

# Disciplina, Fantasmagoria, Espetáculo:

Jonathan Crary e sua Arqueologia da Visão

João Damasceno Martins Ladeira<sup>1</sup>

## Resumo

A fim de elaborar uma discussão teórica sobre a conexão construída por Jonathan Crary entre os conceitos de espetáculo, disciplina e fantasmagoria, este texto recupera o livro *Técnicas do Observador*, relendo os argumentos ali presentes sobre a fotografia, num esforço que, porém, ultrapassa a reflexão sobre essa técnica. Uma crítica a Crary esteve no tratamento breve sobre essa imagem, tornando difícil perceber que se encontrava em jogo uma proposição sobre o papel das mídias na constituição da modernidade, problematizando a administração sobre o corpo e seu impacto sobre a relação com os sentidos. O tema pode ser compreendido recorrendo-se ao debate sobre outro conceito: o de fantasmagoria, como exposto por Adorno em sua investigação sobre Richard Wagner. A partir daí, tenta-se explorar o elo entre a expansão do conhecimento sobre o biológico e o aumento na habilidade para produzir certas imagens técnicas, recorrendo a ferramentas que escondem a origem do trabalho, concedendo à fotografia um espaço na arqueologia do espetáculo.

## Palavras-Chave

Cultura Visual, Fantasmagoria, Teorias da Comunicação, Disciplina, Modernidade

<sup>1</sup> Professor auxiliar 1 do PPGCC/Unisinos, possui doutorado em sociologia pelo IUPERJ. E-mail: joaomartinsladeira@gmail.com

# Discipline, Phantasmagoria, Spectacle:

Jonathan Crary and his Archeology of Vision

João Damasceno Martins Ladeira<sup>1</sup>

## Abstract

In order to elaborate a theoretical discussion about the connection built by Jonathan Crary between the concepts of spectacle, discipline and phantasmagoria, this text recovers the book *Techniques of the Observer*, rereading the arguments there about photography, in an effort that, however, goes beyond the reflection on this technique. A criticism of Crary was in the brief treatment of this image, making it difficult to realize that a proposition about the role of the media in the constitution of modernity was at stake, problematizing the management of the body and its impact on the relationship with the senses. The theme can be understood by resorting to the debate on another concept: that of phantasmagoria, as expounded by Adorno in his investigation of Richard Wagner. From there, we try to explore the link between the expansion of knowledge about the biological and the increase in the ability to produce certain technical images, using tools which hide the origin of the work, giving photography a space in the archeology of the spectacle.

## Keywords

Visual Culture, Phantasmagoria, Communication Theories, Discipline, Modernity

<sup>1</sup> Professor auxiliar 1 do PPGCC/Unisinos, possui doutorado em sociologia pelo IUPERJ. E-mail: joamartinsladeira@gmail.com

Uma das críticas a *Técnicas do Observador* esteve na suposta incapacidade de Crary (1990) em desenvolver seus argumentos sobre a fotografia, o que permitiu acusações sobre uma abordagem superficial do tema (PHILLIPS, 1993). Decerto, o assunto recebe um tratamento curto, numa sensação de desequilíbrio. Mas o interesse de Crary ultrapassa tal técnica. O autor se debruça sobre os problemas relativos à visão e à natureza do próprio entendimento. Num complexo diálogo, seu livro se apropria de outros textos: de Foucault, Debord e Adorno.

Este artigo problematiza essas questões conceituais, num debate teórico. Dito assim, a exposição pareceria uma exegese sem grande importância para quem não possua interesse na obra. Na verdade, *Técnicas* ilumina uma história do tempo presente, analisando como a fotografia anuncia mecanismos cujo efeito de realidade depende da capacidade desses mesmos produtos em esconder a origem das imagens que produzem. Não é casual que o livro se inicie com um debate sobre a imagem digital, objeto que radicaliza o caráter irreal. Que estas tecnologias retomem a fantasmagoria – problema trabalhado por Bolter (1984) e Mitchell (1992) – indica a importância dessa coordenação teórica.

Essa análise problematiza a conexão, em *Técnicas*, entre o conceito de fantasmagoria e aspectos discursivos da percepção moderna. Para isto, recupera o argumento de fundo do livro: a associação entre disciplina e espetáculo, numa administração da vida que depende da ordenação para os corpos. Típica da modernidade, esse traço não se resume a uma técnica específica ou a um sentido particular (como o da visão). O conhecimento sobre o corpo aumenta a potência do homem nos termos mais díspares, e também na produção de imagens. O diagrama da disciplina se torna mais importante que o suposto realismo que definiria a fotografia. Surge outra preocupação: como a mensuração do homem torna possível outra percepção.

Fantasmagoria se define pela produção de um resultado que oculta os mecanismos de sua confecção. Essa ideia consiste numa apropriação de Crary, pois o conceito foi originalmente aplicado ao som, e não à imagem, resultado da crítica de Adorno (1952) à música de Richard Wagner. Seu impacto sobre a fotografia envolve dois traços. Por um lado, há a quantificação dos estímulos oriundos do corpo como um saber responsável por ampliar as habilidades produtivas do homem, relacionando a potência a partir dele obtida com o espetáculo inscrito na produção de imagens. Por outro, opera a fantasmagoria, no modo como permite a elaboração de certos efeitos

sobre os indivíduos.

Através desse debate, o artigo propõe uma interpretação teórica sobre a visão, pensando a profusão de imagens no contemporâneo através da relação entre esses conceitos de disciplina, fantasmagoria e espetáculo, fusão conceitual inaugurada por Crary. Justifica-se o empreendimento pela centralidade que a conexão entre esses três temas concedeu para o visual, perceptível na gigantesca expansão de registros que o século XX testemunhou e nosso tempo expande ainda mais.

Para cumprir seu objetivo, este texto se divide da seguinte forma. A primeira seção expõe a ruptura que a disciplina estabelece para a visão, entendendo-a como um aumento da potência do corpo obtido a partir do conhecimento sobre a biologia. Suas consequências não se limitam à caserna, escola, fábrica ou prisão, mas também às práticas para produção de imagens. Essa disciplina atrela homem e máquina no equipamento fotográfico, transformando a imagem no resultado de infinitas quantificações.

A segunda seção discute como essa expansão de potência e o consequente aumento quantitativo de imagens permite a criação de uma camada espetacular de registros, centrada no visual, que se define como um intermediário na relação com o mundo. Indispensável para esse espetáculo vai ser o automatismo de uma imagem que apaga os rastros de sua produção, como se esse esforço de objetificação do corpo anteriormente discutido parecesse invisível. A terceira e quarta seção discutem como esse universo autônomo se torna possível, compreendendo o apagamento do esforço sobre a produção de imagens através de uma derivação da análise de Adorno sobre a fantasmagoria.

A obra de Wagner inaugura um traço que a fotografia compartilha: a tentativa de, numa arte baseada no impacto, introduzir uma sensação de paralisação, de suspensão do tempo, e, conseqüentemente, uma ênfase no instante. Nessa música, isso ocorre ao se substituir o desenvolvimento harmônico pela repetição e ao se concentrar no colorido da orquestra, marcas que contribuem para o espetáculo. Nesses elos, esse diagrama opera se atrelando a outro tema: a ocultação fantasmagórica do esforço, que envolve a associação entre indivíduo e máquina, numa relação metonímica entre visão e aparelho. Isso remete a uma coordenação típica do industrialismo e da disciplina. A conclusão encaminha esses problemas analíticos.

## Uma mudança de episteme

*Técnicas* foi reconhecido por sua análise histórica sobre como as ferramentas

modernas de visão se dissociam da câmara escura, contrapondo-se ao argumento que viu na fotografia uma suposta evolução do que já se encontraria há tempos em operação. Ao contrário: o livro nos mostrou como a fotografia não mantém uma continuidade com o mecanismo ótico conhecido desde a Renascença. Ao invés de compreender o desenvolvimento dessa imagem como uma continuidade, Crary identifica uma ruptura. Apesar de supostas semelhanças, a fotografia consiste não na adição da fixação química aos procedimentos de representação já em vigor. Seu desenvolvimento abre novos problemas, como uma mudança na própria episteme.

A visão na modernidade coordenadas diversas questões. Refere-se à quebra da conexão direta entre objeto e representação; à necessidade de mensurar o corpo como meio para se compreender a visão; ao imperativo de acoplar o ato de ver a certos mecanismos; e – talvez o mais importante – à pretensão desses objetos de se constituírem como uma realidade autônoma. Esse último traço ilustra os temas que interessam nessa interpretação sobre *Técnicas*. Porém, tal conclusão não se mostra possível sem a articulação teórica entre os demais tópicos. Por um lado, dependendo do atrelamento disciplinar entre homem e máquina. Por outro, da expansão do saber sobre o corpo e daquilo que se torna possível graças a esse novo conhecimento.

Este entendimento sobre a visão envolve uma polêmica com Foucault (1975). *Vigiar e Punir* descartou a associação entre disciplina e espetáculo, mas, numa discordância, Crary reassocia ambos. Foucault definiu o escrutínio sobre o moderno os indivíduos como um contraponto a certos momentos grandiosos que pareciam mais próximos à soberania. Esses acontecimentos se aproximavam da indiferenciação típica da aglomeração, na qual seria impossível distinguir as subjetividades em sua especificidade. Esses eventos tão imponentes quanto esporádicos lidam com um registro assistemático, mas o poder disciplinar é contínuo, e não discreto.

Para Crary, a visibilidade, esse elemento discursivo, aplica-se também às tecnologias para produção de imagens. Pois as mídias tomam parte dessas dinâmicas de administração que instauram uma ruptura na história. Não é a primeira ocasião na qual um autor sugere a importância dos meios como um fator constitutivo da modernidade. Respostas como as de Thompson (1995) tentaram esclarecer uma contribuição pontual das tecnologias de comunicação, apesar do peso de revoluções políticas ou econômicas. Porém, essa análise insatisfatória resumia-se a temas como o escrutínio global ou a visibilidade compulsória.

*Técnicas* soluciona esse impasse remetendo à conexão entre visão e disciplina como um dado que envolve mecanismos de análise típicos de outros procedimentos desse diagrama. Esse elo compreende o ato de ver não mais como

uma relação transparente. Entra em cena um saber sistematizado sobre o corpo. O entendimento sobre a anatomia redimensiona a visão, e o ato de ver passa a desfrutar da mesma potência obtida pela expansão do controle sobre o corpo, como obtido em todos os demais processos disciplinares.

As ferramentas de visão caras ao século XIX não existiriam sem a mensuração do biológico. Taumatrópio, fenacistoscópio, zootrópio, diorama, caleidoscópio: todos implicam um escrutínio sobre o organismo, análise que depende de um conceito então novo: a imagem residual. A ideia descreve um efeito biológico cujo estímulo se inicia quando cessa o estímulo externo. A imagem residual lida não apenas com o que se percebe, abandonando a suposição sobre uma continuidade entre o que existe e aquilo que se vê. Isso problematiza o modo como a percepção se constrói no cérebro a partir de informações apreendidas pelo olho, pois a cognição passa a depender de uma ciência sobre o organismo.

Entre esses mecanismos, o estereoscópico lida com um traço específico: a visão binocular, cujo efeito tridimensional resulta de uma síntese elaborada através da imagem residual. Seu impacto está menos na sensação intensa de realismo, e mais nas características discursivas do mecanismo. A riqueza do argumento de Crary reside em afirmar que a imagem na modernidade se define não por uma sensação mais intensa de verossimilhança. Uma abordagem desse outro tipo pressupõe uma concepção linear sobre a história, na tentativa vã de indicar a quantas gradações de fidelidade tais máquinas se encontrariam do cinema. O cerne dessa outra proposta está em identificar a conexão entre a pré-história do espetáculo e o diagrama disciplinar, intermediada pela expansão do domínio sobre o corpo.

Mas não apenas. Esses recursos permitem pensar também a conexão instaurada entre indivíduos e mecanismos. Como em outras instâncias disciplinares, também para a visão se mostra indispensável a associação entre corpos e máquinas. Novamente, o estereoscópico ilustra o caso. Por um lado, a ilusão tridimensional assim proporcionada depende da cognição a fim de associar imagens múltiplas. Por outro, o efeito desse mecanismo envolve também traços possíveis de quantificar. A métrica engloba o imperativo de encarar a operação do corpo como o resultado de uma economia de forças, associando a percepção à administração dos estímulos. Logo, a medição de resultados torna a relação entre humano e máquina um efeito em constante avaliação.

A mensuração desses estímulos sobre o corpo põe em questão o manuseio dos objetos por tais sujeitos. Nessa experiência, deixa-se de perceber a identidade entre mecanismos e visão. Ao invés deles equivalerem a esse sentido, torna-se obrigatório

pensar a complementaridade entre instrumentos e usuários. Em contraponto à identidade entre o ato de ver e o aparelho da câmara escura, os recursos modernos pressupõem uma distância entre a visão e a técnica com ela envolvida. Essa separação obriga a compreender como se refaz a conexão entre ambos. No espaço conceitual que relaciona visão, homem e realidade, lida-se com um vínculo metonímico (e não metafórico) entre corpo e máquina. Assim, essa coordenação recupera a relação entre o homem e as mais diversas tecnologias industriais.

A mecanização envolve um trabalho em que se precisa coordenar o homem com objetos diversos, complementares entre si, inscrevendo o indivíduo como parte de uma sequência de instrumentos. O modo como alguém se posiciona frente a esses mecanismos se mostra indispensável nesse tipo de trabalho. A lógica fabril pressupõe a associação entre parcelas de uma atividade em cadeia: e não estaria o olhar fotográfico atrelado também a uma máquina? Esse salto depende de uma abstração ainda mais intensa. Para essa técnica, a associação entre homem e mecanismo se radicaliza através da ilusão de se elaborar automaticamente uma imagem. O elo entre um organismo sobre o qual se acumula uma quantidade intensa de conhecimento e uma máquina cuja operação depende desse corpo engloba a ideia de fantasmagoria, especificamente naquilo que distingue o trabalho industrial.

Ao final, a fotografia oculta de modo mais explícito a conexão entre o conhecimento sobre o corpo e o caráter metonímico dos aparelhos com ele encadeados. Frente aos demais sentidos, esta visão autônoma – um olhar de direito próprio profundamente mecanizado, mas cuja mecanização se tenta esconder – torna-se a ideia mais ousada de Crary. Infelizmente, mostra-se também a menos detalhada. Sua análise arqueológica permite compreender um traço presente nos vários objetos de visão, localizando-os num mesmo plano. Para esse mecanismo fotográfico, a associação entre corpo e máquina não se mostra de forma tão direta quanto nos outros casos, mas apenas de modo lateral. Explorar esse ponto demanda a atenção à ideia de fantasmagoria: antes, contudo, torna-se imprescindível discutir o conceito de Debord de espetáculo.

## Um universo de imagens

Num tempo em que a computação gráfica redefiniu a relação com a imagem, transformando a fotografia digital numa pintura sempre possível de retocar (MANOVICH, 2001), parece difícil vislumbrar grande importância numa discussão sobre os primórdios da imagem analógica. Frente aos impactos da digitalização,



o amadurecimento desses mecanismos pareceria um passeio num antiquário. Apesar da aparente distância, há uma proximidade intensa entre ambos os momentos. Esses instantes compartilham uma característica fundamental: o desejo de lidar com uma imagem espetacular, que surge como uma alternativa à própria realidade, pretendendo rivalizar com o real (DEBORD, 1967).

Uma questão é central no conceito de espetáculo: as condições que tornam possível essa imagem. O espetáculo depende de registros que surgem como consequência de um intenso esforço técnico, embora se apresente como um resultado instantâneo. Como toda técnica avançada, desfruta-se seus efeitos exatamente por não se compreender todos os seus princípios (WEBER, 1946). O resultado tende à magia, e, aqui, o encantamento de sua produção sugere o apagamento do trabalho que o torna possível. A fantasmagoria opera como um traço discursivo, uma marca presente em muitos objetos e que ultrapassa a imagem fotográfica.

O contemporâneo radicaliza uma questão anteriormente já disponível, e, se a imagem se mostra onipresente, isso se deve ao traço inaugurado pelo fotográfico. O espetáculo se define por sua pretensão totalizante, na expectativa de substituir o próprio mundo por um universo de imagens. Isso ocorre quando esse ambiente produz equivalências entre diferenças irreconciliáveis, cuja equiparação se torna o cerne do espetáculo (ROBERTS, 2003). Mas não apenas. Envolve também a pretensão de apagar os processos que tornaram possível sua gênese. Introduzida pela fotografia, sua proliferação inaugura o excesso e a onipresença de registros, mas seu resultado depende também dessa sensação de automatismo, como fatores que se cruzam.

A identidade entre realidade e imagens envolve uma potência contida na instantaneidade. Pois a expansão de importância da fotografia permitiu a ampliação de relevância de mecanismos que se dedicam a esconder a origem de sua produção. O caráter dessa técnica se desdobra na constante expectativa de ver tudo sem que o próprio instrumento que torna essa visão possível venha ele mesmo a ser identificado. Se a observação das instâncias mais distintas da vida depende da construção automática de imagens é porque esse olhar de intenso destaque lida com o mundo como se ele se restringisse a um exercício de visão que impede o acesso para além dessa superfície (MERRIFIELD, 2004).

Um universo de intensa visualidade oferece a sensação de que aquilo que não reside nessas imagens se encontra inacessível. Há uma perda de contato com o mundo, consequência desse véu que as imagens instituem. Essa camada possui algo de mágico, no qual o automatismo cumpre um papel importante. Pois o espetáculo acentua uma relação contemplativa com o mundo, submetendo toda a realidade ao



olhar. Relações das mais diversas passam a se pautar por certa equivalência, pois todas as suas especificidades têm como medida aquilo que o espetáculo proporciona. Isso não seria possível sem essa dimensão de pura visualidade que torna a realidade acessível pela profusão de imagens.

Essa pretensão depende de uma concepção particular sobre o tempo. Pois a expectativa de submeter tudo à visão faz com que, na sociedade do espetáculo, o tempo se assemelhe ao ciclo do sempre igual, com diferenças importantes. Por não possuir história, encontra-se como que suspenso, resultado impossível sem a fantasmagoria. Um universo puramente imagético carece de desenvolvimento histórico, num ímpeto de produção visual que alcança sua velocidade somente através do automatismo que essa imagem aparentemente privada de origem poderia fornecer. O encantamento surge desse automatismo, escondendo o trabalho e elaborando, assim, um mundo derivado.

A realidade traduzida em imagens é também o registro de um tempo suspenso, como era também o tempo do mito. Essa sociedade na qual as imagens se mostram tão importantes retoma o pré-moderno, no qual o tempo consiste num eterno agora. Essediagnóstico sobre o tempo se encontra presente não apenas no espetáculo imagético, mas retoma questões sobre a fantasmagoria identificadas por Adorno na música de Wagner, associando dois problemas aparentemente distintos. Compreender a fantasmagoria significa lidar não apenas com uma questão contida na imagem, mas também em outros registros estéticos, entre eles, aqueles ligados ao som.

Se essa ilusão se deve ao desaparecimento da fonte para o estímulo, é porque a imagem se apropriou de gestos e atos dos indivíduos, tornando-os objetos de observação e mensuração. A proliferação de imagens se mostraria difícil sem a expansão de potência sobre os processos produtivos mais diversos, ente eles, a produção estética. O controle sobre o biológico elabora um saber que torna certa visão possível, e, através dele, permite-se que toda a vida seja percebida devido a um maior controle sobre a produção de imagens. A eficiência na construção de estímulos visuais se dá por um maior domínio sobre o corpo, poder concedido através da potência obtida pela disciplina. A relação entre percepção e trabalho será tratada na próxima seção.

## Mundos mágicos

Parece contraditório que a fotografia, aparentemente tão próxima da câmara escura, mostre-sena verdadetão distante. Assentada na separaçãoentre objeto e

visão, e não em sua associação, suas características a contrapõem à identidade entre sujeito e objeto contida na episteme clássica. Essa outra lógica produziu um mecanismo que lidava com o mundo pressupondo uma identidade entre as coisas e sua imagem. Um efeito moderno, o oposto dessa correspondência, ocorre quando se lida com ferramentas aptas a produzir imagens mais semelhantes ao real. A obtenção desse resultado, assim como o modo pelo qual ele se estrutura, remete à noção de fantasmagoria, elaborada por Adorno em relação à obra de Wagner[1].

A crítica de Adorno (1952; HUYSSSEN, 1987) a Wagner se inicia enumerando as múltiplas consequências que o crítico percebe numa tendência marcante a esse compositor: sua capacidade de se dissociar da progressão musical contida no desenvolvimento do tempo e localizada no interior do material dessa própria arte. São diversos os recursos apropriados por Wagner no intuito de produzir a sensação de que a composição se encontra suspensa, de que ela não se move: traço descrito por Adorno como a “eternalização do instante” e a “especialização do tempo”. Dois traços decorrem daí. Um reside nos temas abordados na ficção de Wagner. Outro, no caráter propriamente musical de sua obra.

Esse conteúdo ficcional recupera mitologias que, em sua remissão recorrente a um passado arcaico, normalizam os temas da cultura burguesa. Já sua música se define pela incapacidade do movimento harmônico indispensável ao único tipo de composição válida (para Adorno) na emancipação humana. Ambos os traços dependem do efeito de realidade obtido pela obra. Porém, esta sensação existe somente quando atrelada à atenção à técnica. Mais grave: seu impacto se associa a um tratamento ao tempo que oblitera as relações de trabalho. Em alguns artistas, a ocultação se dá de modo menos assertivo; mas, em Wagner, há o esforço de consumir o que outrora surgia de modo menos consciente.

O caráter regressivo das narrativas de Wagner se deve aos enredos baseados no fantástico, escondendo o arbítrio num entendimento sobre fé. Recurso com expressão clara no mito, apropria-se de um passado que aponta para valores distantes daqueles do Esclarecimento. Esse regresso surge como alibi para mitologizar traços da cultura burguesa, oferecendo-lhes um caráter de fatalidade. Wagner confia num tom ilusório que guarda uma sensação confortável, recuperando algum tema já visto, como num *déjà vu*. A esperança se converte na crença naquilo que se mostra impossível de escapar, ilustrando valores contrários àqueles do desenvolvimento racional.

Se Wagner fosse apenas isso, essa análise não se distanciaria de temas já expostos por Adorno. Desnudar o mito nas temáticas da arte foi central na discussão sobre Homero e o Marques de Sade conduzida, junto com Horkheimer, na *Dialética*

do *Esclarecimento*. Não é casual que a mitologização retorne também em suas avaliações sobre a indústria cultural e o repertório da Hollywood clássica (ADORNO; HORKHEIMER, 1944; JAY, 1984). Mas o crítico não está se repetindo. Sua investigação sobre Wagner ultrapassa esses temas, pois essencial para se compreender o significado da fantasmagoria nas interpretações de Crary torna-se a discussão efetivamente musical.

É na relação de Wagner com o tempo que melhor se compreende as questões em jogo. Suas narrativas recuperavam temas mitológicos, para sua música o problema se mostra distinto. Pois essas composições se baseiam numa certa reação sobre o público. Pretendem arrebatá-lo por um impacto calculado, inscrito no material musical, no esforço por imaginar como obter dada resposta. Sua arte se obriga a causar efeitos, tornando tais óperas terroristas. Esse resultado depende da exploração do tempo na música desse compositor, negligenciando uma tendência da modernidade. Dissociando-se do desenvolvimento dessa arte presente na sonata, Wagner se aproxima mais ao estímulo rítmico contido na dança.

Aliado ao efeito físico da dança, a quebra no desdobramento racional da música graças à supressão temporal concentra a composição num único instante. O mesmo se observa na organização da narrativa e no modo como ela se associa à composição. O material musical se torna uma cena a ocorrer no espaço, ao invés de se desdobrar no tempo. Concentrada, a composição sugere uma paralisação, evitando qualquer progressão. Nessa música centrada na dança, o impacto e o efeito despertado sobre o público envolve o gesto. Ao inserir a composição no espaço, a ausência de desenvolvimento musical, a atenção ao caráter físico e a compressão do tempo proporcionam aquilo que a sonata, indício da música moderna, esforçou-se por descartar.

Nesses problemas, Adorno identifica os caracteres retrógrados da manifestação artística, historicizando a tragédia da cultura. Seu projeto versa sobre a dimensão técnica da obra de arte. No que diz respeito à fantasmagoria típica da imagem fotográfica, torna-se necessário pensar a dependência que, a fim de alcançar os traços acima descritos, essa manifestação estética guarda com as tecnologias voltadas a suspender o instante e produzir certo efeito de realidade. Essa técnica retoma para a visão algo que já se observou também na música. Ao se ater aos elementos localizados não apenas na crítica musical, identifica-se temas que reaparecem na interpretação de Crary sobre a fotografia.

A concentração num único instante retoma pretensões românticas fora de lugar, permitindo a elaboração de um universo de fantasia. Essa música se

assenta na mistificação, num mundo de imaginação que aparece diante dos olhos, com uma pretensão de concretude que não tem. Assim, funde a técnica avançada e o caráter arcaico, no qual a presença da tecnologia e a consumação do fantástico indica o ponto em que as contradições convivem mais intensamente. O resultado se assemelha à mágica de uma ilusão crível, efeito que depende da técnica, mas sugere o sobrenatural. O resultado não ocorreria sem a quantificação do trabalho, tema da próxima seção.

## O apagamento do esforço

O sonho sobre mundos distintos construídos com intensa pretensão de realidade abstrai as relações objetivas. Em seu lugar, projeta-se a ilusão sobre o caráter subjetivo de certo objeto. Mais eficiente conforme esconde suas origens, essa ilusão em Wagner envolve a defesa do valor de uso, ignorando a impossibilidade de separar qualquer objeto do trabalho humano nele contido. O resultado descarta os aspectos concretos, esses que dizem respeito às atividades produtivas. Tem-se a sensação de lidar com uma obra que se distancia do esforço que a produziu, cuja gênese sugere a ausência de trabalho, na sensação de se tratar de um objeto criado de súbito.

Na extensa crítica a Wagner, o tema se mostra mais intensamente num outro traço musical. Na relação deste compositor com a orquestra e na exploração do colorido de seus timbres, Adorno identifica estratégias para esconder o trabalho contido na execução: e, conseqüentemente, também na própria criação artística. Uma delas consiste na escolha de certos instrumentos – problema que conduziria este texto a uma discussão técnica muito específica, que não cabe aqui. Questão de impacto mais direto para a fotografia reside nas conseqüências reveladas pela atenção ao som da orquestra.

Típico de Wagner, a ênfase em efeitos sonoros ultrapassa experiências de outros românticos (como Berlioz), introduzido um recurso novo para a música: a cor. Conseqüência dos diferentes timbres de cada instrumento, a cor explora sons que se dissociam (novamente) da exploração harmônica. Embora inovador, o colorido da orquestra recupera o marcadismo, por se distanciar da progressão musical. Uma composição que repousa nos resultados obtidos através de sua execução por diferentes instrumentos mostra-se intercambiável, permanecendo idêntica apesar dos diferentes timbres obtidos pelos naipes da orquestra – um caráter retrógrado, apesar da riqueza do efeito, mais uma vez atrelado à abstração contida no trabalho.

A música intercambiável de um instrumento a outro torna concreta a

diferenciação atribuída ao esforço humano, com efeitos bastante nocivos. Poucas são as atividades do homem que, como a realização artística, refletem em si mesma a divisão entre trabalho físico e intelectual. O colorido musical evidencia a distinção entre ambos. Pois ele enfatiza a ilusão através da qual se zela por essa separação. Para qualquer arte, torna-se delicado enunciar a inexistência de esforço, como se sua criação não envolvesse o trabalho. Contradição da qual nenhuma arte pode escapar, tal caráter encontra seu nível mais elevado quando a própria obra preza por ocultá-la no objeto artístico. Se a percepção sobre o trabalho some, a obra mais parece criada pela fantasmagoria[2].

Crary sugere que esse apagamento do esforço se encontra presente também na atividade fotográfica, essa imagem que aparece como efeito da operação de uma máquina. Produzida mecanicamente, a fotografia parece carecer de uma mediação que, na verdade, é indispensável. Na associação de uma arte com o trabalho industrial, a irracionalidade contida na racionalização extrema surge em toda sua crueza – e, embora na análise de Adorno esta ênfase recaia na música, o traço se aplica também a diversas outras expressões. Crary busca traços que Adorno identificou nos temas para sua análise sobre a fotografia. Da relação entre ambas, tão distintas, surgem problemas estéticos que definem uma marca da modernidade, recuperando uma unidade conceitual para além de especificidades pontuais.

## Conclusão

Uma percepção baseada na mensuração sobre as habilidades do corpo se associa a dinâmicas disciplinares, em jogo não apenas nos processos que administram populações, mas também no funcionamento dos sentidos. Sua consequência reside em conceder ao ato de ver uma maior potência, recorrente em tudo que envolve esse diagrama. Obtida através do saber biológico, essa compreensão depende do elo entre indivíduo e máquina. A administração sobre o corpo expande a capacidade de produzir imagens, e, através delas, abre-se um novo repertório de estímulos. Toda uma infinidade de objetos até então irrepresentáveis se abre para o homem, nutrindo as pretensões de um espetáculo totalizante.

Se o irrepresentável se torna disponível, a atenção a objetos anteriormente invisíveis (porque impossíveis de representar) depende da constituição do organismo como um sistema organizado em seus próprios termos. A fotografia permitiu ver tudo aquilo que se encontrava então além da percepção devido a um conhecimento sobre o corpo. A expansão sobre o que é visível não se limita aos procedimentos físico-

químicos, mostrando-se indispensável na elaboração da imagem eletrônica. Pois essa ferramenta radicaliza a ideia de um universo composto como uma dimensão de direito próprio, cuja operacionalização envolve o controle sobre os elementos que o constituem (MITCHELL, 1992).

A fotografia permitiu recriar a realidade a partir da quantificação de estímulos. Os efeitos da luz, a sensibilidade química, o funcionamento das lentes: todos esses processos dependiam de um conhecimento novo, que objetivava a visão de modo a elaborar o resultado visual mediante o processamento de informações. Algo homólogo se encontra em jogo na imagem digital, que revê e expande essa ordenação para o olhar a partir de registros elaborados com ainda maior flexibilidade. São efeitos que dependem de uma conexão que opera no plano do discurso, englobando não só técnicas de reprodução progressas, mas também mecanismos atuais.

A separação temporal entre técnicas modernas e contemporâneas não deve ocultar semelhanças fundamentais. Ambas envolvem a operação dos sistemas a partir dos quais se compreende o corpo, e a consequência desse saber envolve a administração da percepção e a produção de imagens automáticas. Cada uma delas depende de disciplina, fantasmagoria e espetáculo. Se técnicas pôde argumentar que a fotografia não se constitui como o tema do livro é porque ela ilustra uma operação mais ampla. A mudança na percepção reaparece em outros momentos da obra desse autor (CRARY, 2001), mas em *Suspensões da Percepção* o tema parece não ser exatamente o mesmo.

Pois, nesse outro texto, a imensa discussão que vai da física de Helmholtz às teorias da Gestalt parece mais interessada na recomposição que Manet, Seurat e Cézanne realizam a partir da dissolução introduzida por esse novo conhecimento. Essa investigação retoma a desconstrução da percepção clássica, recuperando as consequências da ruptura com aquilo que a câmara escura representou. Mas, em *Suspensões*, a atenção se limita à pintura, reelaborando a história dessa outra arte. A ênfase se concentra em temas de natureza estética, e o problema da técnica ocupa menos espaço. As preocupações com as tecnologias de percepção só aparecem de novo no livro de Crary (2014) sobre o fim do sono.

*Técnicas* mostrou como a intensa pretensão de realidade se torna um problema secundário, que se submete à administração do homem a partir de outro entendimento sobre ele. O resultado foi a arqueologia desse mundo espetacular, povoado de imagens, numa profusão de técnicas que, voltadas a impactar os indivíduos, são constituídas a partir de abstrações. As complexidades somente se ampliam. A câmara escura oferecia a sensação de que esse instrumento se encontrava no lugar do



olho humano. Mas a imagem elaborada a partir da fotografia depende de percepção administrada, descontínua com o estímulo. Através de uma técnica ainda mais abstrata, o digital envolve dados, radicalizando a sensação de falta de equivalência, permitindo pensar questões ainda mais densas.

## Notas

[1] Usualmente, a abordagem de Adorno sobre a música, sejam os produtos da indústria cultural ou aqueles exemplares da cultura europeia que não se adéquam às suas expectativas, versam sobre o caráter fetichista da arte ou à sua subserviência à mercantilização. Estas ideias enviesam a leitura desse autor – devidoem parte ao fato desse foco se impor sobre as conclusões do próprio Adorno (MERQUIOR, 1969). Os limites de sua leitura de Wagner já foram indicados (MARKUS, 1999). Porém, embora Adorno se mostre algumas vezes injusto com seus próprios objetos, não se deve descartar as análises riquíssimas sobre a materialidade da arte. As técnicas utilizadas na composição concentram a atenção de Adorno. Essa preocupação condensa seu projeto crítico, numa investigação imanente dos objetos. Este texto se concentra nesse espírito.

[2] Decerto, fantasmagoria se torna um termo dotado de diversas nuances. Certas apropriações de tal conceito apontam para a ausência de integração de uma arte que se constrói pela coordenação arbitrária de múltiplas frações presentes numa única obra, numa coordenação falsa. A carência de coerência se torna uma marca dos produtos construídos como indício da pseudoindividualidade, tópico que Adorno explora mais extensivamente em sua abordagem sobre a indústria cultural. Aqui, essas conclusões importam menos, embora os argumentos sejam relevantes. As formas impossíveis de integrar retomam a segmentação típica do capitalismo. Mas um problema que permanece menos desenvolvido é o trajeto histórico a partir do qual se tornou possível a associação entre a fragmentação cara ao modo de produção e a negação pela arte de suas próprias características. O salto imediato para as conclusões põe de lado as razões dessa crítica (BAUER, 2005), caráter que a investigação sobre a materialidade das mídias aqui empreendida busca recuperar.

## Referências

ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*. Londres: Verso, 1952.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1944.

BAUER, Karin. Adorno's Wagner: History and the Potential of the Artwork. *Cultural Critique*, Nova York, n. 60, p. 68–91, 2005. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4489210>>. Acesso em: 1 set 2018.

BOLTER, Jay David. *Turing's man: western culture in the computer age*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

CRARY, Jonathan. *24/7. Capitalismo e os Fins do Sono*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: The MIT Press, 1990.



- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- HUYSSSEN, Andreas. Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. *Bloomington: Indiana University Press*, 1987. p. 16–43.
- JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- MARKUS, Gyorgy. Adorno's Wagner. *Thesis Eleven*, Nova York, v. 56, n. 1, p. 25–55, 1999. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0725513699056000003>>. Acesso em: 2 set 2018.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MERRIFIELD, Andy. *Debord's World. Environment and Planning D: Society and Space*, Nova York, v. 22, n. 3, p. 325–328, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1068/d2203ed2>>. Acesso em: 29 out 2019.
- MITCHELL, William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992.
- PHILLIPS, David. Modern Vision. *Oxford Art Journal*, Nova York, v. 16, n. 1, p. 129–138, 1993. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/1360541](http://www.jstor.org/stable/1360541)>. Acesso em: 31 ago 2018.
- ROBERTS, David. Towards a Genealogy and Typology of Spectacle: Some Comments on Debord. *Thesis Eleven*, Nova York, v. 75, n. 1, p. 54–68, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0725513603751005>>. Acesso em: 29 out 2018.
- THOMPSON, John. *A Mídia e a Modernidade: uma Teoria Social da Mídia*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- WEBER, Max. Science as Vocation. In: GERTH, HANS HEINRICH; MILLS, C. WRIGHT (Org.). *From Max Weber: Essays in sociology*. New York: Oxford University Press, 1946, p. 129–158.