

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO**

**VISÃO E PERCEPÇÃO:
A TRANSFORMAÇÃO DO OBSERVADOR E DE SUAS FORMAS DE PERCEBER O
MUNDO.**

JULIANA MATTOS DOS SANTOS

RIO DE JANEIRO

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**VISÃO E PERCEPÇÃO:
A TRANSFORMAÇÃO DO OBSERVADOR E DE SUAS FORMAS DE PERCEBER O
MUNDO.**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

JULIANA MATTOS DOS SANTOS

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

RIO DE JANEIRO
2013

Juliana Mattos dos Santos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Visão e percepção: a transformação do observador e suas formas de perceber o mundo**, elaborada por Juliana Mattos dos Santos.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Doutora em Filosofia pela Universidade de Paris I - Sorbonne
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Marta de Araújo Pinheiro
Doutora em Comunicação - UFRJ
Departamento Fundamentos da Comunicação -. UFRJ

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins
Pós-Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

SANTOS, Juliana Mattos.

Visão e percepção: a transformação do observador e de suas formas de perceber o mundo. Rio de Janeiro, 2013.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz

SANTOS, Juliana Mattos. **Visão e percepção: a transformação do observador e de suas formas de perceber o mundo.** Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho explora a evolução do observador diante das imagens do mundo e procura explicitar a necessidade da observação para a construção do conhecimento através do refinamento da percepção. Com base nos estudos de Jonathan Crary e Henri Bergson, são citados e explicados alguns conceitos importantes no que tange às necessidades de perceber melhor o mundo para obter maior capacidade de agir sobre ele, a saber: o corpo, a atenção e o tempo. Neste trabalho, como exemplo de oportunidade de reflexão em um momento de fluxos intensamente dinâmicos e hiperestímulos capturadores de atenção, é analisado o longa metragem “O Som Ao Redor”, de Kleber Mendonça, que propõe um cinema inserido em uma temporalidade, mobilizando dinâmicas de captura de atenção divergentes das existentes nos filmes do cinema adrenalina. Tais dinâmicas inseridas em “O Som Ao Redor” apostam na possibilidade de um espectador reflexivo e não autômato, capaz de perceber e produzir suas próprias ideias.

Palavras-chave: observador; percepção; atenção

SANTOS, Juliana Mattos. **Visão e percepção: a transformação do observador e de suas formas de perceber o mundo.** Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

ABSTRACT

This work examines the evolution of the observer concerning the images of the world and explains the need of observation for the construction of knowledge through the refinement of perception. Based on studies by Jonathan Crary and Henri Bergson, some important concepts are developed and explained, related to relevance of perceiving the world more accurately in order to act upon it more broadly. Those concepts are: body, attention and time. In this work, as an example of an opportunity to reflect in a context of intense dynamic flows and floating attention, this study analyzes a Kleber Machado director`s film, "O Som Ao Redor," wich deals with temporal and dynamic capture attention opposed to those in the films of the so called "cinema adrenaline". Such dynamics embedded in "O Som Ao Redor" shows the possibility of a spectator and not automaton, able to perceive and produce his own ideas.

Keywords: observer, perception, attention

aos meus pais e irmã.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela saúde e oportunidades.

A Maria Cristina Franco Ferraz, por toda inspiração e dedicação que exala e dissemina.

A Marcio D'Amaral, Ieda Tucherman, Renzo Taddei, Gabriel Collares, Dante Gastaldoni e Marta Pinheiro, que enriqueceram este percurso.

Aos amigos: Fernanda, Luisa Leite, Luiza Ramos, Stephanie, Mariana, Julia, Michelly e Pedro.

A Oliver, meu inspirador e melhor amigo

A minha irmã, Priscila, que descobriu na Enfermagem como me deixar orgulhosa.

Aos meus pais, Guiomar e André, pelo amor de sempre e para sempre.

SUMÁRIO

- 1) INTRODUÇÃO
- 2) JONATHAN CRARY E OS ESTUDOS SOBRE A VISÃO
- 3) A PERCEPÇÃO EM HENRI BERGSON
- 4) “O SOM AO REDOR” E O CINEMA ADRENALINA
- 5) CONSIDERAÇÕES FINAIS
- 6) REFERÊNCIAS

1) INTRODUÇÃO

Com base em estudos focados nas obras de Jonathan Crary e Henri Bergson, este trabalho visa a mostrar como se deram alterações nos modos de observar do homem com o passar dos séculos e com as mudanças conjunturais da sociedade ocidental. Seguindo a mudança das formas de ver e agir sobre o mundo, o presente estudo parte de alguns conceitos utilizados por Bergson tais como atenção e tempo, para o desenvolvimento da percepção humana e, assim, para a construção do conhecimento.

Fruto de um interesse pessoal em questões como conhecimento, educação e preocupação com a inserção de novas tecnologias na vida cotidiana, este estudo visa a entender os processos que conduzem o homem à obtenção das percepções que o levam a conhecer o mundo e a evidenciar que os hábitos e o regime de temporalidade em que se vive são fatores que prejudicam, ou mesmo inviabilizam, a emergência de novas percepções e formas de conhecimento.

O objetivo deste trabalho é entender como os estudos de Jonathan Crary e Bergson, mesmo não sendo este último contemporâneo, são capazes de conduzir à reflexão acerca de uma problemática atual: os excessos de estímulos e a compressão do tempo têm levado o homem a automatizar suas respostas e a privar-se da liberdade de refletir e produzir seus próprios conceitos através da percepção.

No primeiro capítulo do trabalho, na esteira da leitura de *Técnicas do Observador* de Jonathan Crary, são estudados dois tipos de observador: o primeiro, aquele proposto pelo modelo de visualidade da câmara escura, no qual imagens são experienciadas e tomadas apenas como efeitos de reações físicas de raios luminosos, prescindindo do homem e de seu corpo para serem formadas. Em seguida, tem-se, no limiar do século XIX, um observador “interno”, que vê o mundo e que se vê nele. A partir do século XIX, com os estudos de Goethe, a especificidade do corpo humano foi integrada como elemento fundamental para a observação e, assim, o observador passou então de mero agente passivo no processo de construção das imagens a produtor da experiência óptica.

Neste contexto em que a corporeidade passa a interferir na visão, na percepção, há uma ruptura importante de paradigma que colocou em xeque a capacidade de produção de conhecimento. No modelo de visualidade da câmara

escura, o olho funcionava como uma lente transparente capaz de produzir imagens indefectíveis. Com o enfraquecimento deste modelo de visualidade e a entrada do corpo nesse âmbito, a visão, assim como os outros sentidos, se tornou passível de questionamentos, problematizando-se a crença na produção de conhecimentos concretos sobre o real. Pensada como estabelecida pelos sentidos do corpo, a percepção passou a ser entendida como em processo de constante transformação, como todos os outros elementos da cultura modernizante, que criam desejos e os destroem para que novas necessidades nasçam e sejam supridas.

É trabalhado nesse momento o conceito de atenção como ferramenta capaz de “eliminar os excessos” no processo de percepção e construção do conhecimento. Neste caso, a atenção era entendida como capaz de organizar as imagens de um mundo repleto de cores, sons e formas, de modo a sintetizá-las coerentemente para que o homem fosse capaz de atuar sobre ele de maneira eficaz.

No segundo capítulo do trabalho entende-se que, para Henri Bergson, a percepção é um conceito atrelado à vida, no sentido de possibilitar ações de acolhimento do favorável e/ou repelimento do ameaçador: ou seja, perceber não se encontra no plano da contemplação e do conhecimento apenas, mas sim no plano de possibilidades de ação sobre o mundo. Na esteira dos estudos de Bergson sobre a percepção é destacada a importância do tempo como duração e do corpo nos processos de percepção. Para Bergson, toda percepção efetiva se dá no tempo que escoia ininterruptamente, implicando a introdução de lembranças, portanto, memória. O homem é um ser diferente dos outros vivos porque vive de memória. Para Bergson quanto mais intensa a vivência do tempo como duração, mais ampla e profunda será a percepção, maior o campo de atuação da memória e, assim, a possibilidade de ação sobre o mundo.

Para ilustrar e aprofundar as teorias de Crary e Bergson sobre o olhar, a percepção e a importância da liberdade na construção do conhecimento, após os capítulos mais conceituais, é feita uma análise sobre o filme de Kleber Mendonça “O Som Ao Redor”, de 2012. Este filme propõe ao espectador, partindo-se dos conceitos bergsonianos de atenção e tempo, liberdade para reflexão. Na contramão das propostas apresentadas pelo filme de Kleber Machado, nos referimos, de modo sucinto, ao cinema adrenalina, que, com o excesso de cortes e aceleração da

exposição das imagens, estrangula o tempo para a reflexão do espectador, que acaba por responder a estímulos de modo automático. Trata-se da problemática da atenção fragmentada, automatizada e capturada, que não permite que o espectador formule seus próprios conceitos sobre o que observa. Em “O Som Ao Redor”, a liberdade reflexiva leva o espectador a tirar suas próprias conclusões, a quebrar suas expectativas e a perceber, no tempo que lhe é oferecido, novas dimensões da vida e de seu lugar no mundo social.

Em “O Som Ao Redor” o espectador é convidado a penetrar nas histórias das pessoas comuns de uma cidade do Recife e essa penetração acontece em função da sonoplastia: uma trilha sonora natural, construída a partir dos sons do mundo, que mantém o suspense durante o filme. Kleber Mendonça Filho se utiliza de recursos cinematográficos e do próprio som para devolver o espectador ao mundo, com a percepção “atualizada”, capaz de identificar no presente algo que já existia, mas não era perceptível antes do filme. Propostas de “O Som Ao Redor” tais como a duração das cenas e o uso controlado de cortes proporcionam ao espectador o tempo de reflexão tão bem visto por Bergson, o tempo em que o homem pode ativar sua capacidade de hesitação, criando novas respostas a estímulos do mundo ou suspendendo-as, afastando-se das respostas prontas, dos automatismos.

Tal estudo mostra-se relevante para o campo da comunicação a partir do momento em que se entende que a hiperestimulação dos sentidos e a vivência contemporânea do tempo vão de encontro aos conceitos de duração e atenção propostos por Bergson. A duração - como aliada fundamental da apuração da percepção, capaz de transformar o conhecimento sobre algo profundo e não fragmentado - e a atenção, - como filtro da percepção que impede que ela seja um fluxo caótico de sensações, - são ferramentas que, mesmo tendo o primórdio de seus estudos no século XIX, tornam-se ferramentas importantes para se pensar na conjuntura atual de processos de modernização da vida e dos modos de lidar com as informações.

Procura-se, neste trabalho, tematizar de que modo a atenção é ser capturada a todo instante em um contexto no qual a instantaneidade é sinônimo de eficácia: quanto mais se sabe em menos tempo, mais eficiente é o homem. Ora, tal crença é

abalada ao se levar em conta Jonathan Crary e Henri Bergson, o tempo como duração, a necessidade da atenção para o alargamento da percepção e do surgimento de novos níveis de conhecimento. É preciso pensar que produzir conhecimento não é papel apenas de estudiosos e filósofos, mas do homem que vive e interage com o mundo como corpo receptor e produtor.

Deste modo, estudos baseados nas obras de Jonathan Crary e Henri Bergson aqui presentes evidenciam a relevância de se pensar um modo de repensar o quadro da comodidade intelectual ao qual os brasileiros são expostos desde a infância, com uma educação pautada em repetições (hábitos), e permitir que se reflita, que se hesite, que se discorde, para que novos pontos de vista venham a surgir e novas possibilidades de ação sobre o mundo sejam capazes de conduzir o conhecimento a novos horizontes.

2) JONATHAN CRARY E OS ESTUDOS SOBRE A VISÃO

“[...] o funcionamento da visão tornou-se dependente da constituição fisiológica contingente do observador, tornando a visão imperfeita, discutível e até, argumentou-se, arbitrária.”

Jonathan Crary

A modernização, acompanhando os avanços do capitalismo no século XIX criou novas necessidades, novas maneiras de consumo e modos de produzir. Jonathan Crary investigou este fenômeno, privilegiando a mudança do observador. O homem, como sujeito observador historicamente configurado, está inserido neste processo que acarretou certas mudanças na percepção, também por conta dos espaços urbanos em plena expansão. Como explica Maria Cristina Franco Ferraz,

foi ao longo do século XIX que a percepção e a cognição passaram por um amplo processo de mutação, no contexto da emergência de formas industrializadas de contemplação, da aceleração dos processos de produção e consumo nas metrópoles em expansão daquela virada de século. (FERRAZ: 2010, 22)

A câmara escura e o observador externo

No século XIX, mais precisamente entre os anos de 1810 e 1840, a história da visualidade ganhou novos rumos a partir do momento em que os discursos dominantes e as práticas do olhar romperam com um regime clássico de visualidade e fundamentaram a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo. (CRARY: 2004,67) Tal regime clássico de visibilidade pautava seus preceitos na existência de um observador externo, cuja fisiologia corpórea não influenciava na construção da visão e, conseqüentemente, não intervinha no mundo externo que era percebido. Pode-se ilustrar este observador externo através do modelo de visão proposto pela câmara escura, no qual as imagens são experienciadas e tomadas apenas como efeitos de

reações físicas de raios luminosos, prescindindo do homem e de seu corpo para serem formadas.

A câmara escura é um dispositivo que aparece nos primórdios dos estudos sobre a visão. Trata-se de uma caixa (ou sala) escura com um orifício em um de seus cantos através do qual a luz penetra reproduzindo, na superfície interna do ambiente escuro, a imagem invertida de um objeto que se encontra em seu exterior. Os princípios estruturais e ópticos da câmara escura, durante cerca de duzentos anos antes do século XIX, fundiram-se em um paradigma dominante que circunscreveu o estatuto e as possibilidades de um observador. Esse modelo foi o mais amplamente utilizado para explicar a visão humana, para representar a relação do sujeito perceptivo e a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior.

Nesse sistema, a produção de imagens acontecia de acordo com a lógica da física newtoniana que envolve raios luminosos (leis da reflexão e refração), sem necessidade da interferência humana. Desse modo, analisando-se o aparelho e o sujeito a ele ligado, chega-se a um ponto crucial sobre a câmara escura: a promoção de um corte metódico, de uma delimitação da extensão ilimitada e indiferenciada do mundo exterior, sem qualquer interferência corporal ou subjetiva do homem.

A câmara escura, se pensada com mais rigor, realiza uma operação de individuação, ou seja, ela define um observador isolado, recluso, autônomo e um objeto produtor de imagens fidedignas. O olho, neste momento, era entendido como uma lente, e assim era mantida a crença em uma relação de exterioridade entre o sujeito e o objeto. Nessa relação de exterioridade do corpo em relação ao mundo externo não havia espaço para uma maior problematização acerca da relação entre observador e imagem, já que se o corpo não intervinha no que era percebido, este modelo óptico e de conhecimento pode ser caracterizado como um modelo de certezas essenciais e de pura objetividade.

Na sequência dos estudos sobre a visão está a Dióptrica cartesiana. Este é o título de um capítulo do Discurso do Método, de Descartes, que faz referência a uma parte da física dedicada ao estudo da refração da luz. Neste estudo, Descartes menciona e logo descarta, fazendo referência a uma glândula sintetizadora de imagens, um fato problemático da visão humana: o de termos dois olhos e apreendermos uma imagem do mundo. Mas a explicação de Descartes, baseada em uma glândula que

seria capaz de juntar duas imagens formando apenas uma, não representou a introdução da corporeidade nas relações de percepção, muito pelo contrário: este foi um modo rápido e eficiente de afastar qualquer pensamento que pudesse abalar o modelo de visão objetivo e de certeza essencial de base newtoniana.

Descartes, ao longo de seu texto enfatiza que não é o corpo o responsável pelo que é percebido, mas sim a alma. Ele permanece distinguindo corpo e alma, mas introduz um elemento complicador nessa relação a princípio distante, como explica Ferraz:

Unida ao cérebro onde repousa, a alma, responsável pela clareza da razão, pode sofrer efeitos nefastos de “vapores” que circulam na materialidade do corpo. A corporeidade intervém quando, por intoxicação ou qualquer outro distúrbio, perturba a percepção verdadeira, não delirante, de que a alma dotaria o homem. (FERRAZ:2010, 24)

Na Dióptrica, o corpo só é invocado quando para dar uma explicação plausível aos casos de percepção falsa, a exemplo dos “frenéticos” e as pessoas que dormem e que têm visões de algo que não existe na realidade. Partindo das análises acima, pode-se dizer que até o século XVII o corpo não intervinha no modelo de percepção da época e que até então, conhecer o mundo era consequência de leis da física. O sujeito que percebia estava em um campo seguro e bem apoiado para conhecer e perceber objetivamente uma vez que o sensível não se fazia presente para transformar as certezas e objetividades em enganos.

Corpo: o produtor da experiência óptica

A subjetividade corpórea do observador era então excluída do conceito de câmara escura. Entretanto, o limiar do século XIX, iria se tornar o lugar em que se fundaria a possibilidade de um observador, visto que toda a especificidade do corpo humano entendeu-se, a partir do século XIX com os estudos de Goethe, ser elemento fundamental para a observação. O corpo humano passou então de mero agente passivo no processo de construção das imagens a produtor da experiência óptica. Um dos primeiros indícios do enfraquecimento do modelo da câmara escura e da premissa do

envolvimento do corpo humano no processo de observação surge na obra de Goethe (1810) a qual se conhece por Teoria ou Doutrina Das Cores.

Em seus testes, Goethe propôs que, no interior da câmara escura, se fixasse o olhar sobre o raio de luz que incidia sobre a penumbra; em seguida, que o orifício pelo qual a luz penetrava fosse fechado e que se fixasse o olhar na escuridão: o que acontecia então é que era possível visualizar uma imagem circular que, com o tempo, apresentava variações cromáticas.

Os cientistas da época consideraram essas imagens intraoculares como traços fantasmáticos dos vasos sanguíneos ou de partículas constitutivas do próprio tecido ocular. A opacidade da visão ocular chega assim a transformar o próprio olho em objeto de visão. O olho torna-se portanto produtor de curiosas imagens, desprovidas de uma referência necessária a qualquer exterioridade. (FERRAZ: 2010, 27)

No mesmo estudo, Goethe também sugeriu que se fixasse o olhar sobre um objeto colorido e que, em seguida, ele fosse retirado do plano da visão: o que se percebia eram cores e luzes, mas cores e luzes de uma imagem que não pertencia ao objeto - visto que este já não estava mais diante dos olhos – mas derivava da materialidade fisiológica do corpo.

Para Maria Cristina Franco Ferraz (2010), na esteira de Crary, a introdução da corporeidade operada por Goethe equivaleu a uma mudança de paradigma, reconfigurando o próprio papel e lugar do observador. Esse novo paradigma abala a noção de transparência olho-lente que caracterizava os pensamentos tranquilizadores a respeito da percepção que atravessaram os séculos XVII e XVIII.

Neste contexto de ruptura com o regime clássico de visualidade, o funcionamento da visão tornou-se dependente da constituição fisiológica do observador, transformando o que era percebido pelo olho-lente como objetivo e verdadeiro em discutível, imperfeito e até arbitrário. Esta afirmação foi confirmada por estudos de meados do século XIX nos campos das ciências (como, por exemplo, a fisiologia óptica), filosofia e psicologia que chegaram à conclusão de que a visão ou qualquer outro sentido não seria capaz de possuir certeza essencial ou objetividade pura e simples.

Em 1860, estudiosos como Hermann Helmholtz e Gustav Fechner sinalizam certos “contornos de crise epistemológica”. Os contornos dessa crise estavam ligados ao fato de a experiência perceptiva ter perdido as garantias que mantinham sua relação privilegiada com relação à criação do conhecimento; sobretudo, a objetividade. Agora que se pressupunha impossível qualquer sentido garantir certeza, como o homem passaria a partir daí a produzir conhecimento?

Aí se descobria que o conhecimento tinha condições anatomofisiológicas, que formava-se pouco a pouco, na nervura do corpo, e que nele tinha uma sede privilegiada; suas formas, em todo caso, não podiam ser dissociadas da singularidades de seu funcionamento; em suma, havia uma natureza do conhecimento humano que lhe determinava as formas e podia, ao mesmo tempo, ser-lhe manifestada nos seus próprios conteúdos empíricos. (FOUCAULT *apud* CRARY:2012, 75)

No início de 1870, em resposta à crise epistemológica, entrou em cena o modernismo visual. Nele, a visão subjetiva, em que a qualidade das sensações dependia menos da natureza do estímulo e mais da constituição e funcionamento do aparelho sensorial foi condição para o surgimento da visão autônoma. Nela há uma separação da experiência perceptiva de sua relação necessária e determinada com o mundo exterior. Tem-se nessa fase um segundo movimento da Modernidade que é caracterizado por um observador de segundo grau, que volta sua observação sobre si próprio e sobre o corpo, sua surpreendente e complexa fisiologia. (FERRAZ:2010, 32)

Neste contexto, vale ressaltar também a mudança da importância do vetor espacialidade para o vetor temporalidade no que concerne aos estudos sobre a visão e a percepção. O fenômeno da persistência retiniana passou a se tornar objeto de estudos e experiências com vistas à quantificação e controle. Com a modernização da percepção, ou seja, com a ideia de que o olho passa a fazer parte de um todo corporal,

apreender imagens, perceber, conhecer, passam a ser encarados como processos dinâmicos que *duram*, instalando-se em uma temporalidade que escoia ininterruptamente. (FERRAZ:2010, 34)

Determinado o fato de que a visão e sua verdade empírica se situavam no corpo, os sentidos – e a visão em particular – passaram a ser anexados e controlados por técnicas externas de manipulação e estimulação. A visão, assim, começou a ser equiparada a muitos outros processos de modernização. (CRARY: 2004, 68)

Gustav Fechner propôs, em seus estudos, que a sensação era algo mensurável e a percepção algo quantificável e abstrato, mostrando também um pensamento compatível com os processos de modernização.

Para Jonathan Crary (2010), desintegrar a distinção entre interior e exterior, entre o observador externo e o observador que observa, se observa e é observado, tornou-se uma condição para o surgimento de uma cultura modernizante. E ele explica modernização como um processo de “criação incessante e autopropetante de novas necessidades, nova produção e novo consumo”. (CRARY: 2004, 68) Ou seja, para ele, a percepção está em um estado de transformação constante ou, também pode-se dizer, de crise.

A atenção

*“O problema da atenção é essencialmente um problema moderno.”
Edward Bradford Titchner*

Quando a lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer qualquer estrutura estável ou durável de percepção, através de seu jogo de construção e desconstrução de necessidades, ela impôs ou procurou impor um regime disciplinar de *atenção* onde

se desenvolveram novos dispositivos ópticos, que migraram dos laboratórios tanto para feiras populares quanto para as casas burguesas (taumatrópios, estereoscópios etc.). Esses dispositivos e brinquedos ópticos foram rapidamente inseridos na nascente cultura do espetáculo e vinculados a um novo regime de atenção, desatenção, devaneio, transe e sonambulismo. (CRARY *apud* FERRAZ: 2010, 33)

No século XIX, nas ciências humanas (psicologia científica), o problema da atenção se tornou uma questão fundamental por causa do surgimento de um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais cheio de informações sensoriais. A

desatenção, produzida quase sempre pelas combinações muito modernizadas de trabalho, passou a ser vista como perigo e problema sério no contexto das novas formas de produção industrializadas e a modernidade se caracterizou por ter como um de seus aspectos cruciais a crise contínua da atenção.

O capitalismo, com suas configurações variáveis, impulsionou a atenção e a desatenção a novos limites ao introduzir novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxo de informações ao cotidiano das pessoas. E, por sua própria natureza construtora e desconstrutora, ele passou a responder a essa nova formatação com novos métodos de administrar e regular a percepção. Jonathan Crary explica esta afirmação ao dizer que

parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como *natural* a mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para outra. O capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz este tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocas. (CRARY:2010, 69)

Neste contexto, é preciso citar o fato de que, desde Kant, parte do dilema epistemológico da modernidade tem sido sobre a capacidade humana de síntese em meio à fragmentação e à atomização de um campo cognitivo. (CRARY:2010, 69) Na segunda metade do século XIX, quando surgiram técnicas para o estabelecimento de tipos específicos de síntese perceptiva, este dilema epistemológico se acentuou. A difusão do estereoscópio (1850) e as primeiras formas de cinema (1890) são alguns dos exemplos dessas novas ferramentas que surgiram neste contexto. O estereoscópio consiste num aparelho capaz de analisar duas imagens, uma para cada olho, e transformá-la em apenas uma. Desse modo, o estereoscópio era capaz de sintetizar o que era visto pelo olho esquerdo e pelo olho direito em uma só imagem, percebida pelo cérebro.

Quando cai por terra a ideia de um olho-lente, transparente, capaz de produzir percepções do real puras e objetivas surge o problema da “manutenção da realidade”. Conhecer o real passou a depender de uma faculdade de síntese contingente e psicológica em que o mau funcionamento de tal capacidade estava ligado, no fim do século XIX, à psicose e outras patologias mentais, como explica Crary quando diz que

para a psicologia institucional dos anos 1880 e 1890, parte da normalidade psíquica era a capacidade de ligar as percepções de modo sintético em um todo funcional, afastando desse modo a ameaça de dissociação. (CRARY: 2010, 69)

Neste caso, a atenção se transformava em uma ferramenta capaz de organizar as imagens de modo a sintetizá-las coerentemente para que o homem fosse capaz de atuar sobre o real de maneira eficaz. A dissociação, ou o mau funcionamento da capacidade de síntese, torna o homem improdutivo, e por isso, hoje em dia, diagnosticável com patologias da mente como o déficit de atenção. Isto porque se pensa ser essa incapacidade de síntese uma falha na atenção do indivíduo. Tem-se, a partir da afirmação de Jonathan Crary, que o tema da atenção está ligado à história da visualidade no fim do século XIX, mesmo que não de forma coincidente.

Em um momento repleto de variedades de discursos e práticas institucionais em que houve um descolamento entre imagem e significado, a visão deixou de ser considerada como uma espécie de entidade objetiva capaz de apreender a verdade das coisas. A verdade passou a se enraizar no corpo do observador, estando ligada a uma sensação que apenas depois é significada pelo entendimento; assim a atenção passou a fazer parte do estudo da organização e estruturação da verdade da visão em que ela se tornou capaz de transformar o corpo que vê em um corpo organizado, tornando-o produtivo. A atenção, vista desse modo, funciona como um filtro em meio a um bombardeio de estímulos e é capaz de organizar as percepções para que o homem seja capaz de atuar sobre o real.

Dentre diversos tópicos examinados pela psicologia do século XIX, é possível argumentar que a noção de atenção é de fato a condição para o conhecimento. Fatores como tempo de reação, de sensibilidade sensorial e perceptiva, ato reflexo e respostas condicionadas colocaram o sujeito numa posição em que a atenção passou a ser o local de observação, classificação e mensuração e, por isso, o ponto a partir do qual os conhecimentos são acumulados. (CRARY:2010, 70)

A atenção não era então uma atividade neutra e intemporal como respirar ou dormir: ela foi estruturada historicamente e se articula de acordo com as normas determinadas socialmente. Com o passar dos anos, o homem teve que se ajustar a um

tempo que parecia escoar cada vez mais rápido, lidar com avanços da tecnologia e com os estímulos que ela produz e precisou, no meio de um turbilhão de novidades, ser e permanecer produtivo.

Já se sabe que a questão da atenção veio ganhando importância desde o enfraquecimento do modelo predominante de visão que foi exemplificado neste trabalho pelo modelo de observador da câmara escura. Em 1879, Wilhelm Wundt fundou seu laboratório na Universidade de Leipzig, na Alemanha, onde ele passou a desenvolver práticas laboratoriais que se tornaram modelo para toda a organização social moderna da experimentação psicológica em torno do estudo de um observador atento a uma enorme quantidade de estímulos produzidos artificialmente.

Com a centralização da atenção como objeto de estudo, entre os anos de 1880 e 1890 foi produzida uma quantidade desordenada de tentativas contraditórias para explicá-la, embora alguns poucos estudiosos da filosofia e das ciências do século XX rejeitassem a atenção como problema pertinente ou mesmo significativo. Atualmente, os estudos sobre a atenção persistem nos procedimentos interdisciplinares das ciências sociais e comportamentais ao tentar explicar a desordem de déficit de atenção, um rótulo criado para crianças indóceis e outros.

Nos anos de 1870, a atenção passou a ser vista como um problema por ser uma área mal definida para descrever como um mundo prático ou eficaz de objetos podia surgir para o sujeito que percebe, o que trouxe à tona uma crise generalizada no status do sujeito perceptivo. Inicialmente, com instrumentos quantitativos da psicofísica o estudo sobre a atenção pretendia racionalizar o que ele já tinha revelado ser irracionalizável:

Questões nitidamente específicas foram levantadas – como a atenção filtra algumas sensações e não outras?, a quantos eventos ou objetos uma pessoa pode prestar atenção ao mesmo tempo e por quanto tempo (isto é, quais são os limites quantitativos e psicológicos da atenção)?, até que ponto a atenção é um ato automático ou voluntário, até que ponto ela envolve esforço motor ou energia psíquica? (CRARY:2010, 71)

No postulado de Wundt, a atenção foi vista como uma função integrativa em um organismo cuja constituição era claramente hierárquica. Significativo neste postulado é Wundt ter equiparado o modelo de atenção à vontade. Ou seja, aparece a ideia de que vários processos sensoriais, motores e mentais podiam ser inibidos para se alcançar a clareza e o foco restritos que caracterizavam a atenção. Para Cray (2010), um observador normal é conceituado não apenas em relação aos objetos de atenção, mas também em relação ao que não é percebido, às distrações, margens e periferias excluídas ou reprimidas do campo perceptivo, desse modo,

A atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um único *continuum*, e a atenção era, portanto, como a maioria cada vez mais concordou, um processo dinâmico que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluía de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis. (CRARY:2010, 72)

A partir deste momento é possível perceber uma reordenação decisiva na visualidade que agora tem na inibição ou repressão parte constitutiva da percepção, ou seja, o observador não é mais conceituado apenas em relação aos objetos da atenção, mas também em relação ao que não é percebido. Ao introduzir esta questão da atenção, Jonathan Cray cita um outro fator importante na pesquisa sobre este tema no fim do século XIX: a hipnose. Por muito tempo o hipnotismo foi visto como um modelo de tecnologia da atenção, ou seja, responsável por uma refocalização intensa e uma limitação da atenção, seguida por uma inibição de respostas motoras.

A atenção foi descrita, como se pode perceber, como aquilo que impede a percepção de ser um fluxo caótico de sensações. Ela é capaz de anular, ou inibir, sensações para que a percepção não se torne caótica. Sendo assim, ser atento é uma característica importante de um sujeito produtivo e adaptável socialmente, mas a atenção sempre teve em si mesma condições para sua própria desintegração, como explica Cray (2010) quando diz que a atenção vive assombrada pelo seu próprio excesso, fato que nós mesmos podemos experimentar sempre que tentamos olhar para qualquer coisa durante muito tempo e nos percebemos em uma atenção absorta ou desviada. Maria Cristina Franco Ferraz explica este fato ao dizer que a atenção focada

acarreta, no seu limite, efeitos de paralisia motora do corpo e termina produzindo certa anestesia, em seu sentido literal – privação de sensação. (FERRAZ:2010, 52)

Apesar da importância da atenção na organização e modernização da produção e do consumo, estudos indicaram a instabilidade da experiência perceptiva por ela passar por mudanças contínuas, sendo assim, em última instância, dispersiva. A atenção, que parecia estar ligada a um conceito de fixidez (fixação do olhar, concentração), estava ao contrário, intimamente relacionada à duração e ao fluxo onde objeto e sensação existem, mas em constante mutação.

O cérebro, através das neurociências, passa a ter forte relevância quando se trata de desvios de atenção, ou seja, quando o ser que se propunha ser atento torna-se incapaz de selecionar e esquivar a mente dos excessos de colapsos sensoriais ao qual ele se encontra exposto. As várias tecnologias de acesso e aprimoramento do corpo, tanto químicas quanto mecânicas, têm contribuído para a produção de uma utopia da saúde perfeita, e, no caso da atenção, isso significa estar apto a atuar sobre o real com maior eficiência possível. Neste caso, qualquer desvio do padrão de atenção se transforma no muito citado déficit de atenção. No momento em que ciência se coloca no lugar de instituições tradicionais na tarefa de propor recomendações sobre como viver bem, provocando importantes alterações no terreno dos valores e sentidos que alicerçam a vida contemporânea é possível perceber que se vive em uma cultura somática.

A obrigatoriedade de uma otimização corporal, para estar isento de qualquer diagnóstico proposto pela cultura somática, tornou-se um padrão de medida e de valor para o homem. Criam-se modelos ideais de sujeito baseados na performance física e mental e se estabelecem novos parâmetros de mérito e reconhecimento cujas bases são regras de saúde. As ações individuais passam a ser dirigidas com o objetivo de obter melhor atuação sobre o mundo e desejos e as condutas passam a ser radicalmente relacionados a configurações fisiológicas moduláveis pela ação sobre a química cerebral.

Tudo o que acontece no corpo parece potencialmente explicável em termos exclusivamente cerebrais e genéticos na cultura somática e assim, as tecnologias derivadas da genética, da neuroquímica, da neurobiologia e do mapeamento cerebral são os locais onde está sendo depositada a esperança de desvendamento do humano.

Pode-se introduzir neste momento do trabalho uma matéria publicada no dia 20 de janeiro de 2013 no Jornal *O Globo*, na seção de Saúde, com o seguinte título: “Meditação frequente faz com que o cérebro fique mais atento e funcional”. A pesquisadora Elisa Kozasa, do Instituto do Cérebro do Hospital Israelita Albert Einstein, descobriu que a prática regular de meditação é capaz de “economizar neurônios” por manter o foco em exercícios de atenção. A pesquisadora, no decorrer da matéria, explica que as práticas de meditação são capazes de desenvolver um treinamento de foco de atenção, uma atenção sustentada¹.

A pesquisadora explicou que o teste foi realizado com pessoas que praticavam diferentes tipos de meditação, mas que isso não era capaz de influenciar na pesquisa, já que, em termos de atenção, os tipos de meditação mesmo que diferentes, funcionam de maneira similar. O estudo de Elisa Kozasa indica a meditação como uma forma de ajudar pessoas diagnosticadas com déficit de atenção e atletas e usuários de drogas, por torná-los capazes de controlar impulsos e regular o emocional.

Eliza ainda explica a importância do estudo desenvolvido para a vida na sociedade atual:

O grande problema é que somos bombardeados constantemente por estímulos, e isso faz com que tenhamos dificuldade de focar numa tarefa, iniciá-la e cumprí-la, tendo em vista a quantidade de estimulações que a gente recebe durante o dia. Esse treinamento de atenção da meditação não é aquela atenção com tensão física, é uma atenção relaxada.

A meditação então estaria inserida no contexto da cultura somática como proposta para o funcionamento perfeito da atenção: controlando impulsos emocionais e o déficit de atenção. A atenção “tratada” é capaz de desenvolver seu papel de forma eficaz, visto que para Jonathan Crary (2010) a atenção é muito mais do que uma questão de contemplação, de olhar e optividade, pelo fato de ela depender do corpo que é um sistema sensorial-motor em desenvolvimento e capaz de dissolver e criar formas. A atenção é a cola que amalgama um “mundo real” contra vários tipos de

¹ O estudo usou ressonância magnética funcional por imagem para avaliar diferenças no cérebro de 20 meditadores e 19 não meditadores combinados por imagem, sexo e nível de escolaridade. Os não meditadores mostraram maior atividade cerebral (giro frontal medial direito, giro médio temporal, giros pré e pós central, núcleo lentiforme) durante a execução das tarefas.

colapsos sensoriais ou cognitivos. O estudo realizado pela pesquisadora Eliza Kozasa evidencia de certa forma uma problemática contemporânea cada vez mais visível sobre a atenção: o quanto o meio externo e seus hiperestímulos provoam no homem uma dificuldade para focar a atenção sobre um objeto para conhece-lo melhor, percebe-lo além do superficial. A meditação, para Eliza, se torna um método capaz de trazer a atenção ao seu lugar inicial de elemento capaz de selecionar o que é importante para o corpo e permitir, com a ajuda da duração, conceito que será visto adiante com Henri Bergson, que o corpo seja capaz de produzir suas impressões.

3) A PERCEPÇÃO EM HENRI BERGSON

A percepção é um pequeno esboço onde se projeta a memória de toda uma vida e, por isso, vê-se este conceito como sendo de extrema importância para este trabalho. Segundo Bergson (2001), é através da percepção que o indivíduo é capaz de organizar, interpretar impressões recebidas dos sentidos e agir. Percepção é um conceito atrelado à vida, no sentido de possibilitar ações de acolhimento do favorável e/ou repelimento do ameaçador: ou seja, perceber, para Bergson, não se encontra no plano da contemplação e do conhecimento apenas, mas sim no plano de possibilidades de ação sobre o mundo. A partir deste ponto vale pensar que a única ferramenta capaz de diferenciar as pessoas não são mercadorias, mas a percepção. Nas percepções as pessoas tornam-se capazes de projetar suas experiências subjetivas em um recorte do real que a interessa e a possibilita agir sobre este real.

Neste contexto de possibilidades de ação oferecidas pela percepção vale destacar a importância da atenção. Para Bergson, a atenção é uma atitude a ser tomada para que se conheça as coisas e, nesse intuito, é preciso dedicação ao objeto para que a percepção sobre ele sofra alargamentos para que novas nuances possam ser percebidas. Estar atento não significa atuar mecanicamente, mas sim reestruturar de maneira contínua o que se observa, e para isso é necessário tempo e dedicação. Do ponto de vista psicológico ou cognitivo, a percepção envolve também os processos mentais, a memória e outros aspectos que podem influenciar na interpretação dos dados percebidos.

A subjetividade corpórea, no contexto da percepção, tem papel primordial para Bergson. A matéria e a percepção se diferenciam em grau: o indivíduo subtrai da matéria aquilo que o interessa e o que o interessa é a imagem especial, que é o corpo, que seleciona. Deste modo,

[...] perceber consiste em destacar do conjunto dos objetos a ação possível de meu corpo sobre eles. A percepção nada mais é, então, do que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel é, ao contrário, o de eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria qualquer apreensão; a seguir, de cada uma das próprias imagens retidas, tudo o que não interessa às necessidades da imagem que chamo meu corpo. (BERGSON *apud* FERRAZ: 2010,47)

Nos estudos feitos por Henri Bergson em *Matéria e Memória* (2001), vê-se como o tempo é fator de diferenciação entre o homem e os outros animais. Para Bergson toda percepção efetiva se dá no tempo que escoia ininterruptamente, implicando a introdução de lembranças, implicando memória. O homem é um ser diferente dos outros porque vive de memória e ela, ainda de acordo com Bergson, é a “espessura temporal da vida”. Bergson explica que a memória está sempre integralmente presente, mas sob o modo da virtualidade, ou seja, para o filósofo não há esquecimento. A memória acompanha a vida de um homem por inteiro e se atualiza em função das exigências da ação, como mostra a passagem:

Ocorre, em casos excepcionais, que a atenção renuncia de repente ao interesse que tinha pela vida: imediatamente, como por encanto, o passado se torna o novo presente. Nas pessoas que veem surgir diante delas, de modo imprevisível, a ameaça da morte repentina – no alpinista que escorrega para o fundo do precipício, nos afogados e enforcados –, parece que pode se produzir uma brusca conversão da atenção, algo como uma mudança de orientação da consciência que, até então, voltada para o futuro e absorvida pelas necessidades da ação, subitamente se desinteressa por eles. Isso basta para que milhares de detalhes “esquecidos” sejam rememorados, para que toda a história da pessoa se desenrole diante dela em um movente panorama. (BERGSON *apud* FERRAZ:2010, 75-76)

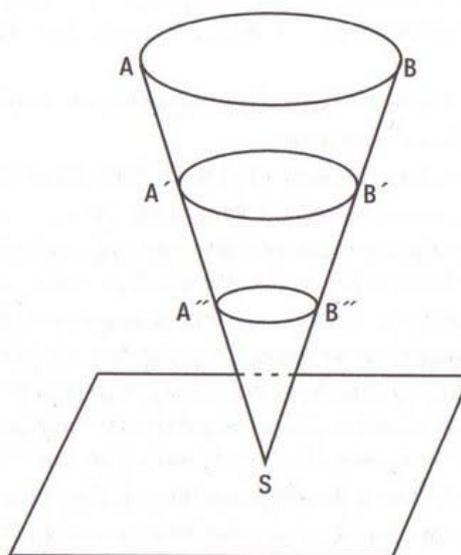
O homem, assim como os animais, está inserido na necessidade, ou seja, suas ações estão voltadas para sua saciedade, mas o homem é capaz de abrir um leque de possibilidades para atender à demanda da necessidade, ou como Bergson, às promessas e ameaças, que se colocam diante dele, enquanto o animal está fadado à repetição e ao automatismo porque sua vida coincide com o tempo presente - para ele não tem passado ou futuro, não existe memória.

Visto que a memória é este fator diferenciador do homem diante dos outros seres vivos, e que a memória é tempo, pode-se concluir que quanto mais rica a vivência do tempo como duração, mais ampla e profunda será a percepção, maior o campo de atuação da memória e, assim, a possibilidade de ação sobre o mundo. Ou seja, para Bergson (2001), a duração é o tempo real, o tempo em si mesmo, mudança

essencial e contínua que passa incessantemente modificando tudo e é a essência da vida psíquica.

É preciso entender que, segundo Bergson, o homem está imerso na duração e que a memória não é aquilo que leva o homem do presente ao passado, mas ao contrário, a memória é um progresso do passado no presente. No presente, no tempo que escoia ininterruptamente, a memória é atualizada pelo cérebro para preencher as percepções do instante que se vive e possibilitar ao homem a ação sobre o real. Aqui entra uma das mais importantes funções do cérebro para Bergson, que é a de suspender a memória e proteger o homem de seus afluxos avassaladores, tal como aquele que paralisa.

Aqui vale explicar a metáfora bergsoniana do cone que pretende ilustrar como a memória se desenvolve em graus, mais próximos ou mais distantes da ação. Bergson afirmava que a liberdade admite graus, ou seja, que o homem pode agir com base nos automatismos ou experienciando novos modos de agir, o que se percebe pelas noções de *eu superficial* e *eu profundo*. Quanto mais próximo estiver o homem da sua ação e percepção, mais a vida se desenvolve no plano superficial de sua interioridade, no presente propriamente dito. Quando o homem tem suas lembranças atualizadas pelo cérebro ele chega aos mais profundos planos da consciência, e explora as profundezas do campo da memória.



No cone ilustrado na página anterior, SAB representa a totalidade das lembranças acumuladas na memória; a base AB, é o passado que permanece imóvel. O vértice S representa todo o momento presente e tem a liberdade de avançar, sem cessar, sobre o plano em que ele se apoia que indica a representação atual do universo. Sendo assim, no plano AB está representado o “sonhador”, o homem que vive apenas de memórias: já que ele não circula pelas outras áreas do cone, ele é incapaz de ter novas experiências e assim, experimentar novas percepções; no S se encontra o autômato e impulsivo, aquele capaz apenas de realizar movimentos mecânicos e sem exercitar a capacidade de *hesitar*, muito valorizada por Bergson. Toda a memória se reflete em todos os pontos do cone: no ponto S de modo mais contraído, no ponto AB mais dilatado. Viver, para Bergson, significa explorar os diversos tons da memória. Para Maria Cristina Franco Ferraz (2010), a memória entendida nesse sentido, corresponde a uma fonte inesgotável para que o homem varie de resposta a determinadas situações, para que ele invente novos horizontes.

Bergson, ao tratar do sistema nervoso central, assinalou a liberdade do homem no que diz respeito aos automatismos. O sistema nervoso central liberou o homem da prisão às respostas imediatas, prontas e necessárias, respostas que cabem aos animais “inferiores” que apenas respondem aos estímulos externos por não terem a capacidade de suspender suas ações ou mesmo de *hesitar*. Intimamente ligado a esta capacidade de hesitação está o cérebro, que pode adiar, diferir, suspender e até varias respostas às promessas e ameaças que convocam a ação do homem.

O sujeito autômato, ilustrado no ponto S do cone bergsoniano, é aquele que está inserido no hábito. Para Bergson é preciso compreender o hábito como um grande vilão da emergência das percepções e um “economizador” mesquinho do tempo. O hábito para ele é um automatismo de repetição que impede a emergência das percepções, esmagando qualquer tipo de maravilhamento e provocando tédio; ele nada mais é do que uma memória incrustada no corpo, uma memória não à qual Bergson se refere.

É preciso lembrar que a construção filosófica de Bergson respondia às angústias de seu tempo com relação à automação dos corpos e rotinização da vida, por conta da inserção crescente dos homens na lógica de estímulo-resposta demandada

pelos meios de produção fabril, pela indústria cultural nascente e pela intensa estimulação sensório-motora dos corpos nos centros urbanos em expansão.

Em primeiro lugar, para Bergson, hábito e memória são processos totalmente díspares – é possível pensar em primeira instância que o hábito, por ser uma réplica pronta que é costumeiramente utilizada (modelo econômico de ação), seja uma vertente da memória. Para Bergson não. O hábito, combinação de circuitos sensório-motores inscritos no corpo, é sim funcional para a vida humana, já que ele propõe um exercício de repetição que gera a precisão, como explicam os exemplos a seguir: se todos os dias uma pessoa se levanta, coloca os chinelos e vai até o banheiro para escovar os dentes este hábito já se tornou intrínseco àquela pessoa. Se ela, porventura, vier a mudar a ordem do que faz ao se levantar, ela levará mais tempo para realizar as ações, posto que o cérebro e o corpo terão que se condicionar às novas atividades propostas.

O hábito também, por outro lado, é um fator condicionador dos corpos - é difícil alterar sua ordem – e uma vez que se adquire um hábito, se desfazer dele também é uma tarefa difícil. Dois exemplos capazes de ilustrar esses dois pontos: um fumante. Sabe-se que a maioria das pessoas que fumam há anos já se encontra em um estágio de vício real em função da absorção de nicotina e outros elementos químicos do cigarro. Contudo, conhecem-se pessoas que afirmam que fumam porque têm o hábito de ter o cigarro entre os dedos, o hábito de fazer o movimento do cigarro até a boca ou o hábito de fumar após ingerir bebida alcoólica. O outro exemplo diz respeito às pessoas de “melhor idade”: não existe momento na vida em que o homem esteja mais mergulhado em hábitos do que quando ele se percebe idoso.

O que se come, o que se fala, tudo, praticamente tudo, está inserido em um sistema habitual. Tal questão envolve a atenção pela vida, termo também cunhado por Bergson em “Matéria e Memória” que explicita o fato de que o homem percebe para agir, e não para conhecer, contemplar. Se, um idoso reduz suas ações a hábitos, pouco ele percebe e está consciente disso. É como se a pessoa que vive de hábitos quisesse visto que lhe faltam forças.

No caso do hábito, segundo Bergson, o passado sobrevive no corpo sob a forma de mecanismos motores gerados pela repetição de um mesmo esforço, atuando e agindo sobre o corpo. O hábito evidencia a repetição de movimentos que são

anexados e consolidados de forma a produzir um efeito de naturalização que permite uma economia da atenção para a efetuação das tarefas. Para Bergson, quanto mais a memória-hábito age sobre o corpo, mais o homem se assemelha a um autômato consciente.

Em contrapartida à memória-hábito, Bergson sinaliza outra forma de o passado sobreviver no corpo: através das lembranças independentes, datadas, singulares e irrepetíveis. Para Bergson, essas são as lembranças puras: “caprichosas, únicas” e capazes de guardar odores e sabores inconfundíveis de experiências passadas. Maria Cristina Franco Ferraz cita um dos exemplos de Bergson para explicar a relação entre percepção, memória-hábito e lembranças independentes:

Trata-se da experiência de passear por uma cidade desconhecida. Em geral, enquanto não se conhece o lugar, tende-se inicialmente a caminhar por ele tanto mais atento quanto ainda hesitante. As distâncias parecem mais longas e cada passo, uma verdadeira aventura. A percepção vai decrescendo à medida que nos *familiarizamos* com o local. Ou seja: como percebemos para agir, ao construirmos hábitos, podemos nos deslocar com facilidade, já sem ver certos detalhes. Ao ganho de tempo e eficiência corresponde a um inevitável empobrecimento de percepção. Uma das graças da viagem reside, sem dúvida, na reativação da plena potência da percepção, antes que nos apropriemos humanamente do desconhecido e estranho, domesticando-o no zoológico do familiar. (FERRAZ:2010, 81-82)

Para Bergson, desse modo, quanto menos o homem está inserido no campo das memórias-hábito, maior é a sua capacidade de perceber, sentir e ampliar o leque de ações sobre o real. Quando autômato e memorioso, o homem se torna mecânico, repetitivo e quase que incapaz de influir sobre o real.

Vale pensar aqui na proposta de educação existente no Brasil e suas consequências sociais e culturais refletidas sobre toda a nação. Ao contrário do que Bergson propõe como sendo eficiente para a produção do conhecimento, na maior parte das escolas brasileiras, o que se propõe aos alunos é reproduzir: decorar datas, nomes importantes, incrustar assim em seu corpo, informações que lhe serão válidas para passar de um ano para outro. Desto modo, o bom aluno é aquele que tem maior

capacidade de absover, é o aluno que foi levado com maior eficácia a estar inserido em memórias-hábito e que é apenas capaz de reproduzir um conhecimento que lhe foi imposto através da habituação de seu corpo a determinadas respostas existentes nos livros.

Ao contrário do que se conhece dos métodos educacionais aplicados em escolas brasileiras, na esteira dos estudos de Bergson, para se produzir o verdadeiro conhecimento são precisos insumos como tempo e atenção que são capazes de otimizar a percepção e assim, a reflexão e o conhecimento. Ao transformar conhecimento em sinônimo de algo pronto que se transmite com o passar do tempo sem possibilidades de novas percepções e criações, tem-se como consequência um “conhecimento” estagnado, atemporal e que, na maioria das vezes, não corresponde às necessidades do próprio tempo em que está inserido, sendo assim inútil.

Para mostrar o quanto as ideias de Jonathan Crary e Henri Bergson são contemporâneas e necessárias no que tange à percepção do mundo e capacidade de ação e mudança do mesmo, abaixo segue letra de canção escrita no ano de 2008 que expõe de maneira franca e objetiva do assunto que se trata neste estudo.

[...]Os anos passam sem parar

E não vemos uma solução

Só vemos promessas de um futuro que não passa de
ilusão

E a esperança do povo vem da humildade de seus
corações,

Que jogam suas vidas e seu destino nas garras de
famintos leões

Deixa o menino jogar ô iaiá

Deixa o menino jogar ô iaiá

Deixa o menino aprender ô iaiá

Que a saúde do povo daqui

É o medo dos homens de lá

Sabedoria do povo daqui

É o medo dos homens de lá

A consciência do povo daqui

É o medo dos homens de lá

O valor de um amor não se pode comprar
Onde estará a fonte que esconde a vida
Raio de sol nascente brotando a semente
Sinhá me diz porque é que o menino chorou
Quando chegou em casa e num canto escuro
encontrou
A sua princesa e o moleque fruto desse amor
Chorando de fome sem saber quem os escravizou [...]
(Alexandre Carlo)

Esta letra foi escrita por Alexandre Carlo, vocalista da banda “Natiruts”, e evidencia a situação de estagnação vivenciada pela população que se encontra “impedida de jogar”. O compositor faz uso do verbo jogar fazendo alusão à possibilidade de atuar, fazer parte de um contexto no qual ideias e corpos sejam levados em consideração como produtores de realidades. Em um jogo, se os corpos dos participantes não são levados em conta, não há jogo, não há ação. Do jogo depende a imaginação, a percepção e a convivência das percepções dos jogadores. Na letra, Alexandre mostra perceber que os anos têm passado, mas que a realidade continua a mesma em função da esperança das pessoas estarem depositadas em outros que não elas mesmas, que não em seus corpos e percepções.

Na letra há quase que uma súplica pela oportunidade de jogar, e Alexandre vai ainda mais fundo quando mostra entender que, quando o homem tem saúde, educação e possibilidade de atuar e produzir sua realidade, coloca em situação desconfortável aqueles que julgam favorável ter sob controle uma população incapaz de refletir, produzir conhecimento e discordar. Sendo assim, parte-se do pressuposto de que o homem contemporâneo está inserido em uma conjuntura que o leva a se acomodar com o que lhe é oferecido como se este fosse o máximo que ele pode alcançar. Sendo assim, capacidades corpóreas de percepção e de conhecimento passam a ser silenciadas em favor de um discurso unísono fácil de ser guiado e abafado quando julgado necessário.

As potencialidades corpóreas do homem evidenciadas nos estudos de Cray sobre a evolução do sujeito observador que mostraram que a imagem é formada pelo corpo como um todo e não por um olho-lente, transparente e certo do que vê, deram ao

homem a capacidade de enxergar o mundo de diferentes formas. Por que então a tentativa, como mostra a letra de “Deixa o menino jogar”, de voltar ao modelo de visualidade da câmara escura e tentar propor uma homogeneidade aos homens que, por natureza, estão inseridos em diferentes contextos culturais?

Na tentativa de abafar as necessidades individuais, os pensamentos únicos e o compartilhamento de novas ideias, estão algumas ferramentas que passam a fazer parte da vida social e cultural da população e que quase sempre, não tem suas verdadeiras intenções reveladas. Tais ferramentas propõem novos modelos de contemplação do mundo e possuem uma capacidade interessante de afastar os homens de suas realidades, produzindo seres autômatos e incapazes de refletir.

4) “O SOM AO REDOR” E O CINEMA ADRENALINA

Neste estudo foi possível analisar, à luz dos conceitos de Jonathan Crary e Henri Bergson, a importância do corpo e do tempo para se perceber e agir sobre o real. Para isso, é fundamental o papel da atenção, elemento que atualmente sofre o que se pode chamar de certa colonização: tudo e todos buscam e querem receber atenção ao mesmo tempo. Vive-se em um momento frenético de tensão e afrouxamento dos regimes de atenção, por conta da imediatez e da quantidade avassaladora de estímulos que são disseminados e atingem e capturam a atenção de todos a todo o momento.

Este processo social de estimulação persistente e incessante também se expressa no cinema, no o que se pode chamar aqui de “filmes adrenalina”. Tais filmes, produzidos em larga escala visando ao lucro das companhias de entretenimento, baseiam seus roteiros em *storytellings*, ou seja, no relato de histórias e seus respectivos desfechos com toques exagerados de explosões, mortes, sexo e violência. As histórias do cinema adrenalina se desenrolam em velocidade frenética, levando o espectador a não ter a atenção desviada do filme. O excesso de cortes, que conduzem a dinâmica de um filme de adrenalina e o discorrer veloz do tempo expõem o corpo a uma quantidade enorme de estímulos que não só fixam a atenção, mas toda sua sensorialidade, através das estimulações exacerbadas que o deixa superexcitado.

Os efeitos da imediatez na superexcitação dos corpos promovidos por cortes abruptos e pela vivência do tempo neste tipo de cinema acabam por gerar uma atenção fragmentada, automatizada, capturada e, no fim das contas, incapaz de proporcionar ao espectador o tempo necessário para uma reflexão a respeito do que está diante de si. Como se pode observar, ao contrário do esquema de visão da câmara escura, que desconsiderava o corpo no processo de construção da imagem, neste caso o corpo se torna alvo direto de captura. Este corpo, superexcitado, recebendo uma gama de estímulos a todo o tempo, é cada vez mais privado de sua capacidade de reflexão, já que esta tem no tempo como duração seu principal alicerce. Com a aceleração do tempo e o excesso de cortes neste modelo cinematográfico, o espectador se vê desprovido de espaço e tempo para realizar suas próprias reflexões a respeito do que vê; ele passa a responder a estímulos recebidos de forma hiperexcitada e reflexa.

Mesmo sem o saber, o espectador está, neste sentido, a partir da filosofia de Bergson, sendo privado de sua liberdade.

Em agosto de 2012, no Brasil, foi produzido um filme que vai totalmente de encontro aos *thrillers* tradicionais do cinema, sobretudo do cinema adrenalina. Kleber Mendonça Filho, em seu primeiro longa metragem, apresenta um filme não-narrativo, mais interessado em dar a ver um contexto, um cenário e seus personagens, do que em "contar" uma história. Esta história é o espectador que poderá, ao final, montar retrospectivamente.

Kleber Mendonça Filho propõe, em "O Som Ao Redor", que o espectador observe, através de câmeras de vigilância, a "intimidade" de moradores de classe média de Recife, para explorar o tema do novo mal-estar das cidades e a sensação de angústia que atravessa certas camadas sociais que cada vez mais se fecham em seus *bunkers* condominiais. O filme mostra a capacidade que o diretor teve de somar ousadia e inventividade estética a uma abordagem de temas essenciais para a reflexão da sociedade brasileira: a luta de classes, a especulação imobiliária, a violência urbana e rural, o racismo velado e o consumismo desenfreado.

A exploração dos personagens, sob um olhar de vigilância objetivo que captura as ações das personagens com distanciamento, gera uma atmosfera realista. A narrativa se compõe com fragmentos de histórias de moradores de uma rua de classe média do Recife. Nela residem um senhor de engenho, Francisco (interpretado por W.J. Solha), que expandiu seus negócios ao lucrativo ramo da especulação imobiliária; seu filho e dois netos: João, que trabalha alugando apartamentos da família, e Dinho, estudante universitário, que costuma praticar atos ilícitos, como arrombar carros. Dinho é o retrato de um delinquente de classe média, que se vê acima do bem e do mal por pertencer a uma família importante da cidade. Este personagem explicita a problemática das leis brasileiras que possuem muitos "poréns" a favor de pessoas importantes e com melhor condição social. Dinho tem consciência de que está além da lei e que ela, de fato, só se aplica às pessoas de classes inferiores.

Na mesma rua, reside uma família com uma mãe, Bia (interpretada pela atriz paraense Maeve Jinkings), que não suporta os latidos de um cão de guarda, dois filhos e o marido. Bia tenta superar a opressão de viver cercada por grades usando seus eletrodomésticos, seja para silenciar os cachorros da vizinhança, seja para inventar

formas de prazer “doméstico”. O enclausuramento em que vivem as pessoas de classe média da rua em que se passa a trama faz com que elas, a exemplo de Bia, busquem dentro de suas casas, trancadas e cercadas, satisfazer necessidades que normalmente são satisfeitas em momentos de liberdade. Vale pensar que o cão de guarda que tanto incomoda com seus uivos e latidos e as grades que cercam a casa de Bia, tanto nas janelas quanto nas portas de entrada, explicitam o temor gerado pela violência e a necessidade de demarcar e proteger as propriedades: um resquício evidente do colonialismo e patriarcalismo das sociedades rurais brasileiras.

Tanto o senhor Francisco e seus descendentes quanto a família atormentada pelos latidos do cachorro constituem os principais personagens do núcleo de classe média alta. Na base da pirâmide social estão os empregados domésticos e os “vendedores de segurança”, que têm como líder Clodoaldo, interpretado por Irandhir Santos. Ele chega à rua recifense oferecendo, de porta em porta, “segurança privada”. E o faz com dois ou três ajudantes, um deles caolho.

Além das qualidades estéticas e temáticas, “O Som Ao Redor” tem como ponto primordial o som. Kleber, auxiliado pelo sergipano DJ Dolores, construiu densa camada de sonoridades que durante a trama é utilizada nos mais diferentes contextos e é sempre enriquecedora para a narrativa, fugindo ao uso do som como simples acessório. Ampliando o volume de certos elementos, o diretor pontua sentimentos, conduz a atenção do espectador, suscita afetos e, principalmente, cria tensão.

O filme

O som é o personagem principal de “O Som Ao Redor”, que foi dividido em três partes, separadas por cartelas com respectivos títulos. O filme tem início com fotos que remetem às grandes famílias dos senhores de engenho em preto e branco, acompanhadas por um som forte remetendo a certo suspense. A quebra deste suspense acontece quando o filme inicia com duas crianças brincando no play, uma de patins e a outra de bicicleta, e a única coisa que se ouve é o ruído dos patins sobre o piso do pátio. As crianças se aproximam da quadra do prédio onde várias outras crianças, babás e mães dividem o espaço circunscrito e fechado de lazer que mistura sons das brincadeiras, conversas e uma lixadeira de um rapaz que trabalha em uma casa ao

lado. O barulho da lixadeira neste momento do filme evidencia que o som não respeita paredes e nem demarcações: o som do atrito produzido pela lixa invade o espaço fechado de brincadeiras produzindo desconforto.

Na primeira parte do filme, “Cães de Guarda”, o espectador é apresentado à Bia, a mãe de família, casada, entendiada, e com dois filhos, que perde o sono no meio da noite por causa dos uivos do cachorro do vizinho. Ela fuma e tem a ideia de dar um remédio calmante para o cachorro: o mesmo calmante que ela ingere. É possível pensar que, ao ingerir o mesmo remédio que dá ao cachorro, Bia procura silenciar seus desconfortos internos na mesma dose dos desconfortos externos. Apesar de Bia viver em uma casa protegida e pertencer a uma classe com privilégios, ela possui conflitos internos que ela mesma não sabe lidar. Ao amanhecer, ela se mostra um pouco apreensiva pelo fato de o cachorro não estar mais fazendo barulho.

O amanhecer também acontece na casa de João, neto de Seu Francisco que, após uma noite de festa em casa, acorda ao lado de Sofia, no sofá da sala. Os dois acordam assustados com a chegada da empregada de João, Maria, que chega na casa com as duas netas. Os dois voltam para o quarto, depois descem para tomar café e conversam com Maria. A senhora de 60 anos que já trabalha há um bom tempo na casa da família de João conta que um rapaz que trabalha na rua viu um carro arrombado pela manhã. Sofia desconfia que o carro seja seu e acerta. Todo o transcorrer dessa cena acontece sem o apoio de qualquer sonoridade: são apenas as falas e o tempo de exposição das imagens que trazem à tona a decepção de Sofia e a desconfiança de João em relação a quem possa ter roubado o som do carro da amiga.

A quebra do silêncio acontece quando Sofia parte e João vai perguntar aos rapazes que trabalham na rua quem eles acham que poderia ter cometido o furto. Neste momento, um vendedor de discos ambulante liga o som muito alto, com uma música típica do Recife, desviando, por alguns segundos, a atenção do espectador do fato do roubo do som do carro para o vendedor ambulante e sua música inesperada. Esta cena evidencia mais uma vez o conflito de classes existente na trama de Kleber Machado. O som privado, fechado e trancado foi “silenciado” por um roubo enquanto, na rua, o som estridente do vendedor ambulante incomoda, ensurdece e inviabiliza a conversa de João com os rapazes que cuidam dos carros.

As falas em “O Som Ao Redor” se apresentam como carregadas, na maioria das vezes, por parte dos personagens de classe média alta, com discursos altamente elitistas, preconceituosos e desligados. Como acontece quando João vai mostrar um apartamento para uma senhora e sua filha: a menina vai até a varanda e vê um menino que joga bola do outro lado do muro jogar a bola para o pátio do prédio em que está. A mãe, preocupada com o apartamento, diz a João que sabe que houve um acidente naquele prédio, que uma menina se suicidou e pergunta se não seria possível fazer um desconto no aluguel devido à lamentável tragédia.

O suicídio, ocorrido em um prédio de classe média alta, pode ser entendido como uma violência interna, afinal, não foi um assalto ou um sequestro que inviabilizou a aceitação do apartamento pela mulher interessada, mas outro tipo de violência que muitas vezes não é levada em conta. Apesar de chocada com o suicídio, a mulher tenta fazer uso do fato para se beneficiar solicitando a João uma redução nas taxas, o que deixa claro o egoísmo e a falta de respeito à dor do próximo. João afirma que não vê ligação entre os fatos e a mulher desiste do negócio e vai buscar a filha na varanda. A menina mostra a bola do menino que caiu no pátio do prédio em que estão e a mãe fala: “deixa pra lá”. Um pouco mais em seguida, vemos a bola sendo devolvida à casa do menino, mas o espectador não sabe quem a devolveu. Percebe-se nesta cena uma relação de crueldade entre as classes, como se o outro fosse invisível. A devolução da bola, pode sim ter sido feita pela menina que observava o menino jogar na casa ao lado, mas foi feita escondida para que a mãe não a recriminasse por agir fora dos padrões da classe a que ela pertence.

Ainda na primeira parte do filme, acontece uma cena de violência inesperada quando entregadores de uma loja procuram Bia para entregar sua televisão nova, de 40 polegadas. Na porta da casa de Bia, os entregadores e ela ajustam detalhes da entrega, quando são abordados por uma vizinha que pergunta se ela receberá a TV dela naquele mesmo dia. O olhar de Bia já demonstra que aquela mulher lhe é incômoda, mas em nenhum momento é possível presumir que a vizinha seria capaz de atacar Bia, puxar seus cabelos e dar um tapa em seu rosto, a princípio, sem motivo algum. O que fica implícito é o fato de que a vizinha atacou Bia por inveja: a TV de Bia era de 40 polegadas e a da vizinha, de 32. Neste momento de violência também qualquer tipo de trilha sonora é ausente. O trabalho da câmera, que foca a caixa da TV com o número

40 estampado, é o que dá ao espectador a pista da inveja como motivo do ataque. O consumismo, aqui, provocou a violência – uma violência visível, descarada e assustadora entre duas pessoas. A cena das duas mulheres leva a pensar nas outras violências produzidas pelo consumismo exagerado e pelas disparidades que ele provoca. O consumo tem sido visto como um termômetro da saúde financeira do brasileiro, mas um termômetro que não leva em consideração que enquanto uns compram demais, outros não compram nada.

O filme trabalha o tempo todo incitando a percepção do espectador, quebrando suas expectativas, causando suspense, gerando tensão. Depois de ter sofrido a violência, Bia se tranca no quarto e fuma maconha com o aspirador de pó ligado. O som do eletrodoméstico silencia o barulho dos vizinhos e Bia mostra-se familiarizada com a atividade que não é nem um pouco comum ao espectador: fumar e ter a fumaça sugada pelo aspirador de pó. Bia, extasiada, escuta, em volume alto, a música “Crazy Little Thing Called Love”, da banda Queen, tendo os latidos do cachorro do vizinho ao fundo. Nesta cena, a permanência da câmera e o tempo presente da vida da personagem Bia que escoia diante dos olhos do espectador, revelam a relação de ódio e prazer que a personagem tem com os sons que a rondam.

Clodoaldo surge na trama no momento em que vai até a casa de um dos filhos de seu Francisco para oferecer os serviços de segurança. Na casa estão João e o tio, que recebem Clodoaldo, brincam com suas falas e também desconfiam delas. Ao final da conversa, o tempo de permanência da câmera no tio e em João cria uma expectativa no espectador de que os dois vão fazer algum comentário sobre Clodoaldo, mas isso não acontece. Este é mais um momento de quebra de expectativa proposto pelo filme já que as ironias que João e seu tio usaram para com Clodoaldo criaram terreno para inserção de comentários ácidos e brincadeiras de mal gosto a respeito dele após sua retirada de cena.

João vai até a casa do primo Dinho para tentar reaver o som do carro de Sofia que ele acredita piamente ter sido roubado pelo primo. Os dois iniciam uma conversa amistosa até que João toca no assunto do roubo e Dinho começa a fazer uso de palavras ofensivas, acabando por pedir que João se retire, tudo isso sem uso de qualquer trilha – a tensão é criada pelos próprios atores e pela situação desenhada. Contudo, em momento algum Dinho nega ter sido ele o responsável pelo ato ilícito.

Na saída do prédio do primo, a empregada de Dinho desce com um som de carro, envolvido em uma sacola plástica e diz que Dinho pediu que ela o devolvesse. Dinho, apesar de ser o culpado pelo roubo pede que a empregada devolva o objeto roubado numa representação do que foi dito no início do capítulo que Dinho se sente acima da lei e, por isso, é incapaz de assumir os próprios erros. Alguns dias depois, João entrega o som nas mãos de Sofia, mas ela afirma não ser aquele o som do carro dela. Ou seja, algo que parecia ter sido resolvido, não o fora: novamente tem-se a quebra de expectativa proposta pelo filme. O mistério do som do carro de Sofia permanece até o fim do filme.

É possível perceber, em dois trechos específicos do filme, que a filha de Bia, Fernanda, apesar de pertencer à classe média, possui pensamentos e atitudes que demonstram certa preocupação com o próximo e com o dinheiro dos pais. Uma é quando, durante o jantar, ela afirma não entender o porquê de fazer aulas de inglês em um curso particular, sendo que ela já estuda inglês na escola; depois, quando ela, o irmão e a mãe estão de saída para o curso de inglês e a mãe passa com o carro por cima da bola de um menino que brinca na rua, ela é a única que se vira para ver o que aconteceu. Apesar do estrondo causado pelo estouro da bola, Bia parece não ter ouvido nada. Entende-se, neste momento que Bia está anestesiada, a ponto do barulho forte do estouro não ser capaz de produzir nela qualquer reação.

Com as crianças no curso de inglês, Bia recebe em casa o entregador de água, que na verdade, também faz entrega de drogas para alguns moradores da rua. A chegada do entregador e a animação de Bia já deixam claro ao espectador que aquele é um momento muito esperado por ela. O entregador, enquanto Bia busca o dinheiro, observa a máquina de lavar roupas que faz um ruído estranho. Bia paga a água e a maconha, e o entregador se retira. Bia então se vira para a máquina de lavar roupas e espera o início da centrifugação. A personagem se mostra ansiosa, coloca os cabelos para trás e morde os lábios em um misto de incômodo e prazer e então vai até a máquina. O som produzido pela máquina e sua centrifugação caótica que faz com que a máquina tremule. Bia vê neste momento uma oportunidade de ter prazer, então ela tira a saia e se encosta frente sobre um dos cantos da máquina.

Na finalização da primeira parte do filme, Clodoaldo vai procurar Seu Francisco para pedir permissão para vender seus serviços de segurança na rua. Aqui, é

possível perceber o quanto Kleber Mendonça enfatiza no filme o longo tempo da espera: Clodoaldo e Fernando, seu parceiro de trabalho, aguardam na cozinha a chegada de Seu Francisco, e a espera é longa, longa para o tempo de um filme. A câmera fica voltada o tempo todo para a porta entre a sala e a cozinha e o espectador fica ansioso pela chegada de Seu Francisco e a expectativa se concretiza no tempo, quando a sombra dele aparece na porta. A espera de Clodoaldo e Fernando pelo ex-senhor de engenho e hoje dono de quase todos os imóveis da rua, deixa clara a imposição de respeito que o senhor Francisco exige de seus subordinados. Fica claro que o senhor Francisco não estava ocupado no momento da chegada dos seguranças, mas fazê-los esperar fez com que eles percebessem a relação de poder em que eles estavam inseridos no que diz respeito a Francisco. A espera é proposta pelo senhor Francisco intencionalmente com o intuito de colocar os seguranças “em seus devidos lugares”.

A segunda parte do filme, “Guardas Noturnos”, tem início com uma reunião de condomínio para decidir sobre a demissão do porteiro do prédio de João, que tem se mostrado relapso dormindo durante o expediente, lendo revistas dos condôminos e deitando sobre o sofá do *hall* do prédio. O filho de um dos condôminos gravou um vídeo comprovando todas as atitudes do porteiro durante os horários de trabalho e isso alvoroçou a reunião de condomínio. Aqui a imagem aparece a favor da vigilância do trabalhador, para incriminá-lo. Contudo, João, ao contrário de todos os condôminos, se colocou contra a demissão por justa causa do trabalhador, visto que ele prestou serviço naquele edifício por muitos anos. Mesmo sendo o único a se posicionar a favor do trabalhador, João não ficou até o final da reunião. O que se vê nesta cena é que João, mesmo com boas intenções, não se esforçou para ter sua ideia defendida por outros em prol do porteiro.

A atitude de João parece cética, como se ele soubesse que de nada adiantaria sua presença na reunião, por já saber a escolha final dos outros condôminos. Mesmo com todos discordando dele e ele sabendo qual seria a decisão final daquela reunião, ele se ausentou, numa postura cética de descrença na possibilidade de mudanças, mas também mostrando pessoas de classes médias e altas que defendem os direitos dos menos favorecidos em palavras, mas que na hora de agir, se ausentam.

Bia mais uma vez, durante a noite, perde o sono por causa dos uivos do cachorro do vizinho. Ela vai até o terraço da casa e um som forte de suspense tenciona a atenção do espectador. Bia olha para o telhado da casa da frente e vê um rapaz caminhando sobre o muro; a câmera focaliza o perfil do rosto de Bia, o som fica mais forte e leva a atenção do espectador ao ápice, mas nada acontece. Eis aqui uma representação do tédio de Bia, do marasmo social em que ela está inserida com suas atividades diárias e sua vida familiar. Neste mesmo esquema de tensão da atenção levada pela sonoridade, Seu Francisco caminha pela rua à noite, ao som de batidas espaçadas provocando suspense, e vai até a praia, Lá ele mergulha bem em frente a uma placa que indica local impróprio para banho devido à presença de tubarões. O tempo passa e Seu Francisco volta para casa normalmente. O fato de o senhor Francisco ter mergulhado seguramente em um local impróprio para banho devido à presença de tubarões evidencia sua audácia, a ponto de se poder ler este personagem como um verdadeiro “tubarão” social. Alguém que amedronta aqueles que de certa forma são menores que ele e que não mede esforços para manter-se no controle.

Na terceira e última parte do filme, “Guarda-Costas”, João, Sofia e Seu Francisco estão no engenho e o casal sai pela cidade para conhecer. Eles vão até o antigo cinema da cidade, hoje abandonado e cheio de mato, e lá um som de suspense de filme de terror tenciona a atenção do espectador, que se prepara para algo que possa acontecer ao casal. Mas os dois apenas se divertem, e vão embora. Em um dos pontos altos do filme, os três personagens estão tomando banho de cachoeira quando, de repente, a água que cai sobre eles vira sangue e um estrondo assusta o espectador. Críticas sobre o filme afirmam que este é o momento em que o sangue dos escravos e de todas as pessoas que sofreram naquele engenho cai sobre os senhores.

A chegada do irmão de Clodoaldo à cidade é acompanhada por um som de suspense, antecipando os momentos finais do filme. Em uma noite de festa, Seu Francisco pede que Clodoaldo vá até sua casa e, neste momento, a câmera que fecha no rosto do irmão de Clodoaldo já cria suspense a respeito da conversa. Chegando à casa de Seu Francisco, Clodoaldo e o irmão são solicitados para fazer a segurança do senhor que teve seu capataz assassinado há alguns dias. Os irmãos então afirmam que estiveram com o tal capataz e remetem Seu Francisco a um passado de que ele não se lembrava: um passado em que ele mandou matar o pai e o tio de Clodoaldo por terem

pulado uma cerca. “O Som Ao Redor” termina com a família de Bia estourando bombas no terraço da casa para silenciar o cachorro do vizinho. Durante os estouros, as imagens congelam nas feições das pessoas e na ação do cachorro que chora com os estrondos. Os mesmos estampidos provocados pelas bombinhas são dos tiros com os quais Clodoaldo e seu irmão assassinou Seu Francisco, numa atitude de vingança.

O silenciar do cachorro que incomodava a família e a morte de Seu Francisco mostram o quanto o som ao redor não é apenas aquele que vem de fora, que ultrapassa as paredes e incomoda, mas é também o som das insatisfações internas, como, para Clodoaldo e o irmão, assistir o pai ser assassinado de maneira cruel e por motivo torpe.

“O Som Ao Redor”: uma boa proposta

Os regimes de temporalidade e o competente uso do som no longa de Kleber Mendonça Filho, ao contrário do cinema adrenalina, não fazem da atenção do espectador algo a ser capturado para ser inserido na lógica do consumo e do entretenimento alienante, mas sim um elemento que existe e que emerge no tempo que é dado às cenas, levando o espectador a refletir sobre o que está diante de seus olhos. O filme, com seu tempo que escoar num ritmo totalmente diverso ao que se está acostumado, incita também uma capacidade que tem sido deixada de lado: a de refletir.

Para Maria Cristina Franco Ferraz (2010), a alteração do regime de temporalidade muda necessariamente a noção de vivência da memória. Ou seja, a temporalidade proposta em um filme de adrenalina, compactada, fragmentada e veloz delimita o trabalho da percepção. Visto que a percepção é um misto do que se apreende no agora com as atualizações das memórias do passado, pode-se entender que num curto espaço de tempo o que se apreende não tende a ser suficiente para construção de novos pensamentos e para abertura de novos horizontes.

A ideia do hábito, levantada por Bergson, não tem vez no filme de Kleber Machado. Em “O Som Ao Redor”, o espectador é convidado a todo o momento a perceber, atualizar sua memória e refletir sobre o que vê e isso tanto é verdade que há constantemente, durante o filme, quebras de expectativa. Quando se recebe algo

pronto, expectativas também são recebidas prontas, não são reconfiguradas pelo sujeito perceptivo. É por isso que um filme como “O Som Ao Redor” é um marco no cinema brasileiro, não só por tratar de assuntos delicados de cunho social, mas também por oferecer ao espectador o precioso tempo para que ele reflita sobre tais assuntos, chegue às suas conclusões e assim possa agir sobre o mundo de acordo com as suas próprias percepções.

5) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho inicialmente retomamos o sujeito da câmara escura: um receptor passivo dos estímulos exteriores, os quais formavam as percepções que espelhavam o mundo. Neste contexto, o homem conhecia um corte metódico de uma parte delimitada do mundo exterior ilimitado, sem qualquer interferência corporal e subjetiva. Naquele momento, a relação de exterioridade entre sujeito e objeto trazia tranquilidade, certezas essenciais e pura objetividade ao modelo óptico. Se o corpo não interferia, não havia porque ter dúvidas, não havia porque problematizar o que se percebia.

No limiar do século XIX, no entanto, fundou-se, a partir de estudos de Goethe, a possibilidade de um observador que também é corpo. Surgem as noções de percepção na qual o sujeito, como um organismo psicofísico dinâmico, construía ativamente o mundo ao seu redor. Esse sujeito mostrou-se competente tanto para ser consumidor quanto agente na síntese de uma diversidade próspera de “efeitos de realidade”. Com o surgimento deste observador, que passou a se tornar objeto de todas as indústrias da imagem e do espetáculo do século XX, foram abaladas as noções de transparência olho-lente que caracterizava os pensamentos tranquilizadores a respeito da percepção.

Neste estudo, foram trabalhadas as mudanças no regime de visualidade do pensamento clássico, ilustrado pelo modelo da câmara escura, aos pensamentos do final do século XIX, com base na obra de Jonathan Crary, *Técnicas do Observador*. Os conceitos de percepção e atenção também fazem parte deste estudo já que remetem à entrada do corpo no que diz respeito à percepção das imagens. Estes dois conceitos foram trabalhados aqui com base na obra de Henri Bergson, *Matéria e Memória*.

Quando cai por terra a ideia do olho-lente, capaz de produzir percepções do real puras e objetivas surge o problema da manutenção da realidade. A percepção passou então a ser entendida como em constante estado de crise. Conhecer o real passou a depender de uma faculdade de síntese contingente e psicológica, o que levou a estudos sobre a atenção. A atenção surgiu no contexto da modernização como uma ferramenta de controle dos excessos de informações sensoriais, capaz de organizar imagens de modo a sintetizá-las coerentemente para que o homem fosse capaz de agir sobre o real.

Este trabalho tentou apresentar, de forma genealógica, com vistas a entender a contemporaneidade, a mudança das técnicas de observação e a inserção do corpo no processo de visão e percepção. Os excessos de estímulos e a vivência em um regime de atordoamento têm anestesiado as capacidades de perceber, e de propor, através da atenção, um aprofundamento sobre as coisas. Os regimes temporal, de imagens e sons ao qual moradores de grandes cidades estão expostos diariamente superexcitam sentidos e propõem respostas prontas e autômatas às questões da vida.

As ferramentas propostas por Jonathan Crary e Henri Bergson mostram a necessidade de se pensar em um novo modo de percepção do mundo e agir sobre ele que não de forma automática. Chegou-se a esta conclusão ao dialogar com os textos dos dois autores, destacando a questão da existência de um corpo que sente e que é capaz de produzir suas próprias imagens. Pensar no corpo como produtor de imagens durante a modernidade, momento de construção e desconstrução contínuas, é pensar que ele é, a todo o momento, atravessado por estímulos dispersores e capturadores de atenção.

Faz-se necessário então, ao concluir este estudo, que as especificidades do corpo humano, produtor de imagens e assim, de conhecimento, sejam levadas em consideração e respeitadas. A comunicação tem trabalhado na contramão deste processo ao disseminar, a todo tempo, uma quantidade exorbitante de imagens e sons que capturam a atenção num regime injusto de colonização e superexcitação dos corpos.

Vale pensar a partir da leitura deste trabalho em novas perspectivas para a comunicação no que diz respeito a opções de proporcionar à população a informação de maneira justa e não com bombardeios sensoriais. Encontrar nos veículos de comunicação uma oportunidade de absorver a informação, “ruminá-la” e produzir a partir dela novos pontos de vista torna-se uma proposta irrecusável para um país que atualmente vem se propondo a mudar sua postura passiva diante do mundo.

Dando sequência a este estudo, seria interessante perceber como as novas tecnologias têm influenciado nos processos de percepção e aquisição de conhecimento e, a partir daí, entender como seria possível torná-las aliadas da liberdade, ampliando percepções e oportunidades de conhecer.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, *Matéria e Memória*. Ed. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- CAETANO, Alessandra. FRADE, Isabela. *As máquinas de visão e educação do olhar – transbordamentos e incontinências versus enquadramentos e veladuras*. UERJ, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/isabela_frade.pdf Acesso em: 21/04/2013 às 13h45
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Contraponto, 2012.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010.
- _____. *Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade*. Revista FAMECOS, n 27. Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/439/366> Acesso em: 23/04/2013 às 9h20
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Bomtempo, 2008
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo. Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123
- VIRILIO, Paul. *A Máquina da visão*. José Olympio, 1994