

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

PAULA LACERDA BARRA

Febre do olhar:
literatura e dispositivos ópticos no período oitocentista

Versão corrigida

São Paulo

2023

PAULA LACERDA BARRA

**Febre do olhar:
literatura e dispositivos ópticos no período oitocentista**

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B269f Barra, Paula L.
Febre do olhar: literatura e dispositivos ópticos no período oitocentista / Paula L. Barra; orientador Marcelo Pen Parreira - São Paulo, 2023.
137 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Conto. 2. Literatura comparada. 3. Cinematógrafo. 4. Modernidade. 5. Instrumentos visuais. I. Parreira, Marcelo Pen, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Paula Lacerda Barra****Data da defesa: 25/09/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcelo Pen Parreira**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06 /outubro /2023



Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marcelo Pen Parreira, pelo entusiasmo e pela seriedade com os quais tratou a presente pesquisa desde o início.

À banca, pela disponibilidade, pela leitura atenciosa e pelo interesse em participar das discussões propostas nas páginas que se seguem.

Ao Constantin de Tugny, pela presença, pelo apoio e por todas as conversas ao longo de uma experiência de pós-graduação inteiramente remota.

À minha mãe e ao meu pai, sempre, por instigarem em mim o amor pela leitura, pela escrita e pelo cinema.

Ao meu irmão, por me ensinar tanto todos os dias.

RESUMO

BARRA, Paula L. **Febre do olhar: literatura e dispositivos ópticos no período oitocentista**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente pesquisa tem como interesse principal a proliferação de dispositivos ópticos ao longo do século XIX e sua relação com a narrativa escrita de ficção. A partir do estudo da prosa breve – especificamente, do conto moderno – e do exame de algumas das forças tecnológicas, históricas, sociais e culturais relacionadas à popularização de diversos instrumentos visuais, tentar-se-á investigar de que maneira tais imagens e instrumentos povoaram o imaginário e o cotidiano das sociedades europeia e estadunidense do período. Para tanto, a análise focará nos escritos ficcionais de autores oitocentistas para buscar compreender como a técnica informou suas formas de escrever sobre o olhar e como alguns de seus escritos sobre o olhar, por sua vez, anteciparam a técnica.

Palavras-chave: Cultura visual; Modernidade; Dispositivos ópticos; Conto moderno; Literatura.

ABSTRACT

BARRA, Paula L. **Gaze fever: literature and optical devices in the nineteenth-century.** Dissertation (Master) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research's primary interest is the proliferation of optical devices over the course of the nineteenth-century and their relationship with fictional written narratives. Starting from the study of the short prose form – specifically the modern short story – and from the examination of some of the technological, historical, social, and cultural forces related to the popularization of various visual instruments, we will try to investigate how such images and instruments populated the imagination and the everyday life of European and American societies of that time. For this purpose, this analysis will focus on the fictional writings of nineteenth-century authors to try to comprehend how the technique informed their ways of writing about the act of seeing and how some of their writings about seeing, in turn, predicted the technique.

Key words: Visual culture; Modernity; Optical devices; Modern short story; Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	11
Figura 2	11
Figura 3	11
Figura 4	44
Figura 5	50
Figura 6	50
Figura 7	50
Figura 8	58
Figura 9	80
Figura 10	82
Figura 11	83
Figura 12	97
Figura 13	98
Figura 14	99
Figura 15	102
Figura 16	104
Figura 17	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A FORMA DO CONTO E AS TECNOLOGIAS DA VISÃO	21
1.1 O advento do conto moderno	22
1.2 A superfície e o núcleo	26
1.3 O fragmento e a seleção	30
1.4 O vislumbre	37
2 O “FRENESI DO VISÍVEL”	39
2.1 Conhecimento e visão	42
2.2 Subjetividade e técnica	48
2.3 O detetive	54
2.4 A multidão e o <i>flâneur</i>	65
3. A LENTE DE DIAMANTE	73
4. O OVO DE CRISTAL	89
5. O HORLA	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	13

Introdução

A pesquisa desenvolvida ao longo das próximas páginas surge de uma grande curiosidade a respeito dos dispositivos ópticos e da literatura. Tendo como ponto de partida o século XIX e toda a efervescência tecnológica e artística presente nas sociedades europeia e estadunidense, será a partir de determinadas obras de ficção que pequenas *aberturas* serão realizadas para que seja possível se debruçar sobre alguns aspectos importantes da época; os contos selecionados, longe de se resumirem a meros “objetos” de estudo, são na verdade *estudos de caso* a partir dos quais as problemáticas e as questões se tornarão evidentes. Assim como Julio Cortázar (2006) se refere ao conto como uma narrativa cujos acontecimentos permitem justamente aberturas em direção a algo que se situa além do argumento literário (como veremos no próximo capítulo), aqui tentaremos, através dos contos, abrir janelas que nos permitam ver, no meio do torvelinho humano oitocentista, pontos de conexão entre a cultura visual do período e os escritos de autores permeados por uma sociedade cada vez mais dependente da (e suportada pela) mecanização da imagem. Através de suas histórias, será possível vislumbrar não apenas a influência que a tecnologia e a óptica exerceram sobre seus modos de escrever acerca do mundo e da experiência desse mundo, mas também certos prenúncios de tecnologias que só fariam parte do cotidiano das gerações seguintes.

Compartilhando do pressuposto de Anatol Rosenfeld (1996) segundo o qual em cada fase histórica há “certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato” (*Ibid.*, p. 75), nas próximas páginas tentaremos demonstrar que a cultura oitocentista é marcada, em grande medida, pela visualidade. O desenvolvimento dos estudos ópticos ao longo desse século andou de mãos dadas com dispositivos originalmente científicos que acabaram caindo no gosto popular e se tornaram essenciais para a diversão das crianças e dos adultos, ao mesmo tempo em que foram aproveitados por artistas para auxiliá-los em sua própria arte ou até para criar um novo tipo de arte, como no caso da fotografia. Esse contexto, no qual o conto moderno se desenvolveu e ganhou tanta (ou quase tanta) importância quanto o romance, é descrito por Jean-Louis Comolli (1980) como sendo marcado por um “frenesi do visível”, pautado na cada vez maior multiplicação de imagens e de instrumentos visuais que redefiniram drasticamente o modo como parte da sociedade se relacionava com o olhar. Veremos como esse movimento se deu no segundo capítulo, com maiores detalhes.

O conto moderno, por conseguinte, teve sua estrutura geral lapidada no século da óptica, das novas tecnologias da visão, do “frenesi do visível”; em suma, na era dos dispositivos ópticos. O advento da câmera fotográfica, um dos principais instrumentos visuais do século XIX, e sua delicada relação com as artes plásticas – palco de debates fervorosos que se dividiam entre defesas apaixonadas e protestos inflamados – já foram amplamente discutidos e analisados, e temos acesso a uma quantidade considerável de escritos que datam desde a apresentação do daguerreótipo por Louis Daguerre, em 1839, até os dias atuais. Já a relação dos escritores, e particularmente dos poetas e dos autores de ficção, com as novas tecnologias da imagem permanecem um tanto à margem das reflexões, com algumas raras e notórias exceções. Conhecemos a ira de Charles Baudelaire contra a fotografia¹, conhecemos o fascínio de Edgar Allan Poe ao se deparar com um daguerreótipo pela primeira vez² e conhecemos o temor que Honoré de Balzac sentia em relação ao aparelho de Daguerre e Joseph Niépce por acreditar que ele poderia capturar parte da alma do retratado³. Mas esses são relatos, comentários e escritos que possuem pouca relação com a obra ficcional ou lírica desses autores. O que nos interessa, aqui, é observar e destrinchar de que forma a ansiedade em relação a esses dispositivos se articulavam dentro das narrativas oitocentistas. Se é verdade, como tentaremos argumentar, que o século XIX é o século da visualidade por excelência, urge investigar como essa visualidade é trabalhada na literatura. A modernidade, que desde o Renascimento e a revolução científica “tem sido geralmente considerada resolutamente ocularcêntrica” (JAY, 1988, p. 3), encontra seu ponto de inflexão nesse período histórico: a multiplicação e a *reprodução* das imagens tornadas possíveis por determinadas técnicas intensificaram, cada vez mais, o modo como a sociedade se relacionava com a esfera visual da experiência. É evidente que o mundo embebido em imagens tal como experimentado atualmente é mais próximo daquele do século XX; mas é a partir do XIX que o terreno foi preparado para tamanha eclosão da visualidade, como demonstram os escritos de autores do período sobre os quais nos debruçaremos ao longo das páginas desta pesquisa.

¹ Cf. *The salon of 1859*.

² Cf. *The daguerreotype* (1840).

³ Cf. *My life as a photographer*, de Félix Nadar (1900).

Figuras 1 e 2 – Daguerreótipos de Edgar Allan Poe (1849), autor desconhecido, e Honoré de Balzac (1842), de autoria de Louis-Auguste Bisson.

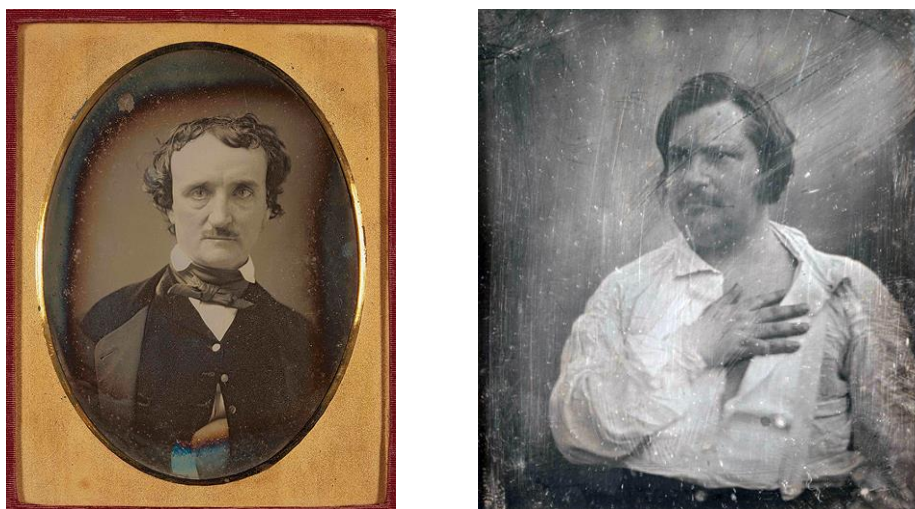


Figura 3 – Retrato de Charles Baudelaire (1862) feito por Félix Nadar, provavelmente um calótipo ou outro tipo de fotografia baseada em positivo/negativo.



Marcel Proust, que começou a publicar textos na última década do século XIX, é frequentemente considerado um autor cujas obras estão permeadas por questões da visualidade, nas quais o espaço é articulado com o tempo – motor central de suas narrativas – para invocar as memórias de sua infância: “Em Proust, há passagens magistrais que exploram em detalhe como a velocidade altera a visão e, com isso, o modo

de estar no espaço (BAL, 2017, p. 127, tradução nossa⁴). Pascal Bonitzer aponta para o fato de que, ao final de *Le temps retrouvé* (*O tempo redescoberto*), já nos anos 1920, o escritor escolhe o telescópio “como modelo para sua descrição dos fenômenos” (BONITZER, 1995, p. 44, tradução nossa⁵) narrados ao longo da obra. Com o cinema assim como com o romance, em autores exemplares do século XX como Proust e James Joyce, “(...) a introdução do movimento, da mudança, como condição imanente do sujeito e do objeto, significava uma visão parcial, multiplicação de pontos de vista, variações de distância, espetáculo com transformações (...)” (*Ibid.*, p. 61, tradução nossa⁶). O conjunto de sete volumes de *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*) é recheado de cenas voyeurísticas, que Jacques Rancière relaciona diretamente com as janelas que dão acesso a essas cenas; segundo ele, sexualidade e janelas aparecem aqui fortemente associadas. As cenas voyeurísticas nessas obras de Proust, afirma Rancière,

(...) são, antes de tudo, paradigmas da ação ficcional como trama do conhecimento. A *Recherche* é, para Proust, um romance do conhecimento. Agora, com Proust, o conhecimento é adquirido de duas formas contraditórias e complementares: como o fruto de uma experiência que dissipa as aparências enganosas; e como revelação que apenas o acaso proporciona a quem não esperava, a quem não procurava saber (RANCIÈRE, 2020, p. 34, tradução nossa⁷).

Já Balzac, cuja atitude frente ao daguerreótipo mencionamos anteriormente, também teve sua relação com as imagens e a literatura estudada talvez de forma menos ampla do que Proust, mas ainda assim significativa. De acordo com Susan Sontag, ao aproximar a escrita de Balzac com a fotografia,

A teoria imaginosa de Balzac, a qual deu a conhecer a Nadar, de que um corpo é composto de uma série infinita de “imagens assombrosas”, pode ser sinistramente comparada à teoria supostamente realista que expressa em suas novelas, segundo a qual uma pessoa é um agregado de aparências que podem produzir, através de um foco adequado, camadas infinitas de significação. Ver a realidade como um conjunto interminável de situações que se espelham umas às outras, extrair analogias das coisas mais díspares, é o mesmo que antecipar a forma típica que a imagem fotográfica estimula (SONTAG, 1981, p. 153).

⁴ No original: “In Proust there are masterful passages that explore in detail how speed changes the vision of, and thereby the way of being in, space”.

⁵ No original: “(...) comme modèle de sa description des phénomènes (...)”.

⁶ No original: “(...) l’introduction du mouvement, du changement, comme condition immanente du sujet et de l’objet, voulaît dire vision partielle, multiplication des points de vue, variations de distance, spectacle à transformations (...)”.

⁷ No original: “(...) are above all paradigms of fictional action as a plot of knowledge. The Search is for Proust a novel of knowledge. Now, with Proust, knowledge is acquired in two contradictory and complementary ways: as the fruit of an experience which dispels misleading appearances; and as a revelation that chance alone provides to someone who did not expect it, someone who was not searching to know”.

Balzac não viveu para ver a popularização da câmera fotográfica, mas, quando do advento do seu precursor, o daguerreótipo, tanto ele quanto outros autores da época o perceberam “não apenas como uma reprodução fiel de aparências superficiais, mas também como narrativa e busca de verdades profundas” (ORTOLEVA, 2018, p. 193, tradução nossa⁸) – como demonstra a implicação sobrenatural que o escritor francês via no dispositivo de Daguerre. Ademais, sua ideia de “daguerreotipar uma sociedade”⁹, expressa no prefácio de 1844 do romance *Splendeurs et misères des courtisanes* (*Esplendores e misérias das cortesãs*), publicado entre 1838 e 1847, é analisada por Orteleva da seguinte maneira:

É difícil determinar se o poder sobrenatural da nova tecnologia de capturar uma fina camada de rostos e corpos teve algo a ver com a intenção do romancista de ler a sociedade em termos “não de rostos, mas de máscaras”. (...) Mas vale a pena ter em mente essa conexão, porque ela vincula o daguerreótipo à noção de sociedade de Balzac como uma cena teatral, bem como à sua ideia do romancista como alguém que captura a realidade das pessoas ao fazê-las atuar naquela cena. (...) a expressão ‘daguerreotipar uma sociedade’ tinha tanto a ver com descrevê-la quanto com inventá-la, (...) ele concebeu o romance mais como um tipo de experimento com a sociedade do que como uma ferramenta para a representação fiel da realidade (*Ibid.*, p. 194, tradução nossa¹⁰).

Stefan Zweig comenta que Balzac, mestre da *flânerie*, “aprendeu as lições das ruas enquanto passeava” (ZWEIG, 1930, p. 39, tradução nossa¹¹) por Paris, e que, através de seu olhar, ele era capaz de deduzir, adivinhar, conhecer tudo a respeito das construções e pessoas que cruzavam seu caminho. Similarmente, muitas das personagens de sua Comédia Humana demonstram possuir um conhecimento visionário e quase mágico a respeito do mundo “porque seu olhar é voltado para dentro, porque sua visão concentrada é capaz de ultrapassar os horizontes físicos que limitam as perspectivas dos olhos comuns” (*Ibid.*, p. 37, tradução nossa¹²).

⁸ No original: “(...) not only in terms of a faithful reproduction of superficial appearances but also in terms of storytelling and the search for deep truths”.

⁹ Trecho original: “Bien des gens ont eu la velléité de reprocher à l’auteur la figure de Vautrin. Ce n’est cependant pas trop d’un homme du bain dans une œuvre qui a la prétention de ‘daguerreotyper’ une société où il y en a cinquante mille”.

¹⁰ No original: “It is difficult to determine whether the new technology’s supernatural power of capturing a thin stratum of faces and bodies had anything to do with the novelist’s intention to read society in terms of ‘not faces so much as masks’. (...) But it is worth keeping this connection in mind, because it links the daguerreotype to Balzac’s notion of society as a theatrical scene as well as to his idea of the novelist as the one who captures the reality of people by making them act on that scene. (...) the expression ‘daguerreotyping a society’ had at least as much to do with describing it as it had to do with inventing it, (...) he conceived the novel more as some sort of experiment with society than as a tool for the faithful representation of reality”.

¹¹ No original: “(...) conned the lessons of the streets as he strolled along (...)”.

¹² No original: “(...) because their gaze is turned inward, because their concentrated vision is able to pass beyond the physical horizons which limit the perspectives of ordinary eyes”.

Charles Dickens, por sua vez, teve suas obras comparadas com o daguerreótipo e a câmera fotográfica até mesmo pelos seus contemporâneos - muitas vezes de forma depreciativa -, que criticavam seu trabalho especificamente e o romance realista em geral; uma dessas críticas, publicada na revista inglesa *Spectator* em 1853, dizia que

A tela que o Sr. Dickens estendeu é tão cheia, e tão casual é a conexão que dá à sua composição qualquer unidade que tenha, que um daguerreótipo da Fleet Street ao meio-dia seria o símbolo mais adequado para ela; embora o daguerreótipo tenha a vantagem na precisão da representação (*apud* NOVAK, 2010, p. 26, tradução nossa¹³).

Já George Eliot, em sua crítica intitulada *The natural history of German life* e publicada em 1859, elogia Dickens pela sua representação das características exteriores da classe trabalhadora “com a precisão delicada de um retrato solar” (ELIOT, 1990, p. 111, tradução nossa¹⁴), mas denuncia a ausência dos elementos psicológicos, emocionais, profundos. Segundo Daniel A. Novak, essa crítica de Eliot

(...) sugere que o estilo de Dickens é fotográfico não a despeito, mas por causa de seu fracasso em representar a identidade psicológica, o “caráter” de seus personagens. Para Eliot, Dickens é um autor que produz apenas fotografias ou “retratos solares” porque ele representa apenas “traços externos”. Ela argumenta que o autor fotográfico falha em transformar esse excesso de material em um corpo inteiro porque ele ou ela é incapaz de significar uma conexão entre corpo e caráter, “traços externos” e “emoção” interna. Ou melhor, ela sugere que esse fracasso define a estética fotográfica como tal, e até situa esse fracasso no nível da estrutura e da gramática. Apenas uma coleção de “gestos e frases”, a fotografia é gramaticalmente deficiente. A escrita fotográfica produz apenas detalhes mal ajustados e agramaticais ou coleções de “frases” que fragmentam internamente e ameaçam romper a coerência gramatical da “composição” textual (NOVAK, 2010, p. 27, tradução nossa¹⁵).

Se Eliot, sua contemporânea, encarava a “escrita fotográfica” com tal carga negativa, outros autores e artistas que vieram depois elogiam a obra de Dickens precisamente por isso. Sergei Eisenstein, por exemplo, ressalta a observação e a qualidade

¹³ No original: “So crowded is the canvas which Mr. Dickens has stretched and so casual the connection that gives to his composition whatever unity it has, that a daguerreotype of Fleet Street at noon-day would be the aptest symbol to be found for it; though the daguerreotype would have the advantage in accuracy of representation”

¹⁴ No original: “(...) with the delicate accuracy of a sun picture (...)”.

¹⁵ No original: “(...) suggests that Dickens's style is photographic not despite but because of his failure to represent the psychological identity, the "character" of his characters. For Eliot, Dickens is an author who produces only photographs or "sun pictures" because he represents only "external traits." She argues that the photographic author fails to form this excess material into a whole body because he or she is unable to signify a connection between body and character, "external traits" and internal "emotion." Or rather, she suggests that this failure defines the photographic aesthetic as such, and even locates this failure at the level of structure and grammar. Only a collection of "gestures and phrases," the photograph is grammatically challenged. Photographic writing produces only ill-fitting and agrammatical details or collections of "phrases" that fragment internally and threaten to disrupt the grammatical coherence of the textual 'composition'”.

óptica de suas narrativas e faz uma associação direta entre o escritor inglês e as montagens fotográficas, visto que, além de ter sido um dos primeiros a incluir tematicamente em seus trabalhos a vida urbana, com suas máquinas e fábricas, Dickens também colocou essa experiência no próprio “ritmo vertiginoso de impressões mutáveis com que [ele] esboça a cidade na forma de uma imagem dinâmica (em montagem); e essa montagem de seus ritmos transmite a sensação dos limites de velocidade naquela época (1838), a sensação de uma diligência apressada!” (EISENSTEIN, 1977, pp. 216-217, tradução nossa¹⁶). Similarmente à comparação de Eisenstein entre a narrativa e a fotografia em movimento, Zweig afirma que “Dickens retrata tão claramente, tão minuciosamente, que seus leitores veem o que ele os faz ver, como se os tivesse hipnotizado” (ZWEIG, 1930, p. 75, tradução nossa¹⁷), e que ele atentava para as pequenas coisas da vida, pequenas nuances de pequenos gestos. Assim fazendo, Dickens demonstra ter

(...) um olho extraordinariamente aguçado para a detecção desses insignificantes externos; ele não deixa passar nada; sua memória e sua percepção aguda são como uma boa lente de câmera que, na centésima parte de um segundo, fixa a menor expressão, o menor gesto, e produz um negativo perfeitamente preciso. (...) essa observação perspicaz é reforçada por um maravilhoso poder de refração que, ao invés de apresentar um objeto como meramente refletido em suas proporções comuns da superfície de um espelho, nos dá uma imagem revestida de um excesso de características (*Ibid.*, p. 76, tradução nossa¹⁸).

Nancy Armstrong (2002) argumenta que a diferença entre os estilos de escrita de Dickens antes e depois da fotografia é pode ser apreendida até mesmo das ilustrações feitas para a publicação de seus livros. Com o advento da fotografia, sua narração se torna tão “descritiva”, “fotográfica” e carregada de elementos visuais, que, para alguns críticos e teóricos, as ilustrações já não conseguiam fornecer nada além do que já estava disposto no texto escrito. A relação ideal, segundo Armstrong, entre o texto e a ilustração no contexto de publicação de um livro como *Bleak house (A casa soturna)* (1853), por exemplo, deveria ser a de um “efeito estereoscópico” entre as representações visual e verbal – isto é, ambas as placas estereográficas, juntas, fornecendo maior profundidade à

¹⁶ No original: “(...) head-spinning tempo of changing impressions with which Dickens sketches the city in the form of a dynamic (montage) picture; and this montage of its rhythms conveys the sensation of the limits of speed at that time (1838), the sensation of a rushing-stagecoach!”

¹⁷ No original: “Dickens portrays so clearly, so minutely, that his readers see what he makes them see, much as he had hypnotized them.”

¹⁸ No original: “(...) an uncannily sharp eye for the detection of these insignificant externals; he never overlooks anything; his memory and his keenness of perception are like a good camera lens which, in the hundredth part of a second, fixes the least expression, the slightest gesture, and yields a perfectly precise negative. (...) this perspicacious observation is enhanced by a marvellous power of refraction which, instead of presenting an object as merely reflected in its ordinary proportions from the surface of a mirror, gives us an image clothed in an excess of characteristics.”

imagem narrada: “tanto a ficção, em seus detalhes visuais aumentados, quanto a ilustração, em suas manchas atmosféricas de luz e sombra, participam em uma estrutura colaborativa que lembra as imagens gêmeas de um estereógrafo” (ARMSTRONG, 2002, pp. 139-140, tradução nossa¹⁹). Referindo-se às ilustrações de Hablot Knight Browne para *Bleak house*, uma crítica da época, escrita por Q. D. Leavis, afirma que “era somente ‘o hábito de ter ilustrações’ que as fez parecer necessárias, (...) pois, neste ponto de seu trabalho, Dickens havia se tornado virtualmente seu próprio ilustrador” (*Ibid.*, p. 137, tradução nossa²⁰). Segundo Armstrong, esse movimento pode ser facilmente identificado em Dickens, mas diz respeito à ficção Vitoriana em geral:

A ficção Vitoriana foi a primeira ficção inglesa a converter um tipo particular de informação visual – infinitamente reproduzível e capaz de rápida e ampla disseminação – no que era tanto um modo de ver quanto uma imagem do mundo que um público de leitores em massa poderia compartilhar. (...) Na metade dos anos 1850, a ficção já estava prometendo colocar os leitores em contato com o mundo em si ao fornecer a eles certos tipos de informação visual. (...) Ao fazer isso, a ficção equiparou ver com conhecer e fez da informação visual a base para a inteligibilidade de uma narrativa verbal. (...) Para ser realista, o realismo literário fazia referência a um mundo de objetos que já tinha sido ou poderia ser fotografado. (...) A fotografia, por sua vez, ofereceu porções desse mundo para serem vistas pelo mesmo grupo de pessoas que os romancistas imaginavam como seus leitores (*Ibid.*, p. 8, tradução nossa²¹).

E Émile Zola, já em 1880, reivindicava a experimentação do romance naturalista tomando como ponto de partida e influência os escritos do médico e fisiologista Claude Bernard, e convocava seus contemporâneos escritores a se tornarem, assim como o cientista, observadores fotográficos:

Para determinar quanta observação e experimentação pode haver no romance naturalista, preciso somente citar as seguintes passagens: “O observador relaciona pura e simplesmente os fenômenos que tem debaixo de seus olhos... Ele deve ser um fotógrafo de fenômenos, sua observação deve ser uma representação exata da natureza...” (ZOLA, 1964, p. 7, tradução nossa²²).

¹⁹ No original: “(...) both fiction, in its increased visual detail, and illustration, in its atmospheric patches of light and shadow, participate in a collaborative structure resembling that of the twin images in a stereograph”.

²⁰ No original: “It was just ‘the habit of having illustrations’ that made them seem necessary, (...) for at this point in his work Dickens had virtually become his own illustrator”.

²¹ No original: “Victorian fiction was the first English fiction (...) to convert a particular kind of visual information - infinitely reproducible and capable of rapid and wide dissemination - into what was both a way of seeing and a picture of the world that a mass readership could share. (...) By the mid 1850s, fiction was already promising to put readers in touch with the world itself by supplying them with certain kinds of visual information. (...) In so doing, fiction equated seeing with knowing and made visual information the basis for the intelligibility of a verbal narrative. (...) In order to be realistic, literary realism referenced a world of objects that either had been or could be photographed. (...) Photography in turn offered up portions of this world to be seen by the same group of people whom novelists imagined as their readership”.

²² No original: “To determine how much observation and experimenting there can be in the naturalistic novel, I only need to quote the following passages: ‘The observer relates purely and simply the phenomena

Tudo isso não significa que esses autores escreviam como escreviam *por causa* das tecnologias da visão que estavam em voga na época, mas sim que, no contexto maior de suas experiências, vários aspectos da vida urbana, da ciência, das outras artes, faziam parte do cotidiano e do ambiente nos quais eles estavam inseridos. Assim como a teoria do gênero do conto tende a ser interdisciplinar, com a discussão em torno da forma girando em torno de áreas tão diferentes do conhecimento como a ciência cognitiva e as artes visuais (PATEA, 2012), também a imagem deve ser entendida “como o meio de articulação da realidade conhecida por uma dada comunidade visual” (BRYSON, 1986, p. 13, tradução nossa²³) – realidade essa que envolve “a formação complexa de códigos de comportamento, lei, psicologia, maneiras sociais, vestuário, gesto, postura – todas aquelas normas práticas que governam a atitude dos seres humanos em relação ao seu ambiente histórico particular” (*Ibid.*, tradução nossa²⁴). Buscaremos entender, nas páginas que se seguem, de que maneira esse contexto histórico-social das sociedades europeia e estadunidense do Oitocentos está relacionado com as obras literárias que escolhemos analisar, partindo especificamente das tecnologias da visão que tanto se impuseram nesse período.

Esta dissertação é composta de cinco capítulos. O primeiro tentará englobar considerações sobre aspectos da forma do conto que dialogam com questões visuais que serão tratadas nos capítulos subsequentes. O conto moderno se consolida como tal justamente no século XIX, e a teoria do conto, que é bastante recente, possui vários pontos de conexão com elementos da teoria da fotografia e do cinema; torna-se interessante, portanto, partir da apreensão dessa forma literária em relação a algumas formas visuais para preparar o terreno para as análises literárias que se seguirão e que constituem a parte central do trabalho.

O segundo capítulo tentará pintar, de maneira geral, como os modos de conhecimento, atrelados à visão, se desenvolveram do Renascimento até a Modernidade (período que nos interessa), tomando como referência os escritos de Michel Foucault e Jonathan Crary. Ao chegarmos na Modernidade, verificando como a visão se consolidou

which he has under his eyes... He should be a photographer of phenomena, his observation should be an exact representation of nature...”.

²³ No original: “(...) the milieu of the articulation of the reality known by a given visual community”.

²⁴ No original: “(...) the complex formation of codes of behaviour, law, psychology, social manners, dress, gesture, posture - all those practical norms which govern the stance of human beings toward their particular historical environment”.

como sentido supremo ao mesmo tempo em que atestava sua insuficiência – passando a necessitar de intervenções externas, muitas vezes na forma de pequenas máquinas -, identificaremos alguns tipos de observadores que surgiram e se firmaram na mesma época. Para tanto, nos utilizaremos de algumas obras de ficção que podem fornecer um entendimento maior a respeito de como esses observadores se diferenciavam entre si e se relacionavam com o mundo ao redor. Evidentemente, não pretendemos esgotar todos os tipos de observadores do período, mas apenas demonstrar como a modernidade depositou na visualidade tamanha relevância.

O terceiro capítulo apresentará um conto um tanto obscuro do período em questão, escrito por um autor popular geralmente esquecido: *The diamond lens*, de Fitz James O'Brien. Sendo considerado um dos primeiros escritores de ficção científica, nasceu na Irlanda e morou nos Estados Unidos em meados do século XIX, quando a fotografia começava a suplantar o daguerreótipo devido a sua capacidade de reprodução infinita e quando as vistas estereoscópicas, com a ajuda da fotografia, passavam a integrar todas as casas dos estadunidenses, que se deleitavam com a impressão de profundidade fornecida pelo aparelho estereoscópico. Apesar de se tratar de um conto cuja temática parte do dispositivo do microscópio, a relação que tentaremos estabelecer é precisamente a do microscópio com o estereoscópio; não apenas a época de escrita da obra é a mesma do auge do estereoscópio nas sociedades europeia e estadunidense (donde podemos imaginar que O'Brien tinha bastante contato com o estereoscópio, apesar de ter escolhido o microscópio como instrumento de sua personagem), mas ambos os aparelhos possuem similaridades, tanto práticas quanto metafóricas. Será demonstrado que ambos pressupõem uma relação de extrema proximidade entre observador e objeto observado e que essa proximidade permite não apenas adentrar a superfície externa das coisas, mas também se apropriar delas. O microscópio, que nunca deixou de ser um instrumento científico, se aproxima do estereoscópio da era de O'Brien, instrumento de entretenimento, na medida em que passa a significar, dentro do conto em questão, um instrumento voyeurístico, utilizado pelo observador, a seu bel prazer, para a perscrutação de imagens proibidas e secretas.

O quarto capítulo trará a análise do conto *The crystal egg*, de H. G. Wells, a partir do qual considerações sobre o dispositivo óptico criado pelo autor e o cinematógrafo serão tecidas. Escrita no final dos anos 1890, que culminam na disseminação do cinematógrafo como que para coroar todo um século de obsessão pela visualidade, a narrativa de Wells

também se dirige a questões que seriam comumente associadas à experiência do cinema anos depois. Apesar de se tratar de um cinematógrafo particular, não compartilhado por um grupo de pessoas, as condições perfeitas para a visão do mundo oferecido pelo dispositivo óptico se assemelham às condições da sala de cinema que se consolidou anos depois, já quando o cinema virava indústria. Tanto aqui como em O'Brien, os instrumentos dos quais os protagonistas se servem para ver algo além da realidade cotidiana permitem a *visão de um novo mundo* – o que rapidamente se transforma em uma *nova visão de mundo* por parte dos observadores. No conto de Wells, é o caráter *premonitório* de seu dispositivo que nos interessa, na medida em que antecipa, em larga medida, características do cinema e de sua teoria que o autor só veria anos depois.

O quinto e último capítulo será centrado na obra *Le Horla*, de Guy de Maupassant, talvez a mais conhecida do grupo. Tomando-a em comparação com outro conto de O'Brien, intitulado *What was it? A mystery*, partiremos das discussões propostas por Tzvetan Todorov acerca do fantástico para entender como esse gênero narrativo é desenvolvido especificamente na obra de Maupassant. Dessa maneira, tentaremos demonstrar como o fantástico trabalhado pelo autor francês se relaciona com a própria temática da obra, focada sobretudo na insuficiência da visão humana e em percepções enganosas. Ao partirmos do pressuposto de Todorov de que o fantástico diz respeito a uma hesitação compartilhada entre personagem e leitor frente a um evento sobrenatural, veremos que essa hesitação também está presente na confiança que o protagonista deposita em seus olhos não mediados por nenhum outro instrumento – confiança permanentemente oscilatória. *Le Horla* também nos dará a oportunidade de falar um pouco sobre esse compartilhamento de ponto de vista entre narrador e leitor que, no caso do fantástico, é indispensável para o alcance do efeito.

Em resumo, esta pesquisa se propõe a dar maior destaque à relevância dos dispositivos ópticos oitocentistas e a demonstrar que, assim como a técnica informa a arte, também a arte informa a técnica. Seja no caso de a literatura se utilizar de efeitos, filosofias, formas, pressupostos das tecnologias da visão, seja no caso de a literatura prefigurar tecnologias futuras da visão, segue sendo importante reiterar a afirmação de Gilles Deleuze e Claire Parnet segundo a qual “a máquina é sempre social antes de ser técnica” (1998, p. 57), bem como a de Walter Benjamin, para quem “o modo pelo qual se organiza a percepção humana (...) não é apenas condicionado naturalmente, mas

também historicamente” (BENJAMIN, 1993, p. 169). A máquina, assim concebida, se constitui como

um dispositivo que articula conjuntos diferentes – certamente tecnológicos, mas também econômicos e ideológicos. (...) um dispositivo que [implica] suas motivações, tais como o arranjo das demandas, dos desejos, das fantasias, das especulações (nos dois sentidos do comércio e do imaginário): um arranjo que [dá] a aparatos e técnicas um *status* e uma função sociais (COMOLLI, 1980, p. 122, tradução nossa).²⁵

Portanto, para compreender a técnica e suas reverberações, torna-se interessante voltar nossa atenção aos produtos que a sociedade do XIX nos deixou: seus escritos, suas histórias, suas ideias.

²⁵ No original: “a dispositif articulating between one another different sets - technological certainly, but also economic and ideological. A dispositif was required which implicate its motivations, which be the arrangement of demands, desires, fantasies, speculations (in the two senses of commerce and the imaginary): an arrangement which give apparatus and techniques a social status and function”.

1. A forma do conto e as tecnologias da visão

“The story should be as composed, in the plastic sense, and as visual as a picture”.

(Elizabeth Bowen)

“‘A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incognita, mas no próprio coração do imediato’, dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto”.

(Ricardo Piglia)

O presente capítulo não tem interesse em chegar a uma *definição* da forma do conto, mas sim levantar alguns aspectos de sua técnica que possam iluminar a relação entre sua consolidação no século XIX e a proliferação de tecnologias da visão no mesmo período. É sabido, de maneira bastante ampla, que a crítica do conto enquanto gênero próprio é tão recente quanto o terceiro quarto do século XX, tendo visto em Edgar Allan Poe²⁶, na década de 1840, um princípio de articulação teórica em torno da forma que só ganhou força mais de um século depois. Os primeiros escritos críticos e teóricos defensores do conto tentaram, em graus variados, definir um conjunto de características que poderia ser indicado como essencialmente pertencente a tal gênero literário. O resultado dessas tentativas foi bastante produtivo não no sentido de realmente delimitar tal “conjunto de características” de maneira única e completa, mas sim no sentido de fornecer uma visão um tanto extensa das possibilidades da forma do conto. Dessa maneira, os parágrafos seguintes tentarão desenvolver algumas dessas possibilidades (teóricas, comparativas, estéticas) junto aos interesses particulares desta pesquisa, de forma a expandir as proximidades entre a narrativa escrita (representada pela prosa breve) e a imagem técnica (caracterizada pelos dispositivos ópticos oitocentistas).

²⁶ A primeira vez que Poe trata da questão do *conto* de maneira mais teórica é em sua resenha do livro *Twice-told tales*, de Hawthorne (1842). Ele retoma suas preocupações a respeito da forma do conto em ensaios subsequentes, como o de 1846 intitulado *The philosophy of composition*.

1.1 O advento do conto moderno

Em primeiro lugar, um panorama geral da prosa breve ao longo do século XIX se faz necessário. Na primeira metade do século, foram os estadunidenses que mais experimentaram com tal tipo de ficção, que ganhava cada vez mais espaço conforme a circulação de revistas e periódicos proliferava. O conto moderno, que se aproxima mais exatamente da acepção contemporânea do termo, só atingiu seu apogeu, entretanto, nas últimas duas décadas do século XIX. O que mestres como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Washington Irving estavam fazendo antes era designado, em suas próprias palavras, pelo termo *tale*, gênero literário no qual as personagens, “como figuras estilizadas que se expandem em direção a arquétipos psicológicos”, são responsáveis pela ‘intensidade subjetiva’ não encontrada no romance e no conto, bem como pela tendência à alegoria” (MARLER, 1974, p. 154, tradução nossa)²⁷. O conto moderno (*short story*, no inglês) se consolida após um período de quase trinta anos de declínio da prosa breve que contrastava fortemente com sua popularização nas décadas anteriores, uma vez que

Até a metade do século, Irving, Poe e Hawthorne dominaram o campo, mas em 1850 Poe já estava morto e Irving e Hawthorne já haviam abandonado a escrita de *tales*. Os trabalhos breves de Melville estavam condenados a sua longa obscuridade, e só com Henry James uma tradição americana notável da ficção breve foi novamente estabelecida (*Ibid.*, p. 153, tradução nossa).²⁸

A derrocada do tipo de prosa breve desenvolvida por Irving, Poe e Hawthorne se deu, em grande parte, pelo ataque de críticos que viam uma carga demasiadamente moralista, sensacionalista e sentimentalista em suas obras. Assim, entendiam tal mundo da ficção sentimental como “desonesto, pois seus escritores afirmavam que era idêntico ao mundo real. Os sentimentalistas (...) forçavam as personagens (...) a confrontar problemas que nunca ocorrem no mundo real” (*Ibid.*, p. 158, tradução nossa)²⁹. Essa virada é bastante importante, pois evidencia que a reivindicação cada vez maior de certo grau de *realismo* nas artes (literárias e visuais) andou de mãos dadas com diversos avanços tecnológicos ao longo do período oitocentista. Os escritos desses grandes autores do início do século passaram a ser vistos como *irrealistas* demais para as novas demandas

²⁷ No original: “(...) ‘as stylized figures which expand into psychological archetypes,’ account for the ‘subjective intensity’ not found in the novel or short story and for the tendency toward allegory”.

²⁸ No original: “Until mid-century, Irving, Poe, and Hawthorne dominated the field, but by 1850 Poe was dead and Irving and Hawthorne had all but abandoned the writing of tales. Melville's short works were condemned to their long obscurity, and not until Henry James was a notable tradition of American short fiction again established”.

²⁹ No original: “(...) dishonest when writers urged that it was identical to the world of fact. (...) Sentimentalists (...) forced characters (...) to confront issues in tales that never occur in the real world.”

que surgiam na sociedade de meados desse mesmo século. Não surpreende que um editor contemporâneo a essa guinada crítica tenha afirmado, em 1858, que “o autor que escrever ‘de forma absoluta, perfeita e vividamente fiel aos estudos da vida como um daguerreótipo’ é, de fato, audacioso” (MARLER, 1974, p. 163, tradução nossa)³⁰. A exigência de escritos mais parecidos com o daguerreótipo, neste momento da sociedade estadunidense, não é por acaso, já que “o entusiasmo decorrente da invenção da fotografia ainda era muito forte, e, sem sombra de dúvidas, explica parcialmente o prestígio crescente do realismo na arte” (REID, 2018, p. 26, tradução nossa)³¹. Sobre a febre do daguerreótipo nesse país, nessa época, Robert Taft lembra que o protagonista do romance *The house of the seven gables*, de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1851, trabalha como daguerreotipista durante os eventos da narrativa, e que

(...) em 1850, o daguerreótipo já era bem estabelecido neste país. Em 1853, o New York Daily Tribune estimou que três milhões de daguerreótipos estavam sendo produzidos anualmente (...). Uma cidade com o nome de Daguerreville foi formada nas margens do rio Hudson. *The Daguerreotype*, uma revista que durou pouco tempo, foi estabelecida em 1847. Ela não era, como o nome talvez sugira, uma revista que lidava com o daguerreótipo em si, mas sim uma revista de literatura estrangeira e ciência, o nome tendo sido selecionado porque foi “projetado para refletir uma imagem fiel daquilo que estava acontecendo na Grande República das Letras” (...) (TAFT, 1964, p. 63, tradução nossa).³²

Segundo Richard Rudisill, “a preocupação do daguerreotipista foi especificamente enunciada por Hawthorne como um meio de relacionar o meio fotográfico com a verdade espiritual da natureza” (RUDISILL, 1981, p. 74, tradução nossa)³³. Holgrave, o daguerreotipista de Hawthorne, discorre sobre o dispositivo ao ouvir que Phoebe não gosta das imagens produzidas por ele por achar que as pessoas retratadas parecem “antipáticas”. Em resposta, o primeiro responde: “Há um conhecimento maravilhoso no sol simples e amplo do céu. Apesar de lhe darmos crédito apenas por retratar a mais mera superfície, ele, na verdade, traz à tona o elemento secreto com uma verdade que nenhum pintor jamais ousaria, mesmo que pudesse detectá-lo”

³⁰ No original: “(...) the author who would write ‘absolutely, perfectly, and vividly true to daguerreotype-like studies of life’ is bold indeed”.

³¹ No original: “The excitement resulting from the invention of photography was still very strong then, and no doubt partly explains the increasing prestige of realism in art”.

³² No original: “(...) by 1850, daguerreotypy was well established in this country. In 1853, the New York Daily Tribune estimated that three million daguerreotypes were being produced annually (...). A town by the name of Daguerreville was formed on the banks of the Hudson. The Daguerreotype, a short-lived journal, was established in 1847. This was not, as the name might imply, a journal dealing with the daguerreotype itself, but was a magazine of foreign literature and science, the name being selected because it was “designed to reflect a faithful image of what is going on abroad in the Great Republic of Letters (...)”.

³³ No original: “The daguerreotypist’s concern was specifically enunciated by Hawthorne as a way of relating the photographic medium to the spiritual truth of nature”.

(HAWTHORNE, 1965, p. 91, tradução nossa)³⁴. Similarmente, essa era a época do interesse ocular do escritor e filósofo Ralph Waldo Emerson na percepção da natureza. Emerson defendia que, para “atingir a unidade na criação com Deus” (RUDISILL, 1981, p. 74, tradução nossa)³⁵, era preciso se transformar num “globo ocular transparente” (*Ibid.*, tradução nossa)³⁶, de forma que o ato de “ver além da superfície da natureza através da observação atenta dessa superfície era idealmente a mesma preocupação com a percepção que o desejo do retratista de revelar o caráter interior do seu modelo fazendo uma semelhança penetrante de seus traços” (*Ibid.*, tradução nossa)³⁷. Em ambos os casos, a tecnologia “aparece como metáfora para a mente e o corpo humanos, bem como um instrumento de amplificação do sentido de percepção do observador” (LEONARDI, 2018, p. 120, tradução nossa)³⁸.

Considerada um dos primeiros exercícios teóricos sobre o conto, Edgar Allan Poe, em 1842, se utilizou dos termos “unidade de impressão” e “efeito único” em sua resenha do livro *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Esses princípios se transformaram em elemento norteador dos seguidores teóricos de Poe. De acordo com este último, a técnica desejada para a escrita de um conto exemplar consistia em seu autor conceber, “(...) ‘com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular a ser elaborado’” (POE, *apud* GOTLIB, 1990, p. 20), de forma que “o enredo se torna uma narrativa altamente controlada, mais dependente do efeito produzido no leitor do que na exposição diversa ou estendida dos elementos da fábula” (LERENA, 2014, p. 28, tradução nossa)³⁹. Ainda segundo Poe, a *brevidade* de uma obra em prosa ou em versos deveria estar “na proporção direta da intensidade do efeito pretendido” (POE, 1994, p. 69, tradução nossa)⁴⁰; a “construção do efeito” seria a meta, o objetivo final do autor; e, para tanto, certo grau de *totalidade* deveria ser atingido, uma vez que

Se uma obra literária for longa demais para ser lida em uma sessão, devemos nos contentar em dispensar o importantíssimo efeito derivado da unidade de

³⁴ No original: “There is a wonderful insight in Heaven's broad and simple sunshine. While we give it credit only for depicting the merest surface, it actually brings out the secret character with a truth that no painter would ever venture, upon, even could he detect it”.

³⁵ No original: “(...) achieving unity in creation with God”.

³⁶ No original: “(...) a ‘transparent eyeball’ (...)”.

³⁷ No original: “(...) seeing beyond the surface of nature by keenly observing the surface was ideally the same concern for perception as the wish of the portrait-maker to reveal the inner character of his sitter by making a searching likeness of his features”.

³⁸ No original: “(...) appears as a metaphor for the human mind and body and as an instrument of amplification of the observer's sense of perception”.

³⁹ No original: “(...) the plot becomes a highly controlled narrative design, more dependent on the effect produced in the reader than on a diverse or extended exposition of fabula elements”.

⁴⁰ No original: “(...) the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect (...)”.

impressão – pois, se duas sessões forem necessárias, os assuntos do mundo interferem, e tudo o que se assemelha à totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1994, pp. 68-69, tradução nossa).⁴¹

Marler aponta para o fato de que a ideia do efeito único, dentro do circuito editorial da década de 1850, deixou de ser entendida como algo que deveria enfatizar o clímax do *enredo*, necessitando de choques e reviravoltas inesperadas ao final do texto, e se movimentou em direção a uma nova acepção do termo: o efeito único “passou a ser associado ao significado subjacente; passou a denotar a impressão dominante deixada no leitor” (MARLER, 1974, p. 161, tradução nossa)⁴². Assim, quando os novos tempos começam a se impor, com novas tecnologias de transporte, de imagem e de circulação de notícias, fazendo com que “um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo” (GOTLIB, 1990, p. 17) não fosse mais possível, a nova interpretação do princípio do efeito único e a reivindicação do realismo se instalam na forma do conto:

Agora providos de mentes, as personagens principais nos contos passam a ser sujeitas às complexidades interiores que a experiência impõe. Elas passam por mudanças internas conforme são afetadas pelas escolhas que fazem e por tudo que acontece a elas. (...) a brevidade do conto e sua representação do mundo empírico, que desencorajava a inclusão do sobrenatural e de símbolos que não fossem funcionais dentro da ordem natural do mundo ficcional, conspiram para forçar o significado sob a superfície, onde, pela própria natureza de sua indistinção, dá a impressão de ser inexplicável. A ficção dramatiza o mistério; e, livre de explicações desnecessárias, tal mistério é o que o leitor intui ou sente, embora permaneça tipicamente não dito e não resolvido. É, finalmente, aquele “choque de reconhecimento” que constitui o efeito único; e esse efeito difere do efeito do *tale* de acordo com a ilusão de realidade que o conto fornece; posto que, mesmo durante os anos transitórios da década de 1850, o conto ‘elíptico’ tendia “a mostrar ao invés de solucionar” (MARLER, 1974, pp. 161-162, tradução nossa).⁴³

Assim, ao longo do século XIX, o conto passa a se caracterizar, de maneira geral, por uma ausência de explicação e por um significado oculto que se encontra além da

⁴¹ No original: “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed.”

⁴² No original: “(...) came to be associated with the undercurrent of significance; it meant the dominant impression made on the reader (...).”

⁴³ No original: “Endowed now with minds, the chief characters in short stories are therefore subject to the inner complexities that experience imposes. They undergo internal changes as they are affected by the choices they make and by what happens to them. (...) the short story's brevity and its representation of the experiential world, which discouraged the inclusion of the supernatural and of symbols that are not first functional within the fictive world's natural order, conspire to force meaning beneath the surface where, by the nature of its indistinctness, it gives the impression of being inexplicable. The fiction dramatizes the mystery; and, free of unnecessary explanations, that mystery is what the reader intuits or feels, though typically it remains unstated and unsolved. It is, finally, that ‘shock of recognition’ that constitutes the single effect; and the effect differs from the tale's effect according to the illusion of actuality that the short story provides; for even during the transitional years of the fifties the ‘elliptical’ short story tended ‘to show rather than attempt to solve’.

superfície das coisas, sendo um *olhar específico*, num *ângulo específico*, aquilo que oferece, em graus variados, algo para os olhos curiosos do leitor.

1.2 A superfície e o núcleo

Julio Cortázar associa o conto à fotografia, em oposição ao cinema romanesco, afirmando que o primeiro, precisamente por seu caráter limitador, atua de forma a fornecer “uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário (...)” (CORTÁZAR, 2006, pp. 151-152). É precisamente por isso que se assemelha à câmera fotográfica, pois ambos possuem a capacidade de e se afirmam enquanto Arte ao

recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera (*Ibid.*).

Assim, uma vez que o conto se sustenta sobre a delimitação de uma extensão curta e direta, e que o autor deve extrair o máximo possível em um breve espaço de tempo, “seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (*Ibid.*). O conto se constitui, geralmente, como uma única ideia trabalhada à exaustão, intensamente, o que vai ao encontro do efeito único de Poe, no sentido de que a estrutura do conto deve ser meticulosamente elaborada de modo que “não [haja] nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido” (POE, *apud* GOTLIB, 1990, p. 20).

A temática do conto e seu tratamento formal se relacionam de maneira particular. A imagem e o acontecimento escolhidos pelo autor precisam ser *significativos*, como segue apontando Cortázar, e, portanto, torna-se indispensável compreender que “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Se é verdade a afirmação de Ricardo Piglia segundo a qual “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto” (PIGLIA, 2004, p. 94), um de seus objetivos primordiais parece ser o de empregar todos os recursos à sua disposição para reproduzir “a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (*Ibid.*).

Tamanha empreitada, que pode ser elencada como uma das principais características do conto que começa a ser feito na segunda metade do século XIX, é continuamente mencionada e reiterada por ensaístas, críticos e até mesmo pelos próprios contistas. Raymond Carver, por exemplo, afirma que o conto trabalha sua tensão interna “parcialmente através do modo como palavras concretas são ligadas umas às outras, formando a ação visível da história, [mas também através] das coisas que são deixadas de fora, que ficam implícitas, a paisagem sob a superfície das coisas” (CARVER, 1994, p. 277, tradução nossa)⁴⁴. Diferentemente do romance, “o conto tende à exclusão” (PATEA, 2012, p. 13, tradução nossa)⁴⁵, de forma que “a eliminação de conexões, situações e ideias intermediárias, bem como a unidade fortemente forjada da forma, convidam o leitor a procurar algo apenas insinuado, obscuro ou escondido atrás da textura das palavras” (*Ibid.*, tradução nossa)⁴⁶. Tal dicotomia entre a superfície e o centro secreto das coisas é importante porque o conto, poder-se-ia dizer, “tem uma qualidade liminar, constantemente tentando dissolver a fronteira entre o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível (...)” (*Ibid.*, p. 16, tradução nossa)⁴⁷.

Muitas dessas afirmações ecoam, de maneira um tanto explícita, discursos sobre o daguerreótipo e a fotografia, que proliferaram a partir de meados do século XIX; tanto o conto quanto a fotografia podem ser entendidos como “fragmentos” da realidade, descolados do todo que os cerca, mas ao mesmo tempo se prologando em direção a esse mesmo todo, como se o caráter limitador de ambas as formas pressupusesse sua maior abertura. H. E. Bates, ao comentar a obra do escritor oitocentista Stephen Crane, diz que o método primordial da escrita do conto é aquele segundo o qual “a superfície, embora aparentemente trivial ou desimportante, é interpretada de maneira a representar a vida emocional individual que existe abaixo” (BATES, *apud* PICKERING, 1989, p. 49, tradução nossa)⁴⁸, chegando a comparar a escrita de Crane com a câmera fotográfica; dessa forma, “a informação fornecida no conto não é originada da racionalidade, mas sim

⁴⁴ No original: “(...) partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it’s also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (...) surface of things.”

⁴⁵ No original: “(...) the short story inclines towards exclusion”.

⁴⁶ No original: “The elimination of intermediary links, situations, and ideas as well as the tightly wrought unity of the form invite the reader to go on a quest for something that is hinted at, obscured or hidden behind the texture of words”.

⁴⁷ No original: “(...) has a liminal quality, constantly attempting to dissolve the boundary between the known and the unknown, the visible and the invisible (...)”.

⁴⁸ No original: “(...) the surface, however seemingly trivial or unimportant, is interpreted in such a way as to interpret the individual emotional life below”.

da percepção dos sentidos, especificamente no sentido visual. As coisas, nos contos, parecem ter sido gravadas por uma máquina (...)” (LERENA, 2014, p. 41, tradução nossa).⁴⁹

Aproveitando a comparação com a *máquina*, um caminho possível de análise, bastante frutífero, é nos direcionar momentaneamente para a fotografia em seu contexto histórico e social oitocentista, sem perder de vista a forma do conto que lhe é contemporânea. A citação de Bates acima, bem como os ensaios de Cortázar e Piglia sobre a forma do conto, dialogam de maneira um tanto direta com o que Susan Sontag identifica como um dos aspectos centrais da fotografia realista:

Tudo que a programação realista da fotografia efetivamente implica é a crença de que a realidade está escondida. E o que está escondido deve ser descoberto. O que quer que a câmera registre é uma revelação - seja uma coisa imperceptível, partes fugazes do movimento, uma ordem que a visão natural é incapaz de perceber ou uma “realidade engrandecida” (...) ou simplesmente uma maneira elíptica de ver as coisas (SONTAG, 1981, p. 166).

O emprego do termo “revelação” por parte de Sontag parece ser um eco do essencial texto de Walter Benjamin *Pequena história da fotografia*, no qual o autor confere à fotografia a capacidade de *mostrar coisas ocultas*. Se estamos, aqui, falando sobre a técnica do conto e a técnica de determinados dispositivos ópticos, Sontag e Benjamin podem esclarecer muito a respeito do entrelaçamento entre ambas, particularmente no que tange a essa *revelação* que parece ser um componente esperado tanto de uma obra fotográfica quanto de um conto. Ao discorrer sobre técnica e magia, Benjamin prossegue:

(...) a fotografia revela (...) os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, *suficientemente ocultas e significativas* para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica (BENJAMIN, 1993, pp. 94-95, grifo nosso).

A fotografia “é considerada frequentemente como um instrumento que conduz ao conhecimento das coisas” (SONTAG, 1981, p. 90), e tanto mais na medida em que esse conhecimento se encontra no cerne do mundo material, naquilo que o olho nu não é capaz de ver – isto é, o “inconsciente óptico” de que fala Benjamin (1993) e que Sontag caracteriza como “aquela visão fraturada, desconjuntada, que tão-somente a máquina fotográfica pode proporcionar” (SONTAG, 1981, p. 88). É interessante que Sontag veja

⁴⁹ No original: “(...) the information provided in the short story does not originate from rationality, but from perception of the senses, specifically in the visual sense. Things in short stories appear to be recorded by a machine (...)”.

uma aproximação intensa da fotografia (e não da pintura) com a *poesia*, uma vez que a própria forma do *conto* é continuamente, desde os primeiros escritos de Poe, posta em relação direta com a lírica. Assim como “a poesia (...) definiu-se cada vez mais no sentido de uma preocupação com o visual” (SONTAG, 1981, p. 93) – podemos mencionar Walt Whitman, que evocava a câmera fotográfica “como metáfora e modelo do processo criativo do poeta” (LEONARDI, 2018, p. 118, tradução nossa)⁵⁰-, também o conto “se envolve com o visual como um índice para a realidade, a própria imagem contendo o drama que cria a história” (LERENA, 2012, p. 176, tradução nossa). Ademais, se “o compromisso da poesia com a realidade e com a autonomia da linguagem poética compara-se ao compromisso da fotografia com a visão pura” (SONTAG, 1981, p. 93), o conto parece partilhar dos mesmos compromissos, que

(...) implicam descontinuidade, formas desarticuladas e unidades compensatórias: pois (...) arrancam as coisas de seu contexto (para observá-las com olhos novos) e as reúnem de modo elíptico, de acordo com as exigências imperiosas, mas frequentemente arbitrarias, da subjetividade (*Ibid.*).

Tudo isso não significa que a reivindicação cada vez maior de realismo no conto seja direta e exclusivamente decorrente da divulgação do daguerreótipo em 1839 e de sua posterior popularização, que só diminuiu com a invenção e comercialização da máquina fotográfica a partir dos anos 1850. Jonathan Crary assinala que muitos “componentes centrais do ‘realismo’ característico de grande parte do século XIX *precederam* a invenção da fotografia e *de forma alguma requereram* procedimentos fotográficos ou mesmo o desenvolvimento de técnicas de produção em série” (CRARY, 2012, p. 25); ele aponta dispositivos como o fenacistoscópio - “máquina inventada para a simulação ilusória do movimento, (...) produzido em meio ao estudo empírico das pós-imagens na retina” (*Ibid.*) - e o estereoscópio, que, apesar de ter proliferado e se tornado mais acessível *após* a invenção da fotografia, foi, na realidade, “desenvolvido pela primeira vez no contexto do esforço de quantificar e formalizar a operação fisiológica da visão binocular” (*Ibid.*). Os meandros particulares do desenvolvimento dessas tecnologias ao longo do século XIX, e sua extrema relevância para os outros campos do saber, das artes e da organização da sociedade como um todo serão desenvolvidos no próximo capítulo. O que importa, por ora, é deixar claro que a fotografia é comumente associada a certas características do conto principalmente devido à sua contínua pertinência até os dias de hoje; ao contrário de outros dispositivos contemporâneos, ela não caiu no esquecimento

⁵⁰ No original: “(...) as a metaphor and model for the poet’s creative process”.

nem foi relegada à categoria de brinquedo infantil, como muitos aparelhos foram. Entretanto, na época que nos interessa, as máquinas ópticas que circulavam antes e junto à fotografia foram de enorme importância e realmente significaram algo para a sociedade que as consumia. Para Baudelaire, por exemplo, o dispositivo do caleidoscópio “coincidia com a própria modernidade” (CRARY, 2012, p. 114) e “figurava como uma máquina que desintegrava a subjetividade unitária e dispersava o desejo em novos arranjos variáveis e instáveis” (*Ibid.*), o que vai ao encontro do desenvolvimento da forma do conto, ou, mais especificamente, “do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído [nas] (...) sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas...” (GOTLIB, 1990, p. 17).

1.3 O fragmento e a seleção

Robert Louis Stevenson, em um ensaio datado de 1882 e intitulado *A gossip on romance*, se utiliza do caleidoscópio como metáfora para o processo de leitura de uma narrativa escrita. Em suas palavras,

Em qualquer coisa que se encaixe naquilo que chamamos de leitura, o processo em si deve ser contagioso e voluptuoso; devemos regozijar sobre um livro, ser arrebatados para fora de nós mesmos e renascer da leitura, nossa mente cheia com a dança mais movimentada e caleidoscópica de imagens, incapazes de dormir ou de ter qualquer pensamento contínuo. As palavras, se o livro for eloquente, devem correr pelos nossos ouvidos como o barulho de disjuntores, e a história, se for uma história, deve se repetir em mil imagens coloridas aos olhos (STEVENSON, 1918, p. 101, tradução nossa)⁵¹.

O uso dessa metáfora é interessante para nosso propósito, pois o caleidoscópio é composto por fragmentos de vidro que formam as imagens abstratas e os movimentos aleatórios frente aos olhos penetrantes daqueles que utilizam o instrumento. E, nesse mesmo ensaio de Stevenson, o autor subverte o efeito único postulado por Poe como indispensável a uma narrativa em prosa breve exemplar ao falar sobre o *fragmento*, um “detalhe significativo que parece englobar a totalidade da obra enquanto, ao mesmo tempo, permanece sozinho” (MARCH-RUSSELL, 2009, p. 166, tradução nossa)⁵². Paul March-

⁵¹ No original: “In anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous; we should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves, and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought. The words, if the book be eloquent, should run thenceforward in our ears like the noise of breakers, and the story, if it be a story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye”.

⁵² No original: “(...) significant details that seem to encompass the totality of the work while, at the same time, standing alone”.

Russell aponta para o fato de que apesar de Stevenson, por um lado, “fazer um paralelo com a ênfase de Poe em relação à centralidade do efeito único na estrutura do conto, por outro lado (...) apresenta o efeito único como ex-cêntrico: um fragmento que quebra – e se liberta do – todo” (*Ibid.*, tradução nossa)⁵³.

Isso porque o fragmento literário, em Stevenson, é posto em relação direta com a imagem e com a visão, e ele afirma que a história é tanto mais inesquecível e significativa quanto mais suas *imagens* permanecerem nas lembranças do leitor. Ao dizer que “os fios de uma história se juntam de vez em quando e formam uma imagem na trama; as personagens por vezes caem em alguma atitude uns com os outros ou com a natureza, o que marca a história como uma ilustração” (STEVENSON, 1918, p. 106, tradução nossa)⁵⁴, o autor dá, assim como Poe, relevância à *intensidade da impressão*, porém entende como parte indissociável dessa impressão um esquecimento necessário de tudo aquilo que não são essas imagens das quais a mente não consegue se desvencilhar. Esses fragmentos significantes, para Stevenson, são “a parte plástica da literatura: incorpora[m] caráter, pensamento ou emoção em algum ato ou em alguma atitude que deve ser notavelmente impressionante aos olhos da mente” (*Ibid.*, p. 107, tradução nossa)⁵⁵.

A noção de fragmento, ou de detalhe, é outro aspecto comum a diversos escritos críticos e teóricos a respeito do conto. Pode-se atrelar a tais noções algumas comparações com a pintura, como a holandesa do século XVII, conforme apontado por Svetlana Alpers ao identificar na “arte da descrição” um modelo bastante parecido com o que viria a ser proporcionado pela fotografia (JAY, 1988), constituído pela “fragmentação; por molduras arbitrarias; e pelo imediatismo (...)” (ALPERS, 1983, p. 43, tradução nossa)⁵⁶. Peter Galassi, comentando a pintura oitocentista frente ao advento da fotografia, afirma que, se esta impactou tão fortemente aquela, foi “porque o novo meio nasceu para um ambiente artístico que valorizava cada vez mais o mundano, o fragmentário, o aparentemente descomposto – que via nas qualidades contingentes da percepção um

⁵³ No original: “(...) parallels Poe’s emphasis upon the centrality of the single effect to the structure of the short story, in another sense, Stevenson presents the single effect as ex-centric: a fragment that breaks – breaks free from – the whole.”

⁵⁴ No original: “The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web; the characters fall from time to time into some attitude to each other or to nature, which stamps the story home like an illustration.”

⁵⁵ No original: “This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind’s eye.”

⁵⁶ No original: “(...) fragmentariness; arbitrary frames; the immediacy (...)”.

padrão de autenticidade artística e moral” (GALASSI, 1981, p. 28, tradução nossa)⁵⁷. Assim, esse detalhe – que se refere não a instantes privilegiados, mas especificamente ao instante qualquer (DELEUZE, 1985) - possui relação com um aspecto de momentaneidade segundo o qual “o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar (...) [um] instante temporário” (GOTLIB, 1990, p. 30).

O fato de que o conto se consolida concomitantemente a novas tecnologias que exacerbaram o caráter fragmentário dos novos tempos não é coincidência, visto que a fragmentação do conto ecoa a fragmentação da própria vida moderna, em todas as suas instâncias. Na literatura moderna, o modo de narrar - em oposição ao tradicional, caracterizado por ordem, lógica e linearidade - “desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada” (GOTLIB, 1990, p. 17). Com a Revolução Industrial, “o caráter de unidade da vida e, conseqüentemente, da obra, vai se perdendo” (*Ibid.*) - o trem, por exemplo, que tão bem sintetiza a velocidade, o movimento e as *visões parciais e fragmentadas* do indivíduo moderno, possui relações com o cinematógrafo, que viria a ser inventado no final do século XIX, e com a própria literatura que passou a ser feita na virada do XIX para o XX. Palavras são jogadas no ar como se se tratassem das imagens velozes e descontínuas vistas pela janela do trem, sem linearidade, sem fim nem começo. O conto moderno, ao cortar “o fluxo da vida” (*Ibid.*, p. 30) e apresentar um acontecimento solto e breve, “flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois” (*Ibid.*)”.

A técnica empregada pelo contista moderno - que consiste em isolar um fragmento a fim de que ele ao mesmo tempo se sustente por conta própria, se refira ao texto e, mais importante ainda, extrapole esse mesmo texto, insinuando haver algo *além* das palavras escritas - ecoa as palavras de Cortázar a respeito do conto e da fotografia e vai além: nos termos de Nadine Gordimer (1994), as imagens do conto são como *flashes* que “se lançam em direção a algo mais geral e universal, algo que é deixado não dito e parece ser incomunicável” (PATEA, 2012, p. 11, tradução nossa)⁵⁸. Assim, o fragmento, além de cortar uma parte *espacial* da realidade ou da experiência humana, desestabiliza a

⁵⁷ No original: “(...) because the new medium was born to an artistic environment that increasingly valued the mundane, the fragmentary, the seemingly uncomposed — that found in the contingent qualities of perception a standard of artistic, and moral, authenticity”.

⁵⁸ No original: “(...) strives towards something more general and universal, something that is left unstated and appears to be incommunicable”.

temporalidade tal como vista no romance; o incidente específico funciona como um “momento arrancado do fluxo do tempo” (PATEA, p. 11, tradução nossa)⁵⁹, apresentando apenas “‘pedaços’ ou ‘instantâneos’ da realidade” (*Ibid.*, p. 10, tradução nossa)⁶⁰. Esses fragmentos se relacionam, portanto, com restrições temporais, uma vez que se torna “quase literalmente impossível mostrar um desenvolvimento detalhado ao longo do tempo, [então] processos são narrados a partir de uma perspectiva estática, através de um único momento (ou momentos) de (...) epifania” (LERENA, 2014, p. 50, tradução nossa)⁶¹. Enquanto “o romance é mestre da continuidade, o conto [o é] do instante” (ETIEMBLE, *apud* LERENA, 2014, p. 34, tradução nossa)⁶², e “o incidente selecionado deve ser intensificado por extensões implícitas de forma a sugerir tanto o passado quanto o futuro” (GERLACH, *apud* PICKERING, 1989, p. 48, tradução nossa)⁶³.

A articulação entre passado, presente e futuro também se constitui como elemento de interesse para a análise do fragmento. Ao mesmo tempo em que ele deve explodir o acontecimento narrado para além do presente, ele precisa, sobretudo por conta de sua brevidade, “omitir e, no entanto, fazer presente” (LERENA, 2014, p. 30, tradução nossa)⁶⁴ aquilo que é apenas sugerido ou intuído dentro do próprio texto. Similarmente, Barthes determina o noema da fotografia como o “isto-foi”, o Referente que é real ao mesmo tempo em que está morto, no passado; a fotografia, segundo Barthes, “é, por um ato breve cujo abalo não pode derivar em devaneio (...), o mistério simples da concomitância” (2015, p. 71) – sendo a concomitância essa localização dupla do Referente, tanto no passado quanto no aqui e agora. A fotógrafa Berenice Abbott corrobora essa concepção ao afirmar que “o fotógrafo é o ser contemporâneo por excelência; através de seus olhos, o presente se torna passado” (*apud* SONTAG, 1981, p. 67), e Sontag vai adiante dizendo que “as câmeras estabelecem uma relação inferencial com o presente (...), proporcionam uma visão imediatamente retroativa da experiência. Fotos fornecem formas simuladas de posse: do passado, do presente e até do futuro” (*Ibid.*, p. 160). Assim, ao nos depararmos com uma afirmação tal como a de Maurice Shadbolt segundo a qual o conto produz “um ponto alucinatório no qual os tempos passado e futuro parecem coexistir no tempo

⁵⁹ No original: “(...) moment plucked out of the flow of time (...)”.

⁶⁰ No original: “(...) ‘slices’ or ‘snapshots’ of reality”.

⁶¹ No original: “(...) almost literally impossible to show a detailed development over time, processes are narrated from a static perspective, through a single moment (or moments) of (...) epiphany”.

⁶² No original: “The novel masters the continuity, the short story the instant”.

⁶³ No original: “The incident selected would be so deepened by implied extensions as to suggest both the past and the future”.

⁶⁴ No original: “To omit and, nevertheless, make present”.

presente” (SHADBOLT, 1994, p. 269, tradução nossa)⁶⁵, não parece descabido traçar tais paralelos e aproximações entre os fragmentos do conto e da fotografia.

Uma vez estabelecido o fato de que “o conto parte da noção de limite” (CORTÁZAR, 2006, p. 151), as palavras de Clare Hanson podem nos ajudar a entender em que medida esse limite se relaciona com a imagem sugerida pelo conto:

(...) o termo limitado pode sugerir simplesmente o conceito do enquadramento, como numa imagem. Poder-se-ia sugerir que as exigências de estrutura firme e rigorosa do conto atuam, no sentido mais amplo, como um quadro, ou um limite, que permite que a narrativa se mantenha mais fragmentada, mas também num estado mais sugestivo do que seria possível no romance? (...) O quadro atua como um dispositivo estético, permitindo que elipses (vãos e ausências) continuem na história, o que retém um ar de completude e ordem necessário por conta da própria existência do quadro. Assim, aceitamos certo grau de mistério, elisão, incerteza no conto que não aceitaríamos no romance (HANSON, 1989, p. 25, tradução nossa).⁶⁶

Depreende-se da associação entre as limitações do conto e o enquadramento de uma imagem ou pintura que o contista, bem como o pintor ou o fotógrafo, trabalha com o conceito de *seleção*. Norman Friedman afirma que “um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é mais bem mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída” (*apud* GOTLIB, 1990, p. 35), e, para atingir esse fim, um de seus métodos principais é o de “mobiliza[r] alguns recursos narrativos favoráveis a este intento de seleção, mediante omissão, expansão, contração e pontos de vista” (GOTLIB, 1990, p. 35). Georg Lukács, fazendo uma aproximação do conto com a lírica, argumenta que

(...) um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida; e a seleção e a delimitação trazem estampado, na própria obra, o selo de sua origem na vontade e no conhecimento do sujeito: elas são, em maior ou menor medida, de natureza lírica. (...) [no conto], na forma da singularidade e questionabilidade isoladas da vida, essa lírica tem ainda de esconder-se inteiramente por trás das linhas rígidas do acontecimento isoladamente burilado; aqui a lírica ainda é pura seleção (...) (LUKÁCS, 2007, pp. 48-49).

Assim, “a natureza lírica do conto resulta de um processo de seleção, (...) e é através da seleção que o detalhe trivial se carrega de significado. (...) O conto tende a

⁶⁵ No original: “(...) hallucinatory point in which time past and time future seem to coexist with time present”.

⁶⁶ No original: “(...) the word limited may suggest simply the concept of framing, as in a picture. Could one suggest that the tight structure and strict requirements of the short story form act in the widest sense as a frame, or limit, which allows a narrative to remain in a more fragmented but also in a more suggestive state than is possible in the novel? (...) The frame acts as an aesthetic device, permitting ellipses (gaps and absences) to remain in a story, which retains a necessary air of completeness and order because of the very existence of the frame. We thus accept a degree of mystery, elision, uncertainty in the short story as we would not in the novel.”

distorcer a realidade mais do que o romance.” (PATEA, 2012, p. 10, tradução nossa)⁶⁷. O emprego do termo *distorção* e a noção de uma proporção reduzida, ou de um escopo reduzido, são sintomáticos devido a sua conexão direta com os inúmeros dispositivos ópticos que povoavam o imaginário e o cotidiano da sociedade oitocentista que também consumia – e produzia –, além das novas imagens técnicas, os contos que eram publicados em revistas e periódicos. Segundo Sontag, “nos primórdios da fotografia, (...) o público observava com muita atenção essas discrepâncias. Logo que começaram a pensar fotograficamente, as pessoas deixaram de falar em *distorção* fotográfica (...)” (1981, p. 94). Lerena, por sua vez, afirma categoricamente que a intensidade do conto, longe de ser resultado de uma intensidade emocional ou de um método de suspense extremamente controlado, deriva, na verdade, da

(...) intensidade do olhar advindo da seleção de um enquadramento dentro do qual o mundo ficcional é apresentado ao leitor de forma breve, nunca permitindo que seus olhos se desviem dele. O conto transmite uma concentração, uma redução dos escopos espaciais e temporais. Pode ser comparado a uma visão em *close-up*. O objeto observado aparece intensificado, transcendente, porque é separado do resto (LERENA, 2014, p. 34, tradução nossa).⁶⁸

Não por acaso, Sontag enxerga na literatura de Balzac – que é mais conhecido por seus romances, mas escreveu inúmeros contos ao longo da vida – um método através do qual o escritor ampliava “detalhes insignificantes, como numa ampliação fotográfica” e fazia justaposições de “traços ou coisas incongruentes, como numa mostra fotográfica (...)” (SONTAG, 1981, p. 152). O próprio precursor do contista moderno Nathaniel Hawthorne formulava da seguinte maneira a estrutura de suas prosas breves: “A cena de uma história (...) a ser posta à luz de um lampião de rua; o tempo, quando o lampião está prestes a se apagar; e a catástrofe a ser simultânea com o último brilho bruxuleante” (*apud* LERENA, 2014, p. 35, tradução nossa)⁶⁹. Salienta-se, assim, a redução de escopo do conto, bem como a seleção de um ponto de vista bastante limitado que dê conta de atingir seu propósito nas poucas páginas que lhe são concedidas; Ian Reid sintetiza uma possível

⁶⁷ No original: “(...) the lyric nature of the short story results from a process of selection (...) and it is through selection that the trivial detail becomes charged with meaning. (...) the short story tends to distort everyday reality more than long-form narratives do (...)”.

⁶⁸ No original: “(...) intensity of gaze which results from the selection of a frame within which the fictional world is presented to the reader briefly, never allowing his eyes to withdraw from it. The short story conveys a concentration, a reduction of spatial and temporal scope. It can be compared to a close-up view. The object perceived appears intensified, transcendent, because it is cut out from the rest”.

⁶⁹ No original: “The scene of a story (...) to be laid within the light of a street lantern; the time, when the lamp is near going out; and the catastrophe to be simultaneous with the last flickering gleam”.

definição do conto caracterizando-o justamente como uma forma de “escopo limitado e orientação subjetiva” (REID, 2018, p. 28, tradução nossa)⁷⁰.

O detalhe alçado à categoria de *centro* da obra não é específico do conto enquanto forma literária, mas se situa num contexto maior em que diversas práticas artísticas diferentes, no mesmo período, caminharam cada vez mais nessa direção. Galassi, que já mencionamos, aponta que, na pintura, a noção do detalhe “esculpido a partir de um todo maior e mais complexo é um elemento característico e original da arte do século XIX” (GALASSI, 1981, p. 26, tradução nossa)⁷¹. E é nesse corte que o detalhe funciona como uma explosão para além das “bordas do quadro” tanto no caso da pintura quanto no caso da fotografia ou do conto; quanto a este último, Cortázar reafirma que “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Por isso, de forma apenas aparentemente paradoxal, tal caráter “limitador” também se comporta como uma *abertura*, já que

Dentro do romance, as imagens funcionam metonimicamente, embora o romance não seja, ele próprio, metonímico em relação à “realidade”. Cada imagem, conforme aparece, sintetiza algo do que já a precedeu no texto. No conto, detalhes ou “imagens” postos no primeiro plano tendem a resistir a tal interpenetração e integração (HANSON, 1989, p. 23, tradução nossa).⁷²

Dessa maneira, cabe ao leitor do conto encontrar significados ocultos que não estão explícitos no tecido da narrativa escrita. O conto, portanto, comporta “significados duplos do fragmento, tanto como ‘uma parte rompida ou separada do todo’ quanto como ‘uma parte que permanece ou ainda é preservada quando o todo é perdido ou destruído’” (MARCH-RUSSELL, 2009, p. 167, tradução nossa)⁷³.

⁷⁰ No original: “(...) ‘limited scope and subjective orientation (...)’”.

⁷¹ No original: “(...) carved from a greater, more complex whole, is a characteristic, original feature of nineteenth-century art.”

⁷² No original: “Within the novel, images function metonymically, though the novel is not itself metonymic in relation to ‘reality’. Each image as it appears resumes something of what has preceded it in the text. In the short story foregrounded details or ‘images’ tend to resist such interpenetration and integration”.

⁷³ No original: “(...) dual meanings of the fragment as ‘a part broken off or otherwise detached from a whole’ and as ‘a part remaining or still preserved when the whole is lost or destroyed’”.

1.4 O vislumbre

Segundo o escritor e crítico V. S. Pritchett, o conto poderia ser definido como “algo vislumbrado pelo canto do olho, ao passar” (*apud* MARCH-RUSSELL, 2009, p. 166, tradução nossa)⁷⁴. O conceito de vislumbre, além de poder ser associado à noção do fragmento comentada acima – Raymond Carver, por exemplo, fala do vislumbre como o detalhe que “ilumina o momento” (CARVER, 1994, p. 277, tradução nossa)⁷⁵ e no qual o contista deve “investir (...) tudo que há em seu poder” (*Ibid.*, tradução nossa)⁷⁶ –, é apresentado por March-Russell com foco no *movimento*, elemento indissociável do ato de vislumbrar:

(...) o vislumbre e o objeto se movimentam, de acordo com Pritchett, um em relação ao outro. Consequentemente, nem o observador, nem o observado, está numa posição fixa e estável; o vislumbre só pode olhar na direção daquilo que já está saindo do campo de visão. Há uma similaridade forte entre isto e o que (...) Charles Baudelaire descreveu como “arte mnemônica” ou com o que o escritor sul-americano Julio Cortázar descreve como o paradoxo inerente à fotografia (...).” (MARCH-RUSSELL, 2009, p. 166, tradução nossa)⁷⁷.

O próprio Guy de Maupassant, um dos maiores contistas do final do século XIX, afirmava que seu método de escrita de contos, que ele denominava de “épico”, consistia em “evitar, cautelosamente, todas as explicações complicadas, todas as dissertações sobre motivações, e se restringir a fazer pessoas e eventos *passarem em frente aos nossos olhos*” (*apud* LERENA, 2014, p. 42, tradução e grifo nossos)⁷⁸. Curiosamente, Aaron Scharf também nos lembra que, nas anotações de 1868 a 1880 de Degas, pintor que muito se aproveitou e se deixou inspirar por características da fotografia instantânea em voga na época, ele “sugere representar as coisas de perto [*from close-up*], ‘como se vê passando na rua’” (SCHARF, 1986, p. 195, tradução nossa)⁷⁹. Aqui, torna-se interessante resgatar os comentários de Barthes a respeito da *pose* na fotografia, pois esta, sendo um gesto fixo que se coloca em frente à objetiva de maneira autoconsciente, difere do cinema, onde, devido a sua natureza caracteristicamente *móvel*, “alguma coisa *passou* diante [do] (...)”

⁷⁴ No original: “(...)’something glimpsed from the corner of the eye, in passing”.

⁷⁵ No original: “(...) ‘that illuminates the moment’”.

⁷⁶ No original: “(...) to invest (...) all that is in his power”.

⁷⁷ No original: “(...) the glimpse and the object pass, according to Pritchett, in relation to one another. Consequently, neither observer nor observed is in a fixed or stable position: the glimpse can only look towards what is already moving out of view. There is a strong similarity here with what (...) Charles Baudelaire described as ‘mnemonic art’ or with what the South American writer Julio Cortázar describes as the paradox inherent to photography (...)”.

⁷⁸ No original: “(...) ‘avoids with care all complicated explanations, all dissertations upon motives, and confines itself to making persons and events pass before our eyes’”.

⁷⁹ No original: “(...) ‘suggests representing things from close-up, ‘as one sees them passing by on the street’”.

pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens (...)” (BARTHES, 2015, p. 69). Ora, sendo a pose negada pelo movimento das imagens cinematográficas, a relação estabelecida entre objeto – a sequência de fotogramas projetados dando a ilusão de movimento – e observador – o espectador na sala de cinema – se situa num limiar semelhante ao do contista que, ao vislumbrar algo pelo canto do olho ao passar, escreve sobre essa presença em vias de se tornar ausência.

Por fim, é possível e cabível reiterar que o conto e a imagem são, em diversos pontos, bastante semelhantes; Barthes afirma que, segundo Sartre, um romance não possui imagens mentais e que “ao *Pouco-de-imagem* da leitura corresponde o *Tudo-imagem da Foto*” (BARTHES, 2015, p. 77) já que, no caso desta última, “essa imagem muito especial se dá por completo” (*Ibid.*). Mas é importante argumentar que, no conto, se é verdade o que vimos até agora (que ele se constitui como uma única ideia trabalhada à exaustão), o próprio conceito de *ideia* fornece uma chave para que tal gênero literário possa ser entendido enquanto *imagem*. Em seu significado grego, *ideia* (*eidein*) diz respeito ao ato de ver, à visão. As ideias, portanto, significam literalmente “fazer do pensamento, visão” (MARCH-RUSSELL, 2009, p. 205, tradução nossa)⁸⁰. Assim, “se temos um momento e uma coisa apresentada diante de nós, obtemos uma imagem” (LERENA, 2014, p. 51, tradução nossa)⁸¹; tanto no caso da imagem quanto no caso do conto, o objetivo é fornecer essa *coisa* apresentada em *dado instante*, utilizando apenas “a peça-chave de um mosaico, ao redor do qual, se formos suficientemente perceptivos, podemos ver, em contornos sombrios, o padrão completo” (PRATT, 1994, p. 100, tradução nossa)⁸². Apesar de pautada em recursos diversos, a forma de conhecimento suscitada por ambos os meios é similar (LERENA, 2014).

⁸⁰ No original: “Ideas are literally the putting of thought into vision (...)”.

⁸¹ No original: “If we have a moment, and a thing presented before us, we obtain an image”.

⁸² No original: “(...) the key-piece of a mosaic, around which, if sufficiently perceptive, we can see in shadowy outline the completed pattern”.

2. O “frenesi do visível”

“Penser, c’est voir! (...) Toute science humaine repose sur la déduction, qui est une vision lente par laquelle on descend de la cause à l’effet, par laquelle on remonte de l’effet à la cause (...)”.

(Honoré de Balzac, *Louis Lambert*)

“Perhaps no faculty is more easily duped than that of sight. Seeing is believing. Believing transforms what we see”.

(Wright Morris)

Jean-Louis Comolli entende o conceito de “máquina” como algo que articula conjuntos diferentes, e não somente estritamente tecnológicos, em sua criação e em sua aplicação; a máquina opera segundo desejos, fantasias e demandas sociais ao mesmo tempo em que dá a seus “aparatos e técnicas uma função e um *status* social” (COMOLLI, 1980, p. 122, tradução nossa⁸³). A “máquina” é a soma de todos os pequenos instrumentos e técnicas que permeiam uma sociedade. No que tange aos aparelhos ópticos que tiveram sua época de ouro na Europa e na América do Norte do Oitocentos, devemos compreender e estudarmos pequenos objetos como parte de uma grande Máquina da Visualidade que, durante esse período, se impôs no imaginário e no cotidiano da população que, conscientemente ou não, pediu por ela e a aceitou e fomentou. Nas palavras de Comolli,

As centenas de maquininhas no século XIX destinadas a uma reprodução mais ou menos desajeitada da imagem e do movimento da vida são captadas neste “filó” da grande máquina representativa, naquela zona de atração, linhagem, influências que é criada pelo deslocamento das coordenadas sociais da representação analógica (COMOLLI, 1980, p. 123, tradução nossa⁸⁴).

Se os estudos e os instrumentos ópticos proliferaram sobremaneira ao longo do século XIX, e se partimos do pressuposto de Gilles Deleuze e Claude Parnet já

⁸³ No original: “(...) apparatus and techniques a social status and function”.

⁸⁴ No original: “The hundreds of little machines in the nineteenth century destined for a more or less clumsy reproduction of the image and the movement of life are picked up in this ‘phylum’ of the great representative machine, in that zone of attraction, lineage, influences that is created by the displacement of the social coordinates of analogical representation”.

mencionado, segundo o qual “a máquina é sempre social antes de ser técnica” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 57), o “frenesi do visível” no qual a sociedade oitocentista (particularmente a europeia e a estadunidense), vive de acordo com Comolli não poderia deixar de ter relações com o modo como a sociedade capitalista como um todo estava se organizando naquele período - um período marcado por mudanças profundas em todas as áreas do cotidiano, da ciência até o comércio, do transporte até a produção industrial e o âmbito artístico. Assim, o frenesi do visível é

(...) o efeito da multiplicação social de imagens: uma distribuição cada vez maior de jornais ilustrados, impressões, caricaturas etc. Também é o efeito, por outro lado, de uma extensão geográfica do campo do visível e do representável através de viagens, explorações e colonizações, o mundo se torna visível ao mesmo tempo em que se torna apropriável. Similarmente, há uma visibilidade da expansão do industrialismo, das transformações das paisagens, da produção de cidades e metrópoles. Há, também, o desenvolvimento da manufatura mecânica de objetos, que determina, através de uma força de repetição impecável, sua idêntica reprodução, padronizando a ideia da série (industrial) em detrimento da ideia da cópia (artesanal). Graças aos mesmos princípios da repetição mecânica, os movimentos dos homens e dos animais se tornam mais visíveis do que jamais haviam sido: o movimento vira uma mecânica visível. O mecânico abre e multiplica o visível e, entre eles, se estabelece uma *cumplicidade* tanto mais forte quanto os códigos da figuração analógica deslizam irresistivelmente da pintura para a fotografia, e, depois desta última, para a cinematografia (COMOLLI, 1980, pp. 122-123, tradução nossa⁸⁵).

O que se verifica, com essa guinada no modo de representação e de observação da modernidade, é uma ruptura – nas palavras de Comolli, um *descentramento* – em relação ao olhar do Renascimento. Enquanto a época renascentista entendia o olho humano como Rei – daí a prevalência do sistema da perspectiva linear a partir do qual as pinturas e o mundo se organizavam -, a mecanização do olhar através dos aparelhos visuais do Oitocentos fez com que o olho humano perdesse “seu privilégio imemorial; o olho mecânico da máquina fotográfica agora vê em seu lugar, e, em certos aspectos, com mais segurança. A fotografia representa, ao mesmo tempo, o triunfo e a sepultura do olho”

⁸⁵ No original: “(...) the effect of the social multiplication of images: ever wider distribution of illustrated papers, waves of prints, caricatures, etc. The effect also, however, of something of a geographical extension of the field of the visible and the representable: by jourmies, explorations, colonisations, the whole world becomes visible at the same time that it becomes appropriatable. Similarly, there is a visibility of the expansion of industrialism, of the transformations of the landscape, of the production of towns and metropolises. There is, again, the development of the mechanical manufacture of objects which determines by a faultless force of repetition their ever identical reproduction, thus standardising the idea of the (artisanal) copy into that of the (industrial) series. Thanks to the same principles of mechanical repetition, the movements of men and animals become in some sort more visible than they had been: movement becomes a visible mechanics. The mechanical opens out and multiplies the visible and between them is established a complicity all the stronger in that the codes of analogical figuration slip irresistibly from painting to photography and then from the latter to cinematography.”.

(COMOLLI, 1980, p. 123, tradução nossa⁸⁶). Ora, a invenção da fotografia de fato estabeleceu a câmera como algo que poderia ver por conta própria, além de a ter deslocado “para uma posição de superioridade potencial, onde decidiu que objetos doravante seriam vistos da maneira como as fotografias os retratavam ou retratariam” (ARMSTRONG, 2002, p. 81, tradução nossa⁸⁷). Nesse sentido, os discursos, ao longo do século XIX, acerca da fotografia e de alguns de seus antecessores e sucessores como o daguerreótipo e o cinematógrafo podem ser compreendidos como reações a essa mudança fundamental: de um lado, tais dispositivos pareciam mostrar coisas ocultas, coisas que o olho humano não seria capaz de ver sozinho, sendo, portanto, máquinas que poderiam aprimorar o olhar ao mesmo tempo em que denunciavam sua insuficiência; por outro lado, eles também pareciam limitar a criação artística, uma vez que poderiam embotar as faculdades imaginativas do indivíduo ao, precisamente, tornar mecânico e automático a captura ou a composição de uma imagem, como Baudelaire argumentava.

De qualquer maneira, o privilégio da visão se faz evidente no comércio, nas ciências, na filosofia, nas artes plásticas e na literatura do período:

Quer nos concentremos na metáfora do “espelho da natureza” na filosofia com Richard Rorty, ou enfatizemos a prevalência da vigilância com Michel Foucault ou lamentemos a sociedade do espetáculo com Guy Debord, confrontamos repetidamente a ubiquidade da visão como o sentido mestre da era moderna (JAY, 1988, p. 3, tradução nossa⁸⁸).

É necessário, pois, darmos um passo para trás para tentarmos entender esse contexto geral: de que forma a relação do homem com o olhar na modernidade difere de eras precedentes? Como se deu, em linhas gerais, o grande movimento social, científico e técnico que depositou na visão uma importância ímpar na história do conhecimento e no cotidiano mesmo da população moderna? Para chegarmos a uma ideia preliminar de como o olhar pautado em critérios clássicos de observação caiu por terra para dar lugar a uma nova percepção de mundo na alvorada do Oitocentos, com reverberações na vida, no conhecimento e na produção artística da sociedade da época, começaremos com Michel Foucault e Jonathan Crary. Depois, tentaremos identificar alguns dos – muitos – tipos de

⁸⁶ No original: “(...) its immemorial privilege; the mechanical eye of the photographic machine now sees in its place, and in certain aspects with more sureness. The photograph stands as at once the triumph and the grave of the eye.”

⁸⁷ No original: ““(...) into a position of potential superiority, where it decided that objects would henceforth be seen in the ways in which photographs either had or would picture them”.

⁸⁸ No original: ““Whether we focus on ‘the mirror of nature’ metaphor in philosophy with Richard Rorty or emphasize the prevalence of surveillance with Michel Foucault or bemoan the society of the spectacle with Guy Debord, we confront again and again the ubiquity of vision as the master sense of the modern era”.

observadores que surgiram na mesma época, tendo como referência os escritos de quem dela fez parte.

2.1 Conhecimento e visão

Foucault, em se tratando das ciências humanas, fala em termos de um “*a priori* histórico”, que, segundo ele, se define como algo que, “numa dada época, recorta na experiência um campo de saber possível, define o modo de ser dos objetos que aí aparecem, arma o olhar cotidiano de poderes teóricos e define as condições em que se pode sustentar sobre as coisas um discurso reconhecido como verdadeiro” (FOUCAULT, 2016, p. 219). No século XVIII, esse *a priori* teria sido a existência de uma história natural, que “fundou as pesquisas ou os debates” (*Ibid.*) sobre os seres naturais. Em sua longa análise sobre a história da epistemologia ocidental entre os séculos XVI e XIX, o autor vê entrelaçadas as questões do saber, da ciência, da linguagem e da economia, num movimento em que os diversos campos da existência humana em sociedade se informam uns aos outros.

Diz ele que, no Renascimento, “a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” e “organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las” (*Ibid.*, p. 23). Assim, todas as coisas do mundo eram entendidas como similares a outras coisas do mundo; essas similitudes deveriam estar “assinaladas na superfície das coisas”, sendo necessária “uma marca visível das analogias invisíveis” (*Ibid.*, p. 36). A interpretação das marcas das coisas, portanto, era essencial para atingir o conhecimento verdadeiro, e Foucault compreende a decifração desses signos, isto é, a adivinhação “mágica” deles, como sendo “inerente à maneira de conhecer” (*Ibid.*, p. 45) do período renascentista. Da mesma forma os homens se relacionavam com as palavras e as palavras se relacionavam com as coisas:

No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar (*Ibid.*, p. 47).

A linguagem, ademais, “está a meio caminho entre as figuras visíveis da natureza e as conveniências secretas dos discursos esotéricos” (*Ibid.*, p. 49); ela é “revelação subterrânea e revelação que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente” (FOUCAULT, 2016, p. 49). Não é à toa que essa é uma época em que a escrita reina: o

surgimento da imprensa, “o aparecimento de uma literatura que não era mais feita pela voz ou pela representação (...), a primazia dada à interpretação dos textos religiosos sobre a tradição e o magistério da igreja – tudo isso testemunha (...) o lugar fundamental assumido, no Ocidente, pela Escrita” (*Ibid.*, p. 53). Portanto, se há relação direta entre o que se vê e o que se lê, Foucault identifica, no campo do saber renascentista, a constituição “de uma superfície única e lisa, onde o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito (...)” (*Ibid.*, p. 54). Olhar e linguagem, no século XVI, significam a mesma coisa: ver é ler, ler é ver.

A era das similitudes e a correspondência direta entre as palavras e as coisas do século XVI desaparecerá no século XVII, quando o sistema dos signos passa a ser “binário” – um significante ligado a um significado. Palavras e coisas se separam, o visível e o enunciável não são mais a mesma coisa, “o olho será destinado a ver e a somente ver; o ouvido somente a ouvir” (*Ibid.*, p. 59). Esse período, que se estende até o século XVIII e que Foucault chama de “a idade clássica”, será pautado em um modo de conhecimento que, em detrimento das semelhanças das coisas do mundo, constrói um “sistema de identidades e diferenças (...). A tarefa fundamental do ‘discurso’ clássico consiste em *atribuir um nome às coisas e com esse nome nomear o seu ser*” (*Ibid.*, p. 169). Distanciando-se de um saber que se misturava com certo grau de magia e superstição, é sobretudo no século XVIII que a natureza adentra a ordem científica (*Ibid.*). Esse é o momento em que se verifica uma

(...) amplitude e uma precisão até então insuspeitadas às ciências da vida. A esse fenômeno atribuem-se tradicionalmente um certo número de causas e várias manifestações essenciais. Do lado das origens ou dos motivos, colocam-se os privilégios novos da observação: os poderes que lhe seriam atribuídos desde Bacon e os aperfeiçoamentos técnicos que lhe teria ocasionado a invenção do microscópio. Arrola-se daí igualmente o prestígio então recente das ciências físicas, que forneciam um modelo de racionalidade (...). (*Ibid.*, p. 171).

A história natural, que surge nessa mesma época, e que se contrapõe à biologia propriamente dita que o autor afirma que só se constitui como tal no século XIX, “tem por condição de possibilidade o pertencer comum das coisas e da linguagem à representação” (*Ibid.*, p. 181). Se os signos se tornam parte da representação, e não mais estão atrelados diretamente às coisas em si – isto é, se as palavras e as coisas estão separadas -, a história natural deve se encarregar de nomear o visível para “reduzir essa distância” (*Ibid.*). Trata-se de “um campo novo de visibilidade que se constitui em toda a sua espessura” (FOUCAULT, 2016, p. 181), evidenciado pelo modo como os seres

naturais passaram a ser expostos em espaços determinados ao invés de contarem apenas com “palavras aplicadas sem intermediário às coisas mesmas” (*Ibid.*, p. 179). A história natural da idade clássica, oposta à história da natureza renascentista que se limitava à escrita – já que as coisas e a linguagem eram uma e única coisa -, se caracteriza por “pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas e (...) transcrever, em seguida, o que ele recolhe em palavras lisas, neutralizadas e fiéis” (*Ibid.*). Dessa forma, a própria criação e organização dos gabinetes de história natural e dos jardins botânicos seiscentistas e setecentistas substituem “o desfile circular do ‘mostruário’” (*Ibid.*, p. 180) renascentista – o espetáculo da “estranheza animal”, que “figurava nas festas, nos torneios, nos combates fictícios ou reais” (*Ibid.*) – pela “exposição das coisas ‘em quadro’. O que se esgueirou entre esses teatros e esse catálogo não foi o desejo de saber, mas um novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso” (*Ibid.*). A história natural da idade clássica, portanto, é uma história que se faz a partir do olhar e da exibição das coisas em quadro, articulando-as com a linguagem que *nomeia* aquilo que se vê, e não mera e simplesmente da palavra escrita que conteria, ela mesma, o todo da coisa vista.

Figura 4 – Imagem representando o Museu de Ferrante Imperato, especificamente seu gabinete de história natural e os seres expostos em quadro.



Virada importante para o paradigma de observação que se instaura nesse período: a idade clássica restringe “voluntariamente o campo de sua experiência” (*Ibid.*, p. 181) e a observação passa a se pautar na visão. Exclui-se o “ouvir-dizer; mas (...) também [o] gosto e [o] sabor, porque com sua incerteza, com sua variabilidade, não permitem uma análise em elementos distintos que seja universalmente aceitável” (FOUCAULT, 2016,

pp. 181-182). Em detrimento dos outros sentidos, tem-se um “privilégio quase exclusivo da vista” (*Ibid.*, 182). A essa guinada do modo de conhecimento e de observação clássico se associa, por exemplo, o uso do microscópio. Apesar de ter sido criado, provavelmente, ainda no final do século XVI, é o neerlandês Anton van Leeuwenhoek que, a partir de meados do século XVII, faz algumas das primeiras descrições de micro-organismos observados com um microscópio. Svetlana Alpers (1983) afirma que, nessa época, os neerlandeses tinham uma afinidade especial e depositavam bastante confiança nas lentes ópticas, seja em relação ao microscópio, como no caso de Leeuwenhoek e de Constantijn Huygens, ou em relação ao telescópio, como no caso de Johannes Kepler. Huygens, em particular, “liga as imagens à vista e à visão, especificamente ao novo conhecimento, tornado visível graças à recém-adquirida tecnologia das lentes” (ALPERS, 1983, p. xxiv, tradução nossa⁸⁹). Ele faz uma conexão imediata “entre a nova tecnologia [do microscópio] e o conhecimento capturado em uma imagem” (*Ibid.*, p. 8, tradução nossa⁹⁰). O conhecimento é, doravante, pautado nas imagens, e as imagens são “parte de uma cultura especificamente visual, em contraste com a cultura textual” (*Ibid.*, p. xxiv, tradução nossa⁹¹).

Foucault aponta que, enquanto alguns podem compreender o microscópio como um instrumento que compensa as restrições impostas pela experiência clássica, posto que ele poderia fazer a experiência se estender “em direção aos objetivos novos de uma observação tecnicamente controlada” (FOUCAULT, 2016, p. 182), é, na verdade, esse mesmo “conjunto de condições negativas que limitou o domínio da experiência e tornou possível a utilização de instrumentos de óptica. Para tentar melhor observar através de uma lente, é preciso renunciar a conhecer pelos outros sentidos (...)” (*Ibid.*). Assim, Foucault conclui que, na idade clássica, “observar é (...) contentar-se com ver. Ver sistematicamente pouca coisa” (*Ibid.*, p. 183).

Uma vez que o sistema de observação clássico opera por meio de exclusões seletivas, eliminando do campo da experiência outros sentidos que não a visão, aos poucos aquilo que é invisível, aquilo que se esconde por detrás e dentro dos seres expostos nos gabinetes de história natural, vai se mostrando tão importante quanto o que é visível. Enquanto os espaços de exposição da história natural clássica, que servem de análise para

⁸⁹ No original: “(...) binds images to sight and to seeing, specifically to new knowledge made visible by the newly trusted technology of the lens”.

⁹⁰ No original: “(...) between the new technology and knowledge captured in a picture”.

⁹¹ No original: “(...) part of a specifically visual, as contrasted with a textual, culture.”

o filósofo francês, “disfarçam a anatomia e o funcionamento, ocultam o organismo, para suscitar, ante os olhos que esperam sua verdade, o visível relevo das formas” (FOUCAULT, 2016, p. 189), é na passagem do Setecentos para o Oitocentos que o invisível e o oculto são colocados em primeiro plano. Foucault, neste momento, identifica uma

mutação no espaço natural da cultura ocidental: o fim da *história*, no sentido de Tournefort, de Lineu, de Buffon, de Adanson, no sentido igualmente em que Boissier de Sauvages a entendia quando opunha o conhecimento *histórico* do visível ao *filosófico* do invisível, do oculto e das causas (...). (*Ibid.*).

O deslocamento do saber, no século XIX, para a profundidade dos seres e das coisas, para o oculto e o invisível tanto quanto o visível, fez com que, no caso da história natural e das leis de observação que a regiam, a noção de *vida* pudesse ter o seu lugar. É aqui que Foucault identifica o nascimento da biologia e da anatomia, pois agora tornava-se preciso “poder apreender na profundidade do corpo as relações que ligam os órgãos superficiais àqueles cuja existência e forma oculta asseguram as funções essenciais” (*Ibid.*, p. 314). A classificação dos seres, a partir do Oitocentos, não se pauta mais na referência do visível a si mesmo, mas sim, através de um “movimento que faz revolver a análise, [em] reportar o visível ao invisível, como à sua razão profunda, depois alçar de novo dessa secreta arquitetura em direção aos seus sinais manifestos, que são dados à superfície dos corpos” (*Ibid.*, p. 315). É a era da dissecação e da abertura dos corpos para ver os órgãos primários, que seriam os mais importantes precisamente por estarem escondidos pela superfície do corpo, e para ver, no caso da anatomia patológica, a causa ou o ponto de partida da doença. É também a era do entendimento da visão como algo subjetivo, que ocorre no corpo mesmo do indivíduo, no interior de seus processos fisiológicos.

Escondida dos olhos daqueles que observam sua superfície, a organização interna dos organismos opera uma mudança importante na relação entre as palavras e as coisas na passagem da idade clássica para a moderna. Ainda é necessário nomear aquilo se vê, como o foi entre os séculos XVII e XVIII, mas agora

Há uma distorção fundamental entre o espaço da organização e o da nomenclatura: (...) em vez de se recobrirem exatamente, são doravante perpendiculares um ao outro; e no seu ponto de junção encontra-se o caráter manifesto, que indica, em profundidade, uma função e permite, na superfície, encontrar um nome (*Ibid.*, p. 316).

Há, portanto, algo que se situa entre a coisa em si e aquilo que se fala sobre ela; o espaço profundo e invisível que se leva em consideração a partir da modernidade faz com

que se elimine a interdependência entre palavras e coisas “que fundara a história natural na idade clássica e que conduzira (...) a representação até o nome e o indivíduo visível até o gênero abstrato (...). Começa-se a falar sobre coisas que têm *lugar* num espaço diverso do das palavras” (FOUCAULT, 2016, p. 317). Assim sendo, a mudança no paradigma de observação e representação que se verifica no princípio da modernidade desloca “o liame das representações” para o exterior, “para além de sua imediata visibilidade”, e surge um “mundo subjacente”, profundo e oculto:

(...) as coisas escapam, na sua verdade fundamental, ao espaço do quadro; em vez de serem unicamente a constância que distribui segundo as mesmas formas as suas representações, elas se enrolam sobre si mesmas, dão-se um volume próprio, definem para si um espaço *interno* que, para nossa representação, está no *exterior*. É a partir da arquitetura que escondem, da coesão que mantém seu reino soberano e secreto sobre cada uma de suas partes, é do fundo dessa força que as faz nascer e nelas permanece como que imóvel mas ainda vibrante, que as coisas, por fragmentos, perfis, pedaços, retalhos, vêm oferecer-se bem parcialmente à representação (*Ibid.*, pp. 328-329).

Se os órgãos primários são os essenciais e ocultos, e se o invisível se torna, nesse movimento, tão ou mais importante que o visível, e se o conhecimento deve dissecar os corpos, através da técnica, para acessar aquilo que não se dá facilmente aos olhos – se tudo isso acontece a partir do século XIX, é nesse ponto de inflexão que podemos verificar o saber como um campo em que é necessário superar a barreira entre o que se localiza na superfície e o que se localiza no núcleo mesmo das coisas e dos seres. Com o declínio da história natural, dando lugar à biologia, surge a técnica da anatomia comparada, que

não é o puro e simples aprofundamento das técnicas descritivas que se utilizavam na idade clássica; não se contenta em procurar ver mais fundo, melhor e mais de perto; instaura um espaço que não é nem o dos caracteres visíveis nem o dos elementos microscópicos. Ela faz aí aparecer a disposição recíproca dos órgãos, sua correlação, a maneira como se decompõem, como se especializam, como se ordenam uns aos outros os principais momentos de uma função. E assim, por oposição ao olhar simples que, percorrendo os organismos íntegros, vê desdobrar-se diante de si a profusão das diferenças, a anatomia, recortando realmente os corpos, fracionando-os em parcelas distintas, retalhando-os no espaço, *faz surgir as grandes semelhanças que teriam permanecido invisíveis; ela reconstitui as unidades subjacentes às grandes dispersões visíveis* (*Ibid.*, p. 371, grifo nosso).

A soberania do olhar que se instaura aqui parte de um olhar que não somente olha, mas reconstitui o que teria permanecido invisível, não fosse por ele e pela análise que o acompanha. Dissecando e fragmentando os organismos, o conhecimento oitocentista é aquele que torna visível mesmo as coisas mais invisíveis.

2.2 Subjetividade e técnica

Enquanto Foucault analisa a epistemologia ocidental desde o Renascimento até a Modernidade, dando conta do século XVI até o século XIX, Jonathan Crary estuda a condição do observador desde o século XVII até o século XIX – condição particular a partir da qual ele pretende chegar a um entendimento geral a respeito da visão na História. O sujeito observador, em sua análise, “é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p. 15); por isso mesmo é que o autor se utiliza do termo “observador”, em oposição ao espectador, posto que este último “carrega conotações específicas”, como “aquele que assiste passivamente a um espetáculo (...)” (CRARY, 2012, p. 15), algo que, segundo ele, não se aplicaria ao contexto cultural do século XIX. No mesmo período em que Foucault identifica o surgimento de uma atenção voltada ao interior dos seres e das coisas, Crary sublinha um entendimento inédito a respeito do observador, alinhado a “modelos de visão subjetiva, em contraste com a sistemática supressão da subjetividade da visão no pensamento dos séculos XVII e XVIII” (*Ibid.*, p. 18).

A câmara escura, modelo de observação e visão que reinou sobretudo no século XVII, colapsa por volta dos anos 1820 e é “substituída por noções radicalmente diferentes do que era um observador e do que constituía a visão” (*Idem*, 1988, p. 30). O que Crary argumenta é que o próprio corpo desse novo observador, bem como sua subjetividade, passa a ser entendido como o lugar mesmo “onde se funda a possibilidade do observador” (*Idem*, 2012, p. 72). Essa nova atenção ao corpo, na História da visão, ocorre concomitantemente à passagem da idade clássica à idade moderna na qual Foucault identifica, nas ciências humanas, um deslocamento que vai em direção ao *interior* das coisas e dos seres, à sua “arquitetura secreta” e a seus órgãos, processos e funções. No caso da pintura, que também está atrelada a esse movimento geral, Jacques Aumont aponta que, no século XIX, “o centro de gravidade se deslocou, do objeto ou da cena pintados ao olhar sobre eles, depois ao portador desse olhar, o espectador, às vezes redobrado materialmente no quadro” (AUMONT, 2004, p. 60). O espectador, dessa forma, é “enfim reconhecido como sujeito que olha” (*Ibid.*). Assim, é quando o modelo da câmara escura parece não ser mais suficiente para as necessidades e as demandas da nova era que o corpo emerge em toda a sua materialidade e subjetividade. Crary verifica, na *Teoria das cores* de Goethe (1810), um dos primeiros casos evidentes da centralidade que o corpo passa a exercer no conhecimento moderno, ao articular

(...) um modelo de visão subjetiva no qual o corpo é introduzido em toda a sua densidade fisiológica como o solo onde a visão é possível. Em Goethe, encontramos uma imagem de um observador recém produtivo cujo corpo possui uma gama de capacidades para gerar a experiência visual; é uma questão de experiência visual que não se refere e não corresponde a nada externo ao sujeito observador. (...) a visão era um amálgama irreduzível de processos fisiológicos e estímulo externo, e dramatizava o papel produtivo desempenhado pelo corpo na visão (CRARY, 1988, p. 34, tradução nossa⁹²).

Os processos fisiológicos dos quais dependem a visão fazem também com que um elemento *temporal* surja como umas de suas partes constituintes. Dentre os vários estudos físicos que foram realizados ao longo do século XIX, a persistência da visão de Plateau e a medida da velocidade da transmissão nervosa de Helmholtz foram das mais famosas e “acentuaram o sentido de uma disjunção temporal entre a percepção e seu objeto, e sugeriram novas possibilidades de intervenção externa no processo da visão” (CRARY, 1988, p. 37, tradução nossa⁹³). Tais intervenções externas vieram não somente na forma de medições, estatísticas e estudos no geral como na forma de criação e fabricação de instrumentos que pudessem auxiliar nas investigações e demonstrar seus resultados. Plateau, por exemplo, criou o fenascistoscópio para demonstrar sua teoria da persistência da retina - fenômeno no qual as imagens perduram por certo tempo na retina mesmo após os raios luminosos do objeto deixarem de ser transmitidos ao olho -, e Peter Park Roget, alguns anos antes, havia inventado o taumatrópio, que servia o mesmo propósito. O interessante é que, longe de representarem dispositivos científicos que circularam exclusivamente no meio científico, esses brinquedos filosóficos⁹⁴ se viram transportados para o âmbito do entretenimento, tornando-se passatempos comuns entre a sociedade moderna e fomentando o interesse popular na questão da visualidade.

⁹² No original: “(...) a model of subjective vision in which the body is introduced in all its physiological density as the ground on which vision is possible. In Goethe we find an image of a newly productive observer whose body has a range of capacities to generate visual experience; it is a question of visual experience that does not refer or correspond to anything external to the observing subject. (...) vision was an irreducible amalgam of physiological processes and external stimulation, and dramatized the productive role played by the body in vision”.

⁹³ No original: “(...) heightened the sense of a temporal disjunction between perception *and* its object and suggested new possibilities of intervening externally in the process of vision”.

⁹⁴ Uma grande variedade de instrumentos da época foi denominada dessa maneira pois fornecia entretenimento ao público geral ao mesmo tempo em que colocava em questão os fenômenos naturais que interessavam os criadores dessas pequenas máquinas.

Figuras 5 e 6 – Os dispositivos do taumatrópio e do fenacistoscópio.

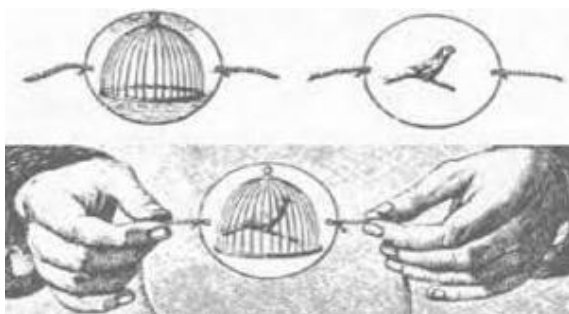


Figura 7 – Gravura representando uma exibição de microscópio em Londres, em 1855. O aparato óptico como curiosidade e entretenimento.



A qualidade temporal do ato da visão, evidenciada por tais estudos e experimentos científicos, é concomitante ao reinado do olhar móvel da modernidade. Esse olho, no século XIX, é inventado e modelado “nas máquinas e nos espetáculos fundados sobre sua ubiquidade e sua mobilidade” (AUMONT, 2004, p. 63). O sujeito observador,

“todo-vidente”, que foi, há muito tempo, reconhecido como o sujeito do cinema, é um sujeito *datado*, historicamente datado na modernidade (...). sua onividência é tudo menos “técnica” e neutra: ela carrega, ao contrário, um acúmulo mais ou menos distinto de valores e de sentido, ligados ao olho variável, móvel e soberano desde a própria antevéspera da modernidade (*Ibid.*, p. 64).

Enquanto o movimento, os acontecimentos, os sons das grandes cidades convidavam a população a fazer parte da vida na metrópole no centro mesmo das ruas cheias, dos cafés, dos restaurantes e do transporte público, mantendo todos em uma

condição de observador de cenas e imagens infinitas, os dispositivos técnicos mecanizaram e virtualizaram essa experiência visual, ao mesmo tempo em que a transformaram em mercadoria (FRIEDBERG, 1994). Os processos fisiológicos, corporais da visão passam a ser considerados como capazes de fazer a experiência visual se concretizar internamente e, enquanto o modelo da câmara escura dependia de um referente no mundo externo, a ausência de referencialidade da modernidade é identificada por Crary como “o solo no qual novas técnicas instrumentais irão construir um novo mundo ‘real’ para o observador. Trata-se de um observador cuja própria natureza empírica torna as identidades instáveis e móveis, e para quem as sensações são intercambiáveis” (CRARY, 1988, p. 40, tradução nossa⁹⁵).

É nessa época que cópias e reproduções em série proliferam dentre os signos e as imagens, que passam a ser fácil e amplamente comercializados; a experiência visual “adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes” (*Idem*, 2012, p. 22). A fotografia, por exemplo, “transformou a realidade em uma mercadoria fácil de manusear que poderia ser transportada, comercializada e enviada a locais distantes” (NATALE, 2018, p. 68, tradução nossa⁹⁶). O curioso é que, se, por um lado, as imagens e os observadores adquiriram um traço de mobilidade inexistente até então, por outro lado

Os aparelhos ópticos do século XIX envolveram (...) ordenamentos dos corpos no espaço, regulações das atividades e o uso dos corpos individuais, que codificaram e normatizaram o observador no interior de sistemas rigidamente definidos em termos de consumo visual. Trata-se de técnicas para administrar a atenção, para impor uma homogeneidade perceptiva com procedimentos que fixaram e isolaram o observador (...) (CRARY, 2012, pp. 26-27).

Ao mesmo tempo em que a visão se tornava paulatinamente mais subjetiva, corpórea e dependente de processos internos do indivíduo, “emerge uma pluralidade de meios para recodificar a atividade do olho, ordená-la, elevar sua produtividade e impedir sua distração” (*Ibid.*, 32). A câmara escura, que até esse momento se configurava não somente como um aparelho óptico, mas “como modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo” (*Ibid.*, p. 35), cai por terra no início do século XIX menos por ser um “esquema abstrato” quanto por ser supostamente esse lugar da verdade

⁹⁵ No original: “(...) the ground on which new instrumental techniques will construct for an observer a new ‘real’ world. It is a question of a perceiver whose very empirical nature renders identities unstable and mobile, and for whom sensations are interchangeable”.

⁹⁶ No original: “(...) transformed reality into an easy-to-handle commodity that could be carried, marketed, and sent to distant locations”.

sobre o mundo e sobre o posicionamento do indivíduo frente a esse mundo. No Oitocentos, em oposição ao modelo fechado da câmara escura,

(...) uma ciência da visão tenderá a significar, cada vez mais, uma interrogação acerca da constituição fisiológica do sujeito humano, em vez de uma mecânica da luz e da transmissão óptica. É um momento em que o visível escapa da ordem atemporal da câmara escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano (CRARY, 2012, p. 74).

Dessa forma, há uma “nova ‘objetividade’ conferida aos fenômenos subjetivos” (*Ibid.*, p. 99). As pós-imagens retinianas, fenômeno a partir do qual os dispositivos já mencionados do taumatrópio e do fenacistoscópio, entre outros, foram criados, “havia sido registradas desde a Antiguidade, mas somente como eventos fora do domínio da óptica, relegados à categoria de ‘espectros’ ou de mera aparência” (CRARY, 2012, p. 99). É justamente no século XIX, também com Goethe, que “essas experiências alcançam o estatuto de ‘verdade’ óptica” (*Ibid.*). Isso acarreta o novo entendimento da visão como sendo uma “percepção sensorial separada de qualquer vínculo necessário com um referente externo (...) [e uma] experiência óptica produzida pelo e no interior do sujeito” (*Ibid.*).

Os aparatos visuais que surgem junto a tais estudos ópticos e novas compreensões a respeito da percepção humana são indicadores dessa mudança que se estabelece na condição do observador oitocentista. O fenacistoscópio “corrobora a afirmação de Walter Benjamin de que, no século XIX, a ‘tecnologia subjugou o sistema sensorial humano a uma modalidade complexa de treinamento’” (*Ibid.*, p. 112), já que o corpo do sujeito que observa o dispositivo em funcionamento se dispõe de tal forma que o indivíduo é não somente o espectador como também o “sujeito da pesquisa empírica e da observação; e elementos de uma produção mecanizada” (*Ibid.*). No panorama, dispositivo visual que surge na última década do século XVIII e que comporta certo grau de mobilidade por parte do observador, este último era envolto por enormes instalações de pinturas em 360 graus, de forma que podia se transportar a outros lugares ao vagar pelo ambiente interno onde as imagens eram expostas. Já o diorama, que surge algumas décadas depois, se baseia na imobilidade do observador dentro de um aparato mecânico que se movimenta e apresenta novas visões independentemente do movimento do próprio sujeito; “assim como o fenacistoscópio e o zootrópio, (...) [ele] era uma máquina de rodas em movimento, da qual o observador era um componente” (*Ibid.*, p. 113). Ao contrário do panorama, no qual a mobilidade se dá pelo próprio corpo do observador, no diorama são as imagens e

as luzes que se movem, enquanto o indivíduo permanece paralisado; “as ‘vistas’ eram mobilizadas à medida que todo o edifício do diorama com suas polias, cordas e rolos virava uma máquina para alterar a visão do espectador” (FRIEDBERG, 1994, p. 26, tradução nossa⁹⁷). A guinada essencial entre o panorama e o diorama, na passagem do século XVIII para o XIX, é precisamente o fato de que, embora o diorama desse uma maior ilusão de movimento, o próprio corpo do observador precisou se tornar mais imóvel (*Ibid.*). Enquanto o primeiro havia rompido “com o ponto de vista localizado da pintura em perspectiva ou da câmara escura, conferindo ao espectador uma onipresença móvel” (CRARY, 2012, p. 113), visto que esse espectador precisava, para visualizar a totalidade das pinturas oferecidas a seus olhos, pelo menos virar a cabeça, “o diorama multimídia retirou essa autonomia do observador (...)” (*Ibid.*). Assim fazendo, o diorama imobiliza o indivíduo ao mesmo tempo em que torna a mobilidade de seu olhar mais virtual, algo que continuaria com o advento de tecnologias posteriores como a fotografia e o cinematógrafo:

(...) à medida que técnicas eram desenvolvidas para pintar (e depois para fotografar) imagens realistas, à medida que a mobilidade era implicada nas mudanças de iluminação (e depois de cinematografia) – o observador se tornou mais (...) disposto a receber as construções de uma realidade virtual colocada diante de seu corpo imóvel (FRIEDBERG, 1994, p. 28, tradução nossa⁹⁸).

Os dispositivos ópticos oitocentistas, em suma, fizeram parte de um movimento complexo e, à primeira vista, paradoxal; na era da visão que se funda no próprio corpo daquele que vê, dos estudos científicos acerca de processos estritamente fisiológicos da visão, sem referente externo, surgem pequenas máquinas que tentam intervir nesse ato de visão. É paradoxal apenas à primeira vista, pois é precisamente *porque* a visão se tornava subjetiva, originada dentro do corpo de cada indivíduo, que a) ela precisava ser racionalizada e, conseqüentemente, “tecnicizada”, e b) a visão passava a ocorrer através de observadores mais imóveis. Enquanto o sistema do panóptico de Foucault se configura como um dos modos de observação do século XIX e constitui um evidente sistema de confinamento (*Ibid.*), muitos dispositivos visuais da época, por outro lado, “negociaram ilusões espaciais e temporais. (...) todas essas formas dependiam da imobilidade do espectador, uma estase recompensada pelas mobilidades imaginárias que tal fixidez

⁹⁷ No original: “(...) the ‘views’ were mobilized as the entire diorama building with its pulleys, cords, and rollers became a machine for changing the spectator’s view.”

⁹⁸ No original: “(...) as techniques were developed to paint (and then to photograph) realistic images, as mobility was implied by changes in lighting (and then cinematography)—the observer became more (...) ready to receive the constructions of a virtual reality placed in front of his or her unmoving body”.

proporcionava” (FRIEDBERG, 1994, p. 37, tradução nossa⁹⁹). Sendo isso verdade, é através do instrumento e do corpo fixos que a visão se torna ilusoriamente móvel, de maneira que a percepção do observador se dá com a ausência de referencialidade do mundo real apontada por Crary; a percepção, ocorrendo no próprio corpo do observador, torna dispensável esse referente no mundo externo, “real”, e é a “pré-condição para a instrumentalização da visão humana como um componente de arranjos maquínicos” (CRARY, 2001, p. 13, tradução nossa¹⁰⁰).

Tendo isso tudo em mente, voltemos agora para a literatura do período sobre o qual estamos tratando e tentemos investigar tipos de observadores que surgem e se consolidam tanto na sociedade quanto na narrativa ficcional.

2.3 O detetive

Foucault nos disse que o saber moderno se baseia na reconstituição do invisível a partir de seus traços visíveis; configura-se, assim, como um modo de conhecimento analítico. Análise de corpos, eventos, coisas e seres. No século XIX, a relação entre o que está na superfície e o que se mantém escondido é invertida de forma que este último se torna mais essencial, primário, importante do que o primeiro. Para compreender o que se mostra aos olhos, é necessário, portanto, se voltar para aquilo que está oculto. Com a faculdade analítica, o que se oculta pode ser reorganizado, estudado, compreendido e reposicionado dentro da cadeia dos eventos e das coisas. Quando Foucault afirma que a anatomia “faz surgir as grandes semelhanças que teriam permanecido invisíveis” (FOUCAULT, 2016, p. 371), essas grandes semelhanças nada mais são que a cadeia de eventos e coisas, cuja reconstituição a medicina, em particular, e o saber, em geral, devem se esforçar para atingir. Tal movimento, de tal maneira, assemelha-se ao papel desempenhado pela figura do detetive.

O gênero policial fez sua estreia na literatura justamente no século XIX, e tornou-se rapidamente popular. O primeiro detetive literário foi Auguste Dupin, apresentado ao público por Edgar Allan Poe em 1841, no conto *The murders in the Rue Morgue* (*Os*

⁹⁹ No original: “(...) negotiated spatial and temporal illusions. (...) all of these forms depended on the immobility of the spectator, a stasis rewarded by the imaginary mobilities that such fixity provided”.

¹⁰⁰ No original: “(...) a precondition for the instrumentalizing of human vision as a component of machinic arrangements”.

assassinatos da Rua Morgue). Dupin, sobre quem pouca coisa é dita, é retratado especificamente como um *outsider*, alguém que observa, reflete e analisa de forma diferente da maioria da sociedade (RANCIÈRE, 2020). Embora ele seja representado como alguém distinto da norma, seu modo de conhecimento está, na realidade, alinhado com o saber geral oitocentista, e enquanto Dupin investiga crimes, a medicina investiga as causas das doenças. Sua lógica de visão vem de sua faculdade analítica, que consegue juntar pensamento e visão “ao reunir em um único ato as atividades ordinariamente opostas de intuição e dedução” (*Ibid.*, p. 74, tradução nossa¹⁰¹). Essa faculdade analítica de Dupin, que vai se tornar característica comum da figura do detetive, representa um novo modo de observação: ele abre os olhos para visualizar as coisas que se lhe apresentam e que se encontram além do óbvio ou do que está em foco, mas também permite o fechar de olhos para que possa *ordenar* e *selecionar* os elementos à sua frente (*Ibid.*) em busca dos motivos ocultos dos resultados aparentes. O que é facilmente percebido e se exhibe em toda sua espessura visível é a consequência direta do crime, que leva ao inquérito (sabe-se que alguém morreu, e só); o invisível, o mais importante, é o próprio crime e sua solução, ou seja, sua causa e seu contexto; as *pistas* se colocam entre ambos. Estas não são dadas facilmente à percepção, necessitando de atenção e reflexão acuradas.

Tzvetan Todorov (2006) identifica, num tipo de gênero policial específico que ele denomina de *romance de enigma*, e no qual as histórias de Dupin se encaixam, uma cisão entre duas histórias diferentes que andam lado a lado no tecido narrativo: a história do crime, que antecede o narrar da trama e que permanece ausente da narrativa, e a história do inquérito, que remonta à primeira e tenta recuperar o que de fato aconteceu. O crime, assim, é invisível, e a investigação do detetive se esforça por torná-lo visível. Se o crime é de difícil acesso, permanecendo na invisibilidade da trama, a segunda história, que tenta explicá-lo, contextualizá-lo e organizá-lo numa cadeia causal de forma retrospectiva, é “excessiva”: “é uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime. (...) o estilo (...) deve ser perfeitamente transparente, inexistente; sua única exigência é ser simples, claro, direto” (TODOROV, 2006, pp. 97-98). Ao se manter “clara” e “transparente”, a narração da

¹⁰¹ No original: “(...) by reuniting in a sole act the ordinarily opposite activities of intuition and deduction”.

investigação do detetive torna visível aquilo que teria permanecido oculto e apartado da trama de outra forma, isto é, o crime em si.

Tal investigação, todavia, só pode ocorrer a partir de “‘visões’ particulares: o teor de cada informação é determinado pela pessoa daquele que a transmite, não existe observação sem observador; o autor não pode, por definição, ser onisciente, como era no romance clássico” (TODOROV, 2006, p. 98). O inquérito, assim, remonta ao crime e só existe através da observação (subjetiva) daqueles que dão seu testemunho acerca do que aconteceu ou do que pode ter acontecido ao detetive e ao autor – este último, via de regra, é diegético e está lá para ouvir a recapitulação dos eventos que levaram ao fatídico assassinato. Esse tipo de gênero policial nos interessa, pois “sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de um certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime)” (*Ibid.*, p. 99).

Enquanto a anatomia “recorta realmente os corpos” e os fragmenta para reconstituir o oculto de forma visível, também a ficção policial está ligada “à investigação de um corpo mutilado e desmembrado”; não “para testemunhar a brutalidade do crime de seu perpetrador, mas para oferecer à faculdade analítica a ocasião de se desdobrar, reinserindo esse fragmento na grande cadeia de seres” (RANCIÈRE, 2020, p. 76, tradução nossa¹⁰²). O enredo do gênero policial precisa da reordenação de fragmentos (pistas) para atingir uma cadeia de eventos causais (narrativa), da mesma maneira que a anatomia, como símbolo específico do saber geral do período oitocentista segundo Foucault, “reconstitui as unidades subjacentes às grandes dispersões visíveis” (FOUCAULT, 2016, p. 371).

Voltando a *The murders in the Rue Morgue*, a única informação concreta que o leitor recebe sobre o protagonista Dupin é a de que ele fecha “as persianas na primeira luz do dia” e à noite “sai para procurar, ‘em meio às luzes selvagens e às sombras da cidade populosa, aquela infinidade de animação mental que a observação silenciosa pode proporcionar” (RANCIÈRE, 2020, p. 73, tradução nossa¹⁰³). Ele é um observador majoritariamente noturno, condição na qual consegue “aprimorar [sua] faculdade

¹⁰² No original: “(...) ‘investigation into a mutilated and dismembered body’, (...) not to witness the brutality of the crime and its perpetrator, but to offer the analytic faculty the occasion to deploy itself by reinserting this fragment in the great chain of beings.”

¹⁰³ No original: “(...) his shutters at the first light of day (...). (...) steps out to seek, ‘amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford”.

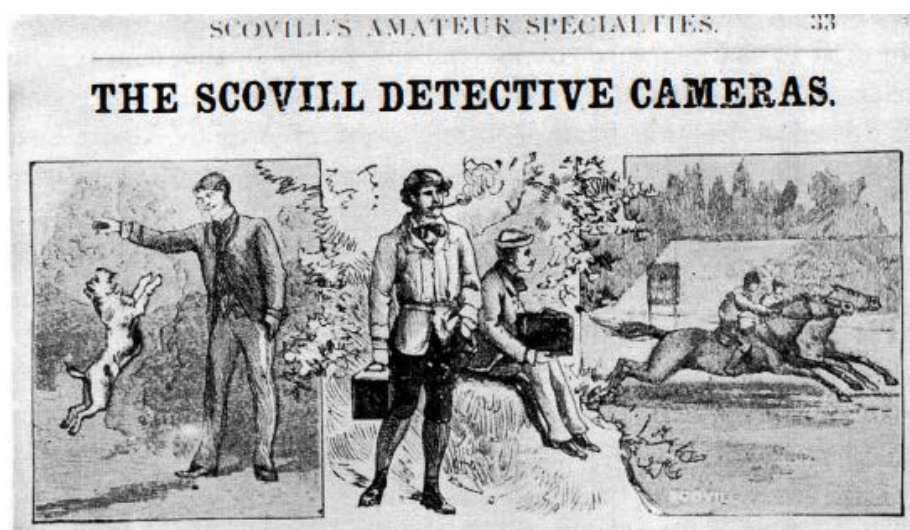
analítica”, que depende precisamente de uma observação silenciosa. “Na temática do clínico, a pureza do olhar está ligada a certo silêncio que permite escutar” (FOUCAULT, 2011, p. 121). A natureza do olhar do detetive assemelha-se à observação clínica e científica do século XIX segundo a qual “o olhar deve restituir como verdade o que foi produzido segundo uma gênese (...), deve reproduzir nas operações que lhe são próprias o que foi dado no movimento mesmo da composição” (*Ibid.*, p. 123); em ambos os casos, trata-se de um olhar analítico.

O detetive literário, filho da modernidade, é aquele que se atenta para o que a maioria das pessoas não vê; são os detalhes aparentemente insignificantes que guardam a resolução do caso. Se aproximamos seu método analítico da medicina do mesmo período, também em relação à obra de arte a sociedade moderna guardava semelhanças com ele. Carlo Ginzburg nos lembra de Giovanni Morelli, historiador de arte italiano cujo método para determinar a autoria de quadros “é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG, 1989, p. 145). Essa atitude particular se baseia em uma atitude geral da modernidade que levava a apreciar, nas pinturas, “os pormenores”: Morelli se atentava para as “minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas suas impressões digitais” (*Ibid.*). Tamanha foi a identificação do detetive com aquele que vê o que os outros não vê, infiltrando-se “às escondidas” no meio da multidão, que na década de 1880, quando a Kodak comercializou a primeira câmera fotográfica de mão, esta era “originalmente conhecida sob o nome (...) de ‘Detetive’, necessariamente insinuando que o proprietário era um tanto sorrasteiro (...)” (STIEGLITZ, 1981, p. 215, tradução nossa¹⁰⁴). Na imagem fotográfica, detalhes outrora considerados banais ou irrelevantes mudam de figura e passam a virar verdadeiras sensações entre a população; “os observadores se agachavam sobre as imagens com lupas, admirando anúncios distantes que mal podiam ser lidos (...)” (VON BREVERN, 2018, p. 154, tradução nossa¹⁰⁵).

¹⁰⁴ No original: “Originally known under the odious name of ‘Detective’, necessarily insinuating the owner to be somewhat of a sneak (...)”.

¹⁰⁵ No original: “The beholders crouched over the images with magnifying glasses, admiring distant advertisements that were only just readable (...)”.

Figura 8 – As “câmeras detetive” em catálogo da Scovill datado de 1886.



Essa nova percepção, expandida pela tecnologia, permite ao olhar do observador “entrar” na superfície da imagem para realizar uma peregrinação virtual dentro de seus limites” (LEONARDI, 2018, p. 125, tradução nossa¹⁰⁶). Seja com o uso de lupas, binóculos ou óculos de ópera (*Ibid.*), tornou-se possível sobrepor um dispositivo óptico a imagens derivadas de outro dispositivo óptico, exacerbando a vontade de se ver cada vez mais e mais de perto. Assim sendo, com o advento de tais instrumentos visuais ao longo do Oitocentos, os observadores conseguem capturar mais detalhes, objetos, eventos, pessoas e gestos:

Na criminologia, nas ciências históricas e na psicologia, o detalhe teve que carregar um fardo epistêmico cada vez mais pesado. O mundo agora se tornou legível através dos mínimos detalhes involuntários. O Sherlock Holmes de Conan Doyle solucionava casos de assassinato prestando a atenção a guimbas de cigarro largadas com descuido (VON BREVERN, 2018, p. 155, tradução nossa¹⁰⁷).

Na esteira desse novo modelo de observação, o terceiro conto policial de Poe, intitulado *The purloined letter* (*A carta roubada*) e publicado pela primeira vez em 1844, encerra o que poderia ser chamado de “a trilogia de Dupin”. Após os acontecimentos da Rue Morgue e do mistério de Marie Rogêt (1842), aqui podemos identificar com bastante

¹⁰⁶ No original: “‘enter’ the surface of the image so as to perform a virtual peregrination within its confines (...)”.

¹⁰⁷ No original: “In criminology, in historical sciences, and in psychology, the detail had to carry an ever heavier epistemic burden. The world now became readable through the tiniest involuntary details. Conan Doyle’s Sherlock Holmes solved murder cases by paying attention to carelessly left cigarette stubs”.

clareza a passagem que Foucault identifica entre o saber clássico e o saber moderno. O primeiro, que segundo o filósofo francês privilegiava quase que exclusivamente a visão e, por isso, depositava em um dispositivo óptico como o microscópio uma confiança e uma legitimidade inabaláveis, é representado pela polícia parisiense e se contrapõe ao segundo que, em certa medida, podemos aproximar do método de observação e análise do detetive Dupin. Na narrativa em questão, o delegado de Paris conversa com Dupin a respeito de um caso curioso, potencialmente sem solução, que lhe caiu no colo; trata-se de uma carta, cujo conteúdo não é dado a saber ao leitor, que um ministro roubou de uma pessoa ilustre e que ele (o delegado) não foi capaz de encontrar nos aposentos do ladrão. A despeito de ter procurado em todos os cantos imagináveis – “Abrimos todas as gavetas possíveis; e eu presumo que você saiba que, para um agente policial bem treinado, é impossível haver algo como uma gaveta secreta” (POE, 1999, p. 87, tradução nossa¹⁰⁸) – e de confiar plenamente em seu treinamento e em sua capacidade de investigação e busca – “A quinquagésima parte de uma linha não poderia nos escapar” (*Ibid.*, tradução nossa¹⁰⁹) -, nenhum indício ou resquício da carta roubada foram encontrados.

O delegado da polícia representa um modo de conhecimento clássico do qual Dupin se distancia, uma vez que o detetive é “alguém que vê as coisas de forma diferente porque se localiza fora da lógica de visão produzida pelas funções sociais da gestão populacional e da manutenção da ordem pública” (RANCIÈRE, 2020, p. 73, tradução nossa¹¹⁰). Isso ficará cada vez mais evidente conforme o delegado continua sua história:

(...) fizemos melhor – examinamos as travessas de toda as cadeiras existentes no hotel e, também, as juntas de toda espécie de móveis, com a ajuda do mais poderoso microscópio. Se houvesse qualquer sinal de alteração recente, não teríamos deixado de detectar instantaneamente. Um simples grão de pó de verruma, por exemplo, teria sido tão evidente quanto uma maçã. Qualquer alteração na colagem – qualquer abertura incomum nas juntas – teria sido suficiente para garantir a detecção (POE, 1999, p. 88, tradução nossa¹¹¹).

É com o auxílio do microscópio que a polícia faz sua busca e tem a certeza de que a carta não está no aposento revistado, uma vez que, de acordo com sua “lógica de visão”,

¹⁰⁸ No original: “We opened every possible drawer; and I presume you know that, to a properly trained police agent, such a thing as a secret drawer is impossible”.

¹⁰⁹ No original: “The fiftieth part of a line could not escape us”.

¹¹⁰ No original: “(...) someone who sees things differently because he stands outside the logics of seeing produced by the social functions of population management and public order maintenance”.

¹¹¹ No original “(...) “(...) we did better—we examined the rungs of every chair in the hotel, and, indeed the jointings of every description of furniture, by the aid of a most powerful microscope. Had there been any traces of recent disturbance we should not have failed to detect it instantly. A single grain of gimlet-dust, for example, would have been as obvious as an apple. Any disorder in the glueing—any unusual gaping in the joints— would have sufficed to insure detection.”

um microscópio não poderia deixar de detectar absolutamente nenhum canto ou parte da superfície observada – “Medimos também a espessura de cada encadernação, submetendo cada uma delas ao mais escrupuloso exame do microscópio. Se alguma encadernação apresentasse sinal de alteração recente, teria sido completamente impossível tal fato nos passar despercebido” (POE, 1999, p. 89, tradução nossa¹¹²). Assemelham-se, dessa forma, ao conhecimento clássico que antecede o moderno e que se contenta com ver (pouca coisa), como nos diz Foucault. Depositando confiança num modo de visão tecnicamente controlado, que retira a autonomia plena do próprio olho humano, o delegado não consegue compreender que o microscópio opera através da exclusão seletiva: exclusão de tudo aquilo que não está no seu campo de visão, exclusão daquilo que não está focado pelo instrumento. Já Dupin, que posteriormente vai encontrar a carta no mesmo local que a polícia falhou em encontrar, alinha sua observação com seu pensamento para compreender onde o ministro poderia ter escondido a carta, levando em consideração motivos, causas e atitudes ocultas, alheias ao conhecimento e à observação comuns. Dessa forma,

A suposição de que o que não é visto deve estar escondido (...) é baseada numa noção falsamente objetiva do ato de ver. A polaridade “oculto/exposto” não pode explicar por si só o fato de que a polícia não encontrou a carta – que estava inteiramente exposta, do avesso -, muito menos o fato de Dupin ter encontrado. Deve-se acrescentar um elemento “subjetivo”, que subverte o modelo geométrico da compreensão através da interferência da polaridade “cegueira/visão” com a polaridade “oculto/exposto”. (...) o “alcance” de qualquer investigação está localizado não no espaço geométrico, mas na noção implícita do que é “ver” (JOHNSON, 1977, p. 482, tradução nossa¹¹³).

A carta roubada, então, estava o tempo todo exposta no lugar em que a polícia a procurara. O microscópio, ao invés de auxiliar, bloqueou a evidência da carta justamente porque focou em todos os lugares errados. Escapando da observação do dispositivo óptico e de sua aplicação segundo uma “lógica de visão” rigorosamente limitada e ultrapassada, a carta não poderia escapar da observação moderna de Dupin, que contém precisamente o elemento subjetivo que falta ao delegado e aos policiais; estes, segundo Dupin,

¹¹² No original: “We also measured the thickness of every book-cover, with the most accurate admeasurement, and applied to each the most jealous scrutiny of the microscope. Had any of the bindings been recently meddled with, it would have been utterly impossible that the fact should have escaped observation”.

¹¹³ No original: “The assumption that what is not seen must be hidden (...) is based on a falsely objective notion of the act of seeing. The polarity ‘hidden/exposed’ cannot alone account for the fact that the police did not find the letter - which was entirely exposed, inside out - let alone the fact that Dupin did. A ‘subjective’ element must be added, which subverts the geometrical model of understanding through the interference of the polarity ‘blindness/sight’ with the polarity ‘hidden/exposed.’ (...) the ‘range’ of any investigation is located not in geometrical space, but in its implicit notion of what ‘seeing’ is”.

(...) consideram apenas suas próprias ideias de ingenuidade; e, ao procurar por qualquer coisa escondida, se atentam apenas para os modos pelos quais eles teriam escondido. Eles estão certos nisso – que sua própria ingenuidade é um representante fiel da massa; mas, quando a astúcia do criminoso individual é de caráter diverso da deles, o criminoso os frustra, é claro. (...) Eles não têm variação de princípio em suas investigações; na melhor das hipóteses, quando instados por alguma emergência incomum – por alguma recompensa extraordinária –, eles estendem ou exageram seus velhos modos de prática, sem tocar em seus princípios (POE, 1999, p. 97, tradução nossa¹¹⁴).

Um dos antecessores de Dupin pode ser encontrado em estágio quase embrionário em um pequeno conto de E. T. A. Hoffmann – autor que notoriamente inspirou os escritos de Poe – datado de 1822 e intitulado *Des Vettters Eckfenster (A janela de esquina do meu primo)*. Nele, dois primos – um paraplético, o outro não – se sentam à janela do apartamento da personagem imobilizada para assistirem (espiarem) à movimentação de uma feira que se instala logo em frente ao prédio. O primo paraplético, que atua como escritor, empresta seu binóculo para que o outro, o narrador do conto, possa *aprender a ver*. Pequenos gestos, acontecimentos e encontros fortuitos (e praticamente invisíveis para um desatento qualquer) se desenrolam, assim, frente aos olhos dos dois observadores protegidos pelas quatro paredes do apartamento onde se situam. Ambos começam a dar palpites sobre a vida dos indivíduos enquadrados pelo binóculo, como se as roupas, os gestos, a fisionomia das pessoas dissessem muito sobre as coisas mais profundas e íntimas delas. “Imagino que seja”, “aposto que”, “provavelmente é” são algumas das expressões utilizadas durante a observação das personagens. São expressões que denunciam a “imaginação” do escritor paralisado, que tece narrativas (dedutivas) sobre os objetos de seu olhar.

O primo da obra de Hoffmann é um proto detetive literário na medida em que também se julga capaz de enxergar – saber – mais e melhor do que qualquer outra pessoa; sem ser efetivamente um detetive, um adivinho ou um fisiognomista, ele se diz “literário” e “plástico” o suficiente para *ver da forma certa*, algo de que o homem comum não é capaz; *ver da forma certa* significa, no contexto do conto, deduzir corretamente o que se passa por trás dos gestos e dos movimentos dos desconhecidos na feira. Ele é um tipo de *outsider*, já que é fisicamente incapaz de deixar o quarto e de receber muita gente

¹¹⁴ No original: “They consider only their own ideas of ingenuity; and, in searching for anything hidden, advert only to the modes in which they would have hidden it. They are right in this much—that their own ingenuity is a faithful representative of that of the mass; but when the cunning of the individual felon is diverse in character from their own, the felon foils them, of course. (...) They have no variation of principle in their investigations; at best, when urged by some unusual emergency—by some extraordinary reward—they extend or exaggerate their old modes of practice, without touching their principles”.

dentro do apartamento pequeno e apertado, mantendo-se “fora” do fluxo da sociedade que ele analisa pela janela. Ele não é, por outro lado, um detetive como Dupin, um observador um tanto mais público.

O olhar analítico desse tipo de observador moderno tem um objetivo: ele pretende *desvendar* algum mistério, chegar a alguma conclusão a respeito de uma incógnita. Para tanto, ele deve juntar fragmentos – pistas, no caso do detetive; sintomas, no caso do cientista – e tentar organizá-los num todo maior para chegar a uma verdade, a uma cadeia de eventos causais. A personagem de Hoffmann, apesar de vislumbrar cenas cotidianas, ordinárias, comuns, sem criminalidade, acredita na acuidade e na veracidade das hipóteses lançadas pela janela e se vangloria de ser capaz de ler as imagens fragmentadas da feira através de sua imaginação e de seu intelecto ímpares. Se, como já vimos, o gênero policial não se importa em “testemunhar a brutalidade do crime e seu autor, mas sim oferecer à faculdade analítica a oportunidade de se desdobrar, reinserindo esse fragmento na grande cadeia de seres” (RANCIÈRE, 2020, p. 77, tradução nossa¹¹⁵), é isso também que, eventualmente, os primos à janela fazem: isolam movimentos e gestos, tomam-nos como os fragmentos que são ou que se lhe aparentam ser e tentam, analiticamente, tecer uma narrativa maior e geral que comporte esses eventos particulares e soltos vislumbrados com o auxílio do binóculo.

A faculdade analítica, portanto, pretende impor ordem, causa, efeito e ligações necessárias a eventos isolados. Aristóteles, em sua *Poética*, afirma que o autor de ficção e o historiador se diferem “pelo fato de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 2008, p. 54). Na ficção, segundo Aristóteles, eventos não ocorrem aleatoriamente, “eles ocorrem como as consequências necessárias ou verossímeis de uma cadeia de causas e efeitos” (RANCIÈRE, 2020, p. I, tradução nossa¹¹⁶). Essa cadeia não se refere mais ao poder divino, sendo, ao contrário, “inerente à ordem da ação humana e de sua relação com o conhecimento” (*Ibid.*, tradução nossa¹¹⁷). O gênero policial, que lida com essas questões, nasce de forma a inscrever as pistas “na cadeia que emblematizou a ciência por um século: aquela ciência que, onde quer que os

¹¹⁵ No original: “(...) it is not to witness the brutality of the crime and its perpetrator, but to offer the analytic faculty the occasion to deploy itself by reinserting this fragment in the great chain of beings”.

¹¹⁶ No original: “They occur as the necessary or verisimilar consequences of a chain of causes and effects”.

¹¹⁷ No original: “(...) inherent to the order of human action and to the relation it entertains with knowledge”.

olhos carnis vejam apenas fenômenos dispersos, estabelece uma conexão necessária com todo o universo (RANCIÈRE, 2020, pp. 76-77, tradução nossa¹¹⁸).

Tal noção de ciência, é verdade, já começava a mudar quando do advento desse gênero literário. Rancière argumenta, contudo, que a possibilidade de trabalhar essa noção na literatura ocorre justamente quando já não se esperava muita coisa desse tipo de ciência. Porém, ao ser aproveitada pela literatura, a ideia chega “através de um deslocamento que desata a interconexão completa de todos os fenômenos do mundo de seu horizonte espiritualista e a transforma no princípio da racionalidade interna da ficção” (*Ibid.*, p. 78, tradução nossa¹¹⁹). Tal movimento pode ser exemplificado pela filosofia da composição de Poe sobre a qual já falamos, segundo a qual tudo, na narrativa, deve levar a um único efeito, e todos os elementos devem ser empregados para acentuar e intensificar a revelação desse mesmo efeito. Assim, somente alguém com capacidades superiores (no caso de que estamos falando, esse alguém é o detetive) consegue enxergar as conexões entre as coisas dispersas e reorganizá-las dentro da cadeia de eventos do universo. Nesse tipo de filosofia de composição de narrativa, “a ficção de detetive conduzida pela ‘faculdade analítica’ oferece uma forma exemplar de um aristotelianismo renovado” (*Ibid.*, p. 79, tradução nossa¹²⁰) ao mesmo tempo em que afasta o perigo que a sociedade representa “para a racionalidade fictícia aos olhos de Poe (...): o perigo de que a racionalidade fictícia ficasse atolada no universo da prosa e de seus detalhes prosaicos” (*Ibid.*, tradução nossa¹²¹).

Ao fazê-lo, o gênero policial se opõe à literatura realista que começava a ganhar força no mesmo período. Sua função é “ordenar a anarquia de detalhes nos quais as conexões da racionalidade fictícia arriscariam ser perdidas” (*Ibid.*, p. 80, tradução nossa¹²²). No entanto, por ele fazer isso num momento em que tal interconexão entre todas as coisas do universo já deixava de ser um consenso, a racionalidade de suas narrativas se divide em dois tipos: “Por um lado, aumentará descontroladamente as

¹¹⁸ No original: “(...) the chain that emblemized Science for a century: that science which, wherever fleshly eyes see only dispersed phenomena, establishes a necessary connection with the whole of the universe”.

¹¹⁹ No original: “(...) through a displacement that unties the complete interconnectedness of all phenomena from its spiritualist horizon and turns it into a principle of fiction’s internal rationality”.

¹²⁰ No original: “Detective fiction led by the ‘analytic faculty’ offers the exemplary form of a renewed Aristotelianism”.

¹²¹ No original: “(...) for fictional rationality in the eyes of Poe (...): the danger that fictional rationality will get bogged down in the universe of prose and its prosaic details”.

¹²² No original: “(...) to order the anarchy of details in which the connections of fictional rationality risked being lost”.

apostas do método realista, no qual o detalhe se torna um sinal. Por outro lado, rejeitará tudo o que o olho apresentou a ele como prova, assumindo a postura oposta àquela que os sinais nos fazem acreditar” (RANCIÈRE, 2020, pp. 80-81, tradução nossa¹²³). O detetive, então, encara as aparências como enganosas, tomando os sinais visíveis como artifícios que escondem a verdade – esta, necessariamente invisível: “se esses sinais estiverem lá, visíveis ao olho nu e até treinado, é para realizar o trabalho comum do visível, que é apresentar as aparências prontas para esconderem a verdade (...)” (*Ibid.*, p. 82, tradução nossa¹²⁴). A ideia de que tudo no mundo é interconectado e contínuo cai por terra, e a lacuna entre aparência e verdade se evidencia: “Se houver sinais visíveis, é porque eles foram organizados para afastar o investigador. O método que o investigador adotará é, portanto, vê-los como meros sinais que indicam a maneira como o crime não ocorreu” (*Ibid.*, tradução nossa¹²⁵) - como visto em Dupin e o mistério da carta roubada.

Assim, se a racionalidade aristotélica entende a manifestação da verdade como “reversão da fortuna que esmaga o herói” (*Ibid.*, p. 83, tradução nossa¹²⁶), a racionalidade da ficção de detetive parece reproduzir e revitalizar isso, mas acaba fazendo algo diferente:

A ficção trágica funcionou invertendo os significados de oráculos e sinais. Estes últimos eram verídicos. Era simplesmente que a verdade se mostrou diferente do que o herói havia acreditado e do que a cadeia dos fatos sugeriu. [A lógica do detetive] remove essa plasticidade dos sinais. Força-os a serem verdadeiros ou falsos. Assim, reduz a operação mimética de uma reversão de aparências – a reversão do que era esperado – para a operação platônica que simplesmente deduz a falsidade da aparência a partir de sua visibilidade (*Ibid.*, tradução nossa¹²⁷).

A verdade passa a significar o contrário de sua aparência. Dessa forma, a lógica do detetive acaba também, por fim, aderindo aos novos modos de fé científica, restabelecendo, “em detrimento da simples afirmação da interconexão completa de todos

¹²³ No original: “On the one hand, it will wildly raise the stakes of the realist method, in which the detail becomes a sign. On the other, it will reject everything that the eye has presented to it as proof, taking the opposite stance to the one the signs would have us believe”.

¹²⁴ No original: “(...) if these signs are there, visible to the naked, and even trained, eye, it is to carry out the ordinary work of the visible, which is to present appearances apt to conceal the truth (...)”.

¹²⁵ No original: “If there are visible signs, it is because they have been arranged to put the investigator off course. The method the investigator will adopt is thus to see them as so many signs that indicate the way in which the crime did not take place”.

¹²⁶ No original: “(...) the reversal of fortune overwhelming the hero”.

¹²⁷ No original: “Tragic fiction functioned by inverting the meanings of oracles and signs. These latter were veridical. It was simply that the truth proved different from what the hero had believed and what the chain of facts suggested. (...) removes this plasticity from signs. It forces them to be either true or false. It thus reduces the mimetic operation of a reversal of appearances – the inversion of what was expected – to the Platonic operation that simply deduces the appearance’s falsity from its visibility.”

os fenômenos – na qual a questão era simplesmente ver *mais* em um único olhar -, a oposição entre o mundo de aparências visíveis e o mundo da verdade invisível” (RANCIÈRE, 2020, p. 83, tradução nossa¹²⁸). Ao reaproveitar a lógica aristotélica, o gênero policial a subverte ao mesmo tempo em que se alinha aos pressupostos do conhecimento moderno, segundo o qual há uma esfera oculta e invisível que devemos tentar apreender.

2.4 A multidão e o *flâneur*

Vimos que o aspecto analítico e causal do gênero policial se opõe à dissolução do enredo do romance moderno – este último focado sobretudo em “detalhes prosaicos” - e se caracteriza como um “modelo de racionalidade ficcional” (*Ibid.*, p. 70, tradução nossa¹²⁹). Daí vem sua figura literária principal, o detetive, que aparece como um tipo de observador próprio do período em questão, dedicado a encontrar causas ocultas para eventos visíveis. Já a dissolução do enredo do romance a que Rancière se refere faz parte de um outro movimento da literatura que andou paralelamente a uma “revolução pictórica” do século XIX.

Como vimos em Galassi (1981), a pintura do Oitocentos passa a ser concebida e compreendida como *fragmento*, como um detalhe capturado dentre um todo maior que está fora do quadro. O “nada”, o ordinário, vai para o centro dos temas retratados através do ponto de vista do pintor. Esse foco no efêmero, no acaso, no detalhe insignificante, constitui um dos motivos pelos quais, assim como Baudelaire, vários outros críticos enxergavam uma proximidade desse novo tipo de pintura com o advento da fotografia – “esse culto bobo da natureza, sem refinamento, não explicado pela imaginação” (BAUDELAIRE *apud* GALASSI, 1981, p. 28, tradução nossa)¹³⁰. Galassi lembra, no entanto, que os novos interesses da arte pictórica da modernidade precederam a invenção do daguerreótipo e da fotografia.

Em associação a esse movimento, Rancière inclui a literatura moderna, especificamente um tipo de literatura moderna que, ao contrário do gênero policial, não

¹²⁸ No original: “(...) re-establish, against the simple affirmation of the complete interconnectedness of all phenomena – whereby the issue was merely to see more in a single look – the opposition between the world of visible appearances and that of the invisible truth”.

¹²⁹ No original: “(...) a model of fictional rationality (...)”.

¹³⁰ No original: “(...) this silly cult of nature, not refined, not explained by imagination”.

se importava em ordenar os fragmentos do dia a dia. Segundo ele, o modo clássico narrativo de Aristóteles, em que a ordem dos eventos levava os homens “da sorte ao infortúnio e da ignorância ao conhecimento” (RANCIÈRE, 2020, p. 4, tradução nossa¹³¹) e onde acontecimentos menores, incidentais, quase não eram narrados (ou não eram narrados de forma alguma), foi subvertido por autores como Honoré de Balzac e Victor Hugo, através dos quais a literatura afirmou “o poder da história carregado por cenários e formas da vida cotidiana” (*Ibid.*, pp. 5-6, tradução nossa¹³²) ao mesmo tempo em que “transformou esse poder inerente às coisas, aos seres e eventos ordinários no princípio de distanciamento dos grandes esquemas de transição” (*Ibid.*, tradução nossa¹³³) aristotélicos. Enquanto a ficção policial reorganiza os “eventos ordinários” em uma narrativa maior, com causa e efeito, esses outros autores se valem de detalhes e fragmentos prosaicos para constituir o cerne mesmo de suas obras.

O enfoque da literatura na vida “comum”, distante dos conflitos de uma elite, está atrelado a uma mudança que também acontecia no campo social: segundo Balzac, “em tempos passados, a classe dava a todos uma fisionomia que precedia o indivíduo, atualmente, a fisionomia do indivíduo depende inteiramente dele” (BALZAC *apud* RANCIÈRE, 2020, p. 24, tradução nossa¹³⁴). Assim, as artes da narrativa e as artes plásticas se imbricam a um movimento mais geral da modernidade; no caso da pintura,

Os tempos de tipos sociais fixos eram tempos de formas bem delineadas. O tempo de indivíduos e suas “nuances infinitas” é aquele de variações constantes de luz dependendo da hora do dia; aquele de meios-tons e sombras, de vapores leves que encobrem uma manhã e dos *chiaroscuros* que retratam paisagens fantásticas ao final do dia (...). Assim é que, nos interstícios do grande monumento que deveria ter representado a sociedade para si, novas tramas são tecidas, tramas nascidas de uma circunstância, um reflexo de luz, uma nuance de sentimento, um enquadramento casual que iconiza uma figura” (RANCIÈRE, 2020, p. 24, tradução nossa)¹³⁵.

¹³¹ No original: “(...) from fortune to misfortune and from ignorance to knowledge”.

¹³² No original: “(...) the story-power carried by the scenery and forms of daily life”.

¹³³ No original: “(...) it turned this power inherent to ordinary things, beings and events, into the principle of a departure from the great schemas of transition (...).

¹³⁴ “No original: “In times past, caste gave everyone a physiognomy that took precedence over the individual. Nowadays, the individual’s physiognomy is entirely up to himself”.

¹³⁵ No original: “The times of fixed social types were times of well-delineated forms. The time of individuals and their ‘infinite nuances’ is one of constant light variations depending upon the hour of day; one of halftones and shadows, of the light vapours that shroud a morning and the *chiaroscuros* that depict fantastical landscapes at the close of day (...) So it is that, in the interstices of the great monument that ought to have represented society to itself, new plots are woven, plots born of a circumstance, a reflection of light, a nuance of feeling, a chance framing that iconizes a figure”.

Ao longo do XIX e particularmente na virada para o XX, a literatura, bem como a pintura e outros modos de representação visual, se aproximam do individual e do particular:

[A literatura] destruiu a barreira que separava vidas sem história das vidas aptas a encontrar as vicissitudes da sorte e as incertezas do conhecimento. Assim, ela desafiou as grandes formas de articulação de tempo e causalidade que haviam estruturado a ficção aristotélica (...). Isso foi feito para compreender o poder da “ocorrência aleatória”, essa ocorrência vazia pendurada na balança entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo, e que é, também, um momento completo em que uma vida inteira é condensada (...) (RANCIÈRE, 2020, pp. 7-8, tradução nossa)¹³⁶.

Como parte integrante desse movimento, Rancière argumenta que a literatura do século XIX, paralelamente à esfera social, opera um deslocamento entre o interior e o exterior; se, no passado, as janelas e as portas da aristocracia europeia promoviam um distanciamento entre a elite e a vida comum, o novo romance inverte “os velhos caminhos, indo do interior para o exterior” (*Ibid.*, p. 22, tradução nossa¹³⁷). A elite deixa de exercer controle visual sobre o que há do lado de fora das paredes que a mantém apartada da sociedade ordinária e passa a ser, ela mesma, objeto de observação. Se as janelas costumavam ser transparentes, aqui elas se tornam “molduras que bloqueiam a visão e formam um aparato de captura” (*Ibid.*, p. 21, tradução nossa¹³⁸). Essa captura não funciona mais do interior para o exterior (a elite se apropriando do mundo), e sim o contrário: ela acontece a partir “de um ponto de vista neutro – a rua de pedestres anônimos. E ela mira particularmente os seres da elite que não se dignam a lançar seu olhar sobre a vulgaridade da vida lá fora” (*Ibid.*, tradução nossa¹³⁹).

A figura do detetive, como vimos, se configura como um tipo de observador tipicamente moderno, mas a modernidade deu origem a mais de um tipo de observador. Uma vez que a janela da elite deixa de significar um distanciamento do mundo (*eu olho para fora através da minha janela*) e passa a representar uma vitrine (*o transeunte, que está lá fora, olha para mim, que estou aqui dentro*), esse transeunte, que não é o

¹³⁶ No original: “[Literature] tore down the barrier that separated lives without hi/story from lives apt to encounter the vicissitudes of fortune and the uncertainties of knowledge. It thus challenged the major forms of articulation of time and causality that had structured Aristotelian fiction (...). This it did to plumb the power of the ‘random occurrence’, this empty occurrence hanging in the balance between the reproduction of the same and the possible emergence of the new, and which is also a full moment in which an entire life is condensed (...)”.

¹³⁷ No original: “(...) the old paths going from inside to outside”.

¹³⁸ No original: “(...) frames that block sight and form an apparatus of capture”.

¹³⁹ No original: “(...) from a neutral vantage point – the street of anonymous pedestrians. And it targets in particular the elite beings who do not deign to cast their gaze on the vulgarity of life outside”.

observador-detetive, parece representar outra espécie de observador moderno. Enquanto Dupin mergulha na sociedade à noite, permanecendo nas sombras, com certa distância, mas observando atentamente os indivíduos comuns em sua vida de metrópole, e enquanto o primo da obra de Hoffmann observa os consumidores e os vendedores da feira de forma completamente distante e privada, mas mesmo assim tentando chegar à profundidade e às histórias pessoais dos seres vistos; enquanto ambos se portam como observadores similares, mas com diferenças fundamentais, o transeunte que “lança um olhar curioso pela janela” é completamente diferente: ele faz parte da multidão.

A multidão é tema recorrente em escritos do século XIX, caracterizando-se como algo intrínseco à experiência moderna das grandes metrópoles; uma das figuras que nascem com ela é o *flâneur*, aquele cujo olhar móvel vê tudo, que se embrenha nas multidões e deixa seus olhos vagarem pelas ruas e pelas pessoas sem um objetivo específico, mas absorvendo e se deleitando com as impressões gerais das cenas. Baudelaire, criador do conceito, diz:

É uma alegria imensa se instalar no coração da multidão em meio ao fluxo e refluxo do movimento, no meio do fugitivo e do infinito. Estar longe de casa, e ainda sentir-se em casa em todos os lugares; ver o mundo, estar no centro do mundo, e ainda permanecer escondido do mundo... O espectador é um príncipe que em todos os lugares se regozija em sua incógnita (BAUDELAIRE *apud* MARCH-RUSSELL 2009, p. 151, tradução nossa)¹⁴⁰.

As impressões experimentadas pelo *flâneur* baudelaireano estão atreladas aos movimentos e às imagens da vida moderna na metrópole. Segundo Benjamin, com tantos estímulos decorrentes das invenções e da expansão das grandes cidades ao longo do século XIX – o trem, o telefone, os jornais, a fotografia, só para citar alguns -, “Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de um ‘caleidoscópio dotado de consciência’” (BENJAMIN, 1997, pp. 124-125). O modo de apreensão do mundo experimentado pelo *flâneur* é, ainda, comparado àquele oferecido pelo dispositivo do panorama: “Nos panoramas, a cidade se dilata para virar paisagem, assim como acontece, de modo mais sutil, para o *flâneur*” (BENJAMIN *apud*

¹⁴⁰ No original: “It is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world . . . The spectator is a prince who everywhere rejoices in his incognito”.

FRIEDBERG, 1994, p. 24, tradução nossa)¹⁴¹. O olhar de ambos os observadores – o espectador dentro do dispositivo do panorama, o *flâneur* ao ar livre das ruas parisienses – é mobilizado, cada um à sua maneira.

O poeta francês se entrega à multidão e se torna parte dela ao mesmo tempo em que possui certa individualidade, e nisso Benjamin enxerga um aspecto específico da multidão parisiense, que se locomovia por lugares ainda agradáveis. Já um conto como *The man of the crowd* (*O homem da multidão*), de Poe (que o próprio Baudelaire traduziu para o francês), se limita à massa londrina, diferente da francesa, descrita pelo autor de maneira mais lúgubre, mais assustadora, e se diferencia dos escritos apaixonados de Baudelaire provavelmente pelo fato de que este último, ao contrário do primeiro, fazia parte dela. No conto de Poe, um homem sentado num café observa o movimento dos trabalhadores no final do dia e vai para o meio da massa humana, mas lá não encontra seu lugar; lá, a multidão se lhe aparece como um único bloco uniforme, hostil; torna-se evidente que a multidão também podia ser aterrorizante para aqueles que a olhavam de fora:

A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. (...) Valéry, possuindo uma acurada visão da síndrome da “civilização” assinala um fato pertinente. “O habitante dos grandes centros urbanos (...) incorre novamente no estado de selvageria (...). A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções...”. O conforto isola. Por outro lado, ele aproxima da mecanização os seus beneficiários. Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos em um simples gesto. (...) especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. (...) O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. (...) O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. (...) Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa (BENJAMIN, 1997, pp. 124-125).

Por se tratar de uma massa humana uniforme e mecanizada, Benjamin entende que o conto de Poe a representa de forma similar ao operário das fábricas que Karl Marx contrapõe ao artesão. Enquanto o *flâneur* se regozija com o movimento da metrópole, é feliz na multidão e dela faz parte ainda que também mantenha sua individualidade, os transeuntes da multidão de Poe se comportam como se, adaptados à automatização da

¹⁴¹ No original: “In the panoramas the city dilates to become landscape, as it does in a subtler way for the flâneur”.

massa humana, “só conseguissem se expressar de forma automática” (BENJAMIN, 1997, p. 126); Benjamin caracteriza o *flâneur*, mais independente e de olhar mais móvel e livre, como o meio-termo entre o homem da multidão londrino e o “ocioso das esquinas” berlinense, que “se instala na rua, que obviamente não o conduzirá a parte alguma, tão confortavelmente, quanto o burguês tacanho entre suas quatro paredes” (*Ibid.*, p. 122). Benjamin, embora veja no *flâneur* de Baudelaire a personificação mesma da experiência moderna, abre caminho para a identificação de outros tipos de observador no Oitocentos. Em sua leitura da obra de Poe, ao rejeitar a comparação que o próprio Baudelaire fez do protagonista com seu *flâneur*, - e considerando que a narrativa acompanha um homem que se coloca no centro da multidão de trabalhadores londrinos durante a noite, com suas maletas e olhares vazios -, o que ele argumenta é que

(...) o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maníaco. (...) Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Que os outros se ocupem de seus negócios: no fundo, o indivíduo só pode falar se, como tal, já se afasta da norma (*Ibid.*, pp. 121-122).

O grande ponto central e comum a esses tipos distintos de observadores do Oitocentos é a contínua ascensão da máquina, indissociável das novas formas de percepção experimentadas pelo homem moderno. Seja no caso da Revolução Industrial, com suas grandes máquinas, ou dos estudos ópticos e dos brinquedos visuais, com suas pequenas máquinas, todas reorganizaram, cada qual à sua maneira, o modo como o indivíduo via e se apropriava do mundo. Por se tratar de uma multiplicidade enorme de instrumentos e técnicas, a visualidade da modernidade não poderia ser única; se nos detivemos em tipos literários de observadores tão distintos quanto o detetive, o homem da multidão e o *flâneur*, é porque as possibilidades de visão também eram diversas. Mencionamos brevemente o panóptico de Foucault, ainda outro modelo de visualidade da era moderna, um que Friedberg contrapõe à visualidade do *flâneur* baudelaireano argumentando que, embora a *flânerie* contasse com o registro visual, ela enfatizava “a mobilidade e a subjetividade fluida em oposição à contenção e à reforma interpelada” (FRIEDBERG, 1994, p. 16, tradução nossa¹⁴²) do sistema do panóptico.

Dispositivos como o diorama, o daguerreótipo e a fotografia, inventados no mesmo período em que Poe e Baudelaire escreviam seus poemas e contos, também reclamavam seus processos de visualidade dentro das demandas, dos desejos e das

¹⁴² No original: “(...) mobility and fluid subjectivity rather than restraint and interpellated reform”.

possibilidades do contexto no qual estavam inseridos. Se Baudelaire era defensor fervoroso do olhar mobilizado e subjetivo do *flâneur*, era igualmente contrário aos registros imóveis e virtuais desses instrumentos visuais contemporâneos. Considerando a identificação que Benjamin via entre a experiência do *flâneur* e a do panorama, isso não se atualiza quando do advento do diorama, uma vez que, como vimos, este último se colocava como uma instância de imobilização do espectador dentro de um aparato que gerava a *ilusão* do movimento (virtual). A fotografia chega para exacerbar isso. Susan Sontag afirma que a fotografia “primeiramente consolida-se como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média” (SONTAG, 1981, p. 55), e que o fotógrafo “é uma versão armada do caminhante solitário que faz o reconhecimento do inferno urbano, (...) o errante voyeurista que descobre a cidade como paisagem de extremos voluptuosos” (*Ibid.*). Entretanto, é justamente pelo fato de que “a paixão pelo ‘vaguear’ contradizia a ‘fixação’ da imagem visual num registro fotográfico” (FRIEDBERG, 1994, p. 30, tradução nossa¹⁴³) que Baudelaire, *flâneur* por excelência, se voltou contra a fotografia. Esta, para Baudelaire, “oferecia um olhar mobilizado através de um ‘real virtual’, mudava a relação do indivíduo para com o movimento corporal, o ato de olhar, a história e a memória” (*Ibid.*, tradução nossa¹⁴⁴). Segundo Friedberg,

A preferência escopofílica de Baudelaire era uma mobilidade urbana sem ajuda – o andar do *flâneur* através do caos da urbanidade; a escopofobia de Baudelaire era dirigida ao dispositivo que registrava essas observações. Baudelaire, o defensor do *flâneur*, era polemicamente contra a substituição do *flâneur* pelo dispositivo da fotografia; ele era partidário de um olhar mobilizado, mas não virtual (*Ibid.*, tradução nossa)¹⁴⁵.

Com a crescente mecanização do olhar e seu corolário já visto em Comolli - a perda do “privilegio imemorial” do olho humano -, o ato de observar, na modernidade, muda de figura. Por um lado, o corpo do observador tende a uma maior imobilização, como no caso do diorama, do daguerreótipo, da fotografia e, posteriormente, do cinematógrafo; por outro, como demonstram o detetive e o *flâneur*, há uma subjetividade necessária e inerente à visão que, virtualmente ou não, se torna mais móvel do que jamais fora.

¹⁴³ No original: “The passion for ‘roaming’ contradicted the ‘fixing’ of the visual image into a photographic record”.

¹⁴⁴ No original: “(...) offered a mobilized gaze through a ‘virtual real’, changed one’s relation to bodily movement, to the act of looking, to history, and to memory”.

¹⁴⁵ No original: “Baudelaire’s scopophilic preference was for an unaided urban mobility—the pace of the flâneur through the chaos of urbanity; Baudelaire’s scopophobia was directed at the apparatus for recording these observations. Baudelaire, champion of the flâneur, was polemically opposed to the flâneur’s apparatical replacement, photography; he was a partisan of a mobilized but not virtual gaze”.

Uma vez percorridos os caminhos desses dois primeiros capítulos, que tentaram descrever a organização da modernidade a partir da perspectiva que interessa a este estudo, entraremos mais especificamente em três estudos de caso, ou seja, em três contos escritos no período moderno. A partir deles, poderemos dar continuidade às reflexões que já iniciamos ao verificarmos, nas próprias obras artísticas dos sujeitos modernos que as criaram, ecos dessas mesmas preocupações.

3. A lente de diamante

“There is only one Coliseum or Pantheon; but how many millions of potential negatives have they shed - representative of billions of pictures - since they were erected! Matter in large masses must always be fixed and dear; form is cheap and transportable. We have got the fruit of creation now, and need not trouble ourselves with the core. Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface for us. Men will hunt all curious, beautiful, grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses as of little worth”.

(Oliver Wendell Holmes)

“I think there is no parlor in America where there is not a Stereoscope”.

(Dr. Hermann Vogel)

A obra de Fitz-James O’Brien, intitulada *The diamond lens* (A lente de diamante) e publicada originalmente em 1858, pode ser alçada à categoria de estudo de caso pois se configura como um conto que adentra a “superfície opaca da vida” (PIGLIA, 2004, p. 94) ao permitir que seu protagonista descortine, numa única gota d’água, um mundo desconhecido e sedutor. A máquina criada pela personagem, com sua lente perfeita, está intrinsicamente ligada a seus mais profundos e recônditos desejos; ao extrapolar esse microcosmos, é possível compreender os desejos do macro; isto é, da sociedade da época como um todo.

O primeiro parágrafo do conto de O'Brien nos apresenta as origens do interesse do protagonista em investigações microscópicas. Já de partida, interessa-nos a escolha do *microscópio* como catalisador de tudo que irá se suceder na narrativa. O conto, que desbrava a realidade em sua *profundidade*, trabalhando a *verticalidade* – nas palavras de Cortázar (2006) –, se comporta da mesma maneira que o princípio do aparato microscópico, através do qual se adentra a superfície externa das coisas segundo uma disposição na qual o olho situa-se acima da superfície analisada, olhando para baixo, ou seja, colocando-se numa relação de *verticalidade* com o objeto penetrado.

As investigações do protagonista começam, então, quando um parente distante constrói um aparelho óptico primitivo, e o pequeno de apenas dez anos de idade se encanta com as formas “indistintas e imperfeitas”, porém “suficientemente maravilhosas” (O'BRIEN, 1885, p. 3, tradução nossa)¹⁴⁶. Em seu *Morale du joujou* (1853), Baudelaire conta, em pormenores, o fascínio que os chamados “brinquedos científicos” – particularmente o estereoscópio e o fenacístoscópio – causavam nas crianças da classe média europeia do início do século XIX. A invenção do taumatrópio, já em 1825 – também conhecido como “o girador de maravilhas” –, representa a primeira vez em que um fenômeno óptico (neste caso, a persistência retiniana) “recebeu uma explicação científica e um aparelho foi criado para ser vendido como entretenimento popular. A simplicidade desse ‘brinquedo filosófico’ tornou inequivocamente clara a natureza a um só tempo fabricada e alucinatória de sua imagem (...)” (CRARY, 2012, p. 107). De forma semelhante, já no século anterior, “a franca exibição da lanterna mágica nas demonstrações científicas foi aos poucos suplantada por seu uso na retroprojeção de imagens fantasmagóricas” (ANDRIOPOULOS, 2013, p. 18), e o daguerreótipo, pouco mais de uma década depois do taumatrópio, causou deslumbramento em muitos – inclusive Edgar Allan Poe – não por conta “das origens mecânicas da imagem, mas por conta das origens que davam a impressão de serem mágicas. Muitas invenções científicas da época pareciam milagrosas para o público em geral” (TRACHTENBERG, 1980, p. 37, tradução nossa)¹⁴⁷.

Amplamente difundidos no comércio popular da época, tais aparelhos ópticos viraram brinquedos infantis e rapidamente se viram situados na área do entretenimento.

¹⁴⁶ No original: “(...) indistinct and imperfect forms, but still sufficiently wonderful (...)”.

¹⁴⁷ No original: “(...) not based on the images’ mechanical origins so much as on origins that appeared as magical. Many scientific inventions of the time seemed somewhat miraculous to the public-at-large”.

O protagonista de O'Brien, entretanto, preserva sua curiosidade científica e tenta aperfeiçoar aquele dispositivo rusticamente montado por seu parente distante. Buscando o aprimoramento das lentes do microscópio, ele tenta utilizar olhos de peixes e outros animais, bem como as lentes dos óculos de sua tia, até conseguir adquirir um microscópio que atenda às suas expectativas e demandas. Quando acha um exemplar minimamente satisfatório, a emoção que se instala em seu interior é clara:

O véu enfadonho da existência ordinária, que cobria o mundo todo, pareceu subitamente desaparecer e desnudar uma terra de encantos. (...) Eu penetrei a camada externa das coisas, e percorri os santuários. Onde eles viam apenas uma gota de chuva lentamente escorrendo pelo vidro da janela, eu via um universo de seres animados por todas as paixões comuns à vida física (...) (O'BRIEN, 1885, pp. 4-5, tradução nossa).¹⁴⁸

Neste momento, não é mais a sede científica que o guia e o motiva, mas sim “o puro gozo de um poeta a quem um mundo de maravilhas foi revelado” (*Ibid.*, p. 5, tradução nossa)¹⁴⁹. A capacidade de o microscópio penetrar a camada externa da realidade e de dar a ver ao observador coisas que de outra forma seriam impossíveis de vislumbrar constitui um dos interesses primordiais não somente deste, mas dos dispositivos ópticos oitocentistas em geral. Evidentemente, eles não são puramente objetivos; Crary afirma que “uma característica crucial desses aparelhos ópticos das décadas de 1830 e 1840 é a natureza indisfarçável de suas estruturas operacionais e a forma de subjetivação que engendram” (CRARY, 2012, p. 129). Em *The diamond lens*, é de forma arrebatadora que o apetite científico do protagonista se transfigura num deslumbramento frente ao aparelho técnico que, embora nunca perca seu caráter *técnico*, passa a exercer uma influência quase metafísica em seu observador, que rapidamente se compara a um “poeta” por possuir uma máquina de tamanhas possibilidades de conhecimento. Metafísica porque, como já vimos, esses pequenos instrumentos visuais realmente proporcionavam ilusões espaciais e temporais, articulando movimentos e imagens frente aos olhos do indivíduo que olha através deles, a despeito de sua necessária imobilidade frente ao aparato técnico (FRIEDBERG, 1994).

Em meados do século XIX, particularmente devido à ascensão da fotografia, houve uma “reavaliação imperativa da ideia da máquina” (STRAND, 1980, p. 146,

¹⁴⁸ No original: “The dull veil of ordinary existence that hung across the world seemed suddenly to roll away, and to lay bare a land of enchantments. (...) I penetrated beyond the external portal of things, and roamed through the sanctuaries. Where they beheld only a drop of rain slowly rolling down the window glass, I saw a universe of beings animated with all the passions common to physical life (...)”.

¹⁴⁹ No original: “(...) the pure enjoyment of a poet to whom a world of wonders has been disclosed”.

tradução nossa)¹⁵⁰; o fotógrafo Paul Strand afirma que o artista, frente à câmera, “pegou para si mesmo, com amor, uma coisa morta involuntariamente contribuída pelo cientista e, através de seu uso consciente, está revelando um novo e vivo ato de visão” (STRAND, 1980, p. 146, tradução nossa)¹⁵¹. Enquanto o senso comum entendia a máquina como algo morto e frio, alguns passavam a perceber que o sujeito, com toda a sua subjetividade e corporalidade, poderia torná-la ativa. A experiência vivenciada pelo protagonista de O’Brien caminha nessa direção desde o início de suas investigações microscópicas, principalmente quando ele afirma que “durante esse período do meu trabalho, quando submeti espécimes de toda substância que caía em minha observação à *ação das minhas lentes*, eu virei um descobridor” (O’BRIEN, 1885, p. 9, tradução e grifo nossos)¹⁵². A ação da lente, neste caso, nada mais é do que a ação do próprio observador, cujo exame acurado e subjetivo estende ao aparato óptico a possibilidade de se “tornar ativo”. O corpo humano, assim, converte-se “no produtor ativo da experiência óptica” (CRARY, 2012, p. 72).

Sua busca insaciável pelo microscópio perfeito depende de “um zelo que poucos estudantes científicos jamais iguaram” (O’BRIEN, 1885, p. 8, tradução nossa)¹⁵³, e é na junção harmoniosa entre a técnica e a subjetividade corporal do observador que tamanho empreendimento pode ser alcançado. A personagem descreve o que seus estudos científicos pressupõem: “a paciência mais diligente, os poderes analíticos mais rígidos, a mão mais firme, o olho mais incansável, a manipulação mais refinada e sutil” (*Ibid.*, tradução nossa)¹⁵⁴ – em suma, a manipulação corporal e subjetiva como algo indissociável do funcionamento do aparelho. Se a função da câmara escura, séculos antes, “foi a de separar o ato de ver e o corpo físico do observador, ou seja, descorporificar a visão” (CRARY, 2012, p. 46), fazendo com que “a experiência física e sensorial do observador [fosse] suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo previamente dado da verdade objetiva” (*Ibid.*), o observador dos dispositivos ópticos oitocentistas foi “transformado em um *produtor* de formas de verossimilhança” (*Ibid.*, p. 128). Como já vimos, no início do século XIX, o observador da câmara escura já não era mais possível,

¹⁵⁰ No original: “(...) imperative revaluation of the idea of the machine (...)”.

¹⁵¹ No original: “(...) has taken to himself with love a dead thing unwittingly contributed by the scientist, and through its conscious use, is revealing a new and living act of vision”.

¹⁵² No original: “During this period of my labors, in which I submitted specimens of every substance that came under my observation to the action of my lenses, I became a discoverer (...)”.

¹⁵³ No original: “(...) a zeal which few scientific students have ever equalled”.

¹⁵⁴ No original: “(...) the most earnest patience, the most rigid analytic powers, the steadiest hand, the most untiring eye, the most refined and subtle manipulation.”

posto que o caráter *corpóreo* da percepção se deslocou para o primeiro plano do debate. O corpo humano, portanto, passa a exercer uma centralidade ímpar na compreensão da visão.

Nesse sentido, é compreensível encontrar, não apenas no conto de O'Brien mas em diversos ensaios e textos da época, personagens e vozes que lamentam a insuficiência da máquina. Enquanto Lady Elizabeth Eastlake denunciava a impossibilidade de aplicação artística da câmera fotográfica devido a suas limitações técnicas, Baudelaire rejeitava a fotografia como Arte precisamente porque lhe faltava a Imaginação e só lhe restava a Técnica; se lhe falta a Imaginação e a capacidade de abstração, de alcançar o Intangível - isto é, aquilo que se constitui como o cerne da “realidade em si” para o autor francês -, a fotografia nunca poderia ser Arte e muito menos atingir o campo do Real. O protagonista de *The diamond lens*, por sua vez, reproduz as preocupações com a insuficiência de seu aparato microscópico, afirmando que “é uma queixa comum contra muitos [microscopistas] que eles suprem os defeitos de seus instrumentos com as criações de seus cérebros” (O'BRIEN, 1885, p. 9, tradução nossa)¹⁵⁵. E, na lamúria que seria ecoada décadas depois pelo narrador de Guy de Maupassant em *Le Horla (O Horla)*, direcionada às limitações dos olhos humanos, O'Brien dá à sua personagem a oportunidade de chorar:

Como amaldiçoei aqueles meios imperfeitos que a necessidade, através da ignorância, me compeliu a utilizar! Como desejei descobrir o segredo de alguma lente perfeita cujo poder de ampliação fosse limitado apenas pela resolubilidade do objeto, e que, ao mesmo tempo, fosse livre das aberrações esféricas e cromáticas – em suma, de todos os obstáculos nos quais o pobre microscopista se encontra continuamente tropeçando! (*Ibid.*, pp. 9-10, tradução nossa).¹⁵⁶

Após anos de experimentos falidos, tendo construído “tantas variedades de lentes quanto Argos tinha olhos” (*Ibid.*, p. 10, tradução nossa)¹⁵⁷, o protagonista encontra, através de seu vizinho, a lente perfeita: um diamante roubado. Ao vislumbrar a peça óptica que lhe faltava e que, finalmente, o faria atingir seu objetivo científico, é

¹⁵⁵ No original: “(...) it is a common complaint against many such [microscopists] that they supply the defects of their instruments with the creations of their brains”.

¹⁵⁶ No original: “How I cursed those imperfect mediums which necessity through ignorance compelled me to use! How I longed to discover the secret of some perfect lens, whose magnifying power should be limited only by the resolvability of the object, and which at the same time should be free from spherical and chromatic aberrations—in short, from all the obstacles over which the poor microscopist finds himself continually stumbling!”

¹⁵⁷ No original: “(...) as many varieties of lenses as Argus had eyes (...)”.

retornando a suas emoções infantis perante algo mágico e espetacular que suas palavras vêm à tona:

Céus! Como a luz suave da lamparina estremeceu em mil flechas prismáticas ao cair sobre um vasto diamante rosa que brilhava na caixa! Eu não era nenhum juiz de diamantes, mas vi de relance que esta era uma gema de tamanho e pureza raros. Olhei para Simon com deslumbramento e – devo confessar? – com inveja (O'BRIEN, 1885, p. 20, tradução nossa)¹⁵⁸.

Ao completar sua lente de diamante, perfeitamente polida e acoplada ao restante do aparato microscópico, a personagem se diz estar “no limiar de novos mundos” (*Ibid.*, p. 25, tradução nossa)¹⁵⁹. O dispositivo, por conseguinte, se comporta como a *mediação quase ideal* entre o olho do observador e o objeto observado, até então desconhecido. Uma gota d'água será a superfície na qual a lente do microscópio e o olho do observador penetrarão, e a capacidade de introdução é tamanha que até mesmo os mais ínfimos elementos materiais do mundo visível são ultrapassados. Diz o narrador:

Compreendi instantaneamente que, através do poder assombroso de minha lente, eu tinha penetrado nas partículas mais grossas de matéria aquosa, além dos reinos dos infusórios e protozoários, até o glóbulo gasoso original, para cujo interior luminoso eu olhava como se fosse uma doma quase infinita, cheia de um brilho sobrenatural (*Ibid.*, pp. 25-26, tradução nossa).¹⁶⁰

É a partir desse que “sobrenatural” do mundo desconhecido, oferecido aos seus olhos, que a obsessão do protagonista cresce a cada dia, de forma que ele se imiscui cada vez mais na nova realidade suscitada pelo aparelho óptico. Ao narrar a aparição de uma “forma humana feminina” (*Ibid.*, p. 27, tradução nossa)¹⁶¹ no meio do universo microscópico - o mais belo espécime jamais capturado por sua visão -, o protagonista já está fatalmente inserido no novo mundo, e não mais em sua realidade exterior. A mediação do dispositivo criado e alçado à perfeição com a lente de diamante, pois, torna-se quase ideal precisamente por apagar a si mesma, ainda que momentaneamente; por penetrar de maneira tão *extrema* e “*real*” em uma única gota d'água que sua mediação pode não ser mais sentida. Através dos seus olhos, a personagem já se apropria da

¹⁵⁸ No original: “Heavens! How the mild lamplight was shivered into a thousand prismatic arrows as it fell upon a vast rose-diamond that glittered in the case! I was no judge of diamonds, but I saw at a glance that this was a gem of rare size and purity. I looked at Simon with wonder and—must I confess it?—with envy.”

¹⁵⁹ No original: “(...) on the threshold of new worlds”.

¹⁶⁰ No original: “I comprehended instantly that, by the wondrous power of my lens, I had penetrated beyond the grosser particles of aqueous matter, beyond the realms of infusoria and protozoa, down to the original gaseous globule, into whose luminous interior I was gazing as into an almost boundless dome filled with a supernatural radiance”.

¹⁶¹ No original: “(...) a female human shape”.

superfície observada e de seus elementos interiores e, por um momento, a distinção entre o que é *externo* e o que é *interno* cai por terra, assim como

(...) o privilégio do corpo como produtor visual começou a colapsar a distinção entre dentro e fora da qual a câmara escura dependia. Uma vez que os objetos da visão são coextensivos com o próprio corpo do sujeito, a visão é deslocada e depositada em um único plano imanente (CRARY, 1988, p. 35, tradução nossa).¹⁶²

Ademais, o microscópio da personagem de O'Brien, ao levar o novo universo dentro da gota d'água para tão perto de si, representa um “deslocamento da medida do mundo anteriormente compreendida, ou, em suma, do homem como sua medida” (ALPERS, 1983, p. 18, tradução nossa)¹⁶³. Completamente embebido na esfera nova que se descortina em frente aos seus olhos, o protagonista se dissocia de tudo ao seu redor ao mesmo tempo em que encontra a “verdade” neste outro lugar, oculto e desconhecido, revelado no âmago da gota d'água. A mudança de escala causada por tamanha inversão de valores é parte indispensável da própria modernidade:

(...) é precisamente essa aparência – o efeito de diminuição do objeto de acordo com as distâncias – que é questionada de todos os lados pela modernidade. De agora em diante, o que está mais longe parecerá tão perto quanto o que está mais perto. Mas, ao mesmo tempo: o que é pequeno parecerá, de bom grado, como grande, ou até maior, do que o que é grande: é o advento do primeiro plano, da macroscopia, que dá aos insetos e aos animalúculos dimensões mais formidáveis do que aquelas dos animais grandes, dos pequenos objetos familiares, apontadores de lápis ou carretéis de linha, de proporções colossais, e que dá às partes do corpo um significado maior do que sua imagem completa. É que a estatura humana deixa de ser uma unidade de medida universal e que, em particular com a multiplicação dos sistemas ópticos, ‘o Homem’ tende a se dissolver, correlativamente, na paisagem perturbada. O Homem encolhe. As coisas crescem e proliferam em todas as direções (BONITZER, 1995, p. 46, tradução nossa).¹⁶⁴

O conhecimento que a personagem busca através de seu microscópio se localiza no cerne daquilo de que Piglia fala e que mencionamos no primeiro capítulo: a verdade

¹⁶² No original: “(...) the privileging of the body as a visual producer began to collapse the distinction between inner and outer upon which the camera obscura depended. Once the objects of vision are coextensive with one’s own body, vision becomes dislocated and depositioned onto a single immanent plane”.

¹⁶³ No original: “(...) dislocation of the previously understood measure of the world, or, in short, of man as its measure”.

¹⁶⁴ No original: “(...) c’est précisément cette apparence — l’effet de diminution de l’objet selon les lointains — qui est mise en cause de tous côtés par la modernité. Désormais, ce qui est plus loin paraîtra aussi proche que ce qui est plus proche. Mais du même coup: ce qui est petit paraîtra volontiers aussi grand, voire plus grand, que ce qui est grand: c’est l’avènement du gros plan, de la macroscopie, qui donne aux insectes, aux animalcules, des dimensions plus redoutables que celles des gros animaux, aux petits objets familiers, taille-crayons ou bobines de fil, des proportions colossales, et aux parties du corps une plus grande prégnance qu’à son image complète. C’est que la stature humaine cesse d’être unité universelle de mesure et que, avec notamment la multiplication des systèmes optiques, ‘l’Homme’ tend corrélativement à se dissoudre dans le paysage bouleversé. L’Homme rétrécit. Les choses croissent et prolifèrent en tous sens”.

secreta, o algo oculto. O protagonista de O'Brien possui tanto os meios quanto o grau certo de obsessão para dedicar uma vida inteira às suas investigações microscópicas; em suas elucubrações, ele chega a se perguntar: “o que, portanto, poderia me impedir de virar um ilustre investigador dos mundos velados?” (O'BRIEN, 1885, p. 7, tradução nossa)¹⁶⁵. Intimamente ligada à sedução pelo oculto que a personagem experimenta é essa febre do olhar que se deu nas sociedades europeia e estadunidense do século XIX, e que, por volta dos anos 1860, viu no *estereoscópio* uma mediação entre o olho e o real quase transparente, praticamente inexistente: “o modo de visualização exigido pelo estereoscópio sugere o ato de espiar individualmente algo secreto ou íntimo, como a atividade do *voyeur* ao bisbilhotar pelo buraco da fechadura” (MACHADO, 2002, p. 231). E é precisamente nesse sentido que a trajetória da personagem de O'Brien paulatinamente se direciona.

Figura 9 – Representação de um homem, solitário, utilizando um estereoscópio; imagem e observador precisam estar extremamente próximos um do outro.



Assim como, inicialmente, o microscópio de O'Brien torna transparente sua própria mediação, também o sucesso, e a subsequente derrocada, do estereoscópio se valeram dessa mesma característica. Não é por acaso o fato de que aquilo que captura totalmente a atenção da personagem não é simplesmente o “mundo novo”, mas sim uma forma feminina que vive dentro dele. A relação de *voyeurismo* aqui estabelecida ecoa o

¹⁶⁵ No original: “(...) what, therefore, was to prevent my becoming an illustrious investigator of the veiled worlds?”

próprio desenvolvimento da relevância do estereoscópio na sociedade europeia e norte-americana oitocentista:

Como meio de representação, o estereoscópio era inerentemente *obsceno* (...). Ele destruía a relação *cênica* entre espectador e objeto, intrínseca à configuração fundamentalmente teatral da câmara escura. (...) o funcionamento do estereoscópio dependia da prioridade visual do objeto mais próximo do espectador e da ausência de qualquer mediação entre olho e imagem. Tratava-se da realização daquilo que Walter Benjamin viu como central na cultura visual da modernidade: “A cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto tão perto quanto possível na imagem, ou melhor, na sua reprodução”. Não é coincidência que, cada vez mais, o estereoscópio tenha se tornado sinônimo de imaginário erótico e pornográfico ao longo do século XIX. Os efeitos de tangibilidade, que Wheatstone buscava desde o início, rapidamente se transformaram em uma forma difundida de **posse ocular** (CRARY, 2012, pp. 124-125).

De fato, a narração da personagem ao vislumbrar, pela primeira vez, Animula – sua “posse ocular” sobre ela é tão grande e intensa que lhe confere até mesmo o direito de *nomeá-la* -, prefigura, de certa maneira, os filmes do Primeiro Cinema, décadas depois, que se valiam de planos “pelo buraco da fechadura” pelos quais uma mulher se despia frente aos olhares masculinos. O protagonista de O’Brien não consegue desviar os olhos de Animula e da “circularidade perfeita de seus membros” que forma “curvas suaves e encantadoras” (O’BRIEN, 1885, p. 28, tradução nossa)¹⁶⁶. Ele chega a afirmar, no meio de seu “momento de intoxicação e deleite” (*Ibid.*, tradução nossa)¹⁶⁷, que “isto, de fato, era um prazer barato comprado a qualquer preço” (*Ibid.*, tradução nossa)¹⁶⁸, novamente prefigurando as primeiras imagens em movimento em feiras de atrações, onde “se inseria uma moeda e se espiava através de um olho mágico para vislumbrar alguns segundos de imagens em movimento” (IVINS JR., 1953, p. 132, tradução nossa)¹⁶⁹. Tom Gunning enxerga, no cinema de atrações, uma aproximação com aquilo que Santo Agostinho chamava de *curiositas*, isto é, a lascívia do olhar. Segundo o autor, a “*curiositas* levava não apenas ao fascínio pelo olhar, mas a um desejo do conhecimento por si mesmo, desembocando nas perversões da magia e da ciência” (GUNNING, 1989, p. 124, tradução nossa)¹⁷⁰.

¹⁶⁶ No original: “The perfect roundness of her limbs formed suave and enchanting curves”.

¹⁶⁷ No original: “(...) moment of intoxication and delight”.

¹⁶⁸ No original: “This, indeed was a pleasure cheaply purchased at any price”.

¹⁶⁹ No original: “At first one dropped a coin into a slot and peered through a peep-hole in a contraption to see a few seconds of moving picture”.

¹⁷⁰ No original: “(...) led not only to a fascination with seeing, but a desire for knowledge for its own sake, ending in the perversions of magic and science”.

Figura 10 – O cinetoscópio de Thomas Edison, que depois foi aperfeiçoado pelos irmãos Lumière. A projeção das imagens era interna e só podia ser vista por uma pessoa de cada vez, tal como o *peepshow* proporcionado pelo estereoscópio e tantos outros dispositivos da época.



De forma semelhante, o olhar da personagem em questão, potencializado e exacerbado pela mediação do aparato óptico, “pode não somente receber, mas capturar; não somente perceber, mas tomar, segurar, ‘constatar’, acariciar e punir” (ANDERS, 2021, p. 107). Nem mesmo a angústia que ele sente pelo fato de que Animula nunca poderá vê-lo como ele a vê – condição chave para o voyeurismo, em que a figura observada *não vê quem a observa* – o deixa parar, *desviar o olhar*: “Toda hora que eu contemplava a forma divina aumentava minha paixão – uma paixão que era sempre ofuscada pela convicção enlouquecedora de que, *embora eu pudesse contemplá-la à vontade, ela nunca, nunca poderia me contemplar!*” (O’BRIEN, 1885, p. pp. 31-32, tradução e grifo nossos)¹⁷¹. E, mesmo quando a figura feminina lança seu olhar na direção em que o observador se encontra, estático - “meu coração bateu loucamente quando ela virou seus lindos olhos para a direção do local em que eu estava” (*Ibid.*, p. 29, tradução nossa)¹⁷² -, ela nada consegue ver.

¹⁷¹ No original: “Every hour that I gazed upon the divine form strengthened my passion—a passion that was always overshadowed by the maddening conviction that, although I could gaze on her at will, she never, never could behold me!”

¹⁷² No original: “(...) my heart beat madly as she turned her beautiful eyes in the direction of the spot in which I stood”.

Tais são alguns dos ecos do tempo histórico-social experimentado pelo próprio autor, particularmente quando se considera que o estereoscópio foi apresentado na *London Exhibition* pela primeira vez em 1851, e que, em apenas três meses, cerca de duzentos e cinquenta mil dispositivos foram vendidos (BURCH, 1990). O estereoscópio se tornou o modelo dominante de observação justamente porque as vistas estereoscópicas foram “uma das primeiras formas fotográficas a ser produzida e comercializada como uma mercadoria industrial. (...) as fotografias estereoscópicas podem, portanto, ser consideradas o primeiro meio visual de massa” (NATALE, 2018, p. 68, tradução nossa¹⁷³). Em meio ao sucesso desenfreado da nova tecnologia, entretanto, ainda era possível escutar as ressalvas de alguns como Baudelaire, que protestava contra “estes milhares de olhos gananciosos debruçados sobre os orifícios dos estereoscópios como se fossem olhos mágicos em direção ao infinito” (BAUDELAIRE, 1965, p. 153, tradução nossa)¹⁷⁴. Não parece descabido, portanto, afirmar que parte essencial da sedução dos novos dispositivos ópticos – tanto o estereoscópio, que, segundo Crary, foi o dispositivo óptico oitocentista *por excelência*, quanto o cinematógrafo, que coroa o final de um século de intensa proliferação de aparatos visuais – foi justamente certo nível de permissão do olhar em direção à vida íntima dos outros, fomentando e justificando uma perversão escópica que encontrava deleite nas imagens vislumbradas através das lentes ou em frente às telas de projeção.

Figura 11 – *Grupo de mulheres olhando fotografias estereoscópicas*, Jacob Spoel, c. 1868. Mesmo no mesmo cômodo, cada par de olhos tem toda a sua atenção voltada para as imagens proporcionadas pelo seu próprio dispositivo.



¹⁷³ No original: “(...) one of the first photographic forms to be produced and commercialized as an industrial commodity. (...) stereoscopic photographs can thus be considered the first mass visual medium”.

¹⁷⁴ No original: “(...) these thousands of greedy eyes bent over the holes of the stereoscopes as if over peepholes to the infinite”.

Já foi dito que a mediação entre olho e gota d'água, oferecida pela lente de diamante do microscópio, era *quase ideal*. Isso porque, a despeito do êxtase experimentado pela personagem ao se embrenhar no novo mundo de Animula, os limites físicos do aparato óptico não deixam de se evidenciar, e por vezes interrompem o fluxo dos movimentos divisados no interior da gotícula aprisionada abaixo da máquina. A dissociação entre a camada externa, do mundo ao seu redor, e da camada interna, do mundo de Animula, não consegue ser completamente suplantada pela tecnologia: “Toda vez que eu tirava meu olho do instrumento, ele caía numa gota d'água miserável, dentro da qual, devo me contentar em saber, residia tudo que poderia tornar minha vida encantadora” (O'BRIEN, 1885, p. 29, tradução nossa)¹⁷⁵. A gota d'água por si só, isto é, seu caráter material e palpável, torna-se insignificante, visto que é apenas o mundo de maravilhas ópticas oferecido pela lente de diamante que lhe interessa verdadeiramente.

De certa maneira, o regozijo que a personagem experimenta ao ver Animula se movimentar ecoa a afirmação de Panofsky segundo a qual

(...) a base primordial para desfrutar as imagens em movimento não se deu a partir do interesse objetivo em um assunto específico, muito menos do interesse estético na apresentação formal do conteúdo, mas no puro deleite do fato de que as coisas pareciam se mover, não importando o que fossem (PANOFSKY, 2019, p. 129).

Assim, é interessante atentar para o fato de que a primeira visão que o protagonista tem de Animula o envolve justamente por conta de seus movimentos magnéticos:

Seus movimentos eram aqueles de uma náiade graciosa, cortando, através de um mero esforço de sua vontade, as águas límpidas e serenas que enchem as câmaras do mar. Ela flutuava com a graça serena de uma bolha frágil subindo pela atmosfera calma de um dia de junho (O'BRIEN, 1885, pp. 27-28, tradução nossa).¹⁷⁶

A dicotomia entre a gota d'água e o mundo em movimento pelo qual Animula perpassa – Animula significa precisamente *alma*, o cerne da vida em si – se intensifica pelo fato de que o que é observado *dentro* da gota, material, é tão absurdamente descolado dessa mesma materialidade que qualquer ponto de encontro entre superfície e núcleo observados cai por terra. Sua relação é posta em termos semelhantes às duas imagens que formam o princípio do taumatrópio, em que um disco possui uma imagem diferente em

¹⁷⁵ No original: “Every time that my eye was withdrawn from the instrument it fell on a miserable drop of water, within which, I must be content to know, dwelt all that could make my life lovely.”

¹⁷⁶ No original: “Her motions were those of some graceful naiad, cleaving, by a mere effort of her will, the clear, unruffled waters that fill the chambers of the sea. She floated forth with the serene grace of a frail bubble ascending through the still atmosphere of a June day”.

cada lado (por exemplo, um pássaro e uma gaiola, terminantemente separados), que, ao ser girado por um pedaço de barbante, dá a ilusão de serem uma mesma imagem. Tanto o pássaro e a gaiola quanto Animula e a gota d'água permaneceriam dissociadas se não houvesse a mediação do próprio dispositivo – não por acaso, é justamente ao tirar o olho do microscópio que o protagonista se dá conta e lamenta o fato de que a gota d'água não passa de uma mísera gota d'água.

Teoricamente, a gotícula situada abaixo da lente de diamante é o ponto de referência das observações do protagonista, mas o mundo novo vislumbrado se comporta, no interior de sua intoxicação obsessiva, como algo “apartado de um ponto de referência externa” (CRARY, 2012, p. 126), causando até mesmo uma oscilação do conceito de ponto de vista. Essa ausência de referência, como já mencionamos, é essencial para que um novo mundo seja construído para o observador. Com seus movimentos evanescentes, incapazes de capturar – movimentos esses que andam de mãos dadas com a própria efemeridade do universo no qual Animula está inserida [“Aproximou-se, esvoaçando atrás dos véus transparentes e coloridos da folhagem das nuvens, por segundos revelados vagamente, depois desaparecendo” (O'BRIEN, 1885, p. 27, tradução nossa¹⁷⁷)] -, a relação estabelecida entre observador e objeto observado é puramente óptica, não podendo se fiar em nenhuma referência tátil. Na câmara escura, o observador tinha a garantia de que a imagem permaneceria ali, já que existia o referente externo. A ilusão de posse do mundo visível era, portanto, intensificada. No microscópio, instrumento óptico alinhado ao conhecimento clássico, o que se verifica é a possibilidade de o objeto vislumbrado desaparecer, como ocorre continuamente com Animula, de forma que sua efemeridade é imposta ao observador. Isso também acontecerá com o advento do cinematógrafo e suas imagens em movimento que, fugazes, desaparecem para dar lugar a outras imagens que também desaparecerão. O cinematógrafo e o estereoscópio, fiando-se nessa ausência de referência tátil e se valendo-se somente na visão, fazem parte de um movimento descrito por Crary da seguinte maneira:

A comparação da visão com o tato corresponde a um campo de saber cujos conteúdos são organizados como posições estáveis em um extenso território. Porém, no século XIX, essa concepção tornou-se incompatível com um campo organizado em torno da troca e do fluxo, em que um conhecimento fortemente ligado ao tato teria sido irreconciliável com a centralidade de signos e mercadorias móveis, cuja identidade é exclusivamente óptica. O estereoscópio

¹⁷⁷ No original: “It approached, flitting behind the gauzy, colored veils of cloud-foliage, for seconds dimly revealed, then vanishing”.

(...) tomou-se uma indicação crucial do remapeamento e da subsunção do títul ao óptico (CRARY, 2012, p. 66).

Já em 1859, em artigo publicado na *Atlantic Monthly*, o médico e poeta Oliver Wendell Holmes afirmava que, com o estereoscópio, “*a forma é, doravante, divorciada da matéria*. Na verdade, a matéria como um objeto visível não é mais de grande utilidade, exceto como o molde onde a forma é produzida [*shaped*]” (WENDELL HOLMES, 1980, p. 80, tradução nossa)¹⁷⁸. É dessa mesma maneira que a personagem de O’Brien caracteriza o objeto de seu desejo escópico, como uma *forma feminina (female shape)* que se produz no interior da matéria que é a gota d’água. A relação da forma com a matéria, aqui, é posta numa oscilação insistente entre “divórcio” – para usar a terminologia de Wendell Holmes – e associação.

É interessante, então, que, embora a separação entre superfície e seu núcleo seja continuamente lamentada pela personagem – “Odiava ver [a gota d’água]; pois me lembrava da barreira natural entre Animula e eu” (O’BRIEN, 1885, p. 34, tradução nossa)¹⁷⁹ -, seu entrelaçamento constitui a fatalidade da experiência óptica com a lente de diamante. É precisamente porque a gota d’água é material e comporta um mundo praticamente metafísico em seu interior, é precisamente *porque* superfície e núcleo estão intimamente associados, apesar de aparentemente tão deslocados, que o perecimento da primeira implica diretamente no perecimento do segundo. Após dias sem observar a gota, o protagonista percebe, de forma abrupta, que a água evaporou quase totalmente. E ele se instala ali, com os olhos apoiados em seu microscópio, impotente e distante – mesmo tendo adentrado aquele universo como homem nenhum jamais adentrara antes -, vislumbrando o último átomo da gota d’água, exatamente aquele que ainda contém Animula, até que ambos desaparecem, para sempre, frente a seu olhar perscrutador. A experiência é tão horripilante que a visão de Animula e seu mundo torna-se o oposto do que fora até então:

Corri novamente para a frente da lente e olhei. Ai! a última agonia tomou conta dela. As florestas em tom de arco-íris tinham derretido, e Animula estava lutando debilmente no que parecia ser um ponto de luz fraca. Ah! a visão era horrível: os membros, outrora tão redondos e adoráveis, encolhendo-se em nada; os olhos – aqueles olhos que brilhavam como o céu – sendo extintos em pó preto; o cabelo dourado, brilhante, agora descolorido. A última agonia veio.

¹⁷⁸ No original: “*Form is henceforth divorced from matter. In fact, matter as a visible object is of no great use any longer, except as the mold on which form is shaped*”.

¹⁷⁹ No original: “(...) I hated to see [the water-drop]; for it reminded me of the natural barrier between Animula and myself.”

Eu contemplei aquela última luta da forma que escurecia – e desmaiei (O'BRIEN, 1885, p. 34, tradução nossa).¹⁸⁰

O contraste entre a primeira visão de Animula - bela, encantadora, flutuante – e a derradeira visão de Animula – o nada, o pó preto, os cabelos descoloridos -, inverte a relação estabelecida entre o observador e sua máquina de posse ocular. O microscópio de O'Brien, que nasce na era do estereoscópio - o princípio deste último já havia sido descoberto um século antes, mas que só foi tornado amplamente possível e difundido com a fotografia (EASTLAKE, 1980) -, oferece ao sujeito que olha uma parte do real, um detalhe maximizado, tal como

(...) a fotografia inventa um novo tipo de nudez, científica, médica, pornográfica, mas essencialmente banal, que nada mais tem a ver com a idealidade das formas da pintura clássica, e onde o detalhe, e notadamente o detalhe baixo, obtuso, sujo, os fetiches, assumirá uma importância crescente e se multiplicará. O fetichismo do qual a fotografia se torna meio e transmissão é inseparável de seu caráter documental: um fetiche é um pedaço do real, desse real do qual a sujeira, por exemplo, é o signo. Ou a feiura (BONITZER, 1995, p. 64, tradução nossa).¹⁸¹

O vislumbre da vida íntima dos outros – neste caso, de Animula -, que começa de forma arrebatadora e, principalmente, *sedutora*, transforma-se, quando ela está morrendo na última partícula da gota d'água que ainda resta, em *horror*: o fragmento se descola de sua conotação *obscena* e *pornográfica* e se movimenta em direção ao *feio*, ao *abominável*. Aqui, torna-se evidente que, “ao mesmo tempo em que se tornou fascinado e gratificado pela multiplicidade de instrumentos escópicos que colocam mil visões sob seu escrutínio, o olho humano perde seu privilégio imemorial” (COMOLLI, 1980, p. 123, tradução nossa)¹⁸². A morte de Animula – ou, para ser mais exata, a *visão* da morte de Animula, mediada pelo dispositivo óptico – dá lugar a “aberrações, ilusões e dissoluções ópticas” (*Ibid.*, tradução nossa)¹⁸³, com formas escurecendo, se transformando em grandes vazios

¹⁸⁰ No original: “I rushed again to the front of the lens, and looked through. Alas! the last agony had seized her. The rainbow-hued forests had all melted away, and Animula lay struggling feebly in what seemed to be a spot of dim light. Ah! the sight was horrible: the limbs once so round and lovely shrivelling up into nothings; the eyes – those eyes that shone like heaven – being quenched into black dust; the lustrous golden hair now lank and discolored. The last throes came. I beheld that final struggle of the blackening form – and I fainted”.

¹⁸¹ No original: “(...) la photographie invente un nouveau type de nudité, scientifique, médicale, pornographique, mais essentiellement quelconque, qui n'a plus rien à voir avec l'idéalité des formes de la peinture classique, et où le détail, et notamment le détail bas, obtus, sale, les fétiches, vont prendre une importance grandissante et se multiplier. Le fétichisme dont la photographie devient le support et le relais est inséparable de son caractère documentaire : un fétiche est un morceau du réel, de ce réel dont la saleté, par exemple, est le signe. Ou la laideur”.

¹⁸² No original: “At the very same time that it is thus fascinated and gratified by the multiplicity of scopic instruments which lay a thousand views beneath its gaze, the human eye loses its immemorial privilege (...)”.

¹⁸³ No original: “(...) optical aberrations, illusions, dissolutions”.

e causando a sensação débil e aterradora tão bem sintetizada por uma única frase que, de uma só vez, rompe com a intoxicação e o deleite experimentado até então: “*a visão era horrível*”.

4. O ovo de cristal

“No one would have believed, in the last years of the nineteenth century, that human affairs were being watched keenly and closely by intelligences greater than man’s and yet as mortal as his own; that as men busied themselves about their affairs they were scrutinized and studied, perhaps almost as narrowly as a man with a microscope might scrutinize the transient creatures that swarm and multiply in a drop of water”.

(H. G. Wells, *War of the worlds*)

Em 1897, H. G. Wells já havia publicado cerca de cinquenta contos e cinco romances – tudo isso dentro de um período de pouco mais de dez anos. No ano seguinte, o autor publicaria seu romance *War of the worlds* (*Guerra dos mundos*), no qual o trecho da epígrafe se encontra e nos faz retomar, em alguma medida, as preocupações de Fitz-James O’Brien em seu *The diamond lens*, analisado no capítulo anterior. Embora haja uma separação de quarenta anos entre ambas as obras, é evidente que a temática do *olhar* e de certos *dispositivos* permaneceu no imaginário e no exercício do ofício desses homens oitocentistas; em Wells, é frequente a indagação acerca das limitações do homem e de sua capacidade de observar todas as ínfimas parcelas da realidade que o cerca, bem como de seu desejo de superar tais limitações.

O conto selecionado para a análise que se seguirá é desse mesmo ano de 1897; seu título, *The crystal egg* (*O ovo de cristal*). O protagonista da narrativa é Sr. Cave, dono de um antiquário com diversos objetos expostos na vitrine. Quando dois jovens entram em sua loja para comprar um objeto de cristal em formato oval, que se destaca do restante dos itens à venda por estar “brilhantemente polido” (WELLS, 2014, p. 100) ao invés de “extraordinariamente sujo” (WELLS, 2014, p. 100), o dono pede um preço considerado alto demais para o artigo em questão. Frente à insistência de um dos clientes em comprar

o ovo de cristal, mesmo superfaturado, Sr. Cave observa os dois contarem suas moedas e imediatamente afirma que o objeto, na realidade, não está à venda, e que um possível comprador já o havia reservado. Sua esposa aparece e desmente o marido, dizendo que o ovo de cristal está, sim, à venda. Após uma discussão acalorada, os jovens propõem voltar à loja em alguns dias e finalmente adquirir o ovo se o outro comprador não aparecesse até lá. Em casa, Sr. e Sra. Cave continuam discutindo acerca do episódio por alguns dias, até que a esposa percebe, um tempo depois, que o ovo de cristal sumiu do antiquário. Posteriormente, é permitido ao leitor saber que Sr. Cave o escondeu no escritório de um colega cientista, argumentando que via coisas dentro do cristal. Este o havia sido vendido à força por outro negociante do ramo de antiquários e Sr. Cave, sem saber quanto valia, colocara um preço baixo pelo objeto. Entretanto, justamente quando pensava em baixar ainda mais o preço, já que ninguém o comprava, fez “uma descoberta singular” (WELLS, 2014, p. 104).

Durante certa madrugada, acometido por uma insônia cada vez mais recorrente, Sr. Cave se levantou da cama e, ao invés de perambular pela casa até o sono voltar, como acontecia com frequência, se viu inclinado a ir até sua loja. Ao entrar no cômodo “imerso numa treva impenetrável com exceção de um ponto” (*Ibid.*), descobriu o ovo de cristal, que, luminoso, brilhava ao lado da janela. As persianas, fechadas, deixavam entrar um minúsculo feixe de luz que, ao tocar o objeto, parecia “encher (...) todo o seu interior” (*Ibid.*). As leis da física tais como conhecidas pelo protagonista são colocadas em xeque aqui; ele “era capaz de entender que os raios fossem refratados pelo cristal e entrassem em foco no seu interior, mas essa difusão da luz ia de encontro à sua concepção da física” (*Ibid.*). De partida, seu primeiro contato *real* com o ovo de cristal, isto é, nas *condições necessárias* para entendê-lo, lhe oferece um aspecto *irreal*, quase *alucinatório*, pelo menos dentro das convenções científicas e da realidade empírica tal como observada e apreendida em seu mundo.

O caráter fantástico do ovo de cristal é novamente ressaltado quando Sr. Cave se coloca entre o objeto e o feixe de luz que entra pelas persianas fechadas e, mesmo assim, o ovo continua brilhando. Ao retirá-lo do ponto mais próximo à janela e colocá-lo na parte mais escura do cômodo, ele permanece brilhando por cerca de cinco minutos e, lentamente, começa a se apagar. À primeira vista, pode parecer que a luminosidade do ovo de cristal atinge seu ápice em condições similares às da câmara escura, visto que o único feixe de luz que adentra o cômodo terminantemente escuro, para proporcionar

melhor visibilidade, tinha que ser de diâmetro “inferior a um milímetro” (WELLS, 2014, p. 105); entretanto, nem o posicionamento do corpo do observador frente à luz apaga o brilho do ovo e nem os movimentos brilhantes no dispositivo dizem respeito a qualquer elemento do mundo externo.

Com o colapso da câmara escura como modelo de visão e conhecimento de mundo no século XIX, houve um “reposicionamento do observador, fora das relações fixas de interior/exterior que eram pressupostas pela câmara escura e que vai em direção a um território não demarcado, no qual a distinção entre sensação interna e sinais externos torna-se definitivamente opaca” (CRARY, 2012, p. 32). Aqui, não há um referente fixo no mundo “real”, externo, isto é, naquele que cerca o protagonista; sua relação visual com as imagens do dispositivo não se pauta mais em nenhum modelo conhecido até então. Crary aponta para o fato de que “a modernização do observador envolveu a adaptação do olho a formas racionalizadas de movimento” (*Ibid.*, p. 113), e que isso só foi possível devido a “uma crescente abstração da experiência óptica a partir de um referente estável” (*Ibid.*); assim, o século XIX viu “o ‘desenraizamento’ da visão em relação ao sistema representacional mais inflexível da câmara escura” (*Ibid.*). O próprio dispositivo compensa a ausência de referente externo ao mostrar imagens móveis (ilusões) a partir de um indivíduo quase imóvel.

Dessa forma, o quarto escuro no qual apenas uma pequena fresta deixa passar luz suficiente para *dar a ver* alguma coisa ao observador – coisa essa que não se fia numa referência externa - constitui um paralelo interessante com o próprio “destino do paradigma da câmara escura no século XIX. (...) o dispositivo que um século antes havia sido considerado o lugar da verdade torna-se um modelo para procedimentos e forças que ocultam, invertem e obscurecem essa mesma verdade” (*Ibid.*, p. 36). O contato visual de Sr. Cave com o ovo de cristal se dá em condições insólitas, devido à própria natureza do dispositivo, e a relação estabelecida entre observador e observado é evidenciada como *subjetiva e relativa*: o foco da visão do indivíduo que observa o ovo em condições ideais não se comporta da maneira supostamente “objetiva” da câmara escura; a luminosidade do objeto é “de um tipo especial, e não [é] igualmente visível a todos os olhos” (WELLS, 2014, p. 105). Alguns não são capazes de observar luz alguma, enquanto outros possuem tal capacidade em escala menor ou maior; e mesmo em Sr. Cave, que se encaixa no último caso, seu poder “variava consideravelmente; suas visões eram mais vívidas quando ele experimentava estados de muita fraqueza ou cansaço” (*Ibid.*), de forma que a fisiologia,

o estado mental e a subjetividade do indivíduo possuem conexão direta com a própria experiência da observação.

Durante o dia, o ovo aparenta ser não luminoso. Mas é com bastante presteza que Sr. Cave descobre que, ao colocar um pano de veludo por cima de si mesmo e do objeto, é possível vislumbrar algum nível de luz. Na época de publicação do conto, o cinematógrafo estava em sua primeira infância, e a experiência do espectador oitocentista nos primórdios desse novo dispositivo era bem diferente da experiência do cinema em sua fase mais estabelecida, algumas décadas depois. Se pensamos nas condições atuais para ver perfeitamente a projeção dos fotogramas em sequências - ou seja, uma sala escura e o silêncio dos espectadores -, essas não eram as condições em 1897. Como lembra Jacques Aumont, o cinema teve, “em todas as épocas, muitos modos diferentes da apresentação material do filme ao espectador (...)” (AUMONT, 2004, p. 60), e “houve muitos contextos em que o espectador não era cativo, nem, talvez, cativado” (*Ibid.*, p. 61) pela exibição do filme. A noção do dispositivo cinematográfico, continua Aumont, como algo que requer necessariamente “a imobilidade, a obscuridade, o projetor no fundo da sala, a sala fechada” (*Ibid.*) não passa de um modelo teórico que pode ser facilmente questionado e relativizado. Ao contrário das salas de cinema de praxe atuais, o autor elenca alguns dos modos de exibição de filmes em seus primórdios:

(...) o *nickelodeon* – somente as primeiras fileiras ficavam sentadas; no fundo, era uma bagunça só -, os cinemas do Oriente Médio, os cinemas de bairro de Paris de antes da guerra (...), e até mesmo os *drive-ins* – o espectador não circula realmente, mas não perde consciência de seu corpo -, e, é claro, as projeções na universidade. Poderíamos dizer o mesmo da posição do projetor ‘atrás da cabeça’ dos espectadores, da suposta obscuridade da sala – longe de ser sempre tão densa quanto se diz -, e até mesmo da própria existência da sala (*Ibid.*).

Sr. Cave, ao cobrir o ovo de cristal com um cobertor e se colocar debaixo dele para criar um pequeno espaço onde consegue ver com maior nitidez a luminosidade do objeto, nos fornece certo elemento premonitório em relação a essa observação de imagens em movimento dentro de um ambiente escuro e silencioso que se tornaria comum quando do advento do cinema como indústria. Nesse tipo específico de exibição de filmes, muito já se foi falado sobre uma suposta passividade do espectador, que, imóvel, assiste em silêncio e é capturado pelos movimentos das imagens. Embora Jean-Louis Baudry postule uma relação entre a construção ótica e ideológica do dispositivo cinematográfico e os escravos da alegoria da caverna de Platão (BAUDRY, 1975), afirmando que o espectador do cinema necessariamente redescobre a completa imobilidade “afundado em sua

poltrona” (BAUDRY, 1975, p. 59, tradução nossa¹⁸⁴), o entendimento de observador compartilhado por nomes como Aumont, Crary e Friedberg nos diz algo bastante diferente – a saber, que esse indivíduo não é simplesmente passivo, e que a visão, mesmo no século XIX, já era concebida como corpórea e ativa. Nesse momento, Sr. Cave se torna observador; um observador que prenuncia muito do que ainda estava por vir com a popularização das projeções de imagem em movimento, mas ainda assim um que se inscreve no contexto específico de escrita do conto, em que o ato de ver significava menos um ato passivo do que um fenômeno fisiológico, interno e subjetivo.

Transformando-se em espectador, Sr. Cave começa a se distanciar do que existe ao seu redor; embebido pelas paisagens vislumbradas no interior do ovo de cristal, sem referência no mundo exterior, ele se isola cada vez mais. No entanto, esse isolamento e essa imersão no novo universo que se descortina frente a seus olhos não se dão de acordo com os pressupostos de Baudry ao falar sobre o dispositivo cinematográfico. Segundo este último, são as sombras em movimento, a escuridão da sala e a imobilidade do indivíduo que fazem com que não haja “nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior (...) e aqueles que nele permanecem [nesse espaço fechado], sabendo-o ou não (...), ficam agrilhoados, capturados ou captados (...)” (*Idem*, 1983, p. 395). Essa captura dependeria, supostamente, de um alto nível de impressão de realidade por parte das imagens projetadas nessa sala escura. Sr. Cave, ao contrário, bem cedo descobre que a imagem que ele vislumbra no interior do ovo de cristal não poderia existir sem ele próprio, e que ele mesmo é capaz de lhe dar direção e realmente *escolher o que ver*, tornando-se um espectador *ativo*.

Ademais, em todo o processo de exploração das possibilidades do objeto luminoso, este, desde o início, já aparece aos olhos do protagonista como ilusão e devaneio. Embora ele faça uma relação entre o movimento das imagens e certa “impressão de realidade”, essa impressão não é concebida como nada mais além de uma ilusão, de algo fantástico. No surgimento das imagens animadas, muitos não confiavam no que viam pois, precisamente por se tratar de algo muito parecido com o real, o efeito provocado era o oposto: espanto, mistério, até mesmo medo. Assim também havia acontecido com o daguerreótipo décadas antes. O público da época, diz Arlindo Machado, ficou

¹⁸⁴ No original: “(...) enfoncé dans son fauteuil”.

(...) inicialmente maravilhado com a simples possibilidade de ‘duplicação’ do mundo visível pela máquina (...) e logo em seguida deslumbrado com o universo que se abria aos seus olhos em termos de evasão para o onírico e o desconhecido (...). Na verdade, esse era exatamente o *cinema* que estava no horizonte de mágicos, videntes, místicos e charlatães, que durante todo o século XIX fascinaram multidões em estranhas salas escuras conhecidas por nomes exóticos como Phantasmagoria, Lampascope, Panorama, Betamiorama, Cyclorama, Cosmorama, Giorama, Pleorama, Kineorama, Kalorama, Poccilorama, Neorama, Eidophusikon, Nausorama, Physiorama, Typorama, Udorama, Uranorama, Octorama, Diaphanorama e a Diorama de Louis Lumière (...). *Certamente, o que atraía essas massas (...) não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário*” (MACHADO, 2011, p. 20, grifo nosso).

O daguerreótipo, por se tratar de uma imagem única e irreproduzível – ao contrário de sua sucessora, a fotografia, infinitamente multiplicável e copiável - não era concebido pela sociedade a seu redor como “uma simples ferramenta para reprodução, como um mecanismo linear e serial originado da ciência, mas como um meio para um entendimento mais profundo da realidade, relacionado às forças ocultas e misteriosas da natureza” (ORTOLEVA, 2018, p. 200, tradução nossa¹⁸⁵). E mesmo se os calótipos de Talbot – seus “Pincéis da Natureza” –, que já dependiam do processo do positivo/negativo e, portanto, já podiam ser copiados, pareciam, à primeira vista, imitar o ato de olhar, na realidade eles apresentavam

(...) aos espectadores uma gama de objetos que eles não poderiam ter visto sem o processo de Talbot. Seus calótipos funcionavam como sinédoques, interrompidos e substituindo todo um sistema de relações naturais, sociais ou econômicas. Similarmente ao fantasma, eles permitiam ver pessoas, lugares e coisas que não estavam mais lá e certamente nunca coexistiram com as outras dessa maneira particular (ARMSTRONG, 2002, p. 188, tradução nossa¹⁸⁶).

A fantasmagoria do ovo de cristal se reporta a isso, e Sr. Cave não deixa de entender as imagens vislumbradas como um espetáculo insólito, a despeito de – ou justamente devido a – parecerem tão reais. Como um tipo de prefiguração do que viria a ser a experiência do cinema décadas depois, é, ainda assim, um sistema de observação que já existia, em menor escala, em dispositivos anteriores, tipicamente modernos, como o daguerreótipo, a fotografia, o panorama e o diorama.

¹⁸⁵ No original: “(...) a simple tool for reproduction, as a linear and serial mechanism originated from science, but as a way to a deeper understanding of reality connected to the mysterious and occult forces of nature”.

¹⁸⁶ No original: “(...) viewers with an array of objects that they could not have seen without Talbot’s process. His calotypes operated as synecdoches, broken off and standing in for a whole system of natural, social, or economic relationships. Much like the ghost, they allowed one to see people, places, and things that were no longer really there and certainly never coexisted with one another in this particular way”.

Ora, se a experiência de Sr. Cave com o ovo de cristal luminoso se deu, de partida, em condições ideais para um distanciamento do mundo exterior e um entranhamento nas possibilidades do dispositivo desconhecido, que se lhe aparecia como um mistério e uma ilusão sedutoras e que poderiam lhe fazer esquecer de sua melancolia na vida “real”, ela se intensifica bruscamente no dia em que ele vislumbra, em seu interior, *algo*. Esse *algo* indefinido, não identificado, é importante porque a aparição da imagem oferecida rapidamente a seus olhos é descrita da seguinte maneira: “Veio e sumiu como um relâmpago, mas teve a impressão de que por um momento o objeto tinha lhe revelado a visão de um espaço vasto e estranho” (WELLS, 2014, p. 105). O uso do termo relâmpago (*flash*, no original) faz com que possa ser facilmente interpretado como um fotograma, que, quando descontínuo, aparece frente aos olhos do espectador de forma abrupta, efêmera e fraturada. Quando a personagem finalmente consegue obter uma imagem “nítida e contínua” (WELLS, 2014, p. 105), ela é definida como uma *imagem em movimento*.

Segundo Jean-Claude Bernadet (2001), a reprodução do real tal como construída em uma pintura ou fotografia oitocentista não chegava a causar a ilusão proporcionada pelo cinematógrafo pois lhe faltava, justamente, o *movimento*. Se muitos contemporâneos ao surgimento do daguerreótipo se mostraram desconcertados ou aterrorizados pela fantasmagoria do dispositivo, isso se intensifica no caso do cinematógrafo. Imagens já eram animadas e faziam parte de espetáculos fantasmagóricos desde, pelo menos, a lanterna mágica do século XVII, mas as figuras desenhadas eram evidentemente menos impressionantes e insólitas do que uma sequência de fotogramas que davam a ilusão de movimento “no mundo real”. No que tange à experiência específica do protagonista de Wells, seu dispositivo parece estar num ponto limítrofe entre a fixidez e o movimento das imagens cinematográficas: seu movimento é, definitivamente, limitado; entretanto, é impossível negar o impacto que as possibilidades de movimento, mesmo delimitadas por questões que Sr. Cave desconhece, exercem sobre aquele que o observa. A imagem vista através do ovo de cristal se altera de acordo com a direção da luz e da visão do observador, de forma que ele pode enxergar, do mesmo ponto no espaço desconhecido, direções diferentes; ao afirmar inicialmente que as imagens apareciam *em movimento*, o narrador se corrige dizendo que “certos objetos moviam-se dentro [da imagem]” (WELLS, 2014, p. 106) – como as primeiras imagens cinematográficas, cujos planos estáticos eram dotados de um intenso movimento interno (do trem, dos trabalhadores saindo da fábrica).

E o narrador prossegue descrevendo o *ato de visão* de Sr. Cave como sendo o de olhar “para uma paisagem através de uma lente oval, mudando a posição dela para observar diferentes pontos” (WELLS, 2014, p. 106), sendo a menção a “mudar a posição da lente” facilmente comparável a “mudar a posição da câmera”.

A penetração de Sr. Cave no mundo desconhecido torna-se mais intensa na medida em que seu desejo de ver *mais* é correspondido pela possibilidade de controlar certos aspectos das imagens desse mundo; se o universo do ovo de cristal pode se constituir “para ele”, sua vida pregressa, com suas eternas discussões familiares e com seu estado depressivo, não parece importar mais. Mas algumas insuficiências, próprias do funcionamento do dispositivo, começam a se apresentar.

Os limites físicos do ovo de cristal, aos olhos do protagonista, são caracterizados como “difusos e refratados”. Os objetos vislumbrados em seu interior, à medida que se aproximam da beira do dispositivo, tornam-se indistintos também; apesar de a perspectiva ser ilimitada em direção ao horizonte, “ao leste e ao oeste a planície era limitada” (*Ibid.*), e as bordas do ovo de cristal se comportam como os limites da paisagem observada, de forma similar às bordas de um quadro ou, mais ainda, ao próprio limite físico dos olhos humanos. Os limites borrados dão a entender que a paisagem vislumbrada se estende para além do que o observador consegue enxergar através do dispositivo daquele ponto de vista específico; esse prolongamento virtual, que existe apesar de invisível para o observador, é parte constituinte do cinematógrafo (o extracampo é tão importante quanto o que está de fato enquadrado) e já havia sido figurado na pintura, notoriamente por Jan van Eyck em sua obra *Virgem numa igreja*, pintada no século XV, na qual, segundo Panofsky,

(...) o início do espaço não coincide mais com a borda da pintura; ao contrário, a imagem corta o meio do espaço. Assim, o espaço parece se estender para a frente, através da imagem (...). A imagem se tornou um mero “pedaço” da realidade, na medida em que e no sentido de que o espaço *imaginado* agora se estende em todas as direções para além do espaço *representado*, e a finitude da imagem torna perceptível a infinitude e a continuidade do espaço (PANOFSKY, 1991, pp. 60-61, tradução nossa).¹⁸⁷

¹⁸⁷ No original: “(...) the beginning of the space no longer coincides with the border of the picture: rather, the picture plane cuts through the middle of the space. Space thus seems to extend forward across the picture plane (...). The picture has become a mere ‘slice’ of reality, to the extent and in the sense that *imagined* space now reaches out in all directions beyond *represented* space, that precisely the finiteness of the picture makes perceptible the infiniteness and continuity of the space.”

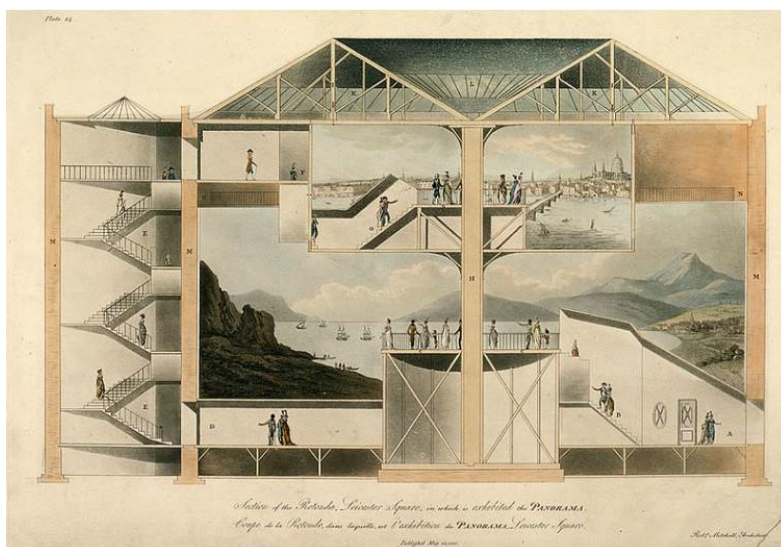
Figura 12 – *Virgem numa igreja*, Jan van Eyck, c. 1438.



No conto de Wells, o ponto de vista do observador parece alargar as próprias dimensões do dispositivo, como quando o protagonista crer estar vendo “aquele mundo estranho sempre do mesmo ponto de vista” (WELLS, 2014, p. 106), porém com *os olhos em outra direção*. Aqui, é possível traçar um paralelo com as pinturas panorâmicas e o diorama oitocentistas, aquelas “conferindo ao espectador uma onipresença móvel” (CRARY, 2012, p. 113) e este incorporando “um observador *imóvel* a um aparato mecânico” (*Ibid.*, p. 112). Os panoramas necessitavam que o observador pelo menos virasse a cabeça para apreender a totalidade das imagens pintadas, ao passo que o diorama colocava o público “em uma plataforma circular que se movia lentamente, possibilitando visões de cenas diferentes (...)” (*Ibid.*, p. 113), tendo ainda a adição da alteração da iluminação da pintura¹⁸⁸, que proporcionava “efeitos especiais”.

¹⁸⁸ A título de curiosidade, Daguerre, inventor do daguerreótipo e um dos precursores da fotografia, patenteou um tipo de diorama mais de uma década antes do daguerreótipo e era pintor de diorama por profissão (Cf. TAFT, 1964).

Figura 13 – Rotunda em Leicester Square em que panoramas eram exibidos. Robert Mitchell, 1801.



Alison Griffiths, que defende que, além do diorama, as próprias pinturas panorâmicas são precursoras do aparato cinematográfico, conta que um dos dioramas apresentado na sala de concertos da Rainha da Inglaterra foi precedido pela informação à plateia de que o propósito do diorama era o de “reproduzir, numa série de imagens, (...) as cenas mais impressionantes e memoráveis que são tão frequentemente visitadas e conhecidas” (*apud* GRIFFITHS, 2003, p. 16, tradução nossa)¹⁸⁹, ou seja, dando ao público a impressão de *estar realmente nos lugares representados pelas imagens*, embora de forma *virtual* e, portanto, ilusória. Os efeitos proporcionados pelo diorama não tinham outro objetivo além deslocar o observador para outros tempos e lugares ao mesmo tempo em que ele se mantinha praticamente imóvel, como um espetáculo de cores, luzes e cenas compostas. Nicoletta Leonardi fala em termos de uma realidade artificial mediante a qual o observador “era absorvido por um transporte virtual encenado através da visão” (LEONARDI, 2018, p. 124, tradução nossa¹⁹⁰). O aparato mecânico do diorama e o observador tornam-se um só, o primeiro fazendo todo o movimento pelo segundo, enquanto o segundo se deleita com espaços e acontecimentos fabricados; todo o dispositivo do diorama “se tornava uma máquina para mudar o ponto de vista do observador” (FRIEDBERG, 1994, p. 26, tradução nossa¹⁹¹). Embora o diorama oferecesse uma “ilusão imaginária de mobilidade” (*Ibid.*, p. 20, tradução nossa¹⁹²), esse

¹⁸⁹ No original: “reproduce in a series of pictures (...) the most striking and memorable scenes which are thus so frequently visited and well known”.

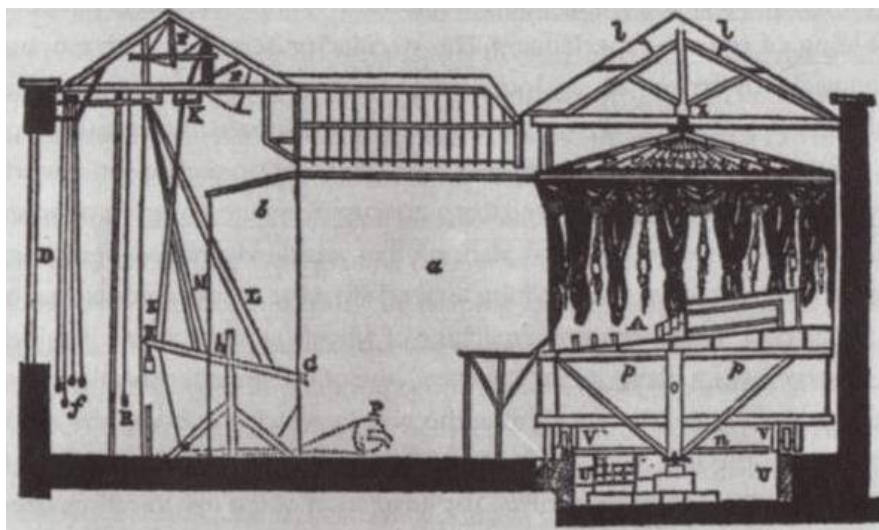
¹⁹⁰ No original: “(...) was absorbed by way of a virtual transport enacted through sight”.

¹⁹¹ No original: “(...) became a machine for changing the spectator’s view”.

¹⁹² No original: “(...) imaginary illusion of mobility”.

dispositivo servia precisamente para *transportar* – e não *confinar* – o sujeito (FRIEDBERG, 1994). É nesse sentido, também, que Benjamin fala do espectador cinematográfico como alguém que, através da “explosão” do cinema, é libertado do “‘mundo-prisão’ do espaço arquitetônico oitocentista” (FRIEDBERG, 1994, p. 20, tradução nossa¹⁹³).

Figura 14 – Imagem de patente do diorama de Daguerre, 1823.



Já o dispositivo do ovo de cristal, embora, assim como o diorama, dependa de um grau de imobilidade do observador e forneça uma mobilidade virtual a ele, ainda permite algum tipo de controle por parte do Sr. Cave, que tem certo poder de escolher para onde olhar, num movimento talvez mais próximo das condições de observação do panorama. A relação estabelecida entre o olho do protagonista e o instrumento óptico merece, portanto, uma atenção especial. Sr. Cave adota determinados pontos de vista, mas eles são circunscritos a limitações do próprio dispositivo, como vimos anteriormente. Seu controle visual, portanto, é condicionado pelo próprio funcionamento da máquina, que, por sua vez, parece emular certas insuficiências do próprio olho humano (como os limites difusos, refratados, borrados). Similarmente, a câmera cinematográfica, ao longo de todos os seus primórdios, foi louvada por fornecer algo mais próximo possível de uma *cópia* do real; aquilo que o olho humano era capaz de enxergar, a câmera era capaz de captar e reproduzir. É nesse sentido que, menos de trinta anos após a publicação do conto de Wells, o cineasta futurista russo Dziga Vertov lança seus manifestos do cine-olho, argumentando, em primeiro lugar, que a câmera havia sido, até então, submetida “à imperfeição e à miopia do olho humano” (VERTOV, 1983, p. 253) e que os cineastas a

¹⁹³ No original: “(...) the ‘prison-world’ (...) of nineteenth-century architectural space”.

havam forçado a “copiar o trabalho do olho humano” (VERTOV, 1983, p. 254). O que o cine-olho propunha era precisamente a libertação da câmera “da imobilidade humana” (*Ibid.*, p. 256), tornando-se, ela mesma, o “movimento ininterrupto” (*Ibid.*). Assim, as imagens que o olho mecânico deveria capturar seriam os “processos (...) inacessíveis ao olho normal” (*Ibid.*, p. 257), como “experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos” (*Ibid.*).

O cine-olho é, portanto, o olho mecânico da câmera cinematográfica que possui uma aproximação com o olho humano na medida em que se define justamente por extrapolar e superar as capacidades deste último, levando “à criação de uma percepção nova do mundo” (*Ibid.*, p. 256). Por sua vez, a relação que se estabelece entre os olhos de Sr. Cave e o dispositivo do ovo de cristal é posta num regime de maiores limitações, tal como Vertov denunciava a relação dos homens com suas câmeras convencionais: se a máquina-olho deveria se libertar dos limites do homem, encontrando neste apenas a ajuda do piloto-*kinok*¹⁹⁴, “que não apenas dirige os movimentos do aparelho, como também se entrega a ele para vivenciar o espaço” (*Ibid.*, p. 257), o piloto que Sr. Cave representa está restringido e cerceado pelo próprio posicionamento do ovo de cristal no mundo novo que se oferece a seus olhos meramente humanos. Assim, a dicotomia que se institui entre os movimentos quase ininterruptos no interior do ovo de cristal e a mobilidade reduzida do observador são não somente o contraponto ao cine-olho de Dziga Vertov como a própria causa de sua reivindicação; desatando-se das amarras das capacidades dos olhos humanos e adquirindo papel *ativo*, o dispositivo “contesta a representação visual do mundo dada pelo olho humano e (...) propõe seu próprio ‘eu vejo’” (VERTOV, 1983, p. 259). Sr. Cave se mantém atado ao ovo de cristal, psicológica e fisicamente, já que as imagens em movimento vislumbradas em seu interior dependem de uma movimentação mais controlada por parte de seu observador.

A primeira visão do protagonista de Wells que não mais diz respeito à paisagem do mundo estranho em si, mas sim a seus habitantes igualmente estranhos, é anunciada por algo que passa “velozmente pela imagem, como o agitar de um leque coberto de joias, ou um bater de asas” (WELLS, 2014, p. 107), com a reiteração do *movimento* que permeia o interior do dispositivo (fixo) de cristal. E não é sem espanto que Sr. Cave vislumbra

¹⁹⁴ Os *kinoks* são denominados dessa maneira por Vertov para diferenciá-los do cineasta comum.

“um rosto, ou pelo menos a parte superior de um, com olhos muitos grandes” (WELLS, 2014, p. 107), tão próximo do próprio rosto de Sr. Cave que este, assombrado e “tão impressionado com a absoluta impressão de realidade daqueles olhos” (*Ibid.*), tira os seus próprios do cristal para olhar atrás dele, dentro do cômodo em que ele mesmo se encontra. A mudança de escala proporcionada pela aparição abrupta de um rosto tão grande e tão próximo de si, em oposição à grande planície que se descortinava em direção ao infinito, causa uma ainda mais insólita impressão de realidade no observador; o rosto, aumentado e fragmentado, tornado tão real enquanto imagem como o que se esperaria de alguém a seu próprio lado, faz com que Sr. Cave se esqueça momentaneamente da mediação do dispositivo óptico. Tal como o protagonista de *The diamond lens*, é somente ao tirar os olhos de seu interior que ele percebe que não há nada a seu redor, apenas o mundo material, desprovido das maravilhas e dos encantos do espetáculo entrevisto no mundo oculto do ovo de cristal: “a visão que tivera o deixara a tal ponto absorto que surpreendeu-se ao ver que continuava no frio e na escuridão da sua loja, por entre o seu cheiro familiar de metilo, umidade e decadência” (*Ibid.*, p. 107).

O ponto de inflexão na trajetória e na obsessão do protagonista pelo mundo do ovo de cristal é precisamente o rosto de um de seus habitantes; se Sr. Cave já havia sido afetado “quando aquele vale surgiu de relance diante de seus olhos” (*Ibid.*), é no momento em que ele começa a “apreciar os detalhes da cena que via [que] seu maravilhamento aumentou ao ponto de tornar-se uma paixão” (*Ibid.*). Jean Epstein, cineasta da primeira metade do século XX, escreve extensamente sobre o *close-up* no cinema e, particularmente, sobre o *close-up* no rosto humano; os detalhes dos rostos desconhecidos que culminam na paixão de Sr. Cave parecem ser ecoados pelos detalhes que culminam na paixão do espectador cinematográfico conforme as palavras de Epstein, segundo o qual a tela do cinema se define por ser o espaço

(...) onde se registra o menor movimento dos músculos e onde um homem, que nem ao menos precisa representar, me encanta porque, simplesmente como homem, o mais belo animal da terra, anda, corre, para e se volta, às vezes para oferecer seu rosto como alimento ao espectador voraz (EPSTEIN, 1983, p. 270).

Figura 15 – Fotograma de *Grandma's reading glass*, filme de 1900 dirigido por George Albert Smith. Um dos primeiros filmes a fazer uso extensivo do recurso do *close-up*.



Se o mundo visto por Sr. Cave de sua pequena loja na Inglaterra parecia ser, cada vez mais, não pertencente ao planeta Terra, o fato de que o dispositivo óptico a sua frente é capaz de lhe oferecer tamanhos detalhes, e tão próximos de si mesmo (embora o referente esteja, em teoria, a distâncias inimagináveis), torna a experiência ainda mais sedutora. Assim, o protagonista de Wells se distrai quando está no mundo material, real, à sua volta, só conseguindo pensar nas imagens entrevistas pelo dispositivo; contaminado pela febre do olhar, só pensa “no instante em que poderia retomar suas observações” (WELLS, 2014, p. 107), isto é, quando poderia voltar à condição de observador. À medida que seu interesse vira, de fato, *paixão*, também o caráter *proibido* do ato de observar o mundo estranho se impõe: “enquanto tudo aquilo era um segredo apenas do sr. Cave, continuou a ser apenas um prodígio, uma coisa para a qual ele caminhava pé ante pé e em cuja visão se deleitava, como uma criança se deleitaria com a contemplação de um jardim proibido” (*Ibid.*). O lado *perverso* desse ato de olhar, atrelado à condição de *voyeur* por parte do observador, é ponto comum quando se fala de alguns dispositivos ópticos da época de escrita do conto; no caso do estereoscópio, sobre o qual falamos no capítulo anterior, isso é bastante evidente e faz parte de sua trajetória de passatempo inocente a instrumento vulgar. Já no caso do cinematógrafo, o voyeurismo se impõe quando começa a se estabelecer como linguagem, arte, indústria, “numa época em que a noção de *indivíduo* (...) marcava intensamente a vida social” (METZ, 1983, p. 408). Falando sobre a fase mais estabelecida do cinema, quando atores já povoavam as telas e narrativas de ficção já eram amplamente consolidadas, Metz afirma que

O cinema está ligado ao homem privado (...), o voyeurismo do espectador prescinde de ser visto (a sala está escura, o visível está inteiro do lado da tela), prescinde de um objeto que sabe, ou antes, que deseja saber, um objeto-sujeito que com ele partilha o exercício da pulsão parcial. É suficiente, senão mesmo necessário – outro percurso de fruição, também inteiramente específico – que o ator faça como se não estivesse sendo visto (como se não visse, portanto, o seu *voyeur*), que se entregue às suas ocupações habituais e prossiga a sua existência como previa a história do filme, que continue as suas estrepulias numa peça fechada, tomando o máximo cuidado de ignorar que um retângulo de vidro foi adaptado a uma das paredes e que ele vive numa espécie de aquário, apenas um pouco mais avaro quanto à sua transparência do que os aquários verdadeiros (esta própria retenção faz parte da função escópica) (METZ, 1983, p. 408).

Não surpreende que os filmes do início do século XX viram uma “temática explicitamente voyeurística” (BURCH, 1990, p. 222, tradução nossa)¹⁹⁵. Como já apontado no capítulo anterior, Noël Burch chega a falar em termos de todo um “gênero ‘através-do-buraco-da-fechadura’” (*Ibid.*, tradução nossa)¹⁹⁶ que se intensifica entre 1901 e 1906, “dando um passo em direção à identificação do espectador com a câmera” (*Ibid.*, tradução nossa)¹⁹⁷. E o que é mais importante é que esse olhar voyeurístico está inscrito em um sistema e em uma experiência “definida pela instituição do cinema”, que envolve “uma ‘identificação primordial’ com *o olhar que vê*, com o olhar que *está-aí*, com o olhar da câmera ‘antes da formação do sentido narrativo de qualquer olhar pró-fílmico particular’” (*Ibid.*, p. 250)¹⁹⁸, de forma que, tratando-se, como argumentamos, de uma prefiguração do cinema que viria a se constituir, a obsessão de Sr. Cave pelas imagens em movimento no ovo de cristal cresce e se instala em seu interior a despeito de qualquer *sentido* ou *significado* dado às suas visões, sendo necessário somente estar sempre na condição de observador.

¹⁹⁵ No original: “(...) explicitly voyeuristic thematic (...)”.

¹⁹⁶ No original: “(...) ‘through-the-keyhole’ genre (...)”.

¹⁹⁷ No original: “(...) taking a step towards the identification of the spectator with the camera”.

¹⁹⁸ No original: “(...) a ‘primal identification’ with *the gaze that sees*, the gaze that *is-there*, with the gaze of the camera ‘before’ the formation of the narrative meaning of any particular pro-filmic gaze”.

Figuras 16 e 17 – Fotogramas dos filmes *Le coucher de la mariée* (1899, Albert Kirchner) e *C'est que l'on voit de mon sixième* (1901, Ferdinand Zecca). O olhar voyeurístico da câmera cinematográfica e o gênero “através-do-buraco-da-fechadura”.



Para aprimorar as condições de observação do ovo de cristal, Sr. Cave se junta a seu amigo cientista Sr. Wace, que desenvolve tudo de forma sistemática, ao contrário do primeiro, que “contentava-se em contemplar avidamente aquele mundo de maravilhas que viera a descobrir” (WELLS, 2014, p. 107). Ao colocar o dispositivo dentro de uma caixa perfurada com uma pequena abertura para receber o feixe de luz necessário, o protagonista consegue olhar para a planície em qualquer direção que quiser, sem a menor dificuldade. E ele percebe, em dado momento, que os objetos brilhantes que ele via em cima de mastros no terraço de prédios são os mesmos ovos de cristal pelos quais ele mesmo olha; e que as criaturas, ocasionalmente, voavam em direção a esses objetos e ficavam “observando de perto o cristal por um longo tempo, que chegava até a quinze minutos” (*Ibid.*, p. 108); e que “em pelo menos uma ocasião um dos habitantes daquele outro mundo tinha visto o rosto do sr. Cave quando fazia suas observações” (*Ibid.*). Ao chegar à conclusão de que não é apenas ele que vê, mas que ele também é visto – reversão desconcertante do papel de *voyeur* desempenhado até então -, ele tenta chamar a atenção dos habitantes do mundo estranho. Mas as visões são fugidias e as imagens do dispositivo são efêmeras.

A obsessão de Sr. Cave, finalmente, chega a seu paroxismo e culmina com sua morte. Pouco antes de falecer “segurando o cristal em suas mãos crispadas” (*Ibid.*), o narrador afirma que ele passara a carregar o cristal consigo “em suas idas e vindas, para que, quando se oferecesse a ocasião durante o dia ou a noite, ele pudesse mergulhar no que estava se tornando a coisa mais importante em toda sua vida” (*Ibid.*). Quando Sr. Wace descobre que Sr. Cave já está morto e enterrado, descobre também, para seu desespero e decepção, que a família vendeu o ovo de cristal para um anônimo, para alguém completamente desconhecido. E Sr. Wace,

(...) percebendo que o assunto tinha fugido completamente ao seu controle, tinha se esvaído como uma visão noturna, (...) retomou devagar para seus aposentos, admirando-se ao ver que as longas anotações que fizera continuavam, intactas e visíveis, sobre sua mesa desarrumada (WELLS, 2014, p. 111).

Evidencia-se, novamente, a dicotomia entre o mundo oculto e efêmero e o mundo visível e material. O ovo de cristal some e leva consigo todo o movimento já vislumbrado em seu interior pelos olhos de Sr. Wace e Sr. Cave, mas as notas feitas nas observações ainda são palpáveis, para choque do cientista. O último parágrafo do conto nos fornece uma interpretação pessoal do narrador, que, ausente da narrativa por todo esse tempo, se coloca em pé de igualdade com as personagens narradas até então e fala na primeira pessoa:

Minhas opiniões pessoais sobre o assunto são parecidas com as do sr. Wace. Creio que o cristal na ponta daquele mastro em Marte e o ovo de cristal do sr. Cave estavam em algum tipo de relação física, de natureza ainda inexplicável, e nós dois acreditamos que o cristal encontrado na Terra deve ter sido — em alguma data remota, possivelmente — enviado daquele planeta, para dar aos marcianos uma visão clara das nossas atividades. Talvez os cristais correspondentes aos demais também estejam em nosso planeta (*Ibid.*, pp. 111-112).

O cristal, portanto, é interpretado pelo narrador e por Sr. Wace como um artefato enviado por observadores (marcianos) para observar aqueles que, na narrativa exposta até agora, os observavam também (humanos). O fato de que outros mastros com outros cristais foram vistos por Sr. Cave indica, no encerramento do conto, a existência de milhares de pares de olhos humanos que, ao mesmo tempo em que contemplam o mundo oculto, também são contemplados de volta. Retoma-se, dessa forma, o trecho da epígrafe deste capítulo, em que Wells alerta para o fato de que os homens são escrutinados e observados de perto por outros seres, assim como eles mesmos se debruçam sobre seus próprios dispositivos ópticos. Sendo um homem de seu tempo, autor do final do Oitocentos, o desfecho deste conto parece acumular reflexões de um século inteiro de obsessões pelas tecnologias da visão, bem como premonições do que viria a acontecer no futuro próximo.

5. O Horla

“O que está oculto é, para nós, ocidentais, mais ‘verdadeiro’ do que o que está visível”.

(Roland Barthes)

Em seu amplo estudo sobre a literatura fantástica, Tzvetan Todorov afirma que o fantástico puro é uma passagem entre dois gêneros possíveis dentro de uma narrativa: o estranho e o maravilhoso. O primeiro é identificado quando uma narrativa, frente a um evento sobrenatural, escolhe explicar esse evento sobrenatural a partir de causas racionais. Já o segundo faz o movimento oposto: frente a um evento sobrenatural, a narrativa decide que ele foi, sim, sobrenatural, e, portanto, as regras e a lógica do mundo “real” não se aplicam ao universo narrado, tratando-se, na história, de um “outro” mundo, com outras regras. O fantástico ocorre justamente no limiar dessa decisão, e é a hesitação da personagem – e do leitor - frente ao evento sobrenatural que o distingue dos outros dois gêneros. Esse é um aspecto importante da hesitação de que fala Todorov: ela deve ser necessariamente compartilhada entre a personagem da narrativa e o leitor (implícito) do texto. Se o leitor sabe que a personagem está apenas em delírio e que há uma explicação racional para a ocorrência, ou se o leitor sabe que o mundo no qual a personagem se encontra é outro mundo com outras regras, o fantástico não pode se dar. É o mistério, a dúvida sobre a natureza do evento sobrenatural que determina a narrativa fantástica.

Todorov explicita que há narrativas que podem se caracterizar como “fantástico-estranho” ou “fantástico-maravilhoso”, a depender da resolução que dão à ocorrência do sobrenatural. O fantástico puro estaria, dessa forma, entre essas duas possibilidades. Entretanto, há ainda outras duas possibilidades vizinhas, que seriam o “estranho puro” e o “maravilhoso puro”, no sentido de narrativas que *não* contam com a hesitação do protagonista-leitor, sendo, portanto, destituídas do fantástico, e que se situam somente em um dos dois lados da moeda: um evento sobrenatural que é facilmente aceito pelas personagens do universo retratado, não sendo uma questão a veracidade de sua ocorrência, apesar de não se encaixar propriamente na lógica desse universo; e um evento sobrenatural que se dá de forma objetiva, ou seja, o que está em jogo não é a atitude frente ao acontecimento, e sim a própria natureza do acontecimento (TODOROV, 2006).

Todorov identifica, como algumas variedades possíveis desse tipo de maravilhoso puro, os contos de fadas e as ficções científicas.

De acordo com esse pressuposto, tanto *The diamond lens* quanto *The crystal egg* devem ser localizadas no maravilhoso puro, por se tratar de narrativas de ficção científica nas quais o evento sobrenatural se dá objetivamente. Nesses casos, “o sobrenatural é explicado de forma racional, mas de acordo com leis que a ciência contemporânea não reconhece” (TODOROV, 1973, p. 56, tradução nossa¹⁹⁹). Isso não quer dizer que a relação dos protagonistas com as imagens estranhas que eles observam não seja explorada pelos autores das obras supracitadas; evidentemente, em ambos os casos, como já vimos, as personagens entram num estado de fascínio e obsessão pelo que veem através de seus dispositivos ópticos. Entretanto, em nenhum momento a veracidade dessas imagens é questionada, nem mesmo no caso do Sr. Cave, que entende de antemão o caráter delirante e ilusório do dispositivo. Se, no final do conto, o narrador oferece uma possível explicação “racional” – no sentido de que as imagens vistas seriam referentes ao planeta Marte, e não mera ilusão de ótica -, não há nem provas e nem consequência e impacto para a relação do protagonista com essas imagens. E o leitor, por sua vez, não questiona a natureza das imagens, apenas acompanha Sr. Cave em seu espetáculo privado.

Todorov também nos diz que o gênero fantástico teve uma vida curta na história da literatura, surgindo no final do século XVIII e desaparecendo pelo começo do século XX. O sobrenatural e o maravilhoso sempre existiram, mas o fantástico tal como concebido por Todorov reinou sobretudo, e de maneira “esteticamente satisfatória” (em suas palavras), entre esse período. Ítalo Calvino, corroborando tal afirmação, identifica na “especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX” (CALVINO, 2004, p. 9) o terreno no qual o conto fantástico nasce. Segundo o autor italiano,

(...) seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. *O problema da realidade daquilo que se vê* é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis. (*Ibid.*, pp. 9-10, grifo nosso).

Assim, é o conflito entre a realidade do mundo racional, objetivo e a realidade da mente, que pode levar a alucinações, que constituem o núcleo da narrativa fantástica; e o século XIX, de acordo com Todorov, vivia “numa metafísica do real e do imaginário (...)”

¹⁹⁹ No original: “(...) the supernatural is explained in a rational manner, but according to laws which contemporary science does not acknowledge”.

(TODOROV, 2006, p. 166), de forma que tais temáticas literárias se relacionavam intimamente com as questões filosóficas apontadas por Calvino. O conto fantástico surgido na Alemanha tinha “a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos” (CALVINO, 2004, p. 11). Na estrutura formal da qual depende o gênero fantástico, portanto, é necessário que alguns aspectos sejam exclusivamente *reais* para que o *sobrenatural* se apresente como tal:

Se certos acontecimentos do universo de um livro pretendem ser explicitamente imaginários, contestam assim a natureza do imaginário do resto do livro. Se tal aparição é apenas o fruto de uma imaginação super-excitada, é que tudo o que a cerca é verdadeiro, real. (...) a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencente ao real, ou mais exatamente, como provocada por ele, como um nome dado a coisa preexistente (TODOROV, 2006, p. 165-166).

Como um dos últimos trabalhos exemplares do gênero do fantástico, no final do Oitocentos, Todorov aponta especificamente o corpo da obra de Guy de Maupassant. Em seus contos fantásticos, o evento sobrenatural ou estranho surge dos aspectos realistas que cercam a ocorrência desse evento; a descrição da vida cotidiana como ela se dá no mundo “real” é importante para que o inexplicável apareça. Em uma de suas obras mais aclamadas e conhecidas, *Le Horla* (*O Horla*), publicado em 1887, Maupassant se vale da subjetividade do narrador para fazer o fantástico surgir. Ao voltarmos nossa atenção para *Le Horla*, poderemos ver que a obra se apresenta aqui como um gênero à parte dentre os títulos que analisamos até agora, e que pode nos ajudar a dar continuidade ao nosso estudo sobre a cultura da visualidade na Europa moderna não só através de seu tema como também de seu tratamento formal. Para fechar nosso ciclo de análises literárias e aprofundar essa discussão, estudá-lo-emos ao lado de outro conto do nosso já conhecido Fitz-James O’Brien, intitulado *What was it? A mystery* (*O que foi aquilo? Um mistério*), publicado em 1859 e que antecipa algumas das questões suscitadas em *Le Horla* de Maupassant.

Em primeiro lugar, é importante constatar que, na narrativa fantástica, o narrador em primeira pessoa, participante dos eventos narrados, serve ao propósito da identificação entre personagem e leitor, que, por sua vez, serve ao propósito da hesitação que constitui a ocorrência do fantástico. “O fantástico implica (...) uma integração do leitor no mundo das personagens [e] define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados” (*Ibid.*, p. 149-150), de forma que o gênero depende do

compartilhamento do ponto de vista entre leitor e personagem. O narrador “dramatizado”, que conta a história da qual ele faz parte, permite uma rápida identificação do leitor com a personagem em questão ao mesmo tempo em que abre espaço para a hesitação: “se um evento sobrenatural nos fosse reportado por [um narrador não dramatizado], estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria ocasião, de fato, para duvidar de suas palavras” (TODOROV, 1973, p. 83, tradução nossa²⁰⁰). A identificação entre leitor e personagem, ressalta Todorov, não diz respeito a algo “subjetivo” ou “psicológico” em relação a um leitor específico; diz respeito, antes, ao leitor implícito do texto, ou seja, é uma identificação que faz parte da própria *estrutura* da narrativa, sem a qual o efeito do fantástico não pode ser atingido. Quando Maupassant (como muitos antes dele) faz de seu narrador em primeira pessoa o herói da história,

A ênfase é colocada no fato de estarmos preocupados com o discurso de uma personagem ao invés de com o discurso de um autor: a linguagem está sujeita à dúvida, e podemos facilmente imaginar que todas essas personagens estão loucas; apesar disso, porque elas não são introduzidas por um discurso distinto daquele do narrador, ainda confiamos paradoxalmente nelas. Não nos dizem que o narrador está mentindo, e a possibilidade de que ele esteja mentindo nos choca “estruturalmente”; mas essa possibilidade existe – já que ele também é uma personagem – e a hesitação é dessa forma gerada no leitor (*Ibid.*, p. 86, tradução nossa²⁰¹).

O narrador-personagem de *Le Horla*, que parece estar acometido por febres delirantes ou até mesmo loucura, fornece um bom exemplo disso. Como o foco do texto é na angústia experimentada pela personagem frente a eventos supostamente sobrenaturais, e como ela mesma duvida de sua percepção, o leitor partilha dessa dúvida ao mesmo tempo em que não deixa de considerar a possibilidade de que o sobrenatural possa de fato estar acontecendo. No caso de *What was it? A mystery*, de Fitz-James O’Brien, também temos um narrador em primeira pessoa que participa dos eventos da narrativa e é seu protagonista; no entanto, pela estrutura e pelo modo como o desenvolvimento da narrativa se dá, o efeito gerado no leitor difere, em larga medida, da obra de Maupassant.

²⁰⁰ No original: “(...) if a supernatural event were reported to us by such a narrator, we should immediately be in the marvelous; there would be no occasion, in fact, to doubt his words.”

²⁰¹ No original: “Emphasis is then put on the fact that we are concerned with the discourse of a character rather than with a discourse of the author: language is subject to doubt, and we can well imagine that all these characters are mad; nonetheless, because they are not introduced by a discourse distinct from that of the narrator, we still lend them a paradoxical confidence. We are not told that the narrator is lying, and the possibility that he is lying shocks us ‘structurally’; but this possibility exists — since he is also a character — and hesitation is thereby generated in the reader”.

Ambos os contos que utilizaremos como ponto de partida para entender o gênero do fantástico tratam do tema da visualidade. Assim, nos servem de maneira dupla: podemos verificar os temas da visão que já trazemos nas obras dos capítulos anteriores e podemos avançar na direção de um entendimento a respeito de como esses temas se relacionam com o tratamento formal desse gênero específico. Escolhemos trabalhar com os gêneros policial, ficção científica e fantástico por se tratar de gêneros populares, amplamente consumidos pela sociedade europeia e estadunidense da época, de forma que seus temas e técnicas literários/artísticos ecoam e são ecoados pelos temas e técnicas sociais/científicos. Não deixaremos os temas de lado neste capítulo, apesar de focarmos mais especificamente na forma, pois, como o próprio Todorov nos diz,

(...) *o que* dizemos é tão importante, na literatura, quanto o *modo* como dizemos, o ‘que’ importa tanto quanto o ‘como’ e vice-versa (supondo – como não supomos – que os dois podem ser distinguidos). Mas não podemos imaginar que a atitude certa é encontrada em uma mistura equilibrada das duas tendências, em uma proporção razoável de um estudo das formas e um estudo de conteúdo. A própria distinção entre forma e conteúdo deve ser transcendida (...). Uma das *raisons d’être* do conceito de estrutura é justamente esta: transcender a velha dicotomia entre forma e conteúdo para considerar a obra como uma totalidade e uma unidade dinâmica (TODOROV, 1973, p. 94, tradução nossa²⁰²).

Uma sinopse breve do conto de O’Brien poderia se resumir à seguinte frase: um homem, ao se hospedar em uma casa mal-assombrada com um grupo de pessoas, é atacado por uma criatura invisível. Em essência, essa sinopse é parecida com a de *Le Horla*: um homem é acometido pela terrível sensação de que há um ser invisível que suga sua energia em sua casa. Mas há diferenças fundamentais que se explicitam mesmo à primeira vista, mesmo nesses curtos resumos. Deter-nos-emos nos detalhes de ambas as narrativas, mas, de partida, já podemos elencar algumas diferenças: em primeiro lugar, *What was it? A mystery* nos conta a respeito do ataque do ser invisível ao protagonista como um *fato*. A existência do ser invisível no conto de Maupassant é uma *sensação*, uma *impressão* do protagonista que permanece sem resolução evidente. Em segundo lugar, no primeiro caso temos uma personagem dentre várias outras personagens que se hospedam na mesma casa, e essas outras personagens – uma em especial – é bastante

²⁰² No original: “(...) *what* we say is as important in literature as the *way* in which we say it, the ‘what’ matters as much as the ‘how’ and conversely (supposing – as we do not suppose – that the two can be distinguished). But we must not imagine that the right attitude is to be found in a balanced mixture of the two tendencies, in a reasonable proportion of a study of forms and a study of content. The very distinction between form and content must be transcended (...). One of the *raisons d’être* of the concept of structure is just this: to transcend the old dichotomy of form and content, in order to consider the work as a totality and a dynamic unity”.

importante à narrativa. No segundo caso, é majoritariamente o protagonista que está em foco, solitário. Por último, O'Brien leva seu protagonista a se hospedar em uma casa sabidamente habitada por "assombrações", enquanto Maupassant leva a "assombração" para a própria casa de seu protagonista, invadida, de modo inesperado e sem explicação, por uma presença misteriosa cuja existência real não temos nem mesmo a confirmação.

Bem, o conto de O'Brien tem seu início com um grupo de pessoas que vai para uma casa mal-assombrada na expectativa de vivenciarem eventos sobrenaturais (neste caso específico, passos que se ouvem sem que se veja os donos, portas que se abrem sem que se veja o ser que as abriu). Não importa, exatamente, que nas primeiras noites nada aconteça e alguns dos presentes acreditem, por momentos, que os relatos de assombrações não eram verídicos; as personagens que acompanhamos, em maior ou menor grau, já experienciaram e pretendem experimentar ocorrências sobrenaturais, e falam sobre isso abertamente, inclusive se valendo de estudos científicos e obras literárias sobre o assunto. Há pessoas, no grupo, que são caracterizadas como "versadas" no sobrenatural, de forma que este se apresenta, na narrativa, como um fenômeno científico (ou, ao menos, pseudocientífico).

Devido a esse contexto no qual os eventos da narrativa se desenrolam, os momentos em que nosso narrador-protagonista desacredita do sobrenatural ou de alguém que viu o sobrenatural não são momentos de hesitação. Sua razão vacila por vezes, mas não é essa oscilação que está em foco, não é sua reação interna e individual à dúvida que está em foco, e, portanto, ao leitor também não é dada a oportunidade de duvidar verdadeiramente.

A grande ocorrência da obra é o ataque que o protagonista sofre de uma criatura invisível: "Alguma coisa despencou, por assim dizer, do teto, bem em cima do meu peito, e no instante seguinte senti duas mãos ossudas ao redor de minha garganta, tentando me sufocar" (O'BRIEN, 2005, p. 440). Ele *sente* a criatura na escuridão do seu quarto, sente seu peso e a superfície de seu corpo, e até a *ouve*, mas, após imobilizar o ser com um lenço amarrado em suas mãos e acender a lâmpada a gás, nada vê:

Não conseguiria dar nenhuma definição de minhas sensações no instante em que acendi o gás. Devo ter gritado de horror, pois menos de um minuto depois meu quarto estava tomado pelos demais habitantes da casa. Sinto um arrepio ao pensar naquele instante pavoroso. *Eu não via nada!* Isso mesmo: com uma das mãos, segurava com firmeza uma forma corpórea que respirava e ofegava; a outra apertava com toda a força um pescoço tão quente e, aparentemente, tão feito de carne quanto o meu; eu segurava aquela substância viva, meu corpo

fazia pressão sobre um outro, e mesmo assim, sob o clarão brilhante do gás, eu não via absolutamente nada! Nem sequer um contorno, um vapor! (O'BRIEN, 2005, p. 441).

Essa dissociação entre o tato e a visão está inscrita no movimento de visualidade do Oitocentos que se opõe às teorias clássicas da visão dos séculos XVII e XVIII, quando o tato era tido como parte integrante (CRARY, 2012). O século XIX separa os sentidos na medida em que

A comparação da visão com o tato corresponde a um campo de saber cujos conteúdos são organizados como posições estáveis em um extenso território. Porém, no século XIX, essa concepção tornou-se incompatível com um campo organizado em torno da troca e do fluxo, em que um conhecimento fortemente ligado ao tato teria sido irreconciliável com a centralidade de signos e mercadorias móveis, cuja identidade é exclusivamente óptica (*Ibid.*, p. 66).

Ao mesmo tempo em que os sentidos são divididos, a visão adquire centralidade e prevalência sobre os demais, e o olho se torna hegemônico (COMOLLI, 1980). Embora o narrador esperasse que a materialidade da criatura correspondesse à sua visibilidade – isto é, embora ele ainda esperasse uma visão não-dissociada dos outros sentidos –, a condição da criatura o choca precisamente pelo contrário. O horror, no conto de O'Brien, advém substancialmente do paradoxo de um invisível palpável: “A pele era lisa como a minha. Ali estava ela, espremida contra mim, sólida como pedra – e inteiramente invisível!” (O'BRIEN, 2005, p. 441).

Apesar de o narrador não entender como é possível, a veracidade da *coisa* é rapidamente explicitada ao leitor quando o amigo do protagonista toca na criatura e também a sente. Assim, a ocorrência sobrenatural é atestada e compartilhada por duas pessoas – três, contando com o leitor –, e este último já não participa de nenhuma dúvida sobre a existência do ser invisível. O mistério, aqui, é a *natureza* do ser, e não a realidade de sua existência. Apesar de a criatura causar uma reação de choque e horror nas personagens envolvidas, não são as reações que são colocadas em primeiro plano, e sim as reflexões racionais a respeito do ser invisível. Embora os demais hóspedes da casa mal-assombrada duvidem, por um tempo maior, do sobrenatural – “(...) a incredulidade repontava em meio ao terror. Não tinham coragem de tirar a dúvida, e mesmo assim duvidavam. (...) Continuavam incrédulos, mas não ousavam tirar a prova” (*Ibid.*, p. 443) –, isso não é compartilhado pelo protagonista. E, como esse protagonista é o narrador que reconta a história em primeira pessoa, é através de seu ponto de vista que vivenciamos os acontecimentos relatados. O leitor implícito do texto não duvida junto aos *outros*; ele partilha da crença do narrador de que aquilo é *real* – afinal, estivemos presente na luta

entre criatura e personagem (narrada, embora através da subjetividade do narrador, de forma distanciada e objetiva), e o fato de que seu amigo compartilha da crença no ser invisível também corrobora sua veracidade.

Os dois amigos, em seguida, irão aventar hipóteses sobre a natureza da coisa invisível. Em seu diálogo, novamente a hesitação do fantástico é descartada de forma bastante explícita: “‘Harry, isto é terrível’. ‘Sim, é terrível’. ‘*Mas não é inexplicável*’” (O’BRIEN, 2005, p. 443, grifo nosso). O amigo do narrador, que, não por acaso, é um médico – homem da ciência e da razão -, recorre, assim, à explicação racional do estranho evento. Fala do ar, que também sentimos e não tocamos; fala do vidro, que é tangível e transparente; e fala, mais especificamente, “dos estranhos fenômenos de que se tem falado tanto ultimamente (...) Nesses encontros que se dizem ‘espíritas’ (...)” (*Ibid.*, p. 444), fazendo menção direta ao mesmerismo²⁰³, que tanto tomou conta do imaginário e das obras de horror e de ficção científica da época em questão. Todorov (1973) diz que o mesmerismo se refere ao “maravilhoso científico”, que atualmente conhecemos como ficção científica, pois, apesar de explicar “racionalmente” o sobrenatural, o magnetismo que o caracteriza é, em si, sobrenatural. Aqui, não é o magnetismo que explica a criatura; ele apenas evidencia a tendência a uma explicação racional para a ocorrência sobrenatural.

Ao final do conto de O’Brien, tudo, portanto, é resolvido “cientificamente”: sedam a criatura para que possam fazer um molde de gesso de seu corpo e entender sua forma e, após sua morte (causada pelo catifeiro a que os dois amigos a submetem, no qual nada do que lhe tentavam dar para alimentação parecia lhe interessar), o molde é doado a um museu para ser exibido ao público. A criatura morre, vira exposição de museu e provavelmente será estudada por cientistas e homens da razão, e o próprio fato de que ela *definitivamente morre* é interessante, pois não importa ao protagonista e à própria obra se existem outras como ela. Pela ausência de hesitação por parte de personagem e leitor, pela ausência de foco nas flutuações e nas dúvidas da percepção frente ao sobrenatural, e pelo fato de que tudo é mais ou menos explicado e lidado racionalmente, o conto de O’Brien não se encaixa no fantástico, recaindo, de acordo com as concepções de Todorov, no

²⁰³ Também chamado de magnetismo animal, o conceito foi criado pelo médico alemão Franz Anton Mesmer no final do século XVIII para designar forças ocultas e invisíveis que supostamente possuía seres animados; com isso, para tratar ou curar doenças, alguns médicos passaram a hipnotizar seus pacientes. O tema do mesmerismo está presente em muitas obras do século XIX, como no famoso *The facts in the case of M. Valdemar* (1845), de Edgar Allan Poe. Ele também é mencionado em *Le Horla*, sobre o qual falaremos na sequência.

estranho. A partir das questões suscitadas por essa breve obra, debruçemo-nos sobre *Le Horla*, que nos ajudará a entender, comparativamente, como de fato o fantástico se instala na narrativa literária e como ele está atrelado à própria temática da obra de Maupassant.

A dicotomia invisível/palpável também figura em *Le Horla* como tema, mas aqui ela adquire uma centralidade que falta em *What was it? A mystery* – neste último, o fato de que a criatura é invisível, mas possui materialidade, é uma mera característica do ser misterioso e não participa ativamente nem da estrutura do texto, nem das reflexões internas do narrador-protagonista. Como no conto de O'Brien, o narrador é o protagonista da história, que conta, em primeira pessoa, os eventos vivenciados por ele. Mas, neste caso, Maupassant se aproveita da forma literária do *diário* para intensificar as rumações da personagem e a identificação entre ela e o leitor.

Se qualquer narrativa em primeira pessoa abre espaço para que o leitor possa duvidar das palavras de seu narrador – como vimos com Todorov e o “narrador dramatizado” -, com a forma do diário a dúvida pode se instalar de maneira mais instantânea e acentuada. O'Brien, por um lado, nos fornece uma narrativa que, sim, é narrada em primeira pessoa, mas de forma quase higienizada, neutra; em termos de efeitos e estrutura de narrativa, não faria tanta diferença para o leitor e para o propósito da história se o narrador fosse, na realidade, um narrador onisciente comum, não participante dos eventos descritos – tamanha é a *objetividade* com que O'Brien dota o discurso desse narrador. O'Brien, na realidade, parece valer-se da primeira pessoa não para abrir espaço para a dúvida em relação ao relato do narrador, e sim para que o leitor de fato acredite nele; afinal, o narrador “esteve lá”; seu testemunho do acontecimento é dado como certo e verídico e não há espaço para que o leitor desconfie da autenticidade de seu relato. Maupassant, por outro lado, ao revelar a história ao leitor a partir dos escritos *privados e subjetivos* de seu protagonista, exacerba a relação intimista que se estabelece entre a personagem e o leitor ao mesmo tempo em que questiona as faculdades mentais e a racionalidade da primeira.

O diário é, de modo geral, um gênero textual que, ao delegar à própria personagem a transmissão de informação, abre caminho para a dúvida: “Se uma personagem fala de si para si mesma, está praticando autoanálise. Não podemos ter certeza de que ela está se julgando corretamente; de fato, na literatura encontramos muitos autoanalistas não confiáveis, enganosos, imaturos, incompetentes e mentalmente perturbados” (BAL, 2017,

p. 117, tradução nossa²⁰⁴). Ao ser estruturado através de escritos no diário do protagonista, *Le Horla* permite justamente que “o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2006, p. 150), além de fazer com que a hesitação experimentada pelo leitor seja “igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem (...)” (*Ibid.*, 150-151). Garantindo que o leitor se embrenhe no cerne do ponto de vista do protagonista ao ponto de compartilhar com ele seus temores e suas hesitações, Maupassant não apenas realiza esteticamente o gênero fantástico tal como esquematizado por Todorov como confere à categoria do ponto de vista a relevância necessária para a estruturação de sua narrativa.

Ademais, o narrador de O’Brien escreve sobre os eventos sobrenaturais meses após o ocorrido, de forma que já conseguiu refletir sobre os acontecimentos e editar a narrativa de uma maneira mais ou menos compreensível, linear, e como já dito, objetiva. Ele mesmo admite que esse é seu propósito, logo no primeiro parágrafo do conto, ao discorrer do seguinte modo:

Confesso que abordo com considerável relutância a narrativa que estou prestes a relatar. Os acontecimentos que desejo esmiuçar são de caráter tão extraordinário e inaudito que estou pronto para enfrentar uma dose incomum de incredulidade e desdém. Aceito isso de antemão. *Quero crer que tenho a coragem literária de enfrentar a descrença. Após uma reflexão madura, decidi narrar, da maneira mais simples e direta que esteja a meu alcance*, alguns fatos que tive ocasião de observar em julho passado (...) (O’BRIEN, 2005, p. 436, grifos nossos).

O herói de Maupassant, ao contrário, escreve sobre os eventos *enquanto eles acontecem*, e não parece haver posterior edição do material escrito por parte da personagem já que se trata, diegeticamente, de escritos privados, que servem e dizem respeito somente a ela mesma. Enquanto o narrador de O’Brien atua como mediador da própria história, o narrador de Maupassant escreve praticamente sem mediação, apenas por desabafos nervosos, deixando o lápis vagar pelas páginas do diário de acordo com seus pensamentos. Basta comparar o primeiro parágrafo do conto de O’Brien, reproduzido acima, e as duas primeiras frases das duas primeiras entradas do diário do narrador de *Le Horla*: “8 DE MAIO: Que dia admirável! (...). 12 DE MAIO: Há alguns

²⁰⁴ No original: “If a character talks about itself and to itself, it is practicing self-analysis. We cannot be sure that it is judging itself correctly; indeed, in literature we encounter many unreliable, deceitful, immature, incompetent, mentally disturbed self-analysts”.

dias tenho um pouco de febre e me sinto indisposto; na verdade, sinto-me triste” (MAUPASSANT, 2011, pp. 11-12). Muito mais próximo do presente e das impressões imediatas do narrador-personagem encontra-se esse último exemplo.

O fato de que o diário pode indicar eventuais perturbações mentais, por sua vez, serve muito bem às necessidades do gênero do fantástico; como afirma Todorov, uma das variações do fantástico é a hesitação que ocorre entre o real e o imaginário, e “nos perguntamos se o que acreditamos perceber não é de fato um produto da imaginação (...)” (TODOROV, 1973, p. 36, tradução nossa²⁰⁵). Tal percepção confusa da personagem é, muitas vezes, explicada pela loucura, de sorte que a hesitação do fantástico acaba recaindo no gênero do estranho, já que a loucura é uma explicação racional para visões sobrenaturais. Todavia, no caso de *Le Horla*, “(...) a personagem não decidiu inteiramente qual interpretação dar aos eventos. Às vezes ela também acredita em sua própria loucura, mas nunca ao ponto de ter certeza” (*Ibid*, p. 37, tradução nossa²⁰⁶). Todorov diz isso em relação à obra *Aurélia*, de Gérard de Nerval, que difere em larga medida da obra de Maupassant, mas possui como característica similar o fato de que o fantástico advém principalmente da indeterminação frente à loucura. Esta, nesses casos, não funciona como a eventual explicação para o fenômeno sobrenatural, e sim como a ambiguidade necessária para que a dúvida a respeito desse fenômeno se instale na mente e no coração da personagem e, por extensão, do leitor. Ela não leva a narrativa para o domínio do estranho, exercendo, antes, a função de *estender*, *esticar* a relutância própria ao gênero do fantástico.

Mas de que maneira as escolhas narrativas do diário, do narrador em primeira pessoa e da indeterminação a respeito da veracidade da percepção do narrador se relacionam especificamente com o gênero do fantástico tal como desenvolvido no conto de Maupassant, bem como com sua temática (centrada sobretudo na visualidade)? De maneira similar à obra de O’Brien, o fenômeno sobrenatural de *Le Horla* diz respeito a *algo* que o olho humano não consegue ver, mas que se faz presente de outras formas. No primeiro caso, passos eram ouvidos e portas abriam sozinhas. No segundo caso, o narrador “sonha” com algo em cima dele, fazendo força, tirando sua energia e, por vezes, percebe que uma garrafa d’água que estava cheia quando ele foi dormir estava vazia ao

²⁰⁵ “(...) we wonder if what we believe we perceive is not in fact a product of the imagination (...)”.

²⁰⁶ No original: “(...) the character has not entirely decided what interpretation to give to events. Sometimes he too believes in his own madness, but never to the point of certainty”.

acordar, sem que ele mesmo tivesse bebido durante a noite. O narrador ora acredita firmemente que há algo invisível que o ronda e o faz adoecer, ora acha que está ficando louco e que sua febre o faz ter alucinações. É dessa oscilação que ele experimenta com relação a sua própria percepção que o fantástico surge e que o tema da visualidade se desdobra para figurar também na forma narrativa.

Calvino identifica dois momentos distintos na produção da literatura fantástica ao longo do século XIX, ambos atrelados a questões da visualidade. O primeiro diz respeito ao conto fantástico cujo tema se relaciona com a realidade do que se vê, com

acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal, (...) é como se [ele], mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse ‘dar a ver’, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar ‘figuras’. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O ‘elemento espetaculoso’ é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela (CALVINO, 2004, p. 13).

Já o segundo se constitui como “sensação” mais do que visão; nesse caso, não é tanto a percepção visual de uma aparição sobrenatural, mas sim um sobrenatural que “permanece invisível, (...) participando de uma dimensão interior (...)” (*Ibid.*). Calvino afirma que há uma prevalência muito maior do primeiro tipo de literatura fantástica, “visionária”, no início do século XIX, do que no final do Oitocentos, quando o segundo tipo, o “fantástico ‘cotidiano’, preponderava” (*Ibid.*, p. 14). *Le Horla* se situa no final do século e representa, em linhas gerais, um fantástico de *sensações*, já que a característica principal da força que atormenta o narrador é sua invisibilidade. Entretanto, há, sim, uma cena de “aparição sobrenatural”, como veremos adiante, mas que, aqui, se dá numa zona ambígua, em que materialidade/imaterialidade e visibilidade/invisibilidade entram em conflito, em consonância com a ambiguidade que cerca a totalidade do relato do narrador, e como se os dois momentos do fantástico estipulados por Calvino se mesclassem em uma mesma obra.

Todorov, assim como Calvino, volta sua atenção para as temáticas visuais próprias da narrativa fantástica e as nomeia de *temas do eu* (ou *temas da visão*). Para continuarmos o estudo de *Le Horla*, deter-nos-emos em alguns pontos analisados pelo autor.

Em sua origem, a literatura fantástica lida com seres mais poderosos que os homens (TODOROV, 1973), de capacidades e habilidades superiores e fundamentalmente diferentes dos protagonistas aos quais o evento sobrenatural acontece.

A existência desses seres compensa uma causalidade escondida: o acaso e a coincidência não têm lugar no fantástico. Se algo acontece e parece ser mera coincidência, na realidade, iremos descobrir, é consequência de ações de seres sobrenaturais; “podemos falar aqui de um determinismo generalizado, um pandeterminismo: tudo, até o encontro de várias séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que essa causa só possa ser da ordem sobrenatural” (TODOROV, 1973, p. 110, tradução nossa²⁰⁷). Em outras palavras, tudo que acontece no mundo tem relação com outras coisas que aconteceram no mundo, mesmo que as regras do mundo “real” pareçam embotar a percepção humana. Conforme salienta Todorov, essa concepção está explicitamente presente na obra *Aurélia*, de Nerval, quando o narrador diz: “Mas, na minha opinião, os eventos terrestres estavam ligados aos do mundo invisível” (NERVAL, 2003, p. 43, tradução nossa²⁰⁸). Vimos algo parecido com isso em Foucault e a organização secreta dos seres, que, por estar escondida, vai para o centro das atenções dos cientistas. O mundo secreto dos organismos é a causa invisível do funcionamento visível dos corpos mais ou menos da mesma forma que os seres invisíveis da literatura fantástica fornecem causas escondidas para os fenômenos estranhos que se apresentam aos seres humanos.

O Invisível ronda os pensamentos do narrador de *Le Horla* através da angústia; frente à ideia de que há coisas que seus olhos humanos são incapazes de enxergar, ele desabafa e lamenta a insuficiência de seus órgãos em atingir os campos da existência que não se apresentam objetivamente à sua visão:

Como é profundo esse mistério do Invisível. Não podemos sondá-lo com nossos miseráveis sentidos, com nossos olhos que não sabem perceber nem o muito pequeno, nem o muito grande, nem o mais perto, nem o mais distante, nem os habitantes de uma estrela, nem os habitantes de uma gota d’água... (MAUPASSANT, 2011, p. 13).

Para os protagonistas de *The crystal egg* e *The diamond lens*, bastou um aparelho óptico para que pudessem atingir as visões mais distantes dos “habitantes de uma estrela” e as mais perto dos “habitantes de uma gota d’água”. Para o protagonista de *Le Horla*, por outro lado, seus lamentos são mais abstratos e sem foco, e se intensificam na medida em que, a cada dia que passa, ele se sente mais doente, mais fraco, e mais suspeito de uma força invisível que suga suas energias vitais. Sua reivindicação de outros órgãos, talvez mecânicos, que pudessem ver o que seus olhos não veem – “Ah! Se tivéssemos outros

²⁰⁷ No original: “We might speak here of a generalized determinism, a pandeterminism: everything, down to the encounter of various causal series (or “chance”) must have its cause, in the full sense of the word, even if this cause can only be of a supernatural order”.

²⁰⁸ No original: “Mais, selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible”.

órgãos que praticassem outros milagres para nós, quantas coisas poderíamos ainda descobrir ao nosso redor” (MAUPASSANT, 2011, p. 14) – cai no vazio, pois sua fraqueza e sua angústia se sobrepõem a qualquer coisa e constituem o foco mesmo da narrativa.

Dessa forma, a oscilação que o narrador experimenta com relação a sua própria percepção do evento sobrenatural – fundamental para o gênero do fantástico – ecoa as limitações que o narrador nota na visão humana – núcleo da temática do conto. A insuficiência da visão, que gera dúvidas a respeito daquilo que não podemos ver mas que certamente deve existir, é a contraparte temática da própria estrutura do fantástico tal como estipulada por Todorov e desenvolvida por Maupassant, segundo a qual a dúvida a respeito das capacidades da percepção humana gera a dúvida na veracidade do evento sobrenatural. Já falamos muitas vezes sobre a atitude dos contemporâneos de Maupassant frente ao advento da câmera fotográfica e do cinematógrafo, que pareciam se configurar como máquinas capazes de *ver mais* do que o olho humano. Por consequência, a própria confiança no olho humano parecia diminuir cada vez mais. Se Vertov, como indicamos, cria o conceito do *cine-olho* no sentido de superar essa suposta barreira natural do homem décadas após *Le Horla*, temos nesse protagonista um bom exemplo desse sujeito que reclama, para a humanidade, maiores possibilidades de visão (e, por extensão, de conhecimento). Não à toa, ao narrador é dito, em dado momento da narrativa, de forma a corroborar suas reflexões: “Desde que o homem pensa, desde que sabe dizer e escrever seu pensamento, sente-se tocado por um mistério impenetrável para seus sentidos vulgares e imperfeitos, e busca compensar, pelo esforço de sua inteligência, a impotência de seus órgãos” (MAUPASSANT, 2011, p. 29). E é por conta dessas impotências físicas que, ao testemunhar um evento presumidamente sobrenatural, ele não consegue confiar de forma plena em suas faculdades naturais e racionais e recorre a inúmeras outras possíveis explicações, sempre sem êxito.

Assim, identificamos o conto de Maupassant como tematicamente ligado à questão da visualidade – temática essa que também se desdobra na estrutura da narrativa fantástica, sendo a desconfiança que o narrador em primeira pessoa tem de seus olhos e de sua percepção um dos motores centrais para a oscilação de sua atitude frente à possibilidade de um acontecimento sobrenatural. Essa relação entre o fantástico e a visão, por sua vez, é um dos aspectos essenciais dos *temas do eu*, de acordo com Todorov. Em suas palavras:

(...) esses temas (...) dizem respeito essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo. (...) Essa é uma relação relativamente estática, na medida em que não implica ações particulares, mas sim uma posição – uma percepção do mundo ao invés de uma interação com ele. O termo percepção é importante aqui: *obras ligadas a essa rede temática constantemente enfatizam a natureza problemática dessa percepção, e especialmente a do sentido fundamental, a visão* (“Os cinco sentidos, que são meramente um sentido – a faculdade de ver”, como Louis Lambert coloca): a ponto de podermos designar todos esses temas como “temas da visão” (TODOROV, 1973, p. 120, tradução e grifo nossos²⁰⁹).

O tema de *Le Horla*, que se encaixa nos *temas do eu*, lida com a mesma problemática da percepção verificada na hesitação como estrutura primordial do gênero do fantástico. Outro aspecto importante desse sistema de temas é a separação entre mente e matéria, que Todorov explica pormenorizadamente e que também podemos encontrar na narrativa de *Le Horla*.

Enquanto o pandeterminismo se configura como um dos temas dentro desse sistema – tudo tem relação com tudo, tudo no mundo corresponde a tudo no mundo -, Todorov elenca a metamorfose como outro tema que funciona de forma similar. O denominador comum entre os dois, segundo ele, é “o colapso (...) do limite entre matéria e mente” (*Ibid.*, p. 114, tradução nossa²¹⁰), de forma que, nos *temas do eu*, “a transição da mente para a matéria se tornou possível” (*Ibid.*, tradução nossa²¹¹). A ideia se torna percepção, a sensação se torna ideia. O curioso é que esse desmoronamento do limite entre matéria e mente, no século XIX, era considerado uma das características da loucura: “Psiquiatras geralmente postulavam que o ‘homem normal’ possuía diversos contextos de referência e anexava cada fato a apenas um deles. O psicótico, ao contrário, era incapaz de distinguir esses diferentes contextos e confundia o percebido com o imaginário (...)” (*Ibid.*, p. 115, tradução nossa²¹²).

Ora, é exatamente isso que o narrador do conto de Maupassant vivencia: uma perpétua hesitação entre loucura e sanidade, entre percepção e imaginação. É significativo

²⁰⁹ No original: “(...) these themes (...) essentially concern the structuring of the relation between man and the world. (...) This is a relatively static relation, insofar as it implies no particular actions, but rather a position — a perception of the world rather than an interaction with it. The term perception is important here: works that are linked to this thematic network constantly emphasize the problematic nature of this perception, and especially that of the fundamental sense, sight (‘The five senses, which are merely one sense — the faculty of seeing,’ as Louis Lambert put it): to the point where we might designate all of these themes as ‘themes of vision’”.

²¹⁰ No original: “(...) the collapse (...) of the limit between matter and mind”.

²¹¹ No original: “(...) the transition from mind to matter has become possible”.

²¹² No original: “Psychiatrists generally posited that the ‘normal man’ possessed several contexts of reference and attached each fact to only one among them. The psychotic, on the contrary, was incapable of distinguishing these different contexts and confused the perceived with the imaginary (...)”.

que o primeiro “encontro” entre ele e a criatura invisível que o ronda seja descrito por ele, em seu diário, como se tivesse ocorrido num sonho. Esse encontro é antecipado por comentários a respeito da “excitação febril” em que ele se encontra e do medo e da ansiedade que ele sente quando a noite se aproxima, por sentir que algo ameaçador está à espreita. Em seu “sonho”, a personagem diz que um ser “se aproxima de mim, olha-me, apalpa-me, sobe na minha cama, ajoelha-se sobre meu peito, segura meu pescoço entre as mãos e aperta...” (MAUPASSANT, 2011, p. 16). Notemos, em primeiro lugar, a escolha pelo tempo verbal do *presente*, que dá a entender que o que ocorreu está tão vívido em sua memória que é como se realmente estivesse acontecendo enquanto ele escreve. Em segundo lugar, numa ocorrência bastante parecida com o encontro de narrador e criatura no conto de O’Brien (à noite, na cama, algo está em cima do narrador, que sente seu peso e sua superfície), a diferença fundamental está em que, neste último caso, o ataque da criatura ao narrador se dá num regime de vigília, normal (isto é, o anormal é a criatura, mas o contexto no qual a luta acontece é na normalidade da vida cotidiana), e essa interação não é contestada pelo narrador. Em *Le Horla*, por outro lado, com um narrador já debilitado por uma doença desconhecida, a interação entre a *coisa* e ele se dá de forma onírica; o que, pelo próprio fato de o narrador estar num estado mental de confusão e fraqueza, não dá ao leitor outra possibilidade a não ser se indagar a respeito da ocorrência: foi mesmo um sonho ou foi real?

As linhas assim embaçadas, os limites entre matéria e mente, percepção e imaginação assim questionados, refletem também a superação da divisão entre sujeito e objeto. Na metamorfose, isso é bem evidente; mas a multiplicação de personalidades também diz respeito aos duplos, aos *doppelgängers*, um tema do fantástico que podemos encontrar nesta obra de Maupassant. Ainda em Todorov:

O esquema racional representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que permanecem externas a ele, e que têm o estatuto de objetos. A literatura do fantástico perturba essa separação abrupta. (...) Olhamos para um objeto – mas não há mais fronteiras entre o objeto, suas formas e cores, e o observador (TODOROV, 1973, pp. 116-117, tradução nossa²¹³).

A fronteira que separa *Horla*, a criatura, e o protagonista, é progressivamente destruída ao longo do conto, como demonstrado na cena em que o narrador está sentado

²¹³ No original: “The rational schema represents the human being as a subject entering into relations with other persons or with things that remain external to him, and which have the status of objects. The literature of the fantastic disturbs this abrupt separation. (...) We look at an object – but there is no longer any frontier between the object, with its shapes and colors, and the observer”.

em uma poltrona, lendo um livro, quando as páginas começam a se virar sozinhas, e ele compreende que o ser invisível “estava ali, sentado no meu lugar, lendo” (MAUPASSANT, 2011, p. 47), de sorte que ambos parecem ocupar o mesmo espaço, fundindo-se em um só. Isso também fica evidente na primeira vez em que o narrador chega a uma conclusão mais certa a respeito da real existência da criatura sobrenatural. O clímax da obra, que narra o primeiro “encontro” de fato dos dois, é bastante significativo e merece atenção. Pois após meses de angústia, febre, confusão mental e medo, o narrador decide fazer uma armadilha para atrair o Horla e matá-lo. Sentado na mesa, há um espelho localizado atrás dele; sente o Horla respirando em sua nuca e orelha, e se vira em direção ao espelho:

Ergui-me, as mãos estendidas, virando-me tão rápido que o fiz cair. E oh!, via-se como em pleno dia, e não me vi no espelho!... Estava vazio, claro, profundo, repleto de luz! Minha imagem não estava ali... e eu estava em frente a ele! Via o grande vidro límpido de alto a baixo. E via isso com olhos desvairados; e não ousava mais avançar, não ousava mais fazer um movimento, sentindo porém que ele estava ali, mas que me escaparia de novo, ele cujo corpo imperceptível devorara meu reflexo (*Ibid.*, p. 54).

A criatura, que aos poucos dominara mentalmente a personagem, acaba por dominá-la também fisicamente, roubando seu reflexo. A materialidade, a fisicalidade de Horla se evidencia pela sua opacidade; isto é, ele sendo invisível aos olhos humanos, deveria aparecer “transparente” no espelho (não aparecer de forma alguma), de forma que ao narrador seria oferecida sua própria imagem. No entanto, sua *transparência opaca*, nas palavras do protagonista, denuncia sua existência ao mesmo tempo em que nega a existência do narrador observado, que agora não enxerga diretamente nem o Horla, e nem si mesmo. Aqui, o narrador se funde explicitamente com a criatura que o atormenta; embora esse encontro seja momentâneo, e o narrador recupere seu reflexo roubado, a sensação de temor, dominação e vulnerabilidade persiste até o fim:

Depois subitamente comecei a notar-me em uma bruma, no fundo do espelho, em uma bruma como através de um lençol de água; e parecia-me que essa água deslizava da esquerda para direita, lentamente, tomando a cada segundo minha imagem mais precisa. Era como o fim de um eclipse. O que me ocultava não parecia possuir contornos claramente determinados, mas uma espécie de transparência opaca, clareando-se pouco a pouco. Pude enfim me distinguir completamente, assim como o faço todos os dias ao me olhar. Eu o vi! O pavor dessa visão permaneceu em mim, e ainda me faz tremer (*Ibid.*, p. 54-55).

Uma vez que sua armadilha não é bem-sucedida, seu plano seguinte é trancar a criatura dentro de seu quarto e colocar fogo em sua casa. Como Horla e narrador já são quase um só, não há nenhum sinal objetivo e evidente de que este tenha de fato trancado

aquele com sucesso. A personagem apenas diz: “De súbito, senti que ele estava ali (...)” (*Ibid.*, p. 56) e “De repente, compreendi que ele se agitava ao meu redor, que por sua vez tinha medo e me ordenava abrir a porta” (MAUPASSANT, 2011, p. 56), sem que nada no mundo físico e material denunciasse isso. É tudo uma questão de *sensação*, que rapidamente se transforma em *percepção*. Poderia facilmente ser um delírio, ou sua imaginação, mas pelo fato de que, para o narrador, já não há mais diferença entre isso e a realidade, eles se tornam intercambiáveis. A ideia, o objeto Horla se funde com o sujeito: “Ele está em mim, converte-se em minha alma (...)” (*Ibid.*, p. 53). Credo, dessa maneira, que capturara o ser invisível, ele incendeia a casa e se esconde no jardim, a admirar a cena. Nenhum sinal específico de que a criatura tenha de fato queimado – não é possível ouvi-la. Ele ouve, sim, animais ao redor, cachorros latindo e pássaros voando, ouve também seus empregados, que ele esquecera no interior da casa, sem sequer lembrar de retirá-los de lá com segurança. Observando as chamas engolirem sua casa, o narrador pensa que o Horla está ali, queimando... até se lembrar da constituição do Horla e duvidar novamente:

Morto? Talvez?... Seu corpo? Seu corpo que a luz atravessava não seria indestrutível pelos meios que matam os nossos? E se ele não estivesse morto?... Talvez só o tempo possa deter o Ser Invisível e Temido. Por que esse corpo transparente, esse corpo incognoscível, esse corpo do Espírito deveria também temer os males, as feridas, as enfermidades, a destruição prematura? (...) Não... Não... sem dúvida, sem dúvida nenhuma... ele não morreu... Logo... logo... vai ser preciso então que eu me mate!...” (*Ibid.*, 58-59).

O conto acaba assim, suspenso. Como tantas outras narrativas de duplos, é necessário que um dos lados se liquide ou liquide o outro. Ao falhar na segunda alternativa, só parece restar ao protagonista a primeira. Ao leitor, no entanto, não é dada a oportunidade de ver se, quando e como isso acontece.

Podemos argumentar que, com *Le Horla*, Maupassant escreveu uma narrativa que se encaixa majoritariamente no fantástico puro. Se levamos em consideração a teoria de Todorov, uma de suas peculiaridades é a *ausência de conclusão*. Na obra de O’Brien, a criatura definitivamente morre; se existem outras como ela, pouca importa. Ela, a que interessa, morre. Já em Maupassant, a ambiguidade, a incerteza e a hesitação do fantástico persistem até as últimas páginas e se estendem para além do limite do próprio texto. É certo que o narrador conclui que a criatura é real e acredita ter desvendado isso a partir de uma leitura de uma revista científica. Ao ler sobre uma “epidemia de loucura” no Brasil e relatos de seres invisíveis se alimentando de suas almas, como vampiros, que bebem água e leite de seus copos, o protagonista diz: “Eu sei... eu sei... eu sei de tudo!” (*Ibid.*, p.

48). Convicto de que seu caso se trata dos mesmos seres vampirescos e que o Horla veio do Brasil, em um barco que ele havia visto meses antes, ele aventa a hipótese (para ele, nem tanto uma hipótese quanto uma verdade) de que “O ser estava dentro, vindo de lá, onde sua raça nasceu! E ele me viu! (...) E saltou do navio para a margem. Oh!, meu Deus! Agora sei, pressinto. O reinado do homem terminou” (*Ibid.*, p. 49). Bem, de fato os relatos de sua revista se assemelham às suas experiências; no entanto, não há, realmente, nenhuma comprovação a respeito dos relatos e nem de sua equivalência na vida parisiense do narrador. Este recai tanto sobre possibilidades do mundo do maravilhoso – monstros, espíritos, vampiros – quanto do mundo do estranho – magnetismo, hipnotismo, sugestão – para tentar explicar a si próprio a existência de Horla. E nesse ímpeto de se jogar para ambos os lados da moeda, o maravilhoso e o estranho, ele acaba no fantástico puro. A oscilação de opinião, percepção e racionalidade do narrador é tão exacerbada ao longo das páginas de seu diário que, até mesmo quando ele se decide por uma justificativa, ela também vacila.

Basta nos atentarmos para essa oscilação. No início da narrativa, ao passar uns dias fora de casa para trocar de ares e tentar se curar de sua febre, a personagem nos diz:

Quando ficamos sozinhos por muito tempo, povoamos o vazio de fantasmas. (...) No contato com a multidão, pensava, não sem ironia, nos meus receios, nas minhas suposições da outra semana, pois acreditei, sim, acreditei que um ser invisível vivia sob meu teto. Como nossa cabeça é fraca e atordoa-se, perde-se rapidamente quando um pequeno fato incompreensível nos marca! Em vez de concluirmos com estas simples palavras: “Não compreendo porque a causa me escapa”, imaginamos logo mistérios sinistros e forças sobrenaturais. (MAUPASSANT, 2011, p. 27).

Nessa passagem, o narrador rejeita o fantástico-maravilhoso de Todorov; este fala justamente das causas invisíveis e sobrenaturais como sendo saídas, alternativas para o “acaso” da vida comum; aqui, o narrador quer se agarrar ao fantástico-estranho, se forçando a acreditar que há uma causa que simplesmente ele desconhece, deixando o mundo, assim, continuar com suas regras invariáveis. Ao se encontrar com um hipnotizador, ele é confrontado novamente com uma justificativa “racional”, dessa vez advinda do mesmerismo. O hipnotizador lhe diz que, quando a inteligência humana era “rudimentar”, a obsessão pelo invisível tomou a forma de lendas de almas penada e contos de fada. O mesmerismo chega para colocar em termos *científicos* esses fenômenos inexplicáveis. Entretanto, ao mesmo tempo que o narrador parece aceitar justificativas racionais e pseudocientíficas, uma das explicações à qual ele adere é a de o Horla ser um vampiro, um possível elemento do fantástico-maravilhoso.

O protagonista, assim, continua a duvidar de sua atitude frente à coisa sobrenatural; ele se pergunta menos a respeito da natureza do ser do que de sua reação frente a ela – esse é o ponto principal da narrativa e o que a difere substancialmente da de O'Brien, aproximando-se do fantástico puro. “Pergunto-me se não estou louco”, “vieram-me dúvidas sobre minha razão”, “eu me acreditaria louco, completamente louco, se não estivesse consciente, se não conhecesse perfeitamente meu estado” (MAUPSSANT, 2011, p. 39). Desde o início, o leitor sabe que não é possível depender e confiar na personagem pois ela mesma nos diz que a percepção e os olhos humanos são insuficientes, limitados, dados a ilusões. A ambiguidade de sua percepção da criatura anda de mãos dadas com essas insuficiências físicas do homem, e, assim como estas não são superadas pela narrativa, tampouco sua hesitação frente ao fantástico é.

Todorov argumenta que, nos contos de Hoffmann, os *temas da visão* são facilmente identificáveis, posto que a entrada no mundo do maravilhoso se dá através de dispositivos ou peças ópticas como o espelho, o binóculo, os óculos. Ele diz que “o espelho está presente no conto de Hoffmann sempre que as personagens devem tomar um passo decisivo em direção ao sobrenatural, e essa relação é atestada em quase todos os textos fantásticos” (TODOROV, 1973, p. 121, tradução nossa²¹⁴). Vimos isso claramente em *Le Horla*: o espelho comprova a existência do ser invisível e coroa a primeira tentativa do protagonista em eliminar esse ser. Tanto aqui quanto em Hoffmann, não é “a visão em si que está ligada ao mundo do maravilhoso, mas sim óculos e espelhos, aqueles símbolos de visão indireta, distorcida e subvertida” (*Ibid.*, p. 122, tradução nossa²¹⁵). Assim,

Óculos e espelhos tornam-se a imagem de uma visão que não é mais o simples meio de conectar o olho a um ponto no espaço, que não é mais puramente funcional, transparente, transitiva. Esses objetos são, em certo sentido, a visão materializada ou tornada opaca, a quintessência da visão (*Ibid.*, pp. 122-123, tradução nossa²¹⁶).

Uma vez que o fantástico, em *Le Horla* e nos contos dos *temas da visão*, é atingido pela dúvida ou pelo ceticismo do protagonista (e do leitor) em relação à sua própria percepção – percepção essa caracterizada fundamentalmente pela visão, em detrimento dos outros sentidos -, os aparelhos e as peças ópticas que figuram nessas narrativas

²¹⁴ No original: “The mirror is present in Hoffmann’s tale whenever the characters must make a decisive step toward the supernatural, and this relation is attested to in almost all fantastic texts”.

²¹⁵ No original: “(...) vision itself that is linked to the world of the marvelous, but rather eyeglasses and mirrors, those symbols of indirect, distorted, subverted vision”.

²¹⁶ No original: “Eyeglasses and mirrors become the image of a vision that is no longer the simple means of connecting the eye to a point in space, which is no longer purely functional, transparent, transitive. These objects are, in a sense, vision materialized or rendered opaque, a quintessence of sight”.

oferecem à personagem a possibilidade de ver aquilo que, a olho nu, ela não é capaz de ver – de adentrar um mundo desconhecido que se torna conhecido justamente a partir desses instrumentos. Embora o narrador de Maupassant tenha outros indícios da existência da criatura que o ronda (o copo de leite que é bebido durante a noite, uma flor que flutua no ar), o clímax do conto é a *comprovação*, para o narrador, de que o Horla existe - algo que só ocorre na cena do espelho. É a peça óptica do espelho que atesta, finalmente, a materialidade invisível de Horla. Esse encontro é antecipado pelo ceticismo que o narrador mostra ter em relação ao olho humano ao longo de toda a narrativa; a visão é limitada, em sua concepção, e seus olhos não são capazes de enxergar tudo aquilo que está a seu redor. O espelho, peça óptica externa a ele próprio, lhe fornece um novo conhecimento que seus órgãos naturais não poderiam fornecer.

Tal atitude em relação à visão humana não é novidade no contexto de publicação da obra de Maupassant; como já vimos ao longo deste estudo, a invenção do daguerreótipo, da fotografia, do estereoscópio e do cinematógrafo - este último após a morte do autor francês – evidenciou as limitações do olho. Se Vertov, no século XX, demonstra uma preferência pela máquina do cinematógrafo em detrimento da visão, e se diversos outros teóricos do cinema compartilhavam de seu ceticismo em relação a essa visão (TURVEY, 2008), tal movimento está inscrito em uma conjuntura maior e mais antiga, conforme explicitado pelos ensaios de Benjamin e Sontag a respeito da fotografia e pelos escritos de Crary a respeito dos outros pequenos dispositivos visuais do Oitocentos. O caráter supostamente revelador dessas máquinas teve, como consequência, a suspeita em relação à visão pura, não mediada por instrumentos, de forma que estes aparentavam ver mais e melhor: “A mágica mecânica da representação do visível é realizada e articulada a partir de uma dúvida quanto à fidelidade da visão humana e, mais amplamente, quanto à verdade das impressões sensoriais” (COMOLLI, 1980, p. 124, tradução nossa²¹⁷). Assim, a visão humana pôde ser cada vez mais instrumentalizada como “um componente de arranjos maquínicos” (CRARY, 2001, p. 13, tradução nossa²¹⁸).

Os protagonistas de *The diamond lens* e *The crystal egg* se mostraram seduzidos por esse olhar maquínico e mediado, enquanto o narrador de *Le Horla*, apesar de não se

²¹⁷ No original: “The mechanical magic of the analogical representation of the visible is accomplished and articulated from a doubt as to the fidelity of human vision, and more widely as to the truth of sensory impressions”.

²¹⁸ No original: “(...) a component of machinic arrangements (...)”.

valer especificamente de nenhum instrumento além do espelho, reivindica continuamente novos órgãos para o ser humano – “Ah! Se tivéssemos outros órgãos que praticassem outros milagres para nós, quantas coisas poderíamos ainda descobrir ao nosso redor” (MAUPASSANT, 2011, p. 14) -, que poderiam facilmente ser órgãos mecânicos, tecnológicos, como o “cine-olho” de Vertov. Os primos à janela no conto de Hoffmann, por sua vez, utilizam um binóculo para observar a feira e “aprender a ver”; e Dupin, que rejeita o uso do microscópio por parte do delegado, coloca óculos escuros para esconder seus olhos do ministro, numa tentativa de evitar que o outro perceba que ele tenta localizar a carta roubada no lugar em que a polícia nada encontrara – numa inversão irônica da própria função da peça óptica tal como utilizada pela polícia, que se utilizara das lentes transparentes do microscópio para “ver mais de perto” enquanto Dupin se utiliza de lentes escuras para que os outros não possam, por sua vez, observar seus olhos à procura. Em todos esses casos, podemos identificar a diferença estabelecida entre os olhares mediados e não mediados pela tecnologia.

Considerações finais

O final do século XIX, no que tange ao gênero do conto, “tem uma forte reivindicação como uma etapa importante – se não a principal – da forma” (GOYET, 2014, p. 4, tradução nossa²¹⁹), sendo “enormemente popular nessa época, [com] inúmeros periódicos publicando incontáveis histórias” (*Ibid.*, tradução nossa²²⁰). Logo, as obras populares aqui analisadas forneceram um bom ponto de partida para adentrarmos as questões que se propagavam pelos seus autores e leitores, aproximando seus conteúdos internos dos debates, das discussões e dos interesses do homem comum da época para delinear algumas das características da cultura visual que popularizou os dispositivos ópticos. O conto serviu ao nosso propósito, ademais, por se tratar de um gênero literário que se consolidou e prosperou justamente nesse mesmo período e por guardar semelhanças formais com alguns dos dispositivos visuais mencionados. Assim sendo, tentamos demonstrar a associação existente entre as expressões artísticas – neste caso, literárias – e o âmbito da visualidade e da mecanização do olhar no século XIX, evidenciando a conexão singular entre a ciência, a filosofia, a tecnologia e as artes que representa uma determinada sociedade em um determinado espaço de tempo.

Com Foucault e Crary, pretendemos apresentar, em linhas gerais, o modo como o observador moderno difere do observador que o antecedeu. Enquanto Foucault justapõe o conhecimento clássico e o conhecimento moderno, Crary contrasta o observador clássico e o observador moderno. Em ambos os estudos, conhecimento e visão estão intimamente interligados, e novamente nos deparamos com o entrelaçamento entre a técnica de aparatos visuais e os assuntos filosóficos, sociais e científicos como um movimento que informa diretamente o modo de apreensão e a experiência do indivíduo frente ao mundo. As coisas ocultas, invisíveis ao olho nu passam a ser de interesse tanto da ciência quanto dos artistas e do indivíduo comum. A técnica e a subjetividade passam a se conectar de forma ímpar na história do conhecimento ocidental, e o observador vira ao mesmo tempo parte do aparato mecânico e produtor de imagens e significados. A visão se torna subjetiva ao mesmo tempo em que os instrumentos tecnológicos aparecem para intervir nesse processo; e a literatura, expressão artística que nos interessa aqui, nos

²¹⁹ No original: “(...) has a strong claim as a major stage — if not the major stage — of the form”.

²²⁰ No original: “(...) enormously popular at this time, and that innumerable periodicals were publishing countless stories”.

ajudou a identificar alguns desses “novos” observadores que surgem na alvorada da modernidade, como o detetive e o *flâneur*, símbolos distintos do sujeito moderno.

O conto *The diamond lens* foi escolhido para colocarmos em destaque o estereoscópio, citado por Crary, que tanto influenciou este trabalho, como o dispositivo oitocentista por excelência. O estereoscópio se constitui como um modelo de apreensão do mundo que proporciona uma relação voyeurística entre observador e observado, de maneira similar ao microscópio da narrativa, que também consiste em um instrumento visual privativo. Entendemos que o voyeurismo é uma categoria fundamental para o estudo dos dispositivos ópticos, pois está ligado, como vimos, ao declínio da popularização do estereoscópio – outrora a grande febre do entretenimento -, o que salienta o quanto esses aparatos estavam embrenhados no imaginário e no cotidiano da sociedade da época. Com o estereoscópio, foi possível delinear a evolução de sua significação no contexto social do século XIX, de brinquedo filosófico a dispositivo obscuro, pervertido – característica que também fez parte de discussões em torno de instrumentos posteriores, como o cinetoscópio e o cinematógrafo.

Já *The crystal egg* nos serviu para tecermos algumas considerações acerca do cinematógrafo, bastante simbólico devido à data de sua invenção - isto é, menos de uma década antes do novo milênio, como uma coroação de um processo de modernização que depositava no olhar mediado pela tecnologia uma relevância única até então, e que desemboca, em grande medida com a ajuda do cinema e posteriormente da televisão, numa ainda maior intensificação da visualidade no cotidiano urbano ao longo do século XX. Com seu caráter premonitório, o dispositivo criado por Wells nos ajudou a fazer pontes com o cinema que viria a se constituir como indústria alguns anos depois, e, através de suas semelhanças e diferenças com o ovo de cristal, tentamos apontar para o peso cultural do cinematógrafo nas décadas vindouras, bem como fazer aproximações com alguns de seus precursores populares durante o século XIX, como o panorama e o diorama.

Após atentarmos, portanto, para algumas pequenas máquinas através das obras dos autores que constituem nossos estudos de caso, na tentativa de ilustrar como elas se inscreviam na percepção de mundo do indivíduo moderno que delas fazia uso, pudemos desviar-nos um pouco dessas especificidades para examinar brevemente um gênero que, assim como o conto, também prosperou no período em questão. Tão representativo do Oitocentos quanto os dispositivos ópticos aqui mencionados, o fantástico literário atesta

o quanto a temática visual fazia parte das preocupações e da imaginação de seus artistas. Identificamos que o gênero do fantástico faz um uso particularmente recorrente dessa temática visual, o que corrobora nosso entendimento de que esse campo do conhecimento e da experiência reinou sobremaneira na modernidade. *Le Horla*, que se inscreve no “fantástico cotidiano”, segundo a formulação de Calvino, nos apresenta uma outra faceta da percepção de mundo do indivíduo embebido no olhar mediado pela tecnologia. Se O’Brien e Wells, em suas ficções científicas, escrevem personagens que penetram um novo mundo através de seus dispositivos visuais individuais, a personagem do conto de Maupassant não precisa *ver* para *sentir* que uma força ameaçadora o ronda; é nas sensações do protagonista que se instala a certeza sobre a presença de algo invisível. A peça óptica que atesta a existência da criatura (o espelho), ao oferecer a comprovação do mundo fantástico ao protagonista, acaba apenas por reiterar sua invisibilidade. A ansiedade frente ao invisível forma a experiência de mundo da personagem de *Le Horla* na mesma medida em que o fascínio pelo visível forma a experiência de mundo das personagens de *The diamond lens* e *The crystal egg*. O caráter mágico e sobrenatural das imagens produzidas pelos aparatos ópticos, que se sobressaía aos olhos dos observadores e podia ser utilizado como entretenimento e espetáculo, se transforma, conforme as décadas passam, em um ceticismo com relação à visão humana e às capacidades do olho sem mediação técnica.

Assim, o que tentamos demonstrar nessas páginas é a prevalência que os aparelhos ópticos tiveram na Europa e nos Estados Unidos do século XIX e como eles estavam associados à percepção e à experiência do mundo por parte do indivíduo moderno. Ao nos utilizarmos de escritos ficcionais daqueles que fizeram parte dessa época, podemos extrapolar o estudo específico da tecnologia para englobar, também, a relevância cultural que a visão desempenhou ao longo desse período – um período marcado pela crescente associação entre a literatura e a visualidade, que se imbricam de forma mútua tanto entre si quanto com as demais áreas do conhecimento e da expressão artística de uma sociedade. Segundo Leonardi, “mídias nascem não somente uma, mas duas ou múltiplas vezes, pois se renovam constantemente nos planos tecnológicos, culturais, sociais e institucionais” (LEONARDI, 2018, p. 16, tradução nossa²²¹). Assim, a cultura visual do período oitocentista se impõe e se caracteriza de maneira singular na história da modernidade.

²²¹ No original: “(...) media are born not just once but two or multiple times, as they are constantly renovated on technological, cultural, social, and institutional levels”.

Longe de esgotar as reflexões suscitadas pelo tema e pelos estudos de caso aqui expostos, esta pesquisa pretende fornecer apenas um vislumbre preliminar das possibilidades de se trabalhar a literatura de ficção junto às tecnologias da visão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. **The art of describing: Dutch art in the seventeenth century**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- ANDERS, Günther. **Sobre o olho**. In: Cadernos de Tradução LELPraT, vol. 2, junho 2021. Tradução de Felipe Catalani.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARMSTRONG, Nancy. **Fiction in the age of photography: the legacy of British realism**. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2002.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2017.
- BALÁZS, Béla. **A face das coisas**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, pp. 87-91.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. **Morale du joujou**. *L e Monde littéraire*, 1853.
- _____. **The Salon of 1859, II: The Modern Public and Photography**. In: Art in Paris 1845-62, trans. Jonathan Mayne, Phaidon Press, London, 1965, pp. 149-55.
- BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, pp. 383-399.
- _____. **Le dispositif**. In: Communications, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. pp. 56-72
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, pp. 165-196.
- _____. **Pequena história da fotografia**. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, pp. 91-108.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: **Obras escolhidas, vol. 3**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BONITZER, Pascal. **Décadrages: peinture et cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Collection Essais, 1995.

- BRYSON, Norman. **Vision and painting: the logic of the gaze**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1986.
- BURCH, Noël. **Life to those shadows**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.
- CALVINO, Ítalo. **Introdução**. In: CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARVER, Raymond. **On writing**. In: MAY, Charles E. (Org.). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, pp. 273-277.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Machines of the visible**. In: DE LAURENTIS, Teresa; HEATH, Stephen. **The cinematic apparatus**. Londres: The Macmillan Press, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto**. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pp. 147-163.
- CRARY, Jonathan. **Modernizing vision**. In: FOSTER, Hal (Org.). **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988, pp. 29-43.
- _____. **Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture**. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- _____. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- EASTLAKE, Lady Elizabeth. **Photography**. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980, pp. 39-68.
- EISENSTEIN, Sergei. **Dickens, Griffith, and the film today**. In: **Film forum: essays in film theory**. São Diego, Nova Iorque, Londres: Harcourt, Inc., 1977.
- ELIOT, George. **Selected essays, poems, and other writings**. Nova Iorque: Penguin, 1990.
- EPSTEIN, Jean. **O cinema e as letras modernas**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, pp. 269-275.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FRIEDBERG, Anne. **Window shopping: cinema and the postmodern**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1994.

- GALASSI, Peter. **Before photography: painting and the invention of photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, New York Graphic Society, 1981.
- GINZBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GORDIMER, Nadine. **The flash of fireflies**. In: MAY, Charles E. (Org.). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, pp. 263-267.
- GOTLIB, Nadia Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- GOYET, Florence. **The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre**. Cambridge, UK:
- GRIFFITHS, Alison. **Shivers down your spine**. Screen 44, Spring 2003, pp. 1-37.
- GUNNING, Tom. **An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator**. Art and Text 34 (Spring 1989).
- HANSON, Clare. **'Things out of words': towards a poetics of short fiction**. In: HANSON, Clare (Org.). **Re-reading the short story**. Londres: Palgrave Macmillian, 1989, pp. 22-33.
- HAWTHORNE, Nathaniel. **The house of the seven gables**. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne (Vol. 2). Columbus, Ohio: Ed. William Charvat et al, 1965.
- IVINS JR., William M. **Prints and visual communication**. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- JAY, Martin. **Scopic regimes of modernity**. In: FOSTER, Hal (Org.). **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988, pp. 3-20.
- JOHNSON, Barbara. **The frame of reference: Poe, Lacan, Derrida**. Yale French Studies, No. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise (1977), pp. 457-505
- LEONARDI, Nicoletta. **With eyes of flesh and glass eyes: railroad image-objects and fantasies of human-machine hybridizations in the mid-nineteenth-century United States**. In: LEONARDI, Nicoletta; NATALE, Simone (Org.). **Photography and other media in the nineteenth century**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- LERENA, María Jesús Henáez. **Short-storyness and eye-witnessing**. In PATEA, Viorica (Org.). **Short story theories: a twenty-first-century perspective**. Amsterdã, Nova Iorque: Editions Rodopi B.V., 2012, pp. 173-204.

- LERENA, María Jesús Henáez. **Short story world: the nineteenth-century American masters**. Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014.
- LUKÁCS, György. **The meaning of contemporary realism**. Londres: Merlin Press, 1969.
- _____. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A emergência do observador**. Galáxia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica PUC-SP, n.3, 2002, pp. 227-234.
- _____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP; Papirus, 2011.
- MARCH-RUSSELL, Paul. **The short story: an introduction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- MARLER, Robert F. **From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's**. American Literature, Vol. 46, No. 2 (May 1974), pp. 153-169.
- MAUPASSANT, Guy de. **O Horla**. In: AMARO, Paola Felts; SANDER, Adriane (Org.). **O Horla; A cabeleira; A mão; O colar**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011, pp. 11-59.
- METZ, Christian. **História/discurso (nota sobre dois voyeurismos)**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, pp. 403-410.
- NATALE, Simone. **A mirror with wings: photography and the new era of communications**. In: LEONARDI, Nicoletta; NATALE, Simone (Org.). **Photography and other media in the nineteenth century**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- NERVAL, Gérard de. **Aurélia suivi de Pandora**. Paris: Libro/Flammarion, 2003.
- NOVAK, Daniel A. **Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form**. In: NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 43, No. 1, Theories of the Novel Now, Part III (SPRING 2010), pp. 23-30
- O'BRIEN, Fitz-James. **O que foi aquilo? Um mistério**. In: MANGUEL, Alberto (Org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 435-446.
- _____. **The diamond lens**. In: **The diamond lens with other stories**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1885, pp. 3-35.
- ORTOLEVA, Peppino. **In the time of Balzac: the daguerreotype and the discovery/invention of society**. In: LEONARDI, Nicoletta; NATALE, Simone (Org.). **Photography and other media in the nineteenth century**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.

- PANOFSKY, Erwin. **Estilo e meio nas imagens em movimento**. COGNITIO ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia, ISSN 1809-8428, São Paulo: CEP/PUC-SP, vol.16,nº.1,janeiro-junho, 2019, p.128-141. Tradução de Matheus Gomes Reis Pinto.
- _____. **Perspective as symbolic form**. Nova Iorque: Zone Books, 1991.
- PATEA, Viorica. **The short story: an overview of the history and evolution of the genre**. In: PATEA, Viorica (Org.). **Short story theories: a twenty-first-century perspective**. Amsterdã, Nova Iorque: Editions Rodopi B.V., 2012, pp. 1-24.
- PICKERING, Jean. **Time and the short story**. In: HANSON, Clare (Org.). **Re-reading the short story**. Londres: Palgrave Macmillian, 1989, pp. 45-54.
- PIGLIA, Ricardo. **Teses sobre o conto**. In: **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 89-94.
- POE, Edgar Allan. **The philosophy of composition**. MAY, Charles E. (Org.). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, pp. 67-69.
- _____. **The purloined letter**. In: **The murders of Rue Morgue and The purloined letter**. Génova: Black Cat Publishing, 1999.
- PRATT, Mary Louise. **The short story: the long and the short of it**. In: MAY, Charles E. (Org.). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, pp. 91-113.
- RANCIÈRE, Jacques. **The edges of fiction**. Cambridge: Polity Press, 2020.
- REID, Ian. **The short story**. Abingdon; Nova Iorque: Routledge, 2018.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- RUDISILL, Richard. **Mirror image: the influence of the daguerreotype on America**. In: GOLDBERG, Vicki (Org.). **Photography in print**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981, pp. 70-76.
- SCHARF, Aaron. **Art and photography**. Nova Iorque: Penguin Books, 1986.
- SHADBOLT, Maurice. **The hallucinatory point**. In: MAY, Charles E. (Org.). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, pp. 268-272.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- STEVENSON, Robert Louis. **A gossip on romance**. In: PHELPS, William Lyon (Org.). **Essays by Robert Louis Stevenson**. Nova Iorque: C. Scribner's Sons, 1918.
- STIEGLITZ, Alfred. **The hand camera - its present importance**. In: GOLDBERG, Vicki (Org.). **Photography in print**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981, pp. 214-217.

- STRAND, Paul. **Photography and the new God**. In: TRACHTENBERG, Alan (Org). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980, pp. 141-153.
- TAFT, Robert. **Photography and the American scene: a social history, 1839-1889**. Nova Iorque: Dover Publications, Inc., 1964.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **The fantastic: a structural approach to a literary genre**. Cleveland; London: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
- TRACHTENBERG, Alan (Org). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- TURVEY, Malcolm. **Doubting vision: film and the revelationist tradition**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.
- VERTOV, Dziga. **Resolução do conselho dos três**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, pp. 252-259.
- VON BREVERN, Jan. **Two or three things photography did to painting**. In: In: LEONARDI, Nicoletta; NATALE, Simone (Org.). **Photography and other media in the nineteenth century**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- WELLS, H. G. **O país dos cegos e outras histórias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- WENDELL HOLMES, Oliver. **The stereoscope and the stereograph**. In: TRACHTENBERG, Alan (Org). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980, pp. 71-82.
- ZOLA, Émile. **The experimental novel and other essays**. Nova Iorque: Haskell House, 1964.
- ZWEIG, Stefan. **Three masters: Balzac, Dickens, Dostoeffsky**. Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1930.