isso se deve às suas preocupações sociais com a racionalização do comportamento motor complexo e coordenado nos organismos vivos.<sup>157</sup> Sherrington fazia uma distinção fundamental entre o que chamava de “receptores de distância”, como a visão, a audição e o olfato, e os “receptores de contato”, representados pelos sentidos do paladar e do tato. Na evolução dos mecanismos biológicos de sobrevivência, a visão correspondia ao principal “receptor de distância”, que permitia a um organismo estender os limites de sua experiência subjetiva para além de seus limites físicos.<sup>158</sup> A obra de Sherrington, como a de Bergson, revelava um ser humano que percebe e para quem não poderia nunca haver uma visão pura ou autônoma – a visão não existia sem movimento volitivo ou instintivo, tornando claro que até um estado de inibição, aparentemente caracterizado pela imobilidade (como a atenção absorta de um artista como Cézanne), mantinha-se graças a um complexo padrão de atividade motora. Um dos alunos de Sherrington ponderou que sua maior realização havia sido a reconceituação da inibição: “Não é fácil hoje entender a grande dificuldade inicial para se estabelecer que a inibição é um processo ativo, e não uma mera ausência de atividade”.<sup>159</sup> Para Sherrington, a visão humana não podia ser considerada separadamente da relação intrincada entre o comportamento motor e os “137 milhões de elementos de ‘visão’ separados e espalhados na superfície da retina”. O olho, ao atravessar um campo visual, estava, conforme ele mostrou, dinamicamente interligado “a vastas extensões de musculatura, como um todo”.<sup>160</sup>

157 Ver Judith P. Swazey, *Reflexes and Motor Integration: Sherrington's Concept of Integrative Action*. Cambridge: Harvard University Press, 1969, p. 57. Para uma visão geral da vida e da carreira de Sherrington, ver o estudo realizado por um de seus alunos, Ragnar Granit, *Charles Scott Sherrington: An Appraisal*. Londres: Thomas Nelson & Sons, 1966.

158 Ver C. S. Sherrington, *Integrative Action of the Nervous System*, op. cit., pp. 324-29. A capacidade de perceber à distância era tema de explanações evolutivas sobre o comportamento animal e humano, especialmente na obra de Herbert Spencer.

159 D. Denny-Brown, “The Sherrington School of Physiology”. *Journal of Neurophysiology*, v. 20, 1957, p. 546.

160 C. S. Sherrington, *Integrative Action of the Nervous System*, op. cit., p. 234. Mais tarde em sua carreira, Sherrington pôde elaborar esta surpreendente descrição da visão: “Maravilha das maravilhas, embora tão familiar que entedia. Está tanto conosco que a esquecemos sempre. Conforme vimos, todo santo dia, o olho envia fluxos rítmicos e contínuos de potenciais elé-



Embora, nos animais complexos, a visão tenha tornado possível o comportamento *antecipatório* e tenha aumentado o tempo de resposta a um estímulo, em última instância ela era indistinguível do comportamento locomotor exploratório, da mobilidade do organismo no mundo. O que intrigava Sherrington era algo que persiste como um “problema profundo” para a neurociência do final do século xx, o problema da “ligação”: isto é, como surgem as percepções coerentes, como o sistema nervoso é capaz de sintetizar estímulos de modalidades sensoriais radicalmente diferentes, a partir de localizações espaciais amplamente distintas, para dar lugar a um desdobramento ininterrupto de atividade motora.<sup>161</sup> Essa era a “função integradora” do sistema nervoso que Sherrington estudou com tanta minúcia. A percepção constitui-se sempre de um amálgama de informações de receptores táteis “de contato” e receptores ópticos e auditivos “de distância”. As distinções entre o óptico e o tátil deixam de ter sentido (ou poderiam ter sentido apenas para um sujeito numa imobilidade impossível e sem experiência vivida no ambiente). A visão como um processo “autônomo” ou uma experiência exclusivamente óptica torna-se uma ficção improvável.

Quaisquer resquícios das noções cartesianas de *res extensa* e *res cogitans* desaparecem de vez com o modelo de Sherrington – os receptores de distância abolem de fato a distância física ao efetuar uma incorporação completa do mundo exterior. A interface descrita por Sherrington torna sem sentido a concepção convencional de limites físicos do organismo. Para a minha discussão mais ampla, o mais importante talvez seja a articulação de um modelo de sujeito humano cuja percepção não é mais concebida com base no modelo clássico de aquisição de conhecimento, mas, em vez disso, é sinônimo das possibilidades de atividade motora. Contudo, trata-se de uma atividade motora que avança na direção de um futuro eternamente aberto, de certa maneira também por

tricos minúsculos e individualmente evanescentes através de uma floresta de células-e-fibras no cérebro. Essa multidão palpitante e fluida de pontos elétricos cambiantes na matéria esponjosa do cérebro não se parece de imediato com nenhum padrão espacial, e mesmo nas relações temporais assemelha-se muito pouco ao minúsculo quadro bidimensional e invertido do mundo exterior que o globo ocular pinta para o cérebro nas pontas de suas fibras nervosas. No entanto, aquela pequena pintura lança uma *tempestade elétrica*. E essa tempestade elétrica afeta uma população inteira de células da chuva. São descargas elétricas que não têm em si nenhum dos elementos do visual – por exemplo, nada de ‘distância’, ‘cabeça para cima’, ou ‘horizontal’, ‘vertical’, ‘cor’, ou ‘brilho’ – porém, evoca todos eles”. C. S. Sherrington, *Man on His Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940, p. 113; grifos meus.

161 Ver Owen Flanagan, *Consciousness Reconsidered*. Cambridge: MIT Press, 1992, pp. 171-72.

ela construído, de prolíficas possibilidades e escolhas.<sup>162</sup> Ao mesmo tempo, trata-se de um modelo de sujeito capaz de uma interface criativa, eficiente e produtiva, diante da complexidade dinâmica e móvel de um mundo em processo de modernização.

\*\*\*

Para desenvolver esses problemas, quero citar um dos excertos mais evocativos de toda a correspondência de Cézanne, que sugere a importância do movimento físico em sua obra. Numa carta bastante conhecida a seu filho Paul, de setembro de 1906, apenas seis semanas antes de sua morte, ele escreve:

Por fim, devo lhe dizer que, como pintor, tenho desenvolvido uma visão mais clara da natureza, porém, para mim, a realização das minhas sensações é sempre muito difícil. Eu não consigo atingir a intensidade da exposição diante dos meus olhos. Não tenho a riqueza magnífica da cor que anima a natureza. Aqui, na beira do rio, os motivos são abundantes, o mesmo tema visto de um ângulo diferente rende um tema de estudo do mais alto interesse e tão variado que acho que poderia ocupar-me por meses sem mudar de lugar, simplesmente inclinando a cabeça um pouco para a direita ou para a esquerda.<sup>163</sup>

Está claro que a temporalidade aqui é o tempo do corpo, um tempo indefinido e escalonado – o presente não como um momento extraído do tempo, mas um momento que se abre para o tempo –, um presente atemporal do infinitivo, em que a “intensidade” cromaticamente desdobrada diante dele é necessariamente experimentada como exterior à representação, como uma “animação” irrecuperável. O que ele chama de sua “visão mais clara” é justo essa intuição de inatingibilidade. Que o motivo em questão seja um rio não é mera coincidência, mas representa seu envolvimento com um fluxo mais primordial. Trata-se de um modo de ser físico, no qual se fundem as conhecidas noções de imobilidade e de movimento. Pressupõe apenas uma localização física, mas sobrepõe a ela a ideia de sutis inflexões e vacilações de posição, gerando uma condição

162 Um importante desenvolvimento filosófico de alguns dos conceitos de Sherrington pode ser visto em John Dewey, *Experience and Nature*. Chicago: Open Court, 1925, pp. 209-14. Dewey desenvolve as consequências vitais dos “receptores de distância” para atacar a noção de que “a matéria, a vida e a mente representam tipos diferentes de Ser”.

163 Paul Cézanne, *Letters*, org. John Rewald. Londres: Cassirer, 1941, p. 262 (carta 193, 6 de setembro de 1906).



contínua de instabilidade vibrante, chamada por D. H. Lawrence de “inconstância misteriosa” das paisagens tardias.<sup>164</sup> Para Cézanne, o mundo só se concebe como uma série infinita de descentramentos. Talvez seja desnecessário reiterar o óbvio – ele *não* está tentando acumular pontos de vista diferentes ou múltiplos do mesmo campo unificado. Em vez disso, trata-se de uma apreensão de uma multiplicidade que transforma pontos e relações qualitativamente a cada movimento da cabeça, dissolvendo e reorganizando o mundo como um giro do caleidoscópio (imagem utilizada tanto por Sherrington quanto por Bergson).<sup>165</sup> “O que é simultâneo em um sistema fixo”, diz Deleuze, “deixa de sê-lo em um sistema móvel.”<sup>166</sup> As intuições de Cézanne na beira do rio podem ser associadas a Nietzsche, que também reconhecia que “o mundo [...] é essencialmente um mundo de relações; sob certas condições, tem um aspecto que difere a partir de cada ponto; seu ser é essencialmente diferente a partir de cada ponto”.<sup>167</sup> Também para Cézanne, não estava em jogo apenas entender intelectualmente a ideia de perspectivas plurais, mas experimentar o modo como cada perspectiva representava uma relação, vivida e particular, de forças e intensidades.

164 D. H. Lawrence, “Introduction to These Paintings”, op. cit., p. 92: Cézanne tinha um “sentimento intuitivo de que nada está realmente em repouso *estático* [...] ele podia ver o fluxo gradual da mudança. [...] E nos damos conta com certo entusiasmo do quanto isso é *verdade* a respeito da paisagem. Ela *não* está parada. Ela tem sua própria alma estranha, e, para a nossa percepção arregalada, ela muda como um animal vivo sob nossos olhos”.

165 Bergson já entendia esse tipo de evento dinâmico sugerido na carta de Cézanne e recorreu à mesma metáfora de Sherrington do caleidoscópio: “Há um sistema de imagens que chamo de minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de certa imagem privilegiada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio”. H. Bergson, *Matéria e memória*, op. cit., p. 20.

166 G. Deleuze, *Bergsonismo*, op. cit., p. 63. Trabalhos recentes na ciência cognitiva contemporânea apresentam um retorno à ideia da inseparabilidade entre visão e movimento, como na carta de Cézanne: “Existem, por exemplo, efeitos distintos, produzidos por inclinações do corpo e estimulação auditiva. Ademais, as características da resposta neuronal dependem diretamente dos neurônios localizados longe dos campos receptores. Mesmo uma mudança na postura, enquanto se preserva a mesma estimulação sensorial, altera as respostas neuronais no córtex visual primário, demonstrando que mesmo o *motorium* aparentemente mais distante está em acordo com o *sensorium*”. Francisco Varela, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press, 1991, p. 93; grifos meus.

167 F. Nietzsche, *The Will to Power* [1888], trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967, sec. 568.

Não importa se Cézanne disse ou não que queria ser uma “máquina gravadora”, resta o fato de que buscava, hesitante e obstinadamente, tornar-se um novo tipo de órgão receptivo e produtivo. Por volta da virada do século, o pintor tomou uma iniciativa contraditória de autotransformação e autorrenovação. Em Cézanne, deparamos com o fenômeno dividido de uma “atenção séria”: um estranhamento social penetrante, simultâneo a um modo de invenção sem precedentes, que imaginou a brilhante dissolução dos confins monadistas do ser.<sup>168</sup> É claro que Cézanne sentia a importância histórica de suas experiências como ponto de chegada retrospectivo de uma tradição, da qual ele não podia reconhecer que se afastava por completo e de modo decisivo. Entretanto, ao mesmo tempo, as conhecidas frases de suas últimas cartas designando um fim, uma meta, um ancoradouro faziam alusão a uma destinação (ou uma volta) para a qual a obra de uma vida se dirigia, mas cuja realidade não se discernia concretamente. Palpável é apenas o fato de que ela estava ainda fora de alcance, e a obra em si, incompleta. Portanto, é preciso ao menos indagar o interesse em abordar essas paisagens tardias como “iluminações antecipadoras” de um possível mundo futuro, uma iluminação que sempre ocorre em meio à recriação do mundo.<sup>169</sup> A referência irônica de Cézanne à “Terra Prometida” é um momento raro em que suas próprias aspirações privadas tornam-se inversões tangíveis de sonhos coletivos impensáveis e adiados. Sua máscara associal e tímida escondia a disparidade irreconciliável entre sua reformulação visionária do mundo “natural” e suas esperanças destruídas de comunidade, intimidade e corações abertos rousseauianos. Como para o Rousseau rejeitado

168 Em seu importante estudo sobre Rimbaud, Kristin Ross mostra que uma das “desfigurações” infligidas pelo capitalismo foi “o fechamento dos campos da percepção disponíveis socialmente, a redução não apenas do ambiente de liberdade, mas também do desejo e da memória desse ambiente. A familiaridade com a cultura capitalista nos convence de que, no capitalismo, as limitações da organização específica das pessoas, de seus corpos e de suas percepções físicas não são históricas, mas naturais e físicas. Entretanto, as possibilidades e os modos de atenção da mente, bem como a capacidade do corpo de sentir, são fatos sociais e é justamente a cegueira e o embotamento próprios das relações sociais na sociedade de mercado que nos permitem negar o social, deixando-o ser subsumido pelo biológico”. Ross indica então como Rimbaud responde à reificação capitalista com imagens do “mais que humano” e do “corpo utópico transformado por sensações infinitas e possibilidades libidinosas, como uma figura da comunidade perfeita para a vida associativa ou coletiva”. K. Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, pp. 120-21. Cézanne e Rimbaud são avaliados como modelos parecidos de “videntes” em Philippe Sollers, *Le Paradis de Cézanne*. Paris: Gallimard, 1995.

169 Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, trad. Jack Zipes e Frank Mecklenburg. Cambridge: MIT Press, 1988, pp. 71-77.



dos *Devaneios*, o modo de contemplação atenta de Cézanne é uma libertação da memória do sofrimento, uma “compensação para as alegrias humanas”.<sup>170</sup>

Enquanto fazia essas obras mais “modernizadas”, Cézanne afirmava com veemência o vínculo delas com os antigos mestres, sua relação com o universo imaginário do Louvre. Nessas imagens tardias, com seu desenraizamento eufórico, seus campos cromáticos pulsantes, há uma sugestão de libertação libidinal, de uma perda de si inebriante, que, para Cézanne, era mediada pela acumulação de imagens oníricas da Arcádia, da Citera ou do Jardim do Amor, de Rubens.<sup>171</sup> Trata-se de um sonho que busca escapar da esterilidade e da banalidade de tantas imagens do século XIX de “paraísos terrestres”, incluindo o restrito local de *Na estufa*, de Manet. No entanto, a identificação de fragmentos de conteúdo utópico na obra de Cézanne não significa impor a ele o fardo do rótulo da “práxis utópica”. Seu projeto permanecerá sempre muito mais ambíguo: mais do que qualquer coisa, sua realização foi produzir novidade, a radical mobilização tanto de um legado cultural para evocar uma plenitude sensorial, quanto de um espaço perceptivo fluente e não organizado, não de todo distinto da relação subjetiva que se tem com o âmbito da circulação e da troca. A obra de Cézanne continua a ser um exemplo preeminente do caráter não sincrônico do modernismo, da “coexistência de realidades provindas de momentos radicalmente diferentes da história”.<sup>172</sup>

170 Jean-Jacques Rousseau, *Reveries of a Solitary Walker* [1776], trad. Peter France. Londres: Penguin, 1979 [Os devaneios do caminhante solitário, 3ª ed., trad., introdução e notas Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: UNB, 1986]. Nesse texto, a autonomia a-histórica e associal buscada por Rousseau depende de uma oposição entre o devaneio e o pensamento. “Poder-se-ia temer que minha imaginação, alarmada por meus infortúnios, terminasse por preencher meus devaneios com eles, e a consciência contínua de meus sofrimentos poderia gradualmente me oprimir e me esmagar sob seu peso. Nessas circunstâncias, um instinto que me é natural advertiu meus olhos de cada pensamento deprimente, silenciou minha imaginação e, fixando minha atenção nos objetos ao redor, me fez olhar atentamente pela primeira vez para os detalhes do grande espetáculo da natureza [...]. Quanto mais sensível a alma do observador, maior o êxtase gerado por essa harmonia. Em tais momentos, seus sentidos são possuídos por um devaneio profundo e deleitoso, e num estado de feliz autoabandono ele se perde na imensidão dessa bela ordem, à qual se sente unido”, pp. 107-08.

171 Esses efeitos são mais nítidos nas paisagens e nas aquarelas do que nas *Banhistas*, obviamente mais determinadas por considerações históricas.

172 Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991, p. 307 [ed. bras.: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 2ª ed., trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2006]. Nos termos do argumento de Jameson, que trabalha com a noção de “simultaneidade do não simultâneo”, cunhada por Ernst Bloch, seria possível considerar que a arte de Cézanne tirava “sua potência e possibi-

Assim, parte da posição histórica plural de Cézanne é como que o auge e mesmo o término de uma tradição romântica e visionária, que remonta ao final do século XVIII.<sup>173</sup> William Blake e Cézanne partilhavam a maneira de compreender o universo como o resultado de perturbações e diferenças entre centros de energia. O que Blake procurou alcançar por meio da linguagem figurada – uma superação épica da gravidade, das restrições perceptivas e da opacidade cromática – Cézanne realizou nos campos desenraizados e transparentes de suas aquarelas e paisagens tardias. A ideia do espaço onidirecional e em eterna modulação (encarnado por algumas das figuras elevadas e flutuantes de Blake) também se abre para um estágio inicial da modernização no século XX: o momento em que a imagem toma forma, em vários lugares do Ocidente, como movimento próprio automático, como cronoiconografia descentrada.<sup>174</sup> É claro que as imagens de Cézanne são estáticas, mas, não menos que as de Marey, esquematizam uma experiência perceptiva em constante transformação; as obras de ambos abordam processos temporais e respostas motoras que englobam, mas também ultrapassam, o exclusivamente óptico. As pinturas tardias de Cézanne decerto cumprem e talvez excedam de modo extravagante a hipótese bergsoniana de “atenção à vida”, ao revelarem um mundo que se resolve “em inumeráveis estímulos, todos ligados em uma continuidade ininterrupta, todos solidários entre si, e que se propagam em todos os sentidos como tremores”.<sup>175</sup>

Deleuze faz uma valiosa distinção entre o cinema e a pintura: considerando que as imagens pictóricas são imóveis, é a “mente quem deve fazer o movimento”.<sup>176</sup> Ele afirma que a ascensão do cinema como uma composição de corpo e máquina apresenta um paradigma totalmente novo de “psicomecânica”. Para Deleuze, essa arte industrial coincide com um novo “autômato

lidades de sua caracterização como província e remanescente arcaico dentro de uma economia modernizante: glorificava, celebrava e dramatizava formas mais antigas de produção individual que, em outras instâncias, estavam em vias de ser deslocadas e obscurecidas pelo novo modo de produção”.

173 Meyer Schapiro escolhe especificamente *Pinheiros e rochas* como obra que alcança “um clima visionário, uma imersão mística na profundidade da natureza”. M. Schapiro, *Cézanne*, op. cit., p. 29.

174 Ver a avaliação das novas condições tecnológicas de produção de imagem (incluindo raios-X, cinema e cronofotografia) e a subsequente reconceitualização da “visão” na ciência e na psicologia, em Monique Sicard, *L'année 1895: L'Image écartelée entre voir et savoir*. Paris: Empêcheurs de penser en rond, 1994.

175 H. Bergson, *Matéria e memória*, p. 245.

176 G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, op. cit., p. 156; grifos meus.



subjetivo e coletivo”, e como tal o cinema é capaz de “produzir um choque para o pensamento, comunicando vibrações ao córtex, atingindo diretamente o sistema nervoso e cerebral”. Com isso, apresentam-se dois enormes espaços de possibilidade: por um lado, a abertura de novas formas experimentais de vida, de liberdade e de criação, das quais a obra de Cézanne também participou; por outro, a elaboração de incontáveis procedimentos para o controle da atenção, que certos aspectos da obra de Seurat já haviam sugerido.<sup>177</sup> O primeiro aponta para um modelo afirmativo de comportamento automático (como a “máquina gravadora” de Cézanne), no qual o pensamento funciona num nível superior com um arsenal inédito de ferramentas sintáticas, perceptivas e conceituais. O segundo (implícito no cinema desde seus primórdios) é um modelo de automatismo passivo, no qual o sujeito “é despojado de seu próprio pensamento e obedece a uma impressão interna que se desenvolve apenas em visões ou ações rudimentares (do sonhador ao sonâmbulo, e inversamente por meio da hipnose, da sugestão, da alucinação, da obsessão etc.)”.<sup>178</sup> Conforme mostram Deleuze, Benjamin, Virilio e muitos outros, foi nesse aspecto que a arte do movimento automatizado coincidiu com o fascismo, com a organização da guerra mecanizada e com a propaganda governamental de todos os tipos.

No entanto, a obra de Cézanne precede o aparecimento concreto do segundo modelo e é produto de uma transição, um interregno repleto de possibilidades, posterior ao fim da visão da ordem clássica do conhecimento, nos séculos XVII e XVIII, mas anterior à sua reinserção nos regimes de visão mecânica que se desenvolvem no século XX. Assim, a obra de Cézanne não se ajusta ao modelo de Francastel, que fala da “destruição” do espaço plástico, ou a outros modelos parecidos da história da arte – antes, traz invenção e novi-

dade a uma zona já franqueada. É produto das atividades perturbadas de um olho que superaria as fronteiras monadísticas da visão humana e seria capaz de ver com uma atenção impossível, um olho sem restrições, liberado de sua ancoragem específica. Ele não tinha interesse em improvisar substitutos para um ponto ou eixo irrevogavelmente fixo, a partir do qual o mundo poderia ser apreendido. As obras tardias de Cézanne constituíram repetidas tentativas de apreender e atingir um espaço líquido e desenraizado, preenchido por forças e intensidades em vez de objetos, ao mesmo tempo em que um espaço visual parecido, maleável e dócil, tornar-se-ia sujeito a infinitas formas externas de reestruturação, manipulação e padronização entorpecedora ao longo do século XX. Sua incansável atenção à própria atenção e o fato de pairar no limite entre a revelação e o início da dissolução afirmaram tanto a base quanto a superação da percepção controlada da cultura do espetáculo, que faria a atenção atenta a tudo menos a si mesma.

177 Steven Shaviro detalha essas novas condições materiais e físicas da atenção: “A escuridão da sala de cinema isola-me do resto da plateia e exclui qualquer possibilidade de percepção ‘normal’. Não posso decidir focar minha atenção nisto ou naquilo. Em vez disso, meu olhar é capturado pela única área de luz, um fluxo de imagens em movimento. Fico atento ao que se passa na tela apenas na medida em que sou continuamente distraído e passivamente absorvido por isso. Não sou mais livre para seguir minha sequência de ideias [...] a tela instável mantém minha distraída atenção presa e não sou capaz de olhar para o outro lado. Não há como assistir a um filme sem deixar que isso aconteça. Só posso resistir se desistir totalmente do filme, fechando meus olhos ou saindo da sala. Mas, enquanto assisto, não tenho presença de espírito: visão e audição, antecipação e memória não me pertencem mais. Minhas respostas não são internamente motivadas, nem espontâneas; são impostas a mim externamente. Assim, o voyeurismo é o oposto do domínio: é antes uma abjeção forçada e extática diante da imagem”. S. Shaviro, *The Cinematic Body*, op. cit., pp. 47-48.

178 G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, op. cit., p. 263.



## Epílogo

### 1907: Enfeitiçado em Roma

Representa sempre a ti mesmo e situa para ti a era e o tempo do mundo e toda a sua substância [...]. Então, fixa tua mente sobre cada um dos objetos do mundo e conceba-o tal como é de fato, como se já estivesse em estado de dissolução e de mudança, tendendo à decadência ou à dispersão, ou ao que quer que seja como a morte de sua espécie.

MARCO AURÉLIO,  
*Meditações*

Quando William James escreveu, na década de 1880, sua concisa proposição “Minha experiência é aquilo em que eu decido prestar atenção”, claramente quis afirmar o sujeito autônomo e livre para escolher e criar seu mundo, distante do status receptivo do sujeito para quem a experiência representava “a simples presença de uma ordem externa aos sentidos”.<sup>1</sup> Com certeza, ele não suspeitava de que essa equação poderia ser a indicação de uma crise histórica na própria natureza da experiência. Isto é, a atenção, como parte indispensável de um terreno em expansão do espetáculo moderno, torna-se ao mesmo tempo uma simulação e uma compensação da experiência “real” quimérica.

<sup>1</sup> William James, *Principles of Psychology* [1890]. Nova York: Dover, 1950, v. 1, p. 402. Aqui a distância entre James e a problematização kantiana da experiência é notável. Para Kant, a experiência só era possível com base na “unidade pura e *a priori* do entendimento”. “Uma mera síntese empírica das percepções” não poderia produzir experiência. Immanuel Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, org. Lewis White Beck. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1950, p. 57.



À medida que a atenção era apresentada como fundamentalmente constitutiva da subjetividade, a “experiência” era transferida para fora do tempo histórico vital e coletivo.<sup>2</sup> Para James, a atenção individual às periferias, transições e pulsações da “experiência pura” de cada um nunca se reconciliou de fato com a “experiência” no sentido de imersão no denso emaranhado do mundo compartilhado e mutuamente habitado.<sup>3</sup> A atenção moderna, em suas formas predominantes, coincide com a evasão individual tanto da história quanto da memória. Usual e mercantilizada, ela se torna a eliminação imaginária de tudo o que for insuportável ou intolerável na experiência coletiva e na individual. Exceto quando é indispensável para o funcionamento do que Bataille chama de sociedade homogênea, na qual uma seleção perceptiva sustenta a utilidade e a eficiência, a atenção representa, conforme tentei mostrar, uma abertura para um mundo heterogêneo de improdutividade, de decomposição: em si, ela leva à ruína das certezas e estabilidades. Nas obras que examinei, de Manet, Seurat e Cézanne, a atenção contínua nunca se separou de todo do complexo mecanismo social e físico da sublimação; uma percepção absorta, para os três, era a renúncia, a evasão da visão que desnudava um horizonte prejudicado de anseios não satisfeitos. No entanto, em sua suspensão, ela também produzia as condições para que a necessidade e a autossuficiência aparentes do presente

2 A literatura crítica recente sobre a experiência é extensa. Ver, em particular, Elizabeth J. Bellamy e Artemis Leontis, “A Genealogy of Experience: From Epistemology to Politics”, *Yale Journal of Criticism*, v. 6, n. 1, primavera 1993, pp. 163-84; Martin Jay, “Experience without a Subject”, in Michael Roth (org.), *Rediscovering History: Culture, Politics and the Psyche*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 121-36; e Edward S. Reed, *The Necessity of Experience*. New Haven: Yale University Press, 1996.

3 Ver W. James, *Radical Empiricism and a Pluralistic Universe*. Nova York: Longmans, 1912, pp. 39-91, 277-300. “O rápido avanço de nosso pensamento por suas regiões periféricas é a eterna peculiaridade de sua vida. Imaginamos essa vida como algo sempre fora de equilíbrio, algo em transição, algo que sai rapidamente do escuro, através de uma aurora até alcançar o que nos parece ser a culminação da aurora. [...] Em cada *crescendo* da sensação, em cada esforço para lembrar, em cada progresso em direção à satisfação do desejo, essa sucessão de vazio e plenitude que se referenciam um no outro e formam um só representa a essência do fenômeno”, p. 283. O que é crucial aqui é a insistência de James na natureza autoanuladora da experiência, que faz com que os eventos mais traumáticos sejam dissolvidos na realidade primária do fluxo e da insubstancialidade. Ver a discussão sobre a concepção de individualidade como propriedade privada sustentada por James, “a mais radical de todas as possibilidades de alienação e desconexão”, em Frank Lentricchia, *Ariel and the Police*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988, p. 118. Entretanto, esse próprio isolamento e separação subjetivos, diz Lentricchia, são mobilizados “para preservar um espaço humano de liberdade, por mais interiorizado que seja, das vicissitudes e coerções do mercado”.

pudessem se dissolver, permitindo a antecipação de um inefável futuro e também a redenção dos objetos abandonados e oscilantes da memória.

\*\*\*

Como maneira de situar concretamente o dilema figurado nas obras desses artistas, quero concluir com um tipo de artefato diferente dos que analisei até agora: um breve texto que ilustra de maneira rica um pouco do terreno social e subjetivo que explorei neste livro e que, ao mesmo tempo, alude às transformações que ocorreriam no século xx. No dia 22 de setembro de 1907, Freud escreveu uma carta de Roma para a sua família, que reproduzo na íntegra aqui:

Meus muito queridos,

Na Piazza Colonna, atrás da qual, como vocês sabem, estou hospedado, milhares de pessoas se reúnem toda noite. O ar noturno é mesmo delicioso; em Roma, quase não se sabe o que é vento. Atrás da coluna, há um palco para uma banda militar que toca ali todas as noites, e, no telhado de uma casa no lado oposto da *piazza*, há uma tela na qual uma *società italiana* projeta imagens de lanterna mágica. Na verdade, são anúncios, mas, para divertir a plateia, são intercalados com imagens de paisagens, negros do Congo, escaladas em geleiras e assim por diante. Como isso não seria suficiente, o tédio é interrompido por curtas apresentações cinematográficas graças às quais as crianças velhas (incluindo seu pai) suportam silenciosamente os anúncios e as monótonas fotografias. No entanto, eles são avaros dessas guloseimas, então acabo obrigado a ver a mesma coisa vezes sem conta. Quando me viro para ir embora, percebo uma certa tensão na multidão atenta [*der Menge aufmerksam*], o que me faz olhar de novo e, como era de se esperar, ver que uma nova apresentação começou, o que me faz ficar mais. Até as nove da noite eu geralmente me sinto enfeitiçado [*so der Zauber zu wirken*]; mas então começo a sentir-me muito solitário na multidão e volto para o meu quarto, de onde lhes escrevo para contar tudo, depois de ter pedido uma garrafa de água fresca. Os que passeiam em casal ou *undici, dodici* ficam até acabarem a música e as projeções.

Num dos cantos da *piazza*, outro anúncio horrível fica piscando. Acho que chama-se Fermentine. Quando estive em Gênova dois anos atrás com sua tia, havia um chamado Tot; tratava-se de algum tipo de remédio para o estômago e era insuportável. O Fermentine, por sua vez, não parece incomodar as pessoas. Na medida em que os companheiros permitem, posicionam-se de modo a poder ouvir o que está sendo dito atrás delas enquanto veem o que está acontecendo na frente, tendo assim tudo a que têm direito. Obviamente, há várias crianças pequenas, e delas



muitas mulheres diriam que deveriam estar na cama há muito tempo. Estrangeiros e nativos misturam-se com muita naturalidade. Os clientes do restaurante atrás da coluna e os da confeitaria num dos lados da praça também se divertem; há cadeiras de vime perto da banda e as pessoas da cidade gostam de sentar na balaustrada de pedra ao redor do monumento. Agora não tenho certeza se me esqueci de uma fonte, a *piazza* é tão grande. O Corso Umberto passa pelo meio da praça (que é na verdade um alargamento dele), com carruagens e um bonde elétrico, mas eles não fazem mal a ninguém pois um romano nunca sai da frente de um veículo e parece que os condutores não estão cientes de seu direito de atropelar as pessoas. Quando a música para, todo mundo bate palmas bem alto, mesmo quem não estava ouvindo. De tempos em tempos, ouvem-se terríveis gritos na multidão normalmente calma e bastante distinta; esse barulho é causado por jovens vendedores de jornal que, ofegantes como o arauto de Maratona, lançam-se sobre a *piazza* com as edições vespertinas, equivocadamente achando que, com as notícias, poriam fim a uma tensão quase insuportável. Quando têm um acidente a oferecer, com mortos ou feridos, eles de fato se sentem donos da situação. Conheço esses jornais e todo dia compro dois deles, por cinco *centesimi* cada; são baratos, mas devo dizer que nunca há nada neles que pudesse interessar a um estrangeiro inteligente. De vez em quando, há algo como uma comoção e todos os vendedores correm de um lado para o outro, mas não se deve temer que algo tenha acontecido; eles logo voltam. As mulheres nessa multidão são muito belas (exceto as estrangeiras); é estranho, as mulheres de Roma são belas mesmo quando são feias, e poucas o são. Consigo ouvir a música com clareza do meu quarto; mas evidentemente não consigo ver as imagens. Agora mesmo, a plateia está batendo palmas de novo.

Com afeto, papai<sup>4</sup>

Uma das características notáveis dessa carta é como ela revela a transformação do status do observador, embora transmita um sentimento de modernização parcial e eternamente incompleta da experiência. Freud apresenta-nos uma cena urbana em que uma subjetividade individual e uma coletiva tomam forma em múltiplas imagens, sons, multidões, vetores, caminhos e informações, e sua carta registra uma tentativa particular de gerir e organizar cognitivamente esse campo sobrecarregado. Ela fornece uma imagem lúdica, fora

4 *The Letters of Sigmund Freud*, org. Ernst L. Freud, trad. Tania e James Stern. Nova York: Basic Books, 1975, pp. 261-63. A carta também foi publicada numa tradução diferente para o inglês, em Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*. Nova York: Basic Books, 1953-57, v. 2, pp. 36-37. Jones casualmente caracteriza essa carta como “típica” das escritas por Freud durante suas viagens.

da tradição de Baudelaire e de Simmel, que afirma a vida interna, oprimida pelos choques das “velozes e contínuas mudanças dos estímulos”. A genial evocação que Freud faz de casais passeando e de grupos simplesmente sentados em cadeiras de vime no agradável ar da noite de verão parece muito distante do ensaio levemente neurastênico de Simmel, de 1903, sobre a vida metropolitana. Tampouco essa Roma parece ser o terreno preferencial para o *flâneur* pós-Hausmann, o espectador distraído e isolado que anda por novas vias urbanas, cedendo ao fluxo sempre cambiante de excitações.

Esse texto situa o leitor num espaço urbano que preservou algumas importantes características pré-modernas, pelo menos em sua formação barroca de superfície.<sup>5</sup> Diferentemente da Place de la Concorde sombria e vazia de Seurat, a Piazza Colonna corresponde aqui ao que o urbanista Camillo Sitte celebrou como um “salão hipetro”: um lugar transbordando vitalidade cosmopolita, com uma ocupação coletiva e festiva da cidade, ainda que, nos pórticos e *palazzi* ao redor, um novo tipo de “plateia” estivesse se revelando.<sup>6</sup> Entretanto, nesses confins historicamente sedimentados, a cidade transformava-se não por demolições físicas, mas por uma mutação interna e uma recíproca desintegração perceptiva.<sup>7</sup> Em vez de lançar seus habitantes num movimento deambulatório, essa cidade-arena modernizada produz e envolve um espectador relativamente sedentário. Na Piazza Colonna de Freud, pode faltar um lugar para morar, mas não há agorafobia ou *Platztangst*.<sup>8</sup>

5 A Piazza Colonna havia sido significativamente aumentada em 1889, mas de um modo que “preservava” muito de seu caráter arquitetônico e textura urbana originais. Trata-se de um dos diversos lugares em que se pode testemunhar a sobreposição de forma urbana e ambições consumistas e colecionistas dos museus do final do século XIX.

6 Citado em George R. Collins e Christianne C. Collins, *Camillo Sitte and the Origins of Modern City Planning*. Nova York: Random House, 1965, p. 104.

7 Utilizo a noção de sedimentação para sugerir o modo como as transformações destrutivas da modernização sempre preservam e transportam componentes não sincrônicos de momentos passados. Henri Lefebvre descreve esse processo nos termos da modernização urbana: “O espaço como um todo, o espaço geográfico e histórico, é assim modificado, mas sem que sejam concomitantemente abolidas suas bases – aqueles primeiros ‘pontos’, os primeiros *foci* ou nexos, aqueles ‘lugares’ (localidades, regiões e países) situados em diferentes camadas do espaço social”. H. Lefebvre, *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991, p. 90.

8 Ver a importante análise sobre a emergência de “patologias espaciais” no final do século XIX, incluindo uma discussão sobre Simmel, em Anthony Vidler, “Psychopathologies of Modern Space: Metropolitan Fear from Agoraphobia to Estrangement”, in M. Roth (org.), *Rediscovering History*, op. cit., pp. 11-29.



A textura de colcha de retalhos composta pelas telas e anúncios luminosos (para “divertir a plateia”) marca um momento decisivo na longa dissolução piranesiana da cidade axial que havia organizado as vistas ao redor de uma orientação subjetiva coerente, embora móvel.<sup>9</sup> As imagens de lanterna mágica, as projeções cinematográficas e os anúncios luminosos são apenas os elementos mais óbvios de um campo informe de atração (já anunciado na superfície de *Parada de circo*, de Seurat), que mina a antiga e monumental disposição da praça. As fachadas arquitetônicas que a circunscrevem e sua coluna imperial central (com suas próprias imagens de longínquas vitórias romanas sobre tribos germânicas) dão lugar às evanescentes cenas de lanterna, mostrando colônias e paisagens estrangeiras. No entanto, Freud nem indica o conteúdo das apresentações cinematográficas. A própria demonstração de tecnologia é atração suficiente, imagens tremeluzentes desprovidas de profundidade e sem horizonte. A desmaterialização das superfícies arquitetônicas nas projeções assinala a reversibilidade do que havia representado relações estabelecidas entre figura e fundo no tecido urbano. E a tela nesses telhados romanos de fato deslocava a cidade construída para a periferia cognitiva. A perturbação dos pontos de referência coerentes e monumentais fica evidente na dúvida de Freud sobre sua própria representação da *piazza* (não tinha certeza se esquecera uma fonte ou não), e, no dia seguinte, ele escreveu uma breve correção de quatro frases para a família, dizendo que havia de fato uma fonte.<sup>10</sup> A tela não apenas dissolve a noção clássica de fachada, mas também faz parte de um campo multidirecional de estímulos, no qual se pode ouvir a banda militar atrás, observar as imagens de lanterna na frente e olhar a multidão ao redor. Trata-se de um espaço urbano que, nas palavras de Colin Rowe, constitui simultaneamente “um teatro da memória e um teatro da profecia”.<sup>11</sup>

9 Manfredo Tafuri caracterizou a obra de Piranesi como precursora da lógica da forma urbana moderna: “De imediato, torna-se evidente que essa estrutura compõe-se de um amontoado informe de fragmentos que se chocam uns contra os outros [...]. Não por acaso, a aparência geral é a de um campo magnético homogêneo, entulhado de objetos que não têm nada a ver entre si”. M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, trad. Pellegrino d’Acierno e Robert Connolly. Cambridge: MIT Press, 1987, pp. 34-35.

10 Sobre o significado complicado de Roma na vida e no pensamento de Freud, ver David Damrosch, “The Politics of Ethics: Freud and Rome”, in Joseph Smith e William Kerrigan (orgs.), *Pragmatism’s Freud: The Moral Disposition of Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 102-25.

11 Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City*. Cambridge: MIT Press, 1978, p. 49.

As camadas de atenção sugeridas nesse esboço de um ambiente espetacular nascente devem ser entendidas em relação a uma das mais formidáveis técnicas de atenção surgidas no século xx, um método concebido por Freud que estava no centro de seu projeto terapêutico. Num artigo publicado pela primeira vez em 1912, Freud avançou algumas “regras técnicas” essenciais para os psicanalistas. A primeira delas era o que Freud chamava de “atenção uniformemente flutuante”, que consistia numa estratégia consciente de “não dirigir a atenção para algo específico e em manter a mesma ‘atenção uniformemente flutuante’ [*gleichschwebende Aufmerksamkeit*] (como a denominei) em face de tudo o que se escuta. Desta maneira, poupamos de esforço violento nossa atenção, a qual, de qualquer modo, não poderia ser mantida por várias horas diariamente, e evitamos um perigo que é inseparável do exercício da atenção deliberada”.<sup>12</sup> É claro que Freud está preocupado aqui com os limites fisiológicos e mentais da atenção contínua, e descreve a sobrecarga semiótica específica com a qual um psicanalista deve lidar, vendo possivelmente oito pacientes por dia e ouvindo “todos os inumeráveis nomes, datas, memórias detalhadas e produtos patológicos”. No entanto, suas observações significam fundamentalmente a tentativa de definir um estado de receptividade no psicanalista que fosse proporcional à livre associação na fala do paciente. “Note-se que a regra de tomar conhecimento de tudo uniformemente é a contrapartida necessária à solicitação de que o paciente comunique tudo o que ocorre sem censura ou seleção.”<sup>13</sup> Nesse sentido, parte da modernidade de Freud deve-se à sua proposta de uma técnica para lidar com um fluxo de informações que não possuem estrutura ou coerência evidente. Laplanche e Pontalis descrevem desse modo a formulação de Freud: “Consiste numa suspensão tão completa quanto possível de tudo aquilo que em geral prende a atenção: inclinações pessoais, preconceitos e hipóteses teóricas por mais fundamentadas que sejam”.<sup>14</sup> Portanto, como Cézanne, Freud projeta um contramodelo único de atenção, que resiste à noção de seleção e supera a inibição do periférico. Ele presume

12 Sigmund Freud, “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise” [1912], in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* [doravante ESB], trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 12, pp. 125-26.

13 Id., *ibid.*, p. 126. Uma década antes, o psicólogo de Würzburg Oswald Külpe havia associado a atenção neutra e não familiarizada com o gênio artístico: “Dizemos que um homem mostra genialidade quando descobre novos aspectos ou novos atributos onde todo o resto do mundo passou sem prestar atenção. Entretanto, tal descoberta exige a *imparcialidade absoluta da observação atenta*, e a independência de visões e preconceitos habituais”. O. Külpe, “The Problem of Attention”. *Monist*, v. 13, n. 1, out. 1902, p. 59; grifos meus.

14 J. Laplanche & J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-analysis*, trad. Donald Nicholson-Smith. Nova York: Norton, 1973, p. 43.



um estado ideal no qual é possível redistribuir a atenção de modo que nada fique de fora, que tudo seja submetido a um nível reduzido de foco, mas sem risco de sobrecarga esquizofrênica.<sup>15</sup> Trata-se de uma total inversão da hipótese da atenção como um “holofote”, pois esse tipo de “seleção” iluminadora traz o risco de que se encontre apenas “o que já se sabe”. Freud, como psicanalista, buscou se amoldar a um aparelho capaz de ocupar-se de uma sequência aparentemente aleatória de signos (seja linguagem, gestos, entonações ou silêncios), mas que conseguisse extrair dessa textura desconexa alguma clareza interpretativa.<sup>16</sup> Interesse-me não por alguma implicação psicanalítica específica, mas pelo significado cultural mais amplo de uma técnica criada para impor certo grau de controle cognitivo sobre um excesso inassimilável de informações ou sobre a sintaxe aparentemente caótica dos sonhos. O que está em jogo é uma desmotivação calculada da atenção, isto é, uma automatização da atenção como modo de decodificar a gênese histórica de um presente indecifrável nos termos de um sujeito humano individual.

No entanto, na arena social mais ampla da Piazza Colonna (e da emergência paralela de uma psicologia das massas), a operação de uma semelhante dispersão da atenção não está nem perto de tornar inteligível o campo urbano cambiante e desconexo de sujeitos e eventos coletivos. A irrelevância da própria coluna e a perda de seu significado mnemônico são sinais da instauração de uma nova temporalidade, que subsiste como eterno presente desistoricizado, oscilando entre o tédio e a absorção, entre a imersão autodestruidora

15 Já em 1900, Freud havia distinguido a atenção crítica e a difusa. A primeira seria uma faculdade que leva o observador a “rejeitar algumas das ideias que lhe ocorrem após percebê-las, a interromper outras abruptamente, sem seguir os fluxos de pensamento que elas lhe desvendariam, e a se comportar de tal forma em relação a mais outras que elas nunca chegam a se tornar conscientes e, por conseguinte, são suprimidas antes de serem percebidas”. O segundo modelo de atenção, fundamental tanto para o paciente quanto para o psicanalista, dependia de “suprimir sua faculdade crítica” e constituía um “estado psíquico que, em sua distribuição da energia psíquica (isto é, da atenção móvel), tem alguma analogia com o estado que precede o adormecimento – e, sem dúvida, também com a hipnose”. Aqui Freud cita a recomendação feita por Schiller de “relaxamento da vigília nos portais da Razão”, S. Freud, “A interpretação dos sonhos” [1900], in *ESB*, v. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1972, pp. 136-38.

16 Resumindo a técnica do psicanalista, Freud fornece uma de suas muitas imagens de máquinas ou aparelhos para elucidar determinado processo psíquico ou relação intersubjetiva: “Deve ajustar-se ao paciente como um receptor telefônico se ajusta ao microfone transmissor. Assim como o receptor transforma de novo em ondas sonoras as oscilações elétricas na linha telefônica, que foram criadas por ondas sonoras, da mesma maneira o inconsciente do médico é capaz, a partir dos derivados do inconsciente que lhe são comunicados, de reconstruir esse inconsciente, que determinou as associações livres do paciente”. S. Freud, “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”, op. cit., p. 129.

na multidão e uma insuportável solidão social. Com cada nova edição dos jornais negando a pretendida importância à edição anterior, a aparição recorrente dos jovens vendedores faz parte do que Guy Debord viu como a erradicação da consciência histórica na sociedade do espetáculo, “a circularidade sem fim das informações, que sempre recaem na mesma curta lista de trivialidades, proclamadas apaixonadamente como grandes descobertas”.<sup>17</sup> A experiência que Freud teve do cinematógrafo é especialmente importante aqui: a ideia de que cada filme pode ser repetido indefinidamente e, ainda assim, sempre deixar a plateia “enfeitiçada”.<sup>18</sup> A repetição aqui é inseparável da produção moderna de amnésia histórica, e podemos identificar algumas das origens do nosso próprio mundo da virada do século, no qual o consumo obrigatório de “informação” é considerado sinônimo de experiência.

Entretanto, como escreve Freud, “até as nove da noite eu geralmente me sinto enfeitiçado; mas então começo a sentir-me muito solitário na multidão”. Esse estado de absorção fascinada só é compreensível pelo sentimento de isolamento que se segue. As circunstâncias específicas da carta (um marido / pai numa cidade estrangeira) situam-na numa temática moderna mais ampla do desenraizamento, mas o tom difuso de leve condescendência de Freud também aponta noutra direção. Peter Stallybrass e Allon White concluem sua descrição da rejeição do carnaval no século XIX com a seguinte observação: “Não há cena mais facilmente reconhecível de *páthos* burguês do que a multidão solitária na qual a identidade individual é alcançada *sobre e contra* todas as outras, pelo triste reconhecimento do não pertencimento. O momento no qual o sujeito torna-se um estranho na multidão, um observador, compensando a exclusão por meio do olhar discriminador, está na própria raiz da sensibilidade

17 “Quando o importante se torna socialmente reconhecido como o que é instantâneo, e vai sê-lo um instante depois – diferente e igual –, e que sempre substituirá uma outra importância instantânea, pode-se também dizer que o meio utilizado garante uma espécie de eternidade dessa não importância, que fala tão alto.” Guy Debord, “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”, em *A sociedade do espetáculo* [1967], trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 178.

18 O fato de essa repetitividade ainda poder enfeitiçar Freud confirma a tese de Tom Gunning de que por volta de 1907 o cinema era essencialmente “exibicionista”; sua atração era a exibição de sua própria visibilidade. Ele “solicitava diretamente a atenção do espectador, incitando a curiosidade visual e fornecendo prazer por meio de um espetáculo excitante – um evento único, seja ficção ou documentário, *que é interessante por si só*”. T. Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”, in Thomas Elsaesser (org.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI, 1990, pp. 57-58; grifos meus.



burguesa”.<sup>19</sup> A autonomia e a privacidade que Freud parecia arrogar a si (figuradas no final da carta pela insularidade e retiro sensorial do quarto de hotel) representa uma evasão fútil da desindividualização que ele experimenta na *piazza* e que o impeliu a retirar-se para uma forma mais controlada de solidão.

A dissolução da cidade axial e monumental coincide com o que Gianni Vattimo detalhou como o início de um mundo de múltiplas racionalidades, uma proliferação de imagens e de comunicação e a erosão do princípio de realidade. Segundo ele, viver nesse mundo plural significa suportar uma oscilação constante entre o pertencimento e a desorientação e, em *O balcão* de Manet, vimos uma encarnação precoce desse movimento rítmico.<sup>20</sup> Paradoxalmente, “enfeitiçar-se” diante do cinematógrafo é ambas essas coisas: imersão na coletividade e, ao mesmo tempo, separação na solidão absorta. A atenção moderna inevitavelmente flutua entre esses polos: é uma perda do eu que oscila indefinidamente entre uma evaporação emancipadora da interioridade e da distância e uma incorporação entorpecedora às múltiplas engrenagens do trabalho, da comunicação e do consumo. Portanto, o espaço plural e híbrido dessa praça romana no final do verão de 1907 prenuncia que a sociedade do espetáculo não está irrevogavelmente destinada a transformar-se num regime contínuo de separação, nem numa mobilização coletiva nefasta; em vez disso, será uma miscelânea de efeitos flutuantes, nos quais os indivíduos e os grupos vão se reconstituir de modo contínuo, seja criativa ou reativamente. Entretanto, ainda que este último advérbio possa aplicar-se às “reorganizações” sociais mais catastróficas do século xx, a multidão desse 22 de setembro específico, mesmo enfeitiçada, não se parece nem um pouco com as massas regressivas e dóceis de Le Bon e outros. Nesse “delicioso” ar da noite de verão, a repetição encantadora de imagens levemente tremeluzentes numa tela improvisada não impede o jogo espontâneo da agregação social no terreno duradouro de convivialidade e vida.

19 Peter Stallybrass e Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986, p. 187.

20 Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, trad. David Webb. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992, p. 10.

## Nota bibliográfica dos ensaios

Esta bibliografia lista os textos citados anteriores a 1910.

- AGOSTINHO. *City of God*, trad. Henry Bettenson. Londres: Penguin, 1972 [ed. bras.: *A cidade de Deus: Contra os pagãos*, trad. Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes, 2009].
- ALLEN, Grant. *Physiological Aesthetics*. Londres: H. S. King, 1877.
- ANGELL, James R. *Psychology: An Study of the Structure and Function of Human Consciousness*. Nova York: Henry Holt, 1904.
- ANGELL, James R. & Addison W. MOORE. “Reaction Time: A Study in Attention and Habit”. *Psychological Review*, v. 3, 1896, pp. 245-58.
- ARISTÓTELES. *The Complete Works of Aristotle*. Ed. Jonathan Barnes. 2 v. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- BACHE, P. Meade. “Reaction Time with Reference to Race”. *Psychological Review*, v. 2, n. 5, set. 1895, pp. 475-86.
- BALDWIN, James Mark. *Handbook of Psychology: Feeling and Will*. Nova York: Henry Holt, 1891.
- BASTIAN, Charlton. “Les Processus nerveux dans l’attention et la volition”. *Revue philosophique*, v. 32, abr. 1892, pp. 353-84.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Selected Writings on Art and Artists*, trad. P. E. Charvet. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- BERGSON, Henri. *Creative Evolution* [1907], trad. Arthur Mitchell. Nova York: Random House, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Matter and Memory* [1896], trad. W. S. Palmer e N. M. Paul. Nova York: Zone Books, 1988 [ed. bras.: *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, 2ª ed., trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999].
- \_\_\_\_\_. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* [1888], trad. F. L. Pogson. Nova York: Harper & Row, 1960.
- BERNARD, Emile. “Paul Cézanne”. *L’Occident*, jul. 1904, p. 20.
- BERNHEIM, Hippolyte. *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy* [1884], trad. Christian Herter. Nova York: Aronson, 1973.



BINET, Alfred. "Le Fétichisme dans l'amour". *Revue philosophique*, v. 25, 1888, pp. 142-67, 252-75.  
 \_\_\_\_\_. *On Double Consciousness*. Chicago: Open Court, 1890.  
 BINET, Alfred & Charles FÉRÉ. *Le Magnétisme animal*. Paris: Félix Alcan, 1888.  
 BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin* [1867]. Paris: H. Laurens, 1880.  
 BOLTON, Thaddeus. "Rhythm". *American Journal of Psychology*, v. 6, n. 2, jan. 1894, pp. 145-258.  
 BONNIER, Charles & Pierre. "Documents et critique expérimentale; Parsifal". *Revue wagnérienne*, v. 2, mar. 1887, pp. 42-55.  
 BRADLEY, F. H. "Is There Any Special Activity of Attention?" *Mind*, v. 11, 1886, pp. 305-23.  
 \_\_\_\_\_. "On Active Attention". *Mind*, n. s. 11, 1902, pp. 1-30.  
 BRAID, James. *Neurypnology or the Rationale of Nervous Sleep*. Londres: J. Churchill, 1843.  
 BREUER, Josef & Sigmund FREUD. *Studies in Hysteria*, trad. James Strachey. Nova York: Basic Books, 1957.  
 BROWN-SÉQUARD, Charles-Edouard. "Dynamogénie", in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 1<sup>re</sup> série, v. 30, pp. 756-60. Paris: Asselin, 1885.  
 \_\_\_\_\_. *Physiology and Pathology of the Central Nervous System*. Filadélfia: Lippincott, 1858.  
 \_\_\_\_\_. *Recherches expérimentales et cliniques sur l'inhibition et la dynamogénie*. Paris: Masson, 1882.  
 CAPPIE, James. "Some Points in the Physiology of Attention, Belief and Will". *Brain*, v. 9, jul. 1886, pp. 196-206.  
 CARPENTER, William B. *Principles of Human Physiology*. Filadélfia: Blanchard & Lea, 1853.  
 \_\_\_\_\_. *Principles of Mental Physiology* [1874]. 4<sup>e</sup> ed. Londres: Kegan Paul, 1896.  
 CASSIRER, Ernst. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und der Wissenschaft der neueren Zeit* [1907]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, v. 3, 1971.  
 CATTALL, James McKeen. "Address of the President before the American Psychological Association". *Psychological Review*, v. 3, 1896, pp. 154-48.  
 \_\_\_\_\_. "The Conceptions and Methods of Psychology". *Popular Science Monthly*, v. 66, 1904, pp. 176-86.  
 \_\_\_\_\_. "Experiments on the Association of Ideas". *Mind*, v. 12, 1887, pp. 68-74.  
 \_\_\_\_\_. "The Inertia of Eye and Brain". *Brain*, v. 8, out. 1885, pp. 295-312.  
 \_\_\_\_\_. "Mental Tests and Their Measurement". *Mind*, v. 15, 1890, pp. 373-80.  
 CÉZANNE, Paul. *Letters*. Ed. John Rewald, trad. Marguerite Kay. Oxford: Cassirer, 1946.  
 CÉZANNE, Paul et al. *Conversations avec Cézanne*. Ed. P. M. Doran. Paris: Macula, 1978.  
 CHAIGNET, Anthelme Edouard. *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*. 2 v. Paris: Didier, 1873.  
 CHARCOT, J.-M. *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*. Ed. Ruth Harris. Londres: Tavistock, 1991.  
 CHARCOT, J.-M. & Paul RICHER. *Les Démoniaques dans l'art*. Paris: Delhaye et Lecrosnier, 1887.  
 COCKE, James R. *Hypnotism: How It Is Done, Its Uses and Dangers*. Boston: Arena, 1894.  
 CONDILLAC, Etienne Bonnot de. "Essay on the Origin of Human Knowledge", in *Philosophical Writings of Etienne Bonnot, Abbé de Condillac*, trad. Franklin Philip. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, v. 2, 1987.  
 COUSIN, Victor. *Elements of Psychology*, trad. Caleb Henry. Nova York: Ivison & Phinney, 1856.  
 CROCE, Benedetto. *Aesthetic* [1901], trad. Douglas Ainslie. Londres: Peter Owen, 1953.  
 DARWIN, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* [1871]. Princeton: Princeton University Press, 1981.  
 DELBOEUF, Joseph. *Le Sommeil et les rêves*. Paris: Félix Alcan, 1885.  
 DEWEY, John. *Psychology*. Nova York: Harper, 1886.  
 \_\_\_\_\_. "The Reflex Arc Concept". *Psychological Review*, v. 3, n. 4, jul. 1896, pp. 357-70.  
 DILTHEY, Wilhelm. *Introduction to the Human Sciences* [1883]. Ed. Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi. Princeton: Princeton University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Selected Works v. 5: Poetry and Experience*. Ed. Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi. Princeton: Princeton University Press, 1985.  
 DODDS, W. J. "On Some Central Affections of Vision". *Brain*, v. 8, 1886, pp. 21-39.  
 DOLLEY, Charles S. & James McKeen Cattell. "On Reaction Times and the Velocity of the Nervous Impulse". *Psychological Review*, v. 1, n. 2, 1894, pp. 159-68.  
 DU MAURIER, Georges. *Trilby*. Nova York: Harper & Brothers, 1894.  
 DURKHEIM, Emile. *The Division of Labor in Society* [1893], trad. W. D. Halls. Nova York: Free Press, 1984.  
 \_\_\_\_\_. *The Rules of Sociological Method* [1895], trad. Sarah Solovay e John Mueller. Nova York: Free Press, 1964.  
 \_\_\_\_\_. *Sociology and Philosophy*, trad. D. F. Pocock. Glencoe, Illinois: Free Press, 1953.  
 EBBINGHAUS, Hermann. *Grundzüge der Psychologie*. 2 v. Leipzig: Veit, 1905.  
 \_\_\_\_\_. *Memory: A Contribution to Experimental Psychology* [1895], trad. Henry Ruger e Clara Bussenius. Nova York: Dover, 1964.  
 EHRENFELS, Christian von Mueller. "Über Gestaltqualitäten". *Vierteljahrsschrift wissenschaftliche Philosophie*, v. 14, 1890, pp. 249-92. Trad. ing. "On Gestalt Qualities", in Barry Smith (org.). *Foundations of Gestalt Theory*. Munique: Philosophia Verlag, 1982.  
 ENGELS, Friedrich. *Dialectics of Nature*, trad. Clemens Dutt. Nova York: International Publishers, 1940.  
 FECHNER, Gustav. *Elemente der Psychophysik*. 2 v. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. Trad. ing. *Elements of Psychophysics*, trad. Helmut Adler. Nova York: Holt, Rinehart, 1966.  
 \_\_\_\_\_. *Vorschule der Aesthetik*. 2 v. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.  
 FÉRÉ, Charles. "Dégénérescence et criminalité". *Revue philosophique*, v. 24, out. 1887, pp. 337-77.  
 \_\_\_\_\_. "L'Énergie et la vitesse des mouvements volontaires". *Revue philosophique*, v. 28, jul.-dez. 1889, pp. 57-68.  
 \_\_\_\_\_. *La Pathologie des émotions*. Paris: Félix Alcan, 1892.  
 \_\_\_\_\_. *Sensation et mouvement* [1887]. Paris: Félix Alcan, 1900.  
 FENIER, David. *The Functions of the Brain*. Londres: Smith Elder, 1876.  
 FIEDLER, Konrad. *On Judging Visual Works of Art* [1876], trad. Henry Shaefer-Simmern. Berkeley: University of California Press, 1949.  
 FOUILLÉE, Alfred. *Nietzsche et l'immoralisme*. Paris: Félix Alcan, 1902.  
 \_\_\_\_\_. "Le Physique et le mental: A propos de l'hypnotisme". *Revue des Deux Mondes*, v. 105, 01/05/1891, pp. 429-61.  
 \_\_\_\_\_. "La Sensation et la pensée selon le sensualisme et le platonisme contemporains". *Revue des Deux Mondes*, v. 82, 15/07/1887, pp. 398-425.  
 FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*, trad. James Strachey. Nova York: Avon, 1965 [ed. bras.: "A interpretação dos sonhos", in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* [doravante ESB], trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. 4, 2006].  
 \_\_\_\_\_. *The Letters of Sigmund Freud*, trad. Tania e James Stern. Nova York: Basic Books, 1975.  
 \_\_\_\_\_. "Project for a Scientific Psychology", in *The Origins of Psycho-analysis*, trad. Eric Mosbacher e James Strachey, pp. 415-45. Nova York: Basic Books, 1954 [ed. bras.: "Projeto para uma psicologia científica", in *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* [ESB], trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. 1, 2006].  
 GALTON, Francis. *Inquiries into Human Faculty and Its Development*. Londres: Macmillan, 1883.  
 GASQUET, Joachim. *Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations*, trad. Chistopher Pemberton. Londres: Thames & Hudson, 1991.  
 GEYMULLER, H. de. "Deniers travaux sur Léonard de Vinci". *Gazette des Beaux-Arts*, v. 34, 1886, pp. 143-64.



GILLES DE LA TOURETTE, Georges. *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*. Paris: E. Plon, 1887.

GLEY, E. "C.-E. Brown-Séquard". *Archives de physiologie normale et pathologique*, 5<sup>e</sup> série, n. 6, 1894, pp. 759-70.

GUYAU, Jean-Marie. *L'Art au point de vue sociologique*. Paris: Félix Alcan, 1889.

HALL, G. Stanley. "Reaction-Time and Attention in the Hypnotic State". *Mind*, v. 8, 1883, pp. 171-82.

HARTMANN, Eduard von. *Philosophy of Unconscious* [1868], trad. William C. Coupland. Londres: Routledge, 1931.

HEGEL, G. W. F. *Hegel's Philosophy of Mind*, trad. William Wallace e A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *The Phenomenology of Mind*, trad. J. B. Baillie. Nova York: Harper & Row, 1967.

HELMHOLTZ, Hermann von. *Treatise on Physiological Optics*. 2 v. Ed. James P. C. Southall. Nova York: Dover, 1962. Ed. fran. *Optique physiologique*, trad. Emile Javal e N. Th. Klein. Paris: Victor Masson, 1867.

\_\_\_\_\_. *Science and Culture Popular and Philosophical Essays*, trad. David Cahan. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

HENRY, Charles. *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs...* Paris: C. Verdin, 1888.

\_\_\_\_\_. "Le Contraste, le rythme, la mesure". *Revue philosophique*, v. 28, jul.-dez. 1889, pp. 356-81.

\_\_\_\_\_. "Introduction à une esthétique scientifique". *Revue contemporaine*, 1885.

\_\_\_\_\_. "Sur l'Origine de quelques notations mathématiques". *Revue archéologique*, v. 37, 1878, pp. 324-33 e 38, 1879, pp. 1-10.

HERING, Ewald. *Outlines of a Theory of the Light Sense*, trad. Leo M. Hurvich e Dorothea Jameson. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

HIBBEN, John Grier. "Sensory Stimulation by Attention". *Psychological Review*, v. 2, n. 4, jul. 1895, pp. 369-75.

HILDEBRAND, Adolf. "The Problem of Form in the Fine Arts" [1893], in Harry Mallgrave & Eleftherios Ikononou (orgs.). *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, pp. 227-80. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

HOCH, August. "A Review of Some Recent Papers upon the Loss of the Feeling of Reality and Kindred Symptoms". *Psychological Bulletin*, v. 2, n. 7, 15. jul. 1905, pp. 233-41.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Selected Prose*, trad. Mary Hottinger et al. Nova York: Pantheon, 1952.

HUMBERT DE SUPERVILLE, D. P. G. "Essay on the Unconditional Signs in Art [1857], in *Miscellanea Humbert de Superville*, ed. Jacob Bolten. Leiden, 1997.

HUSSERL, Edmund. *Logical Investigations* [1899-1901], trad. J. N. Findlay. 2 v. Nova York: Humanities Press: 1970.

\_\_\_\_\_. *The Phenomenology of Internal Time Consciousness* [1905-1910], trad. James S. Churchill. Bloomington: Indiana University Press, 1964.

HUXLEY, Thomas H. *Collected Essays*. Nova York: D. Appleton, v. 1, 1917.

HUYSMANS, Joris-Karl. *L'Art moderne / Certains*. Paris: Union Générale d'Editions, 1975.

HYSLOB, Theodor B. *Mental Psychology Especially in Its Relations to Mental Disorders*. Londres: Churchill, 1895.

IAMBlichus. *On the Pythagorean Life*, trad. Gillian Clark. Liverpool: Liverpool University Press, 1989.

JACKSON, John Hughlings. *Selected Writings of John Hughlings Jackson*. 2 v. Ed. James Taylor. Londres: Hodder & Stoughton, 1932.

JAMES, William. *The Principles of Psychology* [1890]. 2 v. Nova York: Dover, 1950.

JANET, Pierre. "Attention", in Charles Richet (org.). *Dictionnaire de physiologie*. Paris: Félix Alcan, 1895, v. 1, pp. 831-39.

\_\_\_\_\_. *L'Automatisme psychologique*. Paris: Félix Alcan, 1889.

\_\_\_\_\_. "Etude sur un cas d'aboulie et d'idées fixes". *Revue philosophique*, v. 31, 1891, pp. 258-87, 382-407.

\_\_\_\_\_. *The Mental State of Hystericals* [1893], trad. Caroline Corson. Nova York: Putnam, 1902.

\_\_\_\_\_. *Névroses et idées fixes*. Paris: Félix Alcan, 1898.

JEVONS, W. Stanley. "The Power of Numerical Discrimination". *Nature*, 09 / 02 / 1871, pp. 281-82.

JULLIEN, Adolphe. "Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg" de Richard Wagner". *L'Art*, v. 45, 1888, pp. 153-60.

\_\_\_\_\_. *Richard Wagner: Sa vie et ses oeuvres*. Paris: J. Rouam, 1886.

KAHN, Gustave. "Peinture: Exposition des Indépendantes". *Revue indépendante*, v. 6, abr. 1888, pp. 160-64.

\_\_\_\_\_. "Seurat". *L'Art moderne* 11, 05 / 04 / 1891, pp. 107-10.

KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason*, trad. Norman Kemp Smith. Nova York: St. Martin's, 1965 [ed. port.: *Crítica da razão pura*, 5<sup>a</sup> ed., trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, A 111].

\_\_\_\_\_. *Prolegomena to Any Future Metaphysics*. Ed. Lewis White Beck. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1950.

KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia Sexualis* [1886], trad. Harry E. Wedeck. Nova York: Putnam, 1965.

KREIBIG, Josef Clemens. *Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung*. Viena: Alfred Hölder, 1897.

KÜLPE, Oswald. *Outlines of Psychology* [1893], trad. E. B. Titchener. Londres: Sonnenschein, 1895.

\_\_\_\_\_. "The Problem of Attention". *Monist*, v. 13, n. 1, out. 1902, pp. 38-68.

LADD, George Trumbull. *Elements of Physiological Psychology*. Nova York: Scribner, 1887.

LAFONTAINE, Charles. *Mémoires d'un magnétiseur*. Paris: Ballière, 1866.

LALANDE, André. "Sur un Effet particulier de l'attention appliquée aux images". *Revue philosophique*, v. 35, mar. 1893, pp. 284-87.

LAYCOCK, Thomas. "Reflex, Automatic and Unconscious Cerebration: A History and a Criticism". *Journal of Mental Science*, v. 21, n. 96, jan. 1876, pp. 477-98.

LE BON, Gustave. *The Crowd* [1895]. Nova York: Viking, 1960.

LE ROUX, Hugues. *Les Jeux du cirque et la vie foraine*. Paris: Plon, 1889.

LIÉBEAULT, Auguste. *Du Sommeil et des états analogues considérés au point de vue de l'action du moral sur le physique*. Paris: V. Masson, 1866.

\_\_\_\_\_. *Le Sommeil provoqué et les états analogues*. Paris: Doin, 1889.

LIÉGEAIS, Jules. *De la Suggestion et du somnambulisme dans leurs rapports avec la jurisprudence et la médecine légale*. Paris: Doin, 1889.

LIPPS, Theodor. *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn: M. Cohen, 1883.

\_\_\_\_\_. *Psychological Studies* [1885], trad. Herbert C. Sanborn. Baltimore: Williams and Wilkins, 1926.

LISSAUER, Hermann. "Ein Fall von Seelenblindheit nebst einem Beitrage zur Theorie derselben". *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, v. 21, 1890, pp. 222-70.

LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding* [1690]. 2 v. Nova York: Dover, 1959.

LOEWY, Emanuel. *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, trad. John Fothergill. Londres: Duckworth, 1907.

LOMBROSO, Cesare. *L'Homme criminel: Etude anthropologique et médico-légale* [1876], trad. G. Regnier e A. Bournet. Paris: Félix Alcan, 1887.



LUCKEY, George W. "Comparative Observations on the Indirect Color Range of Children, Adults and Adults Trained in Color". *American Journal of Psychology*, v. 6, n. 4, jan. 1895, pp. 489-504.

MACH, Ernst. *Contributions to the Analysis of the Sensations* [1885], trad. C. M. Williams. La Salle: Open Court, 1890.

\_\_\_\_\_. *Popular Scientific Lectures*, trad. Thomas J. McCormack. La Salle: Open Court, 1893.

MAINE DE BIRAN, Pierre. *De l'Apperception immédiate* [1807]. Paris: J. Vrin, 1963.

MALEBRANCHE, Nicolas. *The Search after Truth* [1675], trad. Thomas M. Lennon e Paul J. Olscamp. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance*. Ed. Henri Mondor e Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, v. 2, 1965.

\_\_\_\_\_. *La Dernière Mode: Gazette du monde et de la famille*. Paris: Romsay, 1878.

\_\_\_\_\_. "The Impressionists and Edouard Manet" [1876], in Penny Florence, *Mallarmé, Manet and Redon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 11-18.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. *Selected Letters of Stéphane Mallarmé*, trad. Rosemary Lloyd. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

MARILLIER, Léon. "Remarques sur le mécanisme de l'attention". *Revue philosophique*, v. 27, 1889, pp. 566-87.

MARX, Karl. *Capital*. 3 vols. Trad. Samuel Moore e Edward Aveling. Nova York: International Publishers, 1967.

\_\_\_\_\_. *Grundrisse*, trad. Martin Nicolaus. Nova York: Random House, 1973.

MAUDSLEY, Henry. *Body and Will*. Nova York: D. Appleton, 1884.

\_\_\_\_\_. *The Physiology and Pathology of Mind*. 2a ed. Londres: Macmillan, 1868.

\_\_\_\_\_. *The Physiology of Mind*. Nova York: D. Appleton, 1883.

MAUPASSANT, Guy de. *The Horla and Other Stories*, trad. S. Jameson. Nova York: Knopf, 1925.

MAURY, L.-F. Alfred. *Le sommeil et les rêves*. Paris: Didier, 1878.

MENARD, L. "Linhibition". *Cosmos: Revue des sciences*, v. 71, 04/06/1887, pp. 255-56.

MEYERSON, Emile. *Identity and Reality* [1908], trad. Kate Loewenberg. Nova York: Dover, 1962.

MINTORN, William. *La Somnambule*. Paris: Ghio, 1880.

MOLL, Albert. *Hypnotism* [1889]. Nova York: Scribner, 1899.

MORAND, J.-S. *Le magnétisme animal: Etude historique et critique*. Paris: Garnier, 1889.

MOSSO, Angelo. *Fatigue* [1891], trad. Margaret Drummond. Nova York: G. P. Putnam, 1904.

MÜLLER, Georg Elias. *Zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit*. Leipzig: A. Edelmann, 1873.

MUNSTERBERG, Hugo. *Psychology and the Teacher*. Nova York: D. Appleton, 1909.

MÜNTZ, Eugène. "Les Expositions de Londres". *Gazette des Beaux-Arts* 6, set. 1872, pp. 236-49; out. 1872, pp. 312-25.

NAYRAC, Jean-Paul. *Physiologie et psychologie de l'attention*. Paris: Félix Alcan, 1906.

NIETZSCHE, Friedrich. *Beyond Good and Evil* [1886], trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1966.

\_\_\_\_\_. *The Case of Wagner* [1888], trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967.

\_\_\_\_\_. *Philosophy and Truth*, trad. Daniel Breazeale. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1979.

\_\_\_\_\_. *Selected Letters of Nietzsche*. Ed. Christopher Middleton. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

\_\_\_\_\_. *Untimely Meditations*, trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *The Will to Power* [1888], trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967 [ed. bras.: *Vontade de potência*, trad., prefácio e notas Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011].

NORDAU, Max. *Degeneration* [1892]. Nova York: Appleton, 1895.

OBERSTEINER, Heinrich. "Experimental Researches on Attention". *Brain*, v. 1, 1879, pp. 439-53.

PACKARD, Frederic H. "The Feeling of Unreality". *Journal of Abnormal Psychology*, v. 1, 1906, pp. 69-82.

PARINAUD, Henri. "Paralysis of the Movement of Convergence of the eyes". *Brain*, v. 25, out. 1886, pp. 330-41.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873]. Berkeley: University of California Press, 1980.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Ed. Arthur W. Burks. Cambridge: Harvard University Press, v. 8, 1958.

\_\_\_\_\_. *Charles S. Peirce: Selected Writings*. Ed. Philip P. Wiener. Nova York: Dover, 1958.

\_\_\_\_\_. *Writings of Charles S. Peirce*. Ed. Max H. Fisch. Bloomington: Indiana University Press, v. 2, 1982.

PILLSBURY, Walter B. *Attention* [1906]. Londres: Sonnenschein, 1908.

PILZECKER, Alfons. *Die Lehre von sinnliche Aufmerksamkeit*. Munique: Akademische Buchdruckerei von F. Straub, 1889.

POE, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. Nova York: Library of America, 1984.

POINCARÉ, Henri. *Science and Hypothesis* [1902], trad. J. Larmor. Nova York: Dover, 1952.

RAVAISSON-MOLLIEN, Charles. "Les Écrits de Léonard de Vinci". *Gazette des Beaux-Arts*, v. 23, 1881, pp. 225ff, 331ff, 514ff.

RENOUVIER, Charles. *Essais de critique générale. Premier essai*. Paris: Landrange, 1854.

RIBOT, Théodule. *The Diseases of the Will*, trad. Merwin-Marie Snell. Chicago: Open Court, 1894.

RICHET, Charles. "Du Somnambulisme provoqué". *Journal de l'anatomie et de la physiologie normales et pathologiques*, v. 11, 1875, pp. 348-78.

\_\_\_\_\_. (pseud. Charles Epheyre). "Soeur Marthe". *Revue des Deux Mondes*, v. 93, 15/05/1889, pp. 384-431.

RIEGL, Alois. "The Dutch Group Portrait" (exertos). *October* 74 (outono 1995), pp. 3-35.

RILKE, Rainer Maria. *Letters of Rainer Maria Rilke 1892-1910*, trad. Jane B. Green e M. D. Norton. Nova York: Norton, 1945.

\_\_\_\_\_. *Letters on Cézanne*, trad. Joel Agee. Nova York: Fromm, 1985.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Reveries of a Solitary Walker* [1776], trad. Peter France. Londres: Penguin, 1979.

RUSKIN, John. *The Elements of Drawing* [1857]. Nova York: Dover, 1971.

\_\_\_\_\_. *The Seven Lamps of Architecture* [1848]. Nova York: Noonday, 1977.

\_\_\_\_\_. *The Stones of Venice*. Ed. J. G. Links. Nova York: Hill & Wang, 1964.

SANCTIS, Sante de. *L'attenzione e i suoi disturbi*. Roma: Tip. dell'Unione Coop. Edit., 1896.

SCHELLING, F. W. J. *The Ages of the World*, trad. Frederick de Wolfe Bolman. Nova York: Columbia University Press, 1942.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays* [1851], trad. E. F. J. Payne. Oxford: Oxford University Press, v. 2, 1974.

\_\_\_\_\_. *The World as Will and Representation*. 2 v. Trad. E. F. J. Payne. Nova York: Dover, 1966 [ed. bras.: *O mundo como vontade e como representação*, trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, t. 1, 2005].

SCOTT, Walter D. *The Psychology of Advertising*. Boston: Small, Maynard & Co., 1908.

SÉAILLES, Gabriel. *Léonard de Vinci: L'artiste et savant. Essai de biographie psychologique*. Paris: Perrin, 1892.

\_\_\_\_\_. "Peintres contemporains: Puvis de Chavannes". *Revue bleue: Revue politique et littéraire*, v. 6, 11/02/1888, pp. 179-85.



SECHENOV, Ivan. *Reflexes of the Brain* [1863], trad. S. Belsky. Cambridge: MIT Press, 1965.

SERGI, Giuseppe. *La Psychologie physiologique* [1885]. Paris: Félix Alcan, 1888.

SEURAT, Georges et al. *Seurat: Correspondances, témoignages, notes inédites, critiques*. Ed. Hélène Seyrès. Paris: Acropole, 1991.

SHERRINGTON, Charles S. *The Integrative Action of the Nervous System*. Nova York: Scribner, 1906.

SIGNAC, Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* [1899]. Paris: Hermann, 1978.

SIMMEL, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *On Women, Sexuality and Love*, trad. Guy Oakes. New Haven: Yale University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *The Philosophy of Money* [1900], trad. Tom Bottomore e David Frisby. Londres: Routledge, 1978.

SLAUGHTER, J. W. "The Fluctuations of Attention in Some of Their Psychological Relations". *American Journal of Psychology*, v. 12, n. 3, 1901, pp. 314-34.

SOUBIES, Albert & Charles MALHERBES. *L'Oeuvre dramatique de Richard Wagner*. Paris: Fischbacher, 1886.

SOURIAU, Paul. *La Suggestion dans l'art*. Paris: Félix Alcan, 1893.

SPENCER, Herbert. *The Principles of Psychology*. 5ª ed. 2 v. Nova York: D. Appleton, 1871-72.

STANLEY, Hiram M. "Attention as Intensifying Sensation". *Psychological Review*, v. 2, n. 1, 1895, pp. 53-57.

STEIN, Gertrude. "Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention". *Psychological Review*, v. 5, n. 3, maio 1898, pp. 295-306.

STOKER, Bram. *Dracula* [1897]. Oxford: Oxford University Press, 1983.

STOUT, George Frederick. *Analytic Psychology*. 2 v. Londres: Sonnenschein, 1896.

STRINDBERG, August. *Three Plays*, trad. Peter Watts. Harmondsworth: Penguin, 1958.

STUMPF, Carl. "Hermann von Helmholtz and the New Psychology". *Psychological Review*, v. 2, n. 1, jan. 1895, pp. 1-11.

\_\_\_\_\_. *Tonspsychologie*. 2 v. Leipzig: S. Hirzel, 1890.

SULLY, James. "The Psycho-Physical Processes in Attention". *Brain*, v. 13, 1890, pp. 145-64.

SUTTER, David. *Nouvelle Théorie simplifiée de la perspective*. Paris: Jules Tardieu, 1859.

\_\_\_\_\_. "Les Phénomènes de la vision". *L'Art*, v. 20, 1880, pp. 74ff.

TAINE, Hippolyte. *Derniers essais de critique et d'histoire*. Paris: Hachette, 1894.

\_\_\_\_\_. *On Intelligence* [1869], trad. T. D. Haye. Nova York: Henry Holt, 1875.

TARDE, Gabriel. "Catégories logiques et institutions sociales". *Revue philosophique*, v. 28, ago. 1889, pp. 113-36.

\_\_\_\_\_. *The Laws of Imitation* [1890], trad. E. C. Parsons. Nova York: Henry Holt, 1903.

\_\_\_\_\_. *On Communication and Social Influence: Selected Papers of Gabriel Tarde*. Ed. Terry N. Clark. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

TITCHENER, Edward B. *Experimental Psychology: A Manual of Laboratory Practice*. Nova York: Macmillan, v. 1, 1901.

\_\_\_\_\_. *Lectures on the Elementary Psychology of Feeling and Attention*. Nova York: Macmillan, 1908.

TÖNNIES, Ferdinand. *Community and Society* [1887], trad. Charles P. Loomis. East Lansing: Michigan State University Press, 1957.

UHL, Lemon. *Attention*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1890.

VALÉRY, Paul. *The Collected Works of Paul Valéry v. 8: Leonardo, Poe, Mallarmé*, trad. Malcolm Cowley e James R. Lawlen. Princeton: Princeton University Press, 1972.

\_\_\_\_\_. *The Collected Works of Paul Valéry v. 12: Degas, Manet, Morisot*, trad. David Paul. Princeton: Princeton University Press, 1960.

VERHAEREN, Emile. "Georges Seurat". *La Société nouvelle*, abr. 1891, pp. 420-58.

VÉRON, Eugène. *L'Esthétique*. Paris: C. Reinwald, 1878.

WAGNER, Cosima. *Cosima Wagner's Diaries*. 2 v. Trad. Geoffrey Skelton. Nova York: Harcourt Brace, 1977.

WAGNER, Richard. *Judaism in Music and Other Essays*, trad. W. Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Opera and Drama*, trad. W. Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Religion and Art*, trad. W. Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

WEBER, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* [1904], trad. Talcott Parsons. Nova York: Scribner, 1958 [ed. bras.: *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004].

WELLS, H. G. *Three Prophetic Novels*. Ed. E. F. Bleiler. Nova York: Dover, 1960.

WERNICKE, Carl. *Der aphasische Symptomencomplex*. Breslau: Cohn and Weigert, 1874. Ed. ing. "The Symptom Complex of Aphasia", in R. Cohen (org.). *Boston Studies in the Philosophy of Science v. 4*. Nova York: Humanities Press, 1969, pp. 54-97.

WUNDT, Wilhelm. *Grundzüge der physiologischen Psychologie* [1874]. 2 v. Leipzig: Engelmann, 1880. Ed. ing. *Principles of Physiological Psychology*, trad. Edward Bradford Titchener. Nova York: Macmillan, 1904.

\_\_\_\_\_. *Outlines of Psychology* [1895]. 4ª ed. rev. Trad. Charles H. Judd. Leipzig: Engelmann, 1902.

WYZEWA, Téodor de. "Le Pessimisme de Richard Wagner". *Revue wagnérienne*, v. 6, 8 jul. 1885, pp. 167-70.

ZIEHEN, Theodor. *Introduction to Physiological Psychology*, trad. C. C. van Liew. Londres: Sonnenschein, 1892.



- Adams, Henry 91n, 98n  
 Adorno, Theodor 72, 72n, 73, 74n, 137-38n, 228n, 233n, 252n, 255, 255n, 265, 265n, 275, 275n, 338n  
 Agamben, Giorgio 131, 132n  
 Alberti, Leon Battista 227  
 Alexander, Christopher 193-94n  
 Allen, Grant 180n  
 Allport, Alan 57n  
 Angell, James R. 45n, 88n  
 Apter, Emily 135n  
 Arens, Katherine 49, 328-29n  
 Arendt, Hannah 78, 78n, 79, 79n, 323n  
 Argüelles, José 174n, 176n, 187n  
 Aristóteles 211, 211n  
 Armstrong, Carol 130n  
 Aron, Raymond 193n  
 Arrighi, Giovanni 55n  
 Asendorf, Christoph 109n  
 Ash, Mitchell G. 165n  
 Ashberry, John 145n  
 Attali, Jacques 209, 209n  
 Agostinho, Santo 40, 40n  
 Auzel, Dominique 263n, 269n  
 Avenarius, Richard 165n, 172
- Bachelard, Gaston 124, 124n  
 Badt, Kurt 334, 335n  
 Baer, Ulrich 301n  
 Bain, Alexander 43, 43n  
 Baldwin, James Mark 181, 181n  
 Bann, Stephen 337n  
 Barrows, Susanna 250n  
 Barthélemy-Madaule, Madeleine 319n  
 Barthes, Roland 31n, 155, 155n, 216n  
 Barzun, Jacques 256n  
 Bastian, Charlton 43n, 45n  
 Bataille, Georges 28, 77n, 112, 112n, 159, 210, 210n, 356  
 Baudrillard, Jean 217-18n  
 Baxandall, Michael 42n
- Beaubourg, Maurice 162n, 211, 211n  
 Beaune, Jean-Claude 156n, 236n  
 Bell, Clive 168n  
 Bellamy, Elizabeth J. 356n  
 Bellour, Raymond 242n  
 Belting, Hans 235n  
 Benjamin, Walter 9-10, 12, 14, 22, 25, 28, 64n, 72, 72-73n, 74, 74n, 75, 75n, 121, 136, 136n, 146, 231n, 312-13, 322-23, 323n, 352  
 Berger, Peter L. 313n  
 Bergson, Henri 38, 45n, 51, 65n, 66, 79, 81, 86, 87n, 164n, 167, 172, 177, 177n, 243n, 282n, 306, 310, 310n, 311, 311n, 312, 312n, 313, 313n, 314-16, 316n, 317, 317n, 318, 318n, 319, 319n, 320-21, 321n, 322, 322n, 323-24, 329-30, 337, 345, 348, 348n, 351, 351n  
 Berkeley, George 41  
 Bernheim, Hippolyte 92-93, 93n, 239, 239n, 242, 243n  
 Bersani, Leo 138, 138n  
 Binet, Alfred 46-47, 63, 135, 135n, 164n, 236n  
 Blake, William 351  
 Blanc, Charles 173n, 200n  
 Blanchot, Maurice 28  
 Bleuler, Eugen 61, 62n  
 Bloch, Ernst 189, 189n, 229, 229n, 233, 349-50n  
 Bois, Yve-Alain 333n  
 Bolton, Thaddeus 90n  
 Bonitzer, Pascal 122n  
 Bonnard, Pierre 291n  
 Bonnier, Charles e Pierre 257, 257n, 258  
 Borch-Jacobsen, Mikkel 245, 245n  
 Boring, Edwin G. 286n, 302n  
 Bossi, Giuseppe 199n  
 Botstein, Leon 227n  
 Bourdieu, Pierre 126n  
 Bradley, F. H. 45n, 62n, 113n  
 Braid, James 92, 92n, 239, 239n, 242, 242n  
 Brantlinger, Patrick 250n  
 Braun, Marta 177n



Brenkman, John 229n  
 Breuer, Josef 118, 118n, 119, 122n, 125  
 Brion-Guerry, Liliane 341, 341n  
 Broadbent, Donald 56n  
 Brodsky, Joseph 104n,  
 Bronzino, Agnolo 133  
 Brooks, John L. 86n  
 Broude, Norma 162n, 211n, 216n, 232n, 261-62n  
 Brown, Norman O. 229, 229n  
 Brown, Peter 123n  
 Brown-Séguard, Charles-Edouard 174, 174n, 175,  
 175n, 180, 181-82n, 242, 242n  
 Bruckner, Anton 165  
 Bruner, Jerome 47n  
 Buchloh, Benjamin 275n,  
 Buci-Glucksmann, Christine 129-30  
 Burch, Noël 151, 151n, 340n  
 Burgin, Victor 53n, 214n, 216, 216n  
 Burns, E. Bradford 154n  
 Butler, Judith 213n, 217n

Cachin, Françoise 208n  
 Caillebotte, Gustave 146n  
 Camus, Albert 282n  
 Canguilhem, Georges 236n, 313n, 342, 342n  
 Cappie, James 39, 39n  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 133, 133n  
 Carpenter, William B. 44, 44n, 45n, 59n, 64n, 88,  
 89n, 178-79n  
 Carroy, Jacqueline 238-39n  
 Cassirer, Ernst 41n, 73n, 81, 81n, 117, 117n, 314n  
 Castoriadis, Cornelius 40n  
 Cattell, James Mckeen 45n, 52n, 67, 301, 301n,  
 302, 302n, 303, 303n, 305n, 308n  
 Cézanne, Paul 10-11, 30-31, 51, 114, 142, 160, 277-  
 78, 278n, 279-81, 283-84, 284n, 285-86, 286n,  
 291-93, 293n, 294, 295n, 296, 302, 310, 315, 324-  
 26, 326n, 327-29, 331-33, 333n, 334-35, 335n, 336,  
 336n, 337, 337n, 338-39, 341, 341n, 345, 347, 347n,  
 348, 348n, 349, 349n, 350, 350n, 351-53, 356, 361  
 Chaignet, Anthelme Edouard 211n  
 Chapman, James 61n  
 Charcot, Jean-Martin 46, 92, 122, 122n, 126n,  
 133n, 174n, 176-77, 177n, 236-37n, 238-39, 239n,  
 240, 289, 300n  
 Chastel, André 228, 228n  
 Chéret, Jules 235n, 268, 268-69n, 235n, 268,  
 268-69n

Chertok, Léon 94n, 237-39n  
 Chevreul, Eugène 233  
 Chion, Michel 46, 287n  
 Churchland, Patricia Smith 57n  
 Clark, T. J. 120, 120n, 190n  
 Clay, Jean 112n  
 Clayson, S. Hollis 230n  
 Cohen, Hermann 37n  
 Coleridge, Samuel T. 59n  
 Collier, Jo Leslie 255n  
 Comolli, Jean-Louis 271, 271n  
 Comte, Auguste 192  
 Condillac, Etienne de 41, 41n  
 Connor, Steven 46n  
 Corbin, Alain 130n  
 Cornford, F. M. 214n  
 Courtine, Jean-Jacques 121, 121n  
 Cousin, Victor 37, 37n, 43  
 Croce, Benedetto 210n

Dagognet, François 153, 153n, 178n, 263n  
 Daguerre, Louis J. M. 148, 155n, 255n, 256  
 Dahlhaus, Carl 274n  
 Damasio, Antonio 57, 58n  
 Damisch, Hubert 199n  
 Damrosch, David 360n  
 Danziger, Kurt 52n, 288n  
 Darwin, Charles 64, 64n, 121, 185  
 Daston, Lorraine 40-41n, 51, 67, 67n  
 Dayan, Daniel 194n  
 De Cauter, Lieven 241n  
 De Grazia, Sebastian 79n  
 Debussy, Claude 164n  
 Decker, Hannah S. 119n  
 Degas, Edgar 31, 146n, 230  
 Delacroix, Eugène 229  
 Delboeuf, Joseph 47n, 123, 123n, 318n  
 Deleule, Didier 52n, 297n  
 Deleuze, Gilles 13, 18, 31, 32n, 90n, 101, 101n, 114,  
 114n, 115n, 131n, 142, 142n, 143, 143n, 145, 145n,  
 153, 198n, 225n, 248n, 283, 283n, 292n, 310n, 317,  
 317n, 319n, 332, 332n, 334, 334n, 338, 339n, 341,  
 341n, 348, 348n, 351n, 352, 352n  
 Derrida, Jacques 28, 198n, 206n, 207, 207n, 221n,  
 225n, 279, 279n, 284-85n, 331, 331n  
 Descartes, René 40n, 82, 110, 212n, 288  
 Deslandes, Jacques 269n  
 Dewey, John 307, 307n, 308, 308n

Didi-Huberman, Georges 231n  
 Diggins, John Patrick 308n  
 Diller, Lawrence H. 60n  
 Dilthey, Wilhelm 38, 47, 83, 83n, 84, 84n,  
 146n, 280n  
 Dodds, W. J. 330n  
 Dorra, Henri 210n, 270n  
 Dragonetti, Roger 138n  
 Duchamp, Marcel 129n, 169, 169n  
 Du Maurier, George 96n  
 Dürer, Albrecht 220  
 Durkheim, Emile 72, 72n, 164n 189, 189n, 190,  
 190n, 191, 191n, 192, 192n, 193, 193n, 194, 194n,  
 195, 243, 245, 248n, 250, 250n, 252, 274, 313, 313n  
 Duve, Thierry de 169n, 293n  
 Duvignaud, Jean 192n  
 Duyckaerts, François 237n

Elderfield, John 21, 291n  
 Eagleton, Terry 81, 81n, 136n, 343n  
 Ebbinghaus, Herrmann 45n, 47n, 70n, 298  
 Eccles, John C. 57, 57n  
 Edelman, Gerald 57n  
 Edison, Thomas 54, 54n, 55, 55n, 56, 56n, 149,  
 264, 271, 339-40  
 Ehrenfels, Christian von 164n, 165n, 166,  
 166n, 167, 168n  
 Ehrenzweig, Anton 170-71n, 295n  
 Eisenman, Stephen F. 189n  
 Eisenstein, Sergei 182n, 204n  
 Ellenberger, Henri 175n, 182n  
 Elsaesser, Thomas 49n, 199n, 215n, 340n, 363n  
 Engels, Friedrich 206n  
 Enzensberger, Hans Magnus 79n  
 Ewald, François 192, 192n  
 Exner, Sigmund 175n  
 Ey, Henri 87n  
 Espinosa, Baruch de 132

Fliess, Wilhelm 132, 132n  
 Foster, Hal 21, 101n  
 Foucault, Michel 10-11, 13, 17-18, 28, 34n, 53, 61,  
 69, 99-102, 144, 194n 260, 282, 305, 329n  
 Fancher, Raymond E. 328n  
 Farah, Martha J. 117n  
 Featherstone, Mike 241n  
 Fechner, Gustav 34, 46, 49-50, 50n, 71n, 179n,  
 210, 210n, 297, 301n, 318n

Feher, Michel 21, 101n  
 Fénéon, Félix 168, 200n, 216n, 262n  
 Féré, Charles 63, 63n, 176, 177n, 182n, 183, 187,  
 192n, 303n  
 Ferrier, David 64-65, 65n  
 Fiedler, Konrad 70, 70n, 73, 73n, 75n  
 Figlio, Karl M. 41n  
 Flanagan, Owen 346n  
 Flaubert, Gustave 176  
 Fouillée, Alfred 72, 72n, 188n, 224n, 289n  
 Francastel, Pierre 197n, 352  
 Freud, Sigmund 11, 45n, 46, 47n, 48, 49n, 50,  
 50n, 63-64, 66, 82, 83n, 94, 94n, 96, 96n, 118,  
 118n, 119, 121, 122n, 127, 127n, 129, 132, 132n,  
 144n, 145, 145n, 147, 164n, 175n, 184n, 214n,  
 215n, 217, 217n, 218, 218n, 226, 239, 239n, 251,  
 251n, 312n, 328, 328n, 329-31, 331n, 332n, 344,  
 357, 358, 358n, 359-60, 360n, 361, 361n, 362,  
 362n, 363, 363n, 364  
 Fried, Michael 113, 113n, 114n, 121n, 122n, 126n,  
 244n, 245n  
 Friedberg, Anne 149n  
 Fry, Roger 70, 70n, 168  
 Fuhrmann, August 148-49, 149n, 271  
 Fulcher, Jane 256n

Galison, Peter 21, 35n, 51n  
 Galton, Francis 222n  
 Gane, Mike 191n  
 Garelick, Rhonda 138n  
 Gasquet, Joachim 335n, 336n  
 Gates, Bill 56  
 Gaudreault, André 340n  
 Gauld, Alan 239n  
 Gearhart, Suzanne 41  
 Gedo, Mary Mathews 200n, 230  
 Gehlen, Arnold 312n  
 Géricault, Théodore 273n  
 Gervex, Henri 128n  
 Gibson, James J. 282n, 301n  
 Gilbert-Rolfe, Jeremy 113  
 Gilles de la Tourette, Georges 96, 239n  
 Godfrey, Sima 138n  
 Goethe, Johann Wolfgang von 163, 222, 310n  
 Goldstein, Jan 42, 43n, 62n  
 Goldstein, Kurt 71n, 117, 117n, 286n, 287n  
 Goldwater, Robert J. 199  
 Gombrich, E. H. 295n



- Goodman, Nelson 295, 295n  
 Gotlieb, Marc C. 21, 273n  
 Gould, Jay 153, 154n  
 Goux, Jean-Joseph 202  
 Gowing, Lawrence 284n, 286n  
 Green, André 207n  
 Greenhalgh, Paul 237n  
 Gregory, R. L. 223  
 Grosz, Elizabeth 131n, 226n  
 Guattari, Félix 101, 101n, 102n, 103n, 114, 114n, 115n, 131n, 153, 198n, 248n, 332, 332n, 334n  
 Gunning, Tom 49n, 199, 199n, 270, 363n  
 Gurwitsch, Aron 290n  
 Guyau, Jean-Marie 187, 188n
- Haas, Robert Bartlett 154n  
 Hacking, Ian 118n, 172  
 Hall, G. Stanley 38, 45n, 83n, 92, 239  
 Hall, Harrison 280n  
 Hansen, Carl 239  
 Hansen, Miriam 73n  
 Harman, P. M. 193n  
 Haroche, Claudine 121  
 Harrington, Anne 63n, 165n  
 Hartman, Geoffrey 249n  
 Hartmann, Eduard von 45n, 316n  
 Harvey, David 152n  
 Hatfield, Gary 42n  
 Haussmann, Georges  
 Hayes, Denys 235n  
 Head, Henry 57n, 150n  
 Hearnshaw, L. S. 57n  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 48n, 90n, 95n, 99n, 105  
 Heidegger, Martin 68, 78n, 184n  
 Helmholtz, Hermann von 34, 47n, 53, 64, 89, 126n, 163, 169, 179n, 222-24, 226, 246, 281, 286n, 287, 296n, 304, 314-16, 318, 320, 329  
 Hendricks, Gordon 154n,  
 Henry, Charles 173n, 174, 176, 178n, 187, 200n, 203n, 206, 208n, 210-11, 243, 245n  
 Henry, Michel 82n  
 Herbart, Johann Friedrich 79n, 83  
 Herbert, Robert L. 173n, 199n, 208n, 245n, 268n,  
 Hering, Ewald 47n, 286n  
 Hertel, Christiane 144n  
 Hertz, Heinrich 172  
 Hewitt, Andrew 196n
- Hildebrand, Adolf 291  
 Hoch, August 319n  
 Hochberg, Julian 22, 57n, 286n,  
 Hofmannsthal, Hugo von 324  
 Holbein, Hans 168  
 Holenstein, Elmar 49n  
 Holland, Eugene W. 131n,  
 Hollier, Denis 138n, 196n, 256n  
 Holmes, Frederic L. 304n  
 Hopp, Gisela 143n  
 Horkheimer, Max 77  
 Hubel, David 330n  
 Hulme, T. E. 70, 70n  
 Humbert de Superville, D. P. G. 173n, 229, 235n  
 Hume, David 41  
 Husserl, Edmund 40n, 46, 164n, 198n, 278-79, 279n, 280, 280n, 281-82, 282n, 283, 283-84n, 336n, 343n  
 Hutton, John G. 163n  
 Huxley, Aldous 77n, 287n  
 Huxley, Thomas H. 236n  
 Huysmans, Joris-Karl 116, 116n  
 Huyssen, Andreas 252n, 324n
- Isaacson, Joel 332n  
 Ives, Frederic Eugene 136
- Jackson, John Hughlings 62n, 64n, 118, 124, 124n, 150n, 157, 157n, 175  
 James, William 45n, 46, 50, 52n, 66, 85, 87n, 93, 122n, 123, 143n, 180, 181n, 190n, 222, 280n, 290, 300n, 343n, 355, 355n  
 Jameson, Frederic 53n, 88n, 161, 161n, 286n, 323n, 350n  
 Janet, Pierre 45n, 47n, 63, 63n, 66, 87n, 95n, 118, 118n, 119, 119n, 122, 122n, 125, 126n, 142, 142n, 164n, 190, 190n, 194, 236n, 242n, 289, 289n, 318, 318n, 321, 322, 322n  
 Jaspers, Karl 343n  
 Javal, Emile 222n, 287  
 Jay, Martin 21, 198, 198n, 280n, 321n, 356n  
 Jaynes, Julian 96n  
 Jeannerod, Marc 342n  
 Jencks, Chris 189n  
 Jevons, W. Stanley 299n  
 Johnson, Barbara 82n  
 Johnson, James H. 254  
 Jonas, Hans 287n
- Jullien, Adolphe 258n, 260n  
 Jünger, Ernst 181
- Kafka, Franz 74n, 230n  
 Kahane, Martine 256n  
 Kahn, Douglas 46n  
 Kahn, Gustave 210, 240n, 262, 262n  
 Kahneman, Daniel 104n  
 Kandinski, Vassili 169  
 Kant, Immanuel 36-37, 37n, 38, 42, 62, 70, 73, 73n, 80-82, 109n, 289, 355n  
 Karatani, Kojin 206, 206n  
 Katz, Elihu 194n  
 Kemp, Martin 178n  
 Kepler, Johannes 212n, 229n  
 Kern, Stephen 304n  
 Kernodle, George R. 199n  
 Kirby, Lynne 340n  
 Kittler, Friedrich 21, 252n, 297n, 298, 298n  
 Kline, Morris 212n  
 Klinger, Max 144, 144n, 145, 145n, 146, 146n, 147-48, 150, 157  
 Koestler, Arthur 104, 104n, 293n  
 Köhler, Wolfgang 165n, 166, 295  
 Köhnke, Klaus 37n  
 Koppen, Erwin 256n  
 Kosslyn, Stephen M. 57n  
 Kracauer, Siegfried 72, 72n, 155, 155n, 339n  
 Krafft-Ebing, Richard von 135, 135n, 239  
 Kramer, Lawrence 111n  
 Krauss, Rosalind 22, 70-71, 71n, 198n, 221, 221n, 325n  
 Kristeva, Julia 128, 128n, 131, 131n, 219n, 333n  
 Kubie, Lawrence S. 320n  
 Kuhn, Thomas S. 329n  
 Külpe, Oswald 38, 38n, 45n, 46, 361n  
 Kunzle, David 115n  
 Kusch, Martin 280n
- Lacan, Jacques 28, 110n, 111, 219n, 225n  
 Lacoue-Labarthe, Philippe 228n, 260, 260n  
 Ladd, George Trumbull 38n, 39n, 45n, 188n, 288n  
 Lafontaine, Charles 238n, 239n  
 Langer, Ellen J. 312n  
 Laplanche, Jean 46n, 129n, 175n, 214, 215n, 217n, 306, 306n, 361, 361n  
 Lawrence, D. H. 337n, 348, 348n
- Laycock, Thomas 64n, 179n  
 Le Bon, Gustave 243, 245, 248-49, 249n, 250, 250n, 251, 251n, 364  
 Le Brun, Charles 121  
 Leary, David E. 47n, 49n, 301n  
 Lebensztejn, Jean-Claude 160n, 241n, 259n  
 Lecercle, Jean-Pierre 138n  
 LeDoueff, Michèle 213n  
 Lefebvre, Henri 100n, 359n  
 Lehmann, Henri 201n  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 42, 288-89  
 Lemaire, Michel 138n  
 Lenoir, Timothy 51n, 316n  
 Lentricchia, Frank 356n  
 Leonardo da Vinci 168, 176n, 199-200, 200n, 201, 201n, 202, 205n, 208n, 214, 236n, 294  
 Leontis, Artemis 356n  
 Leppert, Richard 209n  
 Levin, David J. 21, 125n, 252n  
 Levine, Steven Z. 338n  
 Lévi-Strauss, Claude 188n, 206, 206n  
 Liébeault, Auguste 92, 92n, 93  
 Liebig, Justus von 315  
 Liégeois, Jules 96n  
 Lindholm, Charles 250n  
 Lingis, Alphonso 170n  
 Lipovetsky, Gilles 137n  
 Lipps, Theodor 45n, 46, 89, 90n, 182n, 280n  
 Lissauer, Hermann 117n  
 Liszt, Franz 260n  
 Livingston, James 87n  
 Livingstone, Margaret 330n  
 Locke, John 41, 42n, 288  
 Loewy, Emanuel 235n  
 Lombroso, Cesare 58n  
 Londe, Albert 300n  
 London, Perry 97n  
 Lotze, Hermann 43  
 Luckmann, Thomas 313n  
 Lucrécio 336n  
 Lukács, Georg 322n  
 Lukes, Steven 313n  
 Lumière (irmãos) 249n, 267  
 Lyotard, Jean-François 221, 221n, 225, 225n, 226, 226n, 328, 328n
- Mach, Ernst 46, 47n, 51, 52n, 72n, 125n, 132n, 152, 167, 171-72, 172n, 223n, 224n, 227, 227n



Münsterberg, Hugo 67, 89n, 100n  
 Musser, Charles 21, 339n  
 Muybridge, Eadweard 114, 150-51, 151n, 152-54, 154n, 155, 155n, 156-57, 267, 268n, 270-71, 273, 273n, 301  
 Myers, Gerald E. 66n

Nancy, Jean-Luc 92-93, 237n, 240n  
 Nattiez, Jean-Jacques 218, 218n,  
 Neisser, Ulric 298n  
 Nietzsche, Friedrich 33, 38, 51, 68, 69n, 76, 76-77, 77n, 79, 141, 141n, 142, 159, 172, 180n, 183, 183n, 184, 184n, 185, 185n, 186n, 188n, 207, 207n, 210, 219n, 220n, 251, 251n, 254n, 256, 256n, 257n, 269, 269n, 315, 336n, 337n, 348, 348n  
 Nochlin, Linda 189n, 262n, 272n  
 Nord, Philip 176n  
 Nordau, Max 39, 39n, 53, 54n, 59, 59n, 181, 182n, 254n  
 Novotny, Fritz 334, 335n  
 Nye, Mary Jo 249n

Olin, Margaret 76n  
 Ong, Walter J. 46n  
 Obersteiner, Heinrich 45n, 59n  
 Oettermann, Stephan 148, 148n, 149n  
 Ortega y Gasset, José 288n

Pacteau, Francette 214n  
 Panofsky, Erwin 205, 205n, 227n  
 Paradis, Bruno 313n  
 Parinaud, Henri 126n  
 Park, Katharine 41n  
 Pashler, Harold E. 28n, 57n  
 Pater, Walter 323, 323n  
 Pavlov, Ivan 342, 342n, 343n  
 Peirce, Charles Sanders 45n, 51, 51n, 68, 84, 84n, 85, 134, 135, 135n, 169, 169n, 212n  
 Pemberton, Christopher 335n  
 Perrot, Michelle 36n  
 Perrot, Philippe 139n  
 Petro, Patrice 104n  
 Pick, Daniel 39n  
 Piero della Francesca 168  
 Piranesi, Giovanni Battista 360, 360n  
 Planck, Max 164n  
 Poe, Edgar Allan 203n  
 Polanyi, Michael 212n, 292, 292n

Pomian, Krzysztof 41n  
 Popper, Karl 57, 57n  
 Porter, Edwin S. 339, 339n  
 Porter, Theodore 52n  
 Posner, Michael I. 57-58n, 282n  
 Posnock, Ross 88-89n  
 Postman, Leo 298n  
 Postman, Neil 56n  
 Poussin, Nicolas 134n, 293  
 Pribram, Karl H. 344n  
 Prigogine, Ilya 315n  
 Purkinje, Jan 222  
 Puvis de Chavannes, Pierre 211

Rabinbach, Anson 176n, 315, 315n  
 Rajchman, John 184n, 336n  
 Ramon y Cajal, Santiago 291n  
 Rapaport, Herman 215n  
 Raymond, Marcel 124n  
 Reed, Edward S. 44n, 356n  
 Reid, Thomas 43n  
 Rembrandt van Rijn 76, 171, 208n  
 Renouvier, Charles 212n  
 Rewald, John 210n, 270n, 324n, 347n  
 Reynaud, Emile 262-63, 263n, 264-66, 266n, 267, 267n, 268-69, 269n, 270n, 271-73  
 Ribot, Théodule 39, 45n, 46, 58n, 59, 71n, 86n, 89, 89n, 147n, 174, 175n, 288n, 317  
 Richard, Jean-Pierre 138n  
 Richet, Charles 63n, 92n, 96n  
 Ricoeur, Paul 126, 126n, 328n  
 Riegl, Alois 75, 75n, 76, 76n, 164n, 224, 334  
 Riesman, David 77, 78n  
 Rilke, Rainer Maria 74, 74n, 292, 292n  
 Rimbaud, Arthur 222n, 349n  
 Rochlin, Gene I. 56n  
 Rodin, Auguste 74  
 Rodowick, D. N. 102n  
 Rookmaaker, H. R. 163n  
 Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire 339n  
 Rorty, Richard 68, 68n, 85n  
 Rosand, David 212-13n  
 Rose, Jacqueline 214n  
 Rose, Nikolas 302n  
 Rosenblatt, Nina Lara 188n  
 Ross, Dorothy 43n, 52n, 83n, 239n  
 Ross, Kristin 349n  
 Rotman, Brian 204, 204n, 205

Rouget, Gilbert 238n  
 Rousseau, Jean-Jacques 225n, 322, 349, 350n  
 Rousseau, Pascal 178n  
 Roustang, François 240n  
 Rouvier, Catherine 250n, 289n  
 Rowe, Colin 160n, 360, 360n  
 Rubens, Peter Paul 293, 350  
 Ruskin, John 140, 278n, 317n, 323, 323n  
 Russell, John 208n, 249n  
 Ryle, Gilbert 58n

Sacks, Oliver 117n, 328n  
 Sadoff, Diane F. 177n  
 Sadoul, Georges 263n  
 Safranski, Rüdiger 82n  
 Sartre, Jean-Paul 320n  
 Sass, Louis A. 295  
 Saussure, Ferdinand de 164n, 239n  
 Schapiro, Meyer 189, 189n, 204, 228, 228n, 236n, 271, 277, 277n, 278, 332, 351n  
 Scharf, Aaron 268n  
 Schelling, F. W. J. 94n  
 Schiller, J. C. Friedrich 362n  
 Schivelbusch, Wolfgang 232, 255n  
 Schlanger, Judith 168n  
 Schoenberg, Arnold 228, 341  
 Schopenhauer, Arthur 37, 37n, 66, 79-81, 81n, 82, 82n, 83, 83n, 218, 253-54n, 278n, 309-10n  
 Schwartz, Hillel 241n, 268-69n, 309n  
 Schwartz, Sanford 241n, 312n  
 Schwartz, Vanessa 35n, 263n, 266n, 268n, 269n  
 Sechenov, Ivan 179n  
 Sedlmayr, Hans 335, 335n  
 Seebohm, "Thomas M. 280n  
 Sennett, Richard 254n  
 Serres, Michel 198n, 233n  
 Seurat, Antoine-Chrysostome 230n  
 Seurat, Georges 10-11, 30-31, 51, 146n, 159-60, 160n, 161-62, 162n, 163-64, 164-65n, 166-68, 168n, 169, 169n, 170, 170n, 171, 171n, 172, 173, 173n, 174, 174n, 176, 176n, 178n, 179, 180n, 182, 182n, 185, 185n, 186-88, 188n, 189, 189n, 190-91, 194-97, 198n, 199-200, 200n, 201, 201n, 202, 203n, 204, 204n, 205-07, 207-08n, 209-10-11, 211n, 212, 212-13n, 214-15, 215n, 216, 216n, 217-18, 218n, 219, 220n, 221, 224, 224-25n, 226-28, 228n, 229, 229n, 230, 231, 231n, 232-33, 233n, 234-36, 241, 241n, 242n, 243-45, 247, 248n, 251, 251n, 252, 252n, 258-59, 259n, 260-61,

261n, 262, 262n, 268, 268n, 269, 269n, 270, 270n, 271-73, 273n, 274, 275n, 278, 292, 337, 342, 352, 356, 359-60  
 Shaviro, Steven 339n, 352n  
 Shenk, David 56n  
 Sherrington, Charles S. 118, 164n, 290, 341-42, 343n, 344, 344n, 345, 345n, 346, 346-47n, 348, 348n  
 Shiff, Richard 325, 325n, 327n, 334n  
 Sicard, Monique 351n  
 Sieburth, Richard 256n  
 Siemens, Werner von 55n  
 Signac, Paul 198n, 232, 262n  
 Silverman, Deborah 237-38n  
 Silverman, Kaja 218-19n  
 Simmel, Georg 72, 72n, 73, 111, 120, 120n, 125, 125n, 129, 129n, 137, 137n, 164n, 201, 201-02n, 223, 342, 359, 359n  
 Sitte, Camillo 359  
 Smith, John H. 117n  
 Smith, Paul 213n, 245n, 252n  
 Smith, Roger 62n, 65n, 174n  
 Solà-Morales, Ignasi de 75n  
 Sollers, Philippe 349n  
 Solso, Robert L. 286n  
 Sonn, Richard D. 269n  
 Soubies, Albert 257n  
 Souriau, Paul 258, 258n  
 Spencer, Herbert 43, 66, 145-46n, 150n, 177n, 181, 181n, 218n, 303n, 313, 345n  
 Spengler, Oswald 335  
 Sperling, George 298n  
 Spiegel, David 93n  
 Spivak, Gayatri 221n, 225n  
 Stallybrass, Peter 241n, 363, 364n  
 Stanford, Leland 151, 151n, 152, 152n, 154n, 155  
 Stanley, Hiram M. 303n  
 Stein, Gertrude 87n  
 Steinberg, Leo 205n  
 Stengers, Isabelle 91n, 94, 96n, 238n, 315n  
 Sternberger, Dolf 50n, 149n  
 Stewart, Dugald 43n, 165n  
 Stoker, Bram 96n  
 Stout, George F. 181n  
 Strindberg, August 95-96n  
 Stumpf, Carl 45n, 46, 165, 316n  
 Subotnik, Rose 109n  
 Sulloway, Frank J. 329n



Summers, David 234, 234n  
 Surikov, Vassily 204n  
 Sutter, David 171n, 197, 197n, 200n  
 Swazey, Judith P. 345n  
 Syberberg, Hans-Jürgen 215n

Tafuri, Manfredo 360n  
 Taine, Hippolyte 120n, 201n, 224n, 290n  
 Tanner, Tony 129, 129n  
 Tarde, Gabriel 243, 244n, 245, 245n, 246, 246n, 347, 247n, 248, 248n, 250n  
 Taylor, Charles 88n  
 Taylor, Eugene 94n, 181n  
 Tenner, Edward 56n  
 Thines, Georges 343n  
 Thompson, Richard 208n  
 Tillich, Paul 74n  
 Tissot, James 146n  
 Titchener, Edward B. 38n, 44, 44-45n, 46, 62n, 291n  
 Tönnies, Ferdinand 76, 76n, 100  
 Toulmin, Stephen 233, 233n  
 Tournier, Jacques 242n  
 Treisman, Anne 104n, 282n  
 Truesdell, Matthew 196n  
 Turner, R. Steven 315n

Vaihinger, Hans 172n  
 Valéry, Paul 233, 294, 294n, 319n  
 Van der Heijden, A. H. C. 57n  
 Van Ginneken, Jaap 249n  
 van Gogh, Vincent 160, 324n  
 Varela, Francisco 283n, 348n  
 Varnedoe, J. Kirk T. 146-47n  
 Vattimo, Gianni 36, 36n, 364, 364n  
 Velázquez, Diego 11, 171  
 Verhaeren, Emile 230, 258, 259n, 261, 261n  
 Verhagen, Marcus 268n  
 Vernet, Joseph 188n  
 Véron, Eugène 180, 180, 257n  
 Vertov, Dziga 341, 341n  
 Vidler, Anthony 359n  
 Virilio, Paul 97, 97n, 232, 232n, 299n, 352

Wagner, Richard 157, 165n, 208n, 214n, 219n, 231n, 251, 251n, 252, 252n, 253, 253n, 254, 254n, 255, 255n, 256, 256n, 257, 257n, 258-60, 260n, 262, 274, 337n

Ward, James 262n, 275n  
 Ward, Martha 174n,  
 Weber, Max 100, 100n, 208, 208n, 256, 318n  
 Wehler, Hans-Ulrich 149n  
 Weiner, Marc 252, 253n  
 Wells, H. G. 94n  
 Wernicke, Carl 117n  
 Wertheimer, Max 166, 168n  
 West, Cornel 87n  
 Whistler, James 121n,  
 White, Allon 58n, 241n, 363, 364n  
 Whitehead, Alfred North 81, 164n  
 Wiener, Norbert 45n, 194n, 212n  
 Wigley, Mark 137n  
 Williams, Alan 263n  
 Williams, Raymond 54, 54n, 100  
 Williams, Rosalind 247n  
 Wing, Paul 148n  
 Winn, Marie 102n  
 Winnicott, Donald 65n  
 Winter, Alison 44n, 52n, 236n, 241n, 297n, 309n, 313n  
 Wittgenstein, Ludwig 68, 68n  
 Wollen, Peter 182n  
 Woodworth, Robert S. 181n, 288n  
 Wundt, Wilhelm 44, 45n, 46, 47n, 52, 52n, 62, 62n, 64, 75, 90n, 190n, 239, 279, 280n, 287-88, 288n, 289, 289-90n, 291n, 297, 299, 299n, 301-02, 305, 317  
 Wyzewa, Têodor de 208n

Young, Thomas 163, 221n

Zeki, Semir 330n  
 Ziehen, Theodor 28n, 45n  
 Zielinski, Siegfried 55n  
 Zimmermann, Michael 174n, 252n

## CINEMA, TEATRO E MODERNIDADE

Coordenação editorial | Ismail Xavier

- 1 O cinema e a invenção da vida moderna  
*Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (orgs.)*
- 2 Teoria do drama moderno [1880-1950]  
*Peter Szondi*
- 3 Eisenstein e o construtivismo russo  
*François Albera*
- 4 Tragédia moderna  
*Raymond Williams*
- 5 Shakespeare nosso contemporâneo  
*Jan Kott*
- 6 O olho interminável [cinema e pintura]  
*Jacques Aumont*
- 7 Cinema, vídeo, Godard  
*Philippe Dubois*
- 8 Teoria do drama burguês  
*Peter Szondi*

- 9 Discurso sobre a poesia dramática  
*Denis Diderot*
- 10 Crítica da imagem eurocêntrica  
*Ella Shohat e Robert Stam*
- 11 Teatro pós-dramático  
*Hans-Thies Lehmann*
- 12 O ornamento da massa  
*Siegfried Kracauer*
- 13 Drama em cena  
*Raymond Williams*
- 14 Cinefilia  
*Antoine de Baecque*
- 15 Léxico do drama moderno e contemporâneo  
*Jean-Pierre Sarrazac (org.)*
- 16 Brecht e a questão do método  
*Fredric Jameson*
- 17 Suspensões da percepção  
*Jonathan Crary*



© Cosac Naify, 2013  
© Massachusetts Institute of Technology, 1999

Capa: Thomas Eakins, *Motion Study: Male Nude, Standing Jump to Right*, 1885.  
Cortesia Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadélfia.

Coordenação editorial Milton Ohata  
Assistente editorial Livia Lima  
Preparação Laura Rivas  
Revisão Ana Cecília Água de Mello e Rafaela Cêra  
Projeto gráfico Elaine Ramos e Marília Ferrari  
Capa Gabriela Castro  
Composição Gabrielly Silva  
Tratamento de imagem Wagner Fernandes  
Produção gráfica Bárbara Almeida

Nesta edição respeitou-se o novo  
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação [CIP]  
[Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil]

Crary, Jonathan [1951-]  
Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e  
cultura moderna / Jonathan Crary  
Título original: *Suspensions of perception: attention,  
spectacle and modern culture*  
Tradução: Tina Montenegro  
São Paulo: Cosac Naify, 2013  
384 pp.

ISBN 978-85-405-0453-0

1. Atenção 2. Cultura visual 3. Modernidade  
4. Percepção 5. Subjetividade I. Título.

13-05217

CDD 153.7

Índices para catálogo sistemático

1. Percepção: Psicologia 153.7  
2. Processos perceptivos: Psicologia 153.7

**COSAC NAIFY**

rua General Jardim, 770, 2º andar  
01223-010 São Paulo SP  
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444  
atendimento ao professor [11] 3823 6560  
professor@cosacnaify.com.br



A marca FSC® é a garantia de que a madeira utilizada na fabricação do papel deste livro provém de florestas que foram gerenciadas de maneira ambientalmente correta, socialmente justa e economicamente viável, além de outras fontes de origem controlada.

fontes Minion Pro e The Sans  
papel Alta alvura 90 g/m²  
impressão Loyola  
tiragem 1500

**Jonathan Crary** é professor de arte moderna e teoria da arte na Universidade de Columbia. Foi membro do Institute of Advanced Studies da Universidade de Princeton. Colaborou em periódicos como *Art Forum*, *October* e *Cahiers du Cinéma*. Publicou, entre outros, *Técnicas do observador* (1992) e *24/7* (2013).

**Tradução TINA MONTENEGRO**