

## MERGULHANDO NO NAUFRÁGIO: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO FIM DO SÉCULO

O filme de maior sucesso na história do cinema, pelo menos se medido pelas receitas de bilheteira e pelo número de Oscars, é, evidentemente, o romance épico *Titanic* realizado por James Cameron em 1997. Parte da sua magia – na realidade, pelo menos para aqueles que de entre nós são avessos à novela adolescente que constitui o seu tema principal, a *totalidade* da sua magia – deriva das sequências da abertura, nas quais o registo em vídeo da recente exploração do naufrágio do *Titanic*, descoberto por Robert Ballard e Jean-Luis Michel em 1985, foi utilizado para retrospectivamente enquadrar a recriação dos acontecimentos que levaram ao afundamento do navio. Aqui, a emoção de penetrar nos segredos do que resta do maior navio alguma vez construído atinge alturas quase voyeuristas. Um volátil sentimento de transgressão acompanha a invasão que a câmara submarina faz do nobre navio situado no fundo do oceano e que ainda é a sepultura marítima de tantas das suas vítimas.

Acompanhando esse sentimento, o qual é reforçado pela dinâmica do romance inventada pelo realizador, existe um sentimento de justiça imperfeita produzido pela humilhação daqueles que foram arrogantes ao ponto de desafiar a natureza, figurada por um *iceberg* imóvel, e que disseram ser «impensável» o choque do navio. Não é apenas o naufrágio da máquina que imediatamente somos levados a sentir, mas também a *hubris* daqueles que a construíram e nela embarcaram. Tal como sucedeu com todas as anteriores alegorias da história do *Titanic*, é-nos apresentado um conto premonitório dos riscos das presunçosas tecnologias Faustianas. Claro que o que complica essa moral é a utilização que

o filme faz das mais aperfeiçoadas tecnologias contemporâneas, como câmaras submarinas robotizadas bem como a própria simulação computacional do naufrágio. A tecnologia virtual pós-moderna anuncia as maravilhas das máquinas na moderna era tecnológica – pelo menos para aqueles que não ficavam perturbados pelo receio de que os computadores estavam a ir de encontro ao seu próprio *iceberg*, chamado «bug do ano 2000».

Uma tal reacção complexa, ficamos a saber ao ler o notável livro de Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm for a Metaphor for Existence*, não é contudo uma resposta recente a naufrágios de navios com o tamanho do *Titanic*.<sup>1</sup> Para os antigos Gregos, que viviam num tempo em que qualquer tentativa de abandonar terra firme era considerada um empreendimento perigoso e arriscado, todos esses naufrágios testemunhavam o custo de desafiar a ordem dada das coisas. Blumenberg observa que «existe um momento frívolo, se não mesmo blasfemo, inerente a qualquer viagem marítima, o qual está ligado com uma ofensa à invulnerabilidade da terra – a lei da *terra inviolata* –, a qual parecia proibir a cisão de istmos ou a construção de portos artificiais, isto é, que proibia alterações radicais nas relações entre terra e mar.»<sup>2</sup> Enquanto somente figuras míticas como Ícaro procuravam desafiar o similar tabu acerca da subida aos céus – e ele pagou o seu orgulho ao cair para a morte –, muitos homens reais eram suficientemente atraídos por uma viagem marítima para permitir que os Gregos tornassem os naufrágios uma metáfora dos perigos da própria existência, ou que pelo menos o era para as almas ímpias que tentavam a sua sorte.

E no que respeita ao espectador que observa o espectáculo à distância? E que dizer do observador que vê os imprudentes marinheiros abandonando o seguro paraíso da terra firme? A lição moral que ele aprende é o único efeito que o espectáculo possui? A sua única resposta é apenas mortificação e humildade? Ou extrai um secreto prazer de saber que é o sobrevivente e não a vítima? Ou talvez que ele sinta uma certa *Schadenfreude* olhando a transgressão recompensada com catástrofe? De facto, existiram diversas respostas a essas questões. Talvez que a primeira tenha sido preferida pelo poeta e filósofo romano Lucrecio, o qual não experimentou prazer no sofrimento que testemunhou, mas obteve o contentamento decorrente da segurança da sua posição – a posição do filósofo, do sábio ou teórico que observa a natureza das coisas a partir da sua superior sabedoria. Uma outra resposta é atribuída por Blumenberg a Montaigne, o qual justificava o prazer do espectador, que ele admitiu tratar-se de um prazer malicioso, «com o sucesso da sua auto-preservação. Devido à sua capacidade para se distanciar, ele permanece fora de perigo no terreno firme da costa. Ele sobrevive graças a uma das suas qualidades menos úteis: a capacidade em ser um espectador.» Contudo, em vez de produzir a felicidade real do sábio clássico, «o seu conforto é algo como a arte da natureza, no sentido em que ele paga um *premium* para arriscar tão pouco quanto possível a vida e recompensa a distância com o prazer.»<sup>3</sup> Uma terceira resposta foi ainda avançada por pensadores do Iluminismo como Voltaire, o qual sabia ser necessário arriscar para ganhar alguma coisa, e que portanto o progresso implica a vontade em deixar para trás os trabalhos seguros. Naufrágios, é claro, continuam a ocorrer, mas hoje apenas exercitam a mórbida curiosidade de espectadores que não possuem a enobrecedora auto-reflexão que lhes era atribuída por Lucrecio ou mesmo a prudente auto-satisfação salientada por Montaigne.

<sup>1</sup> Blumenberg, Hans, *Shipwreck with the Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, trans. Steven Rendell, (Cambridge, Mass., 1997).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 17.

Blumenberg sublinha que, por volta de 1770, existiu graças ao padre napolitano Ferdinando Galiani uma importante mudança no uso da metáfora, a qual passou da ética para a esfera estética, mudança que ocorreu quando a observação de um naufrágio foi comparada com a situação de um espectador numa sala de teatro. Contra Voltaire, ele sustentou que a curiosidade humana é diferente da dos animais devido à nossa capacidade de ver horrores sem ficarmos aterrorizados. Na verdade, a pré-condição da curiosidade é precisamente o sentimento de segurança pessoal comparável ao que se sente quando se assiste a uma peça. Na experiência teatral, os espectadores sabem que os acontecimentos são artificiais, e por isso são poupados ao sentimento de ansiedade genuína produzido por um desastre real. O prazer estético, como um outro pensador do Iluminismo tornou claro pelo menos desde o tempo de Shaftesbury, passa a estar intimamente ligado com a contemplação desinteressada. Mesmo o medo, terror e vertigem que sentimos quando confrontados com o que veio a ser chamado o sublime são duradouros apenas porque estão contidos num quadro estético. Na variante desta posição desenvolvida por Shopenhauer, é precisamente a capacidade para suspender o interesse que permite um intervalo no incessante tumulto da vida. Não é apenas que o espectador ganhe a capacidade de observar sem paixão cenas sublimes de horror e catástrofe; ele também consegue, mesmo que momentaneamente, uma relação desinteressada com o seu próprio eu e os seus insignificantes interesses.

Uma leitura menos desapaixonada do espectáculo estético surge claramente nas ideias de um pensador que não está incluído na discussão que Blumenberg leva a cabo em *Shipwreck with Spectator*, embora trate dele extensamente noutras partes da sua obra: Immanuel Kant. No seu famoso comentário da Revolução Francesa, publicado em *The Contest of the Faculties*, Kant sustentou que, apesar da violência e tumulto dos próprios acontecimentos, os quais ele não recomendava como exemplos para outros países, esses acontecimentos, do ponto de vista do espectador desinteressado, poderiam ser julgados como tendo uma função útil no progresso da espécie. É verdade que a metáfora do naufrágio não foi usada por Kant – o que explica a sua exclusão da lista de Blumenberg –, mas a consequência é muito semelhante: do ponto de vista contemplativo do espectador, no qual os juízos estéticos e políticos estão em conflito, é possível olhar desapaixonadamente para um acontecimento violento e calamitoso e encontrar nele motivo de aplauso. A chave disso está em exercer o juízo assumindo o ponto de vista de um imaginado e futuro sujeito da história, o qual é capaz de olhar retrospectivamente para o processo com um entendimento negado aos seus contemporâneos. Recebendo a dádiva da narrativa, ele é capaz de situar o aparente caos aleatório numa história mais longa e com sentido. De facto, como Hannah Arendt sublinhou numa sua obra postumamente publicada, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Kant pensou que, assumindo o ponto de vista geral do «espectador do mundo», cujo gosto, imaginação e esperança poderia transfigurar acontecimentos como naufrágios ou revoluções em símbolos do progresso humano, poderíamos transcender a desolação decorrente de uma perspectiva menos elevada.<sup>4</sup> Apenas então os desvantajosos, incompletos e parciais pontos de vista dos actores actuais poderiam ser superados, podendo-se atingir um ponto de vista mais totalizante que poderia fornecer uma espécie de teodicéia para o sofrimento daqueles que se encontram no próprio naufrágio.

Contra todas estas metaforizações da metáfora do naufrágio, que dependem da distinção rígida entre o espectador e o desastre que ele testemunha, Blumenberg também identifica uma outra impor-

<sup>4</sup> Arendt, Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. Ronald Beiner (Chicago, 1982).

tante corrente de pensadores, a qual começou a tornar-se evidente em Pascal e que emerge plenamente com Nietzsche. A tese principal é agora que o paraíso seguro, a crença que podemos ser um espectador em terra firme, mais não é que uma ilusão fraudulenta. Na glosa de Blumenberg, «a abstenção céptica, que Montaigne tinha exprimido como o permanecer no porto, não é para Pascal uma verdadeira opção. A metáfora do embarcamento inclui a sugestão que viver significa já estar no mar alto, onde não existe outro destino senão ser salvo ou ir ao fundo, e jamais a possibilidade da abstenção».<sup>5</sup> A cristã versão pascaliana deste tropo, a qual estava na base do seu famoso argumento acerca da necessidade de apostar na fé quando não se tem um conhecimento seguro da existência de Deus, foi transformada por Nietzsche numa espécie de «nihilismo heróico» de acordo com o qual não existe realmente qualquer terra firme. Segundo Nietzsche, a pretensão da ciência moderna, tal como a da religião dogmática, em fornecer uma tal terra firme não pode ser sustentada.

O resultado disso, como compreendeu o grande amigo de Nietzsche, Jacob Burckhart, é que a posição do observador desinteressado é um estado final intrinsecamente impossível. «Gostaríamos de conhecer as ondas sobre as quais navegamos através do oceano», escreve o historiador suíço, «mas nós próprios somos essas ondas».<sup>6</sup> O juiz de Kant não pode impedir de ser apanhado pelos acontecimentos que ele quer ver de longe; a contemplação estética desinteressada ou a totalização *post facto* não pode ser dada aos homens, os quais têm de ser actores queiram-no ou não. Por outras palavras, somos como os sobreviventes à deriva do naufrágio representados no *Raft of the Medusa* de Géricault, navegando em vão em direcção ao navio que se vê no horizonte mas que nunca nos vem buscar (ou, como sucede com o navio real em que o quadro se baseou, que chega demasiado tarde para salvar a maioria das vítimas). Ou ainda, salientando o mesmo ponto num vocabulário algo diferente, o vocabulário da filosofia contemporânea, vivemos num mundo sem fundações ontológicas ou axiológicas; não existe terra firme debaixo dos nossos pés. Poderíamos dizer que é água em remoinho, «sempre para baixo», e, tal como o pobre condenado Lionardo di Caprio no fim de *Titanic*, tudo o que nós temos são pranchas ao acaso às quais nos agarramos desesperadamente em busca de apoio temporário quando as ondas geladas nos fustigam. De facto, e segundo Blumenberg, mesmo cientistas modernos como Emil Du Bois-Reymond compreenderam que tudo o que podemos fazer é construir novos navios a partir das pranchas deixadas por precedentes naufrágios, o que pode ser melhor que agarrarmo-nos a palha mas não é suficiente para nos colocar em terra firme.

As duas leituras alternativas da metáfora do naufrágio que acabámos de apresentar não são apenas metáforas da existência em geral – *Paradigma einer Daseinsmetaphysic* é o subtítulo do livro de Blumenberg –, pois também podem ser consideradas como representando dois modos opostos e mais específicos de experiência estética. É sob esta última e mais modesta forma que essas duas leituras serão objecto de estudo neste artigo. No que se segue, vou procurar explorar as modalidades do espectador de estética que hoje dominam a nossa cultura no exacto momento em que o século se encaminha para o seu fim. A primeira posição, a do espectador desinteressado capaz de ver e julgar o naufrágio a partir da segura distância da terra firme, mantém um certo poder sobre aqueles que ainda sustentam a possibilidade de uma relação desprendida ou contemplativa com os objectos da experiência estética. Quer seja sob as roupagens da indiferença visual de Duchamp, da ironia formalista do movimento da Nova Crítica ou do drama épico brechtiano, para apenas men-

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>6</sup> Citado in *ibid.*, p. 69.

cionar uma escolha aleatória mas representativa dessa posição, todos os seus proponentes partilham a ideia que uma estrutura nos separa do objecto. Embora possamos tematizar essa estrutura mesmo quando, como sucede no efeito de alienação brechtiano, ela é transformada numa espécie de iluminação crítica acerca das ilusões do teatro tradicional, o que perdura é o sentimento que podemos evitar ser completamente arrastados para dentro do objecto estético. À maneira de Lucrecio, Montaigne, Voltaire e Galiani, podemos ainda sustentar a distinção entre espectador e navio naufragado. Mesmo naquelas posições que suspeitam do fetiche inglês do desinteresse – por exemplo, o efeito brechtiano de alienação é concebido para nos mostrar quão interessados deveríamos estar naquilo que estamos vendo –, a distância crítica e a capacidade para distinguir entre aquilo que está de um lado da estrutura e aquilo que está do outro é ainda altamente valorizada. Mesmo aquele que entendem a estrutura em termos fundamentalmente não estéticos, que entendem a arte como uma instituição social, não procuram dissolvê-la inteiramente num artefacto histórico.

Contudo, tem existido intermitentemente uma forte resistência a essa posição, que actualmente tem vindo cada vez mais à superfície e que prefere o equivalente estético fornecido pela alternativa apresentada por Pascal e Nietzsche. Isto é, trata-se da posição que não assume a distinção entre espectadores e naufrágios, e que procura antes transmitir-nos a experiência de estarmos embarcados em mares tumultuosos, gostemos ou não disso. Um caso exemplar dessa posição pode ser encontrado no famoso poema escrito em 1972 por Adrienne Rich, cujo título eu fui buscar para este artigo. Na primeira linha de «Mergulhando no Naufrágio», a narradora de Rich diz-nos que leu primeiro o livro dos mitos antes de apanhar o seu equipamento de mergulho; ela começou aquele que é o seu objectivo através de uma meditação textual, uma estrutura estética e metafísica. Mas ela tem de descer até aos próprio destroços do navio naufragado na água para encontrar o que busca:

*Vim explorar o naufrágio.  
As palavras são guias.  
As palavras são mapas.  
Vim ver os danos provocados  
E os tesouros que ficaram.  
Empurrei a haste da minha lanterna  
devagar pelo flanco  
de algo mais permanente  
que peixes ou ervas*

*A coisa pelo que vim:  
o naufrágio e não a história do naufrágio  
a própria coisa e não o mito.<sup>7</sup>*

Não sendo mais um espectador distante do naufrágio, ou alguém que apenas o conhece através das lendas que o envolvem, o narrador torna-se um andrógino sereia-tritão num fato de mergulho preto que mergulha no porão e se torna um com as vítimas:

*Eu sou ela: eu sou ele  
cuja submersa face dorme com olhos abertos...  
somos os semidestruídos instrumentos*

<sup>7</sup> Rich, Adrienne, «Diving into the Wreck,» in *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972* (New York, 1973), p. 23.

*que outrora levaram pela corrente  
o diário de bordo consumido pela água  
o desnortado compasso*

*Nós somos, eu sou, tu és  
por cobardia ou coragem  
aquele que encontra o nosso caminho  
de voltar a este espectáculo  
transportando uma faca, uma câmara  
um livro de mitos  
no qual  
os nossos nomes não aparecem.*<sup>8</sup>

«Mergulhando no Naufrágio» foi frequentemente entendido como um manifesto feminista, visando acabar com o mito obsoleto do patriarca – livros onde os nomes das mulheres não aparecem escritos – e com o que resta das relações baseadas no sexo a que se pertence.<sup>9</sup> Mas a fome de Rich de uma experiência mais directa, o seu desejo de se fundir com as vítimas e perder o seu estatuto privilegiado de sobrevivente, e mesmo em se tornar um com os inanimados «semidestruidos instrumentos» do navio, pode também ser entendida como exprimindo uma impaciência, largamente partilhada, com a posição segura do espectador distanciado. Isso revela o desejo de ligar a reconstrução histórica de naufrágios passados à experiência vertiginosa de se encontrar num que existe aqui e agora.

Diversas manifestações desse desejo podem ser discernidas através da linha divisória que separa a alta da baixa cultura, a vanguarda do entretenimento popular. Começando com exemplos deste último, o século XIX assistiu a um rápido declínio de dispositivos técnicos da cultura das massas como o panorama e o diorama, os quais tinham gozado de enorme sucesso nos cem anos precedentes.<sup>10</sup> Esses dispositivos envolviam corpos fixos ou rodando muito lentamente, o que podia maravilhar devido às ilusões visuais criadas pela magia das cenas situadas à sua frente ou à sua volta. Apesar dos extraordinários esforços em criar efeitos realistas, aquilo que inevitavelmente faltava era qualquer sentimento de integração corporal do espectador na acção. De facto, nos panoramas, a ausência de acção era precisamente aquilo que produzia a sua suprema tranquilidade, mesmo quando cenas de batalhas de grande violência eram congeladas num momento de tempo eterno.

Contudo, por volta do fim do século XIX, surgiram novos e mais cinestésicos divertimentos com o objectivo de eliminar o tradicional fosso entre observador e observado; na realidade, eles surgiram com o objectivo de destronar o olho contemplativo como o principal órgão sensorial de mediação com o mundo. Os visitantes das grandes exposições mundiais começaram a ficar cansados dos panoramas ou dos pavilhões tradicionais mostrando pitorescos costumes exóticos, e passaram a exigir distrações mais estimulantes e carnavalescas, concebidas para chocar e espantar. Note-se

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>9</sup> Veja-se, por exemplo, os importantes artigos in *Adrienne Rich Poetry: Texts of the Poems on Her Work; Reviews and Criticism*, eds. Barbara Charlesworth Gelpi e Albert Gelpi (New York, 1975). Saber se o poema defendia ou não algum tipo de androginia é assunto hoje em discussão, em parte devido a ela ter mais tarde defendido uma forma de lesbianismo feminista mais radical. Veja-se a discussão em: *Werner, Craig, Adrienne Rich: The Poet and Her Critics* (Chicago, 1988), pp. 174-176.

<sup>10</sup> Veja-se *Oettermann, Stephan, The Panorama: The History of a Mass Medium*, trad. D. Lucas Schneider (New York, 1997); e *Cauter, Lieven de*, «The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Desintegration of Experience», in *Theory, Culture and Society*, 10, 4, November, 1993.

que se trata de «distracções», e não de um quadro instrutivo ou reflexivo. Em inventos como a montanha-russa e o *looping* apareceu uma versão baseada em terra do ser arrastado pelas tempestades marítimas, imaginada com o fim de produzir novas sensações de excitação e perigo. De facto, na exposição de Paris de 1900, foi concebido algo chamado «mareorana», capaz de produzir realmente a sensação de enjoo marítimo.<sup>11</sup> Essas «incríveis máquinas estridentes», para retomar o título do livro de Robert Cantrell acerca do seu surgimento, quebraram a barreira entre o espectador e, pelo menos, o sentimento de se encontrar no limiar de um naufrágio.<sup>12</sup> Não se retiraram lições morais, não foram mobilizadas metáforas da existência, não se invocou uma teodiceia do progresso histórico; tudo o que contava era a excitação e o terror da própria experiência vertiginosa, o choque delicioso daquilo que veio a ser chamado «solavancos».

Não foi apenas a visualidade do espectador contemplativo que deu o seu lugar a uma mais táctil e cinética descarga produzida por um movimento desorientado; o mesmo sucedeu à própria distinção entre sujeito e objecto. Tal como o crítico cultural Lieven de Cauter argumentou, as máquinas de vertigens, diferentemente do predominantemente visual e fora de moda panorama, implicaram uma fusão entre o eu e o aparato. O seu objectivo era o que ele chama «prazer sinérgico», literalmente «cavalgadas de alegria» causadas pela projecção do desejo numa máquina na qual o corpo percutido estava precariamente depositado.<sup>13</sup> Outros comentadores sustentaram mesmo que a fixidez dos sexos foi temporariamente interrompida pelas diversões que projectaram homens e mulheres em conjunto num frenético desequilíbrio.<sup>14</sup> Máquinas mais tardias, desde barcos de corrida até esquis de neve e *skates* reforçaram o regime de transição do regime do prazer baseado na representação visual para um regime cinestésico baseado na estimulação extasiante e participação imediata.

Frequentemente, como Jeffrey Schnapp fez notar no seu recente ensaio intitulado «Crash (Speed as Engine of Individuation)», a fronteira entre diversões como a montanha-russa e os novos modos de transporte, como o caminho de ferro e o carro a motor, começou a desaparecer.<sup>15</sup> Na realidade, sustenta Schnapp, essa fronteira já tinha começado a desaparecer desde o século XVIII com a disseminação das carruagens de transporte de correio. Embora a invenção dessas tecnologias servisse para transportar mais rapidamente as pessoas enquanto bens passivos, elas também poderiam servir como um mecanismo não utilitário de titilamento, cujos delícias seguiam a par com os riscos envolvidos para a vida e seus apêndices. Aquilo que Schnapp chama o intoxicante «sublime da velocidade» experienciado pelo «sujeito cinemático», encontra a sua consumação não em passeios seguros mas antes em «acidentes espectaculares – incêndios, revoluções, paisagens alucinatórias, choques, novos eventos, situações de pânico, tudo isso acontecimentos que, por mais remotos que sejam, permanecem tão ameaçadoramente próximos que podem ser medidos numa escala de intensidade mas não de prazer. A experiência estética foi transformada num jogo perigoso...»<sup>16</sup>

Talvez que o exemplo mais difundido de um novo tipo de entretenimento popular capaz de produzir efeitos de desorientação vertiginosa possa ser encontrado naquilo que frequentemente é visto

<sup>11</sup> Cauter, Lieven de, «The Panoramic Ecstasy», p. 18.

<sup>12</sup> Cantrell, Robert, *The Incredible Scream Machine: A History of the Roller Coaster* (Bowling Green, 1987).

<sup>13</sup> Cauter, Lieven de, «Panoramic Ecstasy», p. 20.

<sup>14</sup> Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley, 1993), p. 90.

<sup>15</sup> Schnapp, Jeffrey, «Crash (Speed as an Engine of Individuation)», *Modernism/Modernity*, 6, 1, January, 1999.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

como um *medium* completamente visual na sua essência: o cinema. Foi Sergei Eisenstein que empregou o termo «montagem de atracções» para descrever «o impacto sensual e psicológico» do teatro não representativo e não realista, impacto que ele procurou reproduzir através da técnica de montagem utilizada nos seus filmes dos anos vinte. O historiador do cinema Tom Gunning extrapolou desse uso para cunhar a expressão «cinema de montagem de atracções», visando com ela descrever os primeiros filmes, filmes ainda não narrativos, anteriores a 1907, e cujo apelo sensacional ia para além do simples efeito ilusionista de reproduzir o que mais tarde veio a ser chamada a realidade «diegética» dos filmes.<sup>17</sup> Em vez de apenas mostrarem de uma forma desapaixonada uma história narrativa, esses filmes atraíram activamente espectadores tal como num espectáculo de *vaudeville*, produzindo uma sensação de imediatez e envolvimento que estreitou a distância entre o espectador e o espectáculo. Em vez de levar o espectador a sentar-se calmamente e a contemplar a cena a partir de uma distância segura, uma arte que os historiadores encontraram na sala de concerto e nas audiências teatrais dos séculos XVIII e XIX<sup>18</sup>, os filmes «de montagem de atracções», pelo contrário, produziram um corpo visceralmente excitado, por vezes libidinalmente desperto, por vezes violentamente aterrorizado, e que é mais que o olho passivo. Embora sobrevivendo em filmes de vanguarda como *Chien Andalou*, esses sentimentos tumultuosos deixaram de ser valorizados pelo que se tornou conhecido como o «cinema clássico de Hollywood», iniciado por D. W. Griffith, o qual, pelo contrário, dependia de um espectador mais desapaixonado, capaz de dominar a história que passava diante dos seus olhos e de se identificar psicologicamente com os caracteres da história.

Contudo, outros comentadores fizeram notar que em anos recentes se verificou um vigoroso retorno aos filmes de montagem de atracções. Linda Williams leu de forma sugestiva o *Psycho* de Hitchcock, que saiu em 1960, como um filme crucial de transição. Ela sustenta que, em vez de ser uma tentativa de explorar e pôr a nu o voyeurismo dos homens, como tradicionalmente se tem afirmado, esse filme deve ser entendido como um exercício de desestabilização das identidades sexuais conseguida através do envolvimento masoquista com a violência erótica mostrada na tela. «É o momento», escreve ela, «em que a experiência de ir ao cinema começa a fornecer um desejo geral de transgressão sexual através do promíscuo abandono a “outras” identidades indeterminadas.»<sup>19</sup> Nos anos setenta, com filmes sucessos de bilheteira como *Tubarão*, *Guerra das Estrelas* e *Salteadores da Arca Perdida*, Hollywood virou-se para filmes que se baseavam em efeitos especiais de natureza sensorial capazes de duplicar o impacto visceral do originário cinema de montagem de atracções. Tal como um outro historiador cinema, Thomas Schatz, argumentou, esses monstros de bilheteira assemelham-se mais a um passeio num parque de diversões do que a um exercício contemplativo acompanhado do prazer desapaixonado do olhar; de facto, nos estúdios da Universal e na Disneylândia em Los Angeles, alguns deles foram efectivamente transformados em passeio literais.<sup>20</sup> De forma significativa, como Williams fez notar, o mais caro filme de sempre – isto é, antes

<sup>17</sup> Gunning, Tom, «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde», in *Early Cinema: Space, Frame, and Narrative*, eds., Thomas Elsaesser e Adam Barker, (London, 1990).

<sup>18</sup> Johnson, James H., *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley, 1995); Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy unruly America* (Cambridge, 1988), capítulo III. Levine interpreta a bifurcação entre alta e baixa cultura como a supressão na alta cultura do comportamento indisciplinado da audiência tolerado pela baixa cultura.

<sup>19</sup> Williams, Linda, «Discipline and Distraction: *Psycho*, Visual Culture and Postmodern Cinema», in «*Culture and the Problem of the Disciplines*», ed. J. Carlos Rowe (New York, 1998), p. 103.

<sup>20</sup> Schatz, Thomas, *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and Industry* (Ann Arbor, 1983).



do *Titanic* – era ele próprio a história de um parque temático cheio de dinossauros, que termina com violência, morte e espectacular queda do possuidor de sonhos pretensiosos: *Parque Jurássico*.<sup>21</sup>

Se diversos estudiosos da cultura popular têm sido capazes de discernir muitos exemplos de espectadores entusiasticamente mergulhando no naufrágio, ou pelo menos na sua simulação, também não é difícil encontrar exemplos comparáveis daquilo que passa por ser a sua expressão na elite ou vanguarda. A separação, típica do século XIX, traçada por historiadores como Lawrence Levine entre a desordenada participação cultural das massas e a elaborada distinção da alta cultura tem vindo cada vez mais a desaparecer. Na realidade, essa modificação é frequentemente considerada como uma das marcas da era pós-moderna. Mas ela também pode ser facilmente encontrada nos movimentos iniciais de vanguarda como o Surrealismo ou o Futurismo. Tal como tentei extensamente demonstrar noutra local, existe uma forte contracorrente no modernismo que criticou a hegemonia do espectador a-temporal, visual e desinteressado, procurando antes um envolvimento mais visceral e mais próximo com a massa sem forma da matéria originária.<sup>22</sup> Com a hoje em dia célebre defesa do informe feita por George Bataille, o Surrealismo procurou dissolver a solidez do sujeito cartesiano ou kantiano, eliminar a primazia do espectáculo ocular e ligar-nos às abjectas «baixas» dimensões da nossa vida cultural e psíquica.<sup>23</sup> Na terminologia de Burckhardt, os surrealistas querem trazer-nos de novo à precária condição de sermos as próprias ondas, e não um observador distante que paira acima do seu ondulante tumulto.

Ainda mais explicitamente, os futuristas estavam determinados em projectar o espectador para dentro do violento naufrágio da vida moderna. Jeffrey Schnapp mostrou, no ensaio anteriormente mencionado, que um acidente real de automóvel, em 1908, precedeu o famoso manifesto de F. T. Marinetti que apareceu no ano seguinte. Transfigurando o trauma em êxtase, o acidente em aventura, o caminho para a morte num alegre passeio, o líder futurista, escreve Schnapp, considerou os choques violentos «como máquinas de prazer: como orgasmos, jogos de ruptura, libertação dos constrangimentos da razão analítica, regressão para estados de narcisismo infantil ou campo pré-edipiano sem fronteiras». <sup>24</sup> De modo significativo, como Gunning observou, Marinetti era também um entusiasta do teatro e cinema de montagem de atracções, que ele esperava ser capaz de pôr um fim ao «estático», «estúpido voyeur», do teatro tradicional.<sup>25</sup> Tal como os dadaístas e surrealistas adeptos do cinema e do seu potencial de vanguarda, Marinetti estava desiludido com o avanço do cinema narrativo clássico, o qual domesticava o potencial radical do próprio cinema.

De facto, os Futuristas estavam frequentemente impacientes com os efeitos da vanguarda artística e das novas tecnologias do entretenimento. Sabemos como a glorificação dos acidentes de automóveis rapidamente conduziu Marinetti a enaltecer esse mais radical naufrágio da civilização chamado guerra, no qual homens e máquinas estão fundidos e a sua destruição mútua é uma conclusão antecipada. «O prazer sinérgico» nas máquinas de vertigens dos parques de diversões poderia facilmente transformar-se na dor sado-masoquista do campo de batalha, pelo menos na imaginação daqueles futuristas que veneravam a velocidade pura e enalteciam o poder desinfectante da destruição. A sinistra adesão ao fascismo não estava muito longe.

<sup>21</sup> Williams, «Discipline and Distraction», p. 95.

<sup>22</sup> Jay, Martin, «Modernism and the Retreat from Form», in *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique* (New York, 1993).

<sup>23</sup> Krauss, *Formless: A User's Guide*.

<sup>24</sup> Schnapp, «Crash (Speed as Engine of Individuation)», p. 7.

<sup>25</sup> Gunning, «The Cinema of Attractions», p. 50.

Mesmo se alguns resistiram à literalização do trauma, como sucedeu pelo menos com aqueles que estavam inquietos com as aventuras políticas dos futuristas, o «poder do horror, para citar o título de um livro bem conhecido de Julia Kristeva, continuou a fascinar muitos modernistas.<sup>26</sup> O exemplo principal é Céline, cujas apocalípticas, carnavalescas e escatológicas fantasias estão expressas numa linguagem, simultaneamente brutal e lírica, que rompe com os limites da coerência narrativa e sublimação simbólica. Poderíamos afirmar que o resultado disso é uma versão literária da subversão da linha narrativa do cinema clássico levada a cabo pelo cinema de montagem de atracções, subversão paralela ao ataque que o filme de horror faz ao regime visual baseado no prazer contemplativo.<sup>27</sup> Recusando ver o naufrágio à distância e dele retirar lições morais, a visão apocalíptica invocada por Céline é o oposto do espectador filosófico com a sua noção de *aletheia*, ou verdade do ser. Pelo contrário, segundo Kristeva, em Céline encontra-se «uma visão que resiste a qualquer representação». A visão do ab-jecto é, por definição, o signo de um ob-jecto impossível, uma fronteira e um limite.<sup>28</sup>

Apresentação em vez de representação, dessublimação transgressiva em vez de sublimação simbólica, incorporação do abjecto em vez de encarar o objecto extruído, identificação com a destruição em vez de criação contemplativa: tudo isso está evidenciado numa ampla variedade de formas de arte contemporânea. Desde «Destrutivismo: Um Manifesto», de Raphael Montanez Ortiz e da «Destruição do Simpósio Artístico», organizada em Londres em 1961 por Gustav Metzger, o pai da «arte auto-destrutiva», até exposições da chamada «arte abjecta» no Centro de Artes Visuais do MIT e no Museu Whitney nos anos noventa, artistas e instituições que mostram a sua arte têm, cobertos com partes do corpo e com desperdícios humanos, procurado mergulhar no naufrágio deixando para trás os paraísos seguros da terra firme.<sup>29</sup> Poderíamos dizer que eles mergulham alegremente tanto no abjecto quanto no naufrágio.

Mesmo vozes menos escatologicamente inclinadas, como a do artista de instalações ambientais Walter de Maria, incitam-nos a reconhecer «a importância dos desastres naturais», e perguntam o que sucederia «se todas as pessoas que vão a museus pudessem sentir um terramoto.»<sup>30</sup> A assunção que um tal benéfico desastre já aconteceu, pelo menos metaforicamente, é a premissa subjacente a importantes críticos das instituições de arte tradicional, como Douglas Crimp em *On the Museum Ruins*, o qual retoma as tentativas de artistas como Hans Haacke, Daniel Buren e Marcel Broodthaers de perturbar o suave funcionamento da máquina de arte mundial. O movimento que Hal Foster recentemente chamou o «realismo traumático», evidenciado em obras de Andy Warhol baseadas na repetição serial de imagens de acidentes de automóveis e de ambulâncias,

<sup>26</sup> Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, trans. Leon S. Rudiez (New York, 1982).

<sup>27</sup> Para uma análise do constante ataque do filme de terror ao prazer visual – muitas vezes, e literalmente, chocando o olho com súbitos raios de luz e com um movimento extremamente rápido – veja-se Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film* (Princeton, 1992), capítulo IV.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>29</sup> Ortiz, Rafael Montanez, «Destructivism: A Manifesto», in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, eds. Kristine Stiles and Peter Selz (Berkeley, 1996). Acerca de Metzger, Ortiz e o DIAS, veja-se Stiles, Kristine, «The Destruction in Art Symposium» (DIAS): The Radical Social Project and Even Structured Art', Ph.d diss. (Berkeley, 1987) e Metzger, Gustav, *Damaged nature, auto-destructive art* (Nottingham, 1993). Sobre a arte abjecta e as controvérsias que a envolvem veja-se o meu «Abjection Overruled», in *Cultural Semantics, Keywords of ourTime* (Amherst, Mass, 1998), onde se encontram referências à literatura relevante.

<sup>30</sup> Maria, Walter de, «On the Importance of Natural Disasters» (1960), in Stiles e Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 527.

manifesta uma impaciência com a arte pura conceptual ou com a pan-textualização da realidade.<sup>31</sup> Pelo contrário, esse movimento busca um encontro mais imediato com o «real» (no sentido laciano do termo) doloroso, selvagem e não domesticado, um real anterior à sua codificação simbólica ou à sua transfiguração sublimada. Os cadáveres de animais em Damina Hirst, a versão reduzida do corpo nu do seu falecido pai realizada por Ron Mueck, a representação de Marc Quinn da cabeça de um homem esculpida a partir do seu sangue congelado, são as peças centrais da exposição da Coleção Saatchi evocativamente intitulada «Sensação», e que foi instalada na Academia Real de Londres em 1997 e no Museu de Brooklyn no inverno de 1999.<sup>32</sup>

Um impulso similar também animou muita da arte de *performance* do nosso tempo, na qual o corpo – violado, torturado, deformado, imerso em sangue ou coberto com excrementos, penetrado pela tecnologia, empurrado para lá dos seus limites – se torna ele próprio o naufrágio. Tal como as realizações ao vivo das imagens de Francis Bacon de carne fragmentada, atormentada e vulnerável às lacerações do mundo à sua volta, esse tipo de arte procura implicar o observador na experiência de dor e sofrimento levada a cabo pelo *performer*. O *nec plus ultra* dessa tendência – pelo menos até agora – surge no «trabalho» da artista francesa Orlan, a qual se submeteu a si mesma a uma cirurgia facial e infligiu as imagens – e alguma da carne que lhe foi removida – ao seu público.

Em resumo, existe muita evidência proveniente quer da alta quer da baixa cultura, ou antes do instável fluxo que substituiu essa hierarquia simples, de uma amplamente difundida impaciência com a distância do espectador, acompanhada pelo desejo de mergulhar no naufrágio. O tom apocalíptico que estava destinado a acompanhar a nossa transição do milénio não se confinou a fanáticos religiosos ou a tecnofóbicos, mas penetrou muita da nossa cultura contemporânea, na qual mesmo inocentes programas de perguntas e respostas são chamados *Jeopardy*. O espectador desinteressado, contemplativo, que extrai lições morais dos desastres sofridos por outros deixou de estar na moda, para passar a existir o desejo de experimentar o naufrágio em primeira mão, navegar com Nietzsche e Pascal num tumultuoso mar usando pranchas que não nos livram da tempestade. Parece que nos identificamos com o homem a morrer do poema de Stevie Smith, cujo último murmúrio é

*Estive demasiado fora de mim toda a minha vida  
E não navegando mas afundando-me.*<sup>33</sup>

Ou talvez nos identifiquemos antes quer com ele quer com o narrador do poema, cuja voz se funde com o homem morto – não existe pontuação que permita distinguir os dois –, mas que permanece vivo para contar a história. Pois existe em toda a fascinação com naufrágios e desastres, em toda a impaciência com os espectadores em seguros paraísos, uma certa ambiguidade acerca de onde estamos actualmente localizados. Isto é, a passagem da contemplação desinteressada para o prazer sinérgico, da arte do frio e analítico desprendimento para a arte do comprometimento titilante ou traumático, raramente, se alguma vez, se realizou completamente. As máquinas estridentes dos nossos parques de diversão, tal como o cinema de montagem de atracções, produzem experiências virtuais, não literais, firmemente baseadas no conhecimento que tudo não passa de diversão. Ninguém fica realmente magoado na simulação da vertigem numa montanha-russa ou no desfa-

<sup>31</sup> Foster, Hal, *The Return of the Real* (Cambridge, Mass., 1996), capítulo V.

<sup>32</sup> Vogel, Carol, «British Outrage Heads for Brooklyn», *The New York Times*, April 8, 1999.

<sup>33</sup> Smith, Stevie, «Not Waving but Drowning», in *Committed to Memory: 100 Best Poems to Memorize*, ed. John Hollander (New York, 1997), p. 184.

lecimento de um *bungee-jump*; ninguém deixa de sobreviver a uma sessão de *Massacre no Texas* ou *Titanic*. De facto, o lucro desses espectáculos de entretenimento baseia-se na capacidade em gerar o desejo de repetir a experiência das emoções que eles despertam, produzindo uma espécie de exteriorização obsessiva em vez de levar à acção a partir do drama simulado. Embora tenham existido casos limite de um perigo real sofrido por condutores de carros de corrida ou pára-quedistas cujos pára-quedas podem não se abrir, a grande maioria daqueles que mergulham no naufrágio confiam que regressarão com poucos ou nenhuns danos.

As aparentes destruições dos museus também têm frequentemente lugar dentro dos confortáveis limites das salas brancas nas quais elas se desenrolam, e sobrevivem em documentos registados e imagens disponíveis para posterior exibição nas ainda de pé paredes das instituições que se visava abalar. Mesmo os situacionistas anti-espectáculo liderados por Guy Debord vêm os seus actos de transgressão transformados em «obras» artística exibidas perante audiências bem comportadas no Centro Pompidou e nos Institutos de Arte Contemporânea de Londres e Boston apenas alguns anos após terem sido produzidas.<sup>34</sup>

Em consequência, existe uma aura de má fé, ou pelo menos de repúdio inconsciente, à volta de muita da alegadamente arte e entretenimento do não espectáculo que nos quer libertar dos insípidos paraísos seguros. E, no fundo, Lacan sublinhava que, por mais que o tentemos, nunca estamos em contacto com o «real» sem a mediação do imaginário e do simbólico. De facto, as contradições produzidas por essa tentativa não passaram despercebidas. A arte abjecta exibida em museus como o Whitney, por exemplo, foi rotundamente condenada por querer transgredir as instituições da arte e contudo ser reconhecida e valorizada por elas. A reificação do irrecuperável processo de transformação da abjecção em objectos abjectos que aparecem no quadro do espaço estético de uma galeria implicitamente denuncia o potencial transgressivo que pode existir na dessublimação actual. Tal como Hal Foster escreveu, «pode o objecto ser representado? Se ele se opõe à cultura, pode ser exposto *na* cultura? Se ele é inconsciente, pode ser tornado consciente e permanecer abjecto? Por outras palavras, pode existir uma *abjecção consciente*, ou é isso tudo o que pode existir?»<sup>35</sup> De modo idêntico, o cinema de montagem de atracções e o seu recente ressurgimento nos filmes sucessos de bilheteira de Hollywood foi interpretado por Linda Williams como fornecendo uma nova forma de produzir os corpos disciplinados que Foucault sustentava serem característicos dos modernos regimes de normalização. Contudo, hoje em dia a docilidade já não é produzida sujeitando o eu a um adestramento corporal através da supressão das emoções vitais, mas antes manipulando-o de uma certa forma. O próprio comprometimento performativo da audiência, gritando todos ao mesmo tempo e em fila, é uma parte do processo do disciplinamento através da distração.

Naufrágios simulados e mergulhos virtuais provocam-nos um frémito de horror, mas quando os comparamos com os traumas não ilusórios dos desastres reais vê-se que algo está faltando. De facto, quando os medimos contra certos usos metafóricos do tropo do naufrágio eles parecem ser insuficientes. A diferença, quero argumentar como conclusão, é poderosamente ilustrada no uso forçado dessa figura de estilo numa carta de lamentação que, em 1931, Walter Benjamin enviou de Berlin a Gershom Scholen, quase uma década antes que ele tenha terminado a sua vida combatendo o fascismo na fronteira da Espanha com a França. «Atingi um estado extremo», escreveu ele,

<sup>34</sup> Veja-se o catálogo: Sussman, Elisabeth, ed., *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment of Time: The Situationist International 1957:1972* (Cambridge, Mass., 1989).

<sup>35</sup> Foster, *The Return of the Real*, p. 156.

«alguém naufragado que escala o destroçado mastro dos destroços do seu barco.» E então acrescentou com uma esperança desesperada: «mas ele tem a hipótese de enviar um sinal para que o salvem.»<sup>36</sup> Como hoje sabemos, os sinais de Benjamin não foram ouvidos, pelo menos não o foram durante a sua vida, e os destroços a que ele desesperadamente se agarrou não lhe permitiram escapar das águas que se levantaram para o chamar. Benjamin estava num naufrágio real, sacudido para trás e para diante pelas ondas que Pascal e Nietzsche disseram serem a própria e precária condição humana. O seu mergulho não era uma distração, a sua união com a máquina não era nenhum passeio alegre num parque de diversões no qual se dão inofensivos chutos. Tivemos talvez sorte em termos sido poupados ao seu destino; não, certamente que tivemos essa sorte. Mas reflectindo acerca dela como espectadores situados à distância, afastados no espaço e no tempo, é bom lembrar que a estética da imersão virtual num naufrágio simulado de pseudo-desastres pode muito bem ser um anestésico quando se trata de reagir a traumas que existem fora do quadro estético. Se o juízo estético for um modelo para o juízo político, como foi sustentado por autores como Arendt e Lyotard<sup>37</sup>, a analogia apenas funcionará se resistirmos ao incitamento a nos perdermos a nós próprios nos prazeres vertiginosos da dessublimação virtual, e restaurarmos alguma da dignidade ao muito estigmatizado olho contemplativo. Apenas se o espectáculo estético declinar o convite à sua fusão integral com a indústria de entretenimento do cinema de montagem de atracções é que ele pode ser uma possível alternativa a um mundo que ameaça dissolver completamente a distinção entre simulação e realidade e tornar qualquer experiência uma experiência imaginária, derivada e em última análise irreal.

<sup>36</sup> Walter Benjamin a Walter Scholen, April 17, 1931, in *Briefe*, eds. Gershon Scholen e Theodor Adorno, (Frankfurt, 1966), Vol. II, p. 532).

<sup>37</sup> Procurei explorar as consequências desse argumento em «“The Aesthetic Ideology” as Ideology, or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?», in *Force Fields*.