

Resenha

Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX (CRARY, Jonathan. 2012, 166p.)

Diogo Albuquerque de LUNA¹

A partir da constatação de uma modificação em curso na natureza da visualidade e na relação entre o observador e os modos de representação, no atual contexto da globalização, *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*, busca reconstituir os antecedentes históricos desta transformação. Trata-se de um estudo sobre a visão e sua construção histórica. Diante da radicalidade dos novos regimes de visualidade e da implantação onipresente de espaços virtuais fabricados, percebe-se que tais reconfigurações "*estão deslocando a visão para um plano dissociado do observador humano.*" (p.11). Partindo desta problemática atual, que desdobra-se na superação das principais funções historicamente importantes do olho humano, o livro parte para uma análise das principais modificações por qual a construção histórica da visão se delineou, ao mesmo tempo que reflete sobre o que permanece e o que é deixado para trás neste processo.

O livro é dividido em cinco capítulos: 1. *A modernidade e o problema do observador*; 2. *A câmara escura e seu sujeito*; 3. *Visão subjetiva e separação dos sentidos*; 4. *Técnicas do observador*; 5. *Abstração visionária*. No primeiro capítulo, introduz o problema do observador no contexto da modernidade do século XIX; no segundo capítulo, refaz o percurso que tornou possível o estabelecimento da câmara escura como modelo de visualidade a partir do século XVI; no terceiro, examina os conceitos que impossibilitam a continuidade do regime de visualidade baseado na câmara escura no século XVII; no capítulo que leva o nome do livro, aborda os diferentes dispositivos ópticos que inundaram a Europa e Estados Unidos no início do século XIX; no quinto e último capítulo, demonstra como o modelo de observador

¹ Aluno Regular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB.
E-mail: dlunatheia@gmail.com

pautado na relação com a câmara escura não se sustenta no contexto da modernização do século XIX.

Professor de história da arte da universidade de Colúmbia, Nova York, e interessado nas problemáticas dos regimes de percepção, das novas tecnologias da comunicação e, sobretudo, das relações das instâncias do poder com o corpo, *Técnicas do observador* serve ao estudante igualmente interessado em cinema, fotografia, história, história das artes e filosofia.

O autor pergunta, em primeiro lugar, "*qual a relação entre as imagens desmaterializadas, ou digitais, do presente e a assim chamada era da reprodutibilidade técnica?*", para em seguida lançar a questão que norteará sub-repticiamente todo o livro, e que deve acompanhar o leitor interessado após a leitura: "*De que maneiras a subjetividade está se convertendo em uma precária interface entre sistemas racionalizados de troca e redes de informação?*" (p. 12)

São os processos históricos que constituíram os modos modernos de se conceber a visão que permitem responder a esses questionamentos, e que Crary tratará de reconstruir, de forma introdutória, no primeiro capítulo de seu estudo. Seu foco está no exame das reorganizações da visão nas primeiras décadas do século XIX, que não apenas modelaram um novo observador para um novo século, como também significou o colapso de um outro modelo de observador que se mantinha desde o século XV, que o autor associa ao funcionamento da câmara escura. Esta remodelação de modelos epistemológicos de visualidades importa porque ela engendra as precondições para a emergência da abstração da visão, em curso na contemporaneidade. Para o autor, existem diferenças radicais entre o modo como o sujeito se posicionava, enquanto observador, no modelo figurativo do renascimento e as novas figuras da subjetividade que começam a ser esboçadas no começo do século XIX, e que alcançam a plenitude em nosso próprio tempo. Essa transição, do modelo da perspectiva renascentista ao modelo da abstração visionária, será o percurso que o autor atingirá de forma muito ilustrativa ao longo de seu estudo.

Na segunda parte do exame histórico, o autor descreve como a câmara escura se tornou o modelo epistemológico para o conhecimento no período que vai do século XV ao século XVIII. Demonstra como este dispositivo óptico, tão presentes nas histórias do

cinema e da pintura figurativa, subsistiu enquanto modelo como base objetiva da veracidade visual até finais do século XVIII.

Durante os séculos XVII e XVIII a câmara escura foi, sem dúvida, o modelo mais amplamente usado para explicar a visão humana e representar tanto a relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscível em relação ao mundo exterior. Esse objeto problemático foi muito mais do que um aparelho óptico. Por mais de duzentos anos, subsistiu como metáfora filosófica, como modelo na ciência da óptica física e também como aparato técnico usado em uma variedade de atividades culturais. (p.35)

No capítulo dedicado a *Visão subjetiva e separação dos sentidos*, onde o autor cita extensamente Goethe, Schopenhauer, Kant, Fresnel, Müller, Ruskin, entre outros, Crary parte das experiências de Goethe descritas em seu “A doutrina das cores”, 1810, onde observa ser o corpo humano o “*produtor ativo da experiência óptica*” (p.72), para demonstrar como o conceito de visão subjetiva, em que a qualidade das nossas sensações dependem menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial, gerou a possibilidade do surgimento histórico do conceito de visão autônoma, permitindo assim a separação da experiência perceptiva de sua relação necessária com determinações exteriores.

Em *Técnicas do observador*, quarto capítulo, o leitor compreenderá como esses conceitos de visão subjetiva e de visão autônoma impulsionaram um conhecimento que tornou a visão (o observador) aberta a procedimentos de normalização, quantificação e disciplina. Para tanto, uma extensa revisão dos inúmeros dispositivos ópticos que se espalharam por praticamente toda a Europa entre fins do século XVIII e meados do século XIX. Para aqueles que se debruçaram sobre a aventura do advento da projeção das imagens em movimento, o livro apresenta uma visão inteiramente nova do período, vinculando toda a tecnologia que possibilitou a emergência do cinema à análise dos processos e das instituições sociais. O autor lança mão das principais concepções elaboradas por Michel Foucault, sobretudo em “Vigiar e Punir”, onde analisa processos e instituições que racionalizaram e modernizaram o sujeito nesse contexto de transformações sociais e econômicas.

A produção do observador no século XIX coincidiu com novos procedimentos de disciplina e regulação. [...] Os imperativos de uma

organização racional do tempo e do movimento na produção permearam simultaneamente diversas esferas da atividade social. Muitas delas foram dominadas pela necessidade de conhecer as capacidades do olho, sua organização e seu controle. (p.112)

No último capítulo, o autor descreve e analisa como o conjunto de práticas e discursos que atravessam questões filosóficas, científicas e, acima de tudo, técnicas, no início do século XIX, tende a superar este modelo conceitual baseado na câmara escura. A tese do autor é que a reorganização do observador que ocorre no século XIX se dá antes mesmo do surgimento da fotografia, comumente associada a revolução dos modos de visualidade. Para ele, o que acontece entre as décadas de 1800 e 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura.

Na exposição do autor, chama atenção à intimidade que mantém com as pinturas que analisa. Para a ilustração de seu percurso nas análises de floração e crise dos modelos conceituais, Cray analisa as obras *O astrônomo* (1668) e *O geógrafo* (1668-1669), de Johannes Vermeer (XVII), que sublinha as potências do modelo do observador renascentista; *Cesto com morangos silvestres* (1761) e *Bolhas de sabão* (1739), de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (XVIII), que evidencia o ocaso do modelo; e *Luz e cor (A teoria de Goethe) - A manhã após o dilúvio* (1843) e *O anjo no sol* (1846), de William Turner (XIX), que é a própria representação do fracasso e impossibilidade desta condição.

As pinturas de Vermeer representariam uma espécie de "*demonstração consumada da função conciliadora da câmara escura*" (p.50), onde seu interior seria a interface entre as distintas categorias de pensar e de existir de Descartes (entre observador e mundo). O caso de Chardin seria a última grande apresentação do objeto clássico em toda a sua plenitude. A iluminação que caracteriza a obra de J. B. Chardin, que o autor chama "*brilho em fogo baixo*", é tomada como uma "*luminosidade inseparável dos valores de uso, é uma luz prestes a ser eclipsada no século XIX*". (p.66) A luz nas naturezas-mortas de Chardin, este lento apagar de uma luz de vela, significa, para o autor, o ocaso do modelo de observador da câmara escura, que não sobreviveu às demandas políticas e culturais da modernidade que se acelerava. "*Só no início do século XIX o modelo de câmara perde sua autoridade suprema. A visão deixa de estar subordinada à uma imagem exterior do verdadeiro ou do certo.*" (p.135)

É com a obra de Turner que o estudo sinaliza para um novo modelo perceptivo. Até 1840, nas obras de Goethe, Schopenhauer, Ruskin e muitos outros que o autor faz referência, o processo da percepção tornara-se um objeto primordial da visão. O funcionamento da câmara escura manteve invisível exatamente esse processo. Para Crary, em nenhum outro lugar a ruptura do modelo perceptivo da câmara escura é mais decisivo e evidente do que na obra tardia de William Turner, que colocou no centro de sua obra os próprios processos retinianos, a encarnação da visão que a câmara escura negava ou reprimia. As respostas formais à sua relação com o sol inviabilizam qualquer assimilação com o modelo de observador da câmara escura:

Aparentemente de maneira inesperada, sua pintura do final das décadas de 1830 e 1840 sinaliza a perda irreversível de uma fonte fixa de luz, a dissolução de um cone de raios de luz e a quebra da distância que separa um observador e o lugar da experiência óptica. (p.135)

Jonathan Crary analisa vasta bibliografia em seu estudo, que não convém detalhar neste reduzido espaço. Há também vastas descrições (e algumas imagens) de toda sorte de dispositivos ópticos que tiveram importância fundamental em todo o trajeto percorrido pelo autor. Em sua rota, escolhemos ressaltar as obras dos pintores acima mencionados com o único intento de chamar a atenção para as interfaces entre a história da arte e a comunicação, talvez pouco exploradas.

Resta ressaltar como o livro aborda a problemática a partir de um lugar que subverte certos modelos de entendimento da própria modernidade. A despeito de ser historiador das artes, portanto familiarizado com as abordagens estabelecidas dos processos de modernização da percepção, o autor esquia-se dos relatos convencionais, que procuravam situar as transformações modernistas no plano da representação visual para compreender as mutações do observador. A posição de Crary é assumidamente a de propor uma revisão do período da modernidade, ou modernista, e escapar das limitações das histórias hegemônicas da visualidade nesse período. Para ele, na grande maioria dos estudos sobre o período,

[...] permanece inalterado um relato central, baseado em características “essenciais” do período. Algo como: com Manet, o impressionismo e/ou o pós-impressionismo, surge um novo modelo de representação e percepção visual que constitui uma ruptura com outro modelo de visão, de séculos anteriores, vagamente definível como

renascentista, de perspectiva ou normativo. A maioria das teorias da cultura visual moderna permanece sujeita a uma ou outra versão dessa “ruptura”. (p.13)

A este intento, Crary parte de que mesmo as modificações da representação pictórica impressionista, ou, antes disso, a invenção da fotografia, por exemplo, são parte de reorganizações maiores e mais complexas: são efeitos de uma ampla reformulação dos saberes e dos poderes, que alteraram não apenas o universo das artes e entretenimento, mas as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito moderno.

Da mesma forma, e por último, apresenta ao leitor uma abordagem que se distancia de certa concepção da história do cinema, a de um determinismo tecnológico que parece apenas situar todos os aparelhos que precederam o cinematógrafo na direção do automovimento da imagem, como etapas decisivas para o nascimento do cinema. Nesses estudos sobre o nascimento do cinema, como bem disse Jonathan Crary, “*a característica fundamental desses instrumentos é que eles ainda não são cinema*” (p.110) - como pode ser lido, por exemplo, na obra "Pré-Cinemas & pós-cinemas", de Arlindo Machado.