

O Observador na Contemporaneidade*

Um diálogo com Jonathan Crary e com o século XIX

Joana Negri Ferreira **

Resumo

Através de um diálogo com o autor Jonathan Crary, o artigo discute o processo de modernização da percepção, iniciado a partir de uma virada epistemológica que culmina com a emergência de um novo tipo de observador, no século XIX. O modelo de observador neutro da câmera escura dá lugar a um sujeito corporificado e produtor ativo de sua experiência óptica. Por meio deste recuo e diálogo com o século XIX, a proposta é pensar possíveis aproximações e distanciamentos entre os dispositivos ópticos identificados por Crary e os atuais dispositivos de realidade virtual, presentes nas instalações contemporâneas que implicam, cada vez mais, um (re) investimento do corpo na produção da experiência.

Palavras-chave: Observador; Corpo; Imagem; Dispositivo.

Abstract

Based on the work of Jonathan Crary, the paper discusses the process of modernization of perception, initiated from an epistemological turn that culminates with the emergence of a new type of observer in the nineteenth century. The neutral observer model of the camera obscura gives place to corporified subjects, active producers of their optical experiences. By looking back to the nineteenth century, the intention is to think possible similarities and differences between optical devices identified by Crary and current virtual reality devices, existing in contemporary installations that increasingly involve a (re)investment of the body in the production of experience.

Keywords: Observer; Body; Image; Device.

* * Trabalho apresentado no 8º CONECO/ XII Poscom PUC-Rio, outubro de 2015.

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Mestre em Comunicação e Cultura pelo mesmo Programa (2011) e graduada em Jornalismo pela PUC-Rio (2007).

Introdução

No primeiro capítulo de seu “Técnicas do observador” (2012), obra dedicada à visão e à modernidade do século XIX, Jonathan Crary abre sua discussão interrogando as tecnologias contemporâneas - a holografia, os simuladores de voo, os capacetes de realidade virtual, dentre outras. Em “Suspensões da percepção” (2013), o autor realiza o mesmo movimento. Esse salto em direção à contemporaneidade para logo após efetuar o recuo histórico ao século XIX, período específico sobre o qual versam ambos os livros, não é arbitrário. Crary almeja lançar perspectivas de entendimento e explicitar a forte sustentação histórica existente no século XIX de nossas atuais condições de percepção.

Para tanto, o autor parte sua análise da figura do observador. O termo “observador” é uma escolha consciente. Para Crary, espectador, o mais comumente utilizado, além de carregar uma conotação de passividade – aquele que “espera” - teria uma semântica muito restrita, uma vez que a raiz latina da palavra “spectare” corresponde a “olhar para”. Já observar pode significar “conformar as próprias ações, obedecer à” (CRARY, 2012: 15). Em outras palavras: o observador, para Crary, não é somente aquele que vê, mas fundamentalmente, aquele que vê dentro de um sistema de regras e convenções.

Deste modo, o observador é compreendido como “efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais” (CRARY, 2012: 15), donde não há um sujeito prévio. As suas condições de percepção também são historicamente determinadas. Walter Benjamin já caminhava em direção semelhante quando enunciou, em seu clássico “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1985: 169).

Portanto, pensar o observador hoje é refletir sobre toda uma trama de relações de forças capazes de produzir modos de ver. É notória a influência de Foucault na obra de Crary, expressa, sobretudo, em sua abordagem genealógica da história, através da articulação paralela de campos distintos como a arte, a ciência e a tecnologia.

Afastando-nos, como o autor, dos determinismos tecnológicos, que novas subjetividades estariam sendo reconfiguradas na contemporaneidade? Quais aproximações e quais distanciamentos podemos identificar entre os atuais dispositivos de arte contemporânea, que

solicitam o corpo como componente de seu funcionamento, e os chamados “brinquedos filosóficos” do século XIX, analisados por Crary?

O século XIX, para Crary, é justamente o período em que se dá a descoberta da “visão subjetiva” com o colapso do modelo de observador neutro da câmera escura e o surgimento de um observador corporificado. Acreditamos, assim como o autor, que as subjetividades contemporâneas são tributárias de processos situados no século XIX, o que nos impele a análise dos agenciamentos epistemológicos implicados nesse (re) investimento do corpo como produtor de experiências através do recuo histórico proposto por Crary.

O observador da câmera escura

Crary elege a câmera escura – ou câmera obscura - como modelo óptico e regime epistemológico predominante do final do século XVI ao final do século XVIII. Assim como os demais dispositivos ópticos que surgem no século XIX, a câmera escura é, para o autor, o que Deleuze chama de *assemblage* (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 504). É algo que se usa e se diz algo sobre; é um ponto de interseção de práticas materiais e formações discursivas.

É fundamental essa concepção adotada, pois ela afasta o determinismo tecnológico que reduz o dispositivo a uma etapa do processo de evolução até a fotografia. Para Crary, a câmera escura tem sua especificidade e correspondeu a um tipo muito específico de observador e episteme, de modo que está apoiada em pressupostos teóricos distintos daqueles que irão prevalecer no século XIX.

O modo de funcionamento da câmera escura fundamentava-se na óptica newtoniana de transmissão e reflexão da luz. Neste momento específico, temos uma percepção ratificada pelas leis da física. O homem figurava apenas como um observador passivo. A velocidade de propagação retilínea da luz possibilitava a formação instantânea da imagem invertida do objeto no anteparo da câmera. Deste modo, a percepção era da ordem do imediato.

É essa concepção de um sujeito passivo no ato da percepção que leva a crença em um olho divorciado do corpo. O olho, sendo desprovido de qualquer materialidade, era compreendido em analogia a uma lente. Portanto, era um olho infalível, capaz de assegurar a confiança na referencialidade e uma relação de transparência entre sujeito e objeto. É significativo que na obra *Dióptrica* (1637) de Descartes, o filósofo sugira como experiência a extração dos olhos de animais ou cadáveres, uma vez que a visão era concebida como livre dos humores do corpo.

O observador pressuposto pela câmera escura era então um sujeito interiorizado e, acima de tudo, apartado do mundo. Conhecer o mundo equivalia a um processo de tomada de distância, onde por meio de uma operação de introspecção mental o sujeito era capaz de deduzir a verdade das coisas.

Este modelo predominante de observador aparece muito bem exemplificado em duas obras do pintor holandês Johannes Vermeer, analisadas por Crary. Tanto em “O Astrônomo” como em “O Geógrafo”, duas figuras masculinas – muito semelhantes, diga-se de passagem –, imersas em uma atividade de conhecimento, aparecem circunscritas em um quarto retangular escurecido, atravessado apenas por uma tênue luz proveniente da janela, tal como uma câmera escura.

Além de servir como metáfora filosófica do “lugar da verdade” e modelo de observação, a câmera escura também foi amplamente utilizada para explicar o funcionamento da visão humana por cientistas e filósofos e, rapidamente, tornou-se uma forma de entretenimento popular.

No entanto, o século XIX seria marcado por uma virada epistemológica com o colapso do dispositivo e a emergência de uma nova figura de observador.

Da óptica geométrica à ótica fisiológica

O ponto de partida da virada epistemológica identificada por Crary se dá com o trabalho de Goethe, “Doutrina das cores” (1810). Por meio de diversas experiências ópticas, o filósofo alemão atesta a capacidade do corpo de produzir imagens sem necessariamente um correlato no mundo externo.

Uma das experiências é particularmente importante ao lançar mão do próprio *modus operandi* da câmera escura para negá-la em um último momento. Goethe propõe ao observador situar-se em um quarto escuro, iluminado apenas por um pequeno orifício. Após olhar diretamente para a luz proveniente de fora, deve-se tapar o buraco e contemplar a parte escura do quarto. Com a formação da chamada pós-imagem retiniana - isto é, a presença da sensação na ausência do estímulo - a relação de transparência entre sujeito e objeto, que antes fundamentava o modelo da câmera escura, não se sustenta mais, uma vez que aquilo que se vê é colocado sob suspeita.

Goethe segue descrevendo a sequência de variações cromáticas da pós-imagem formada, o que introduz outra descoberta fundamental: a presença da temporalidade no processo de

percepção. Se na câmera escura a percepção era instantânea, as experiências de Goethe afirmam um desdobramento da percepção no tempo.

Efetua-se, deste modo, a passagem de uma óptica geométrica a uma óptica fisiológica, em que o homem deixa de ser testemunha passiva para tornar-se produtor ativo de sua própria experiência óptica. A visão, diz Crary, “em vez de ser uma forma privilegiada de saber, torna-se um objeto de conhecimento, da observação” (CRARY, 2012: 73):

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

A visão reconcilia-se com o corpo do observador; o olho não é mais uma lente e sim um olho corporificado e, por conseguinte, sujeito às contingências fisiológicas do indivíduo. A descoberta de que a visão é imperfeita e suscetível a ilusões suscita um dilema imediato: como obter conhecimento verificável e afastar a ameaça de arbitrariedades?

Mais do que saber o que era real, o fundamental era também saber que “novas formas do real estavam sendo fabricadas” (CRARY, 2012: 93). Logo, se por um lado, o homem agora é dotado de uma recém-descoberta autonomia perceptiva, por outro - e justamente em decorrência disso - ele também se torna local de investimento das técnicas de poder. Crary descreve, então, um processo de disciplinarização e matematização da percepção com vistas ao projeto moderno de formação de um corpo adaptado às necessidades do capitalismo industrial da época.

É sob este pano de fundo que surgem os dispositivos ópticos do século XIX que têm como base de seus modos de funcionamento as principais descobertas fisiológicas do período – a persistência retiniana e a disparidade binocular.

Os “brinquedos filosóficos” do século XIX

Assim como a câmera escura, todos os dispositivos que surgem no século XIX serão utilizados como objetos de investigação científica para acúmulo de conhecimento sobre a percepção humana e também como forma de entretenimento popular. Para Crary, isso posiciona o observador moderno em uma posição tripla: ele é, simultaneamente, sujeito empírico, espectador e também componente de uma produção mecanizada, uma vez que esses “brinquedos” irão

implicar uma relação de proximidade física, um “corpo alinhado e operando com um conjunto de peças com rodas que giram e se movimentam com regularidade” (CRARY, 2012: 112).

O autor quer chamar atenção para uma nova relação entre olho e dispositivo óptico que surge a partir da descoberta do observador fisiológico. Se antes a relação entre esses dois elementos era da ordem da metáfora - pois acreditava-se em uma semelhança conceitual entre o funcionamento do olho humano e a câmera escura - agora a relação é da ordem da metonímia. Há uma assistência entre olho e dispositivo, onde “os limites e as deficiências de um serão complementados pelas capacidades do outro e vice-versa” (CRARY, 2012: 127).

Tomemos como exemplo o taumatrópio, um dos primeiros dispositivos, popularizado em Londres, em 1825. O aparelho consiste em um pequeno disco com um desenho em cada face e dois fios presos em suas extremidades que o observador deve girar com as mãos. Um pássaro em uma face e uma gaiola na outra resultará, como efeito da pós-imagem retiniana, um pássaro dentro da gaiola, por exemplo. Aqui fica muito clara a relação de complementariedade identificada por Crary. O taumatrópio necessita do observador como componente de seu funcionamento para sintetizar a imagem. O zootrópio e o fenacístoscópio, citados pelo autor, também lançarão mão do mesmo princípio.

Dentre todos os dispositivos do século XIX, Crary dá especial destaque ao estereoscópio, elegendo-o como a forma mais significativa de imagem visual do período. Embora distinto dos demais “brinquedos” que representavam a ilusão do movimento por meio da pós-imagem, o estereoscópio, diz Crary, é parte da mesma reorganização do observador e das mesmas relações de conhecimento. E novamente, aqui, o dispositivo não prescinde do observador como seu componente.

O estereoscópio possibilitou uma experiência visual tridimensional verdadeiramente distinta da pintura em perspectiva. Com seus efeitos de tangibilidade, o dispositivo não representou uma nova forma de apresentar uma cena ou objeto e sim de simular a sua presença física.

O que está em jogo no estereoscópio é algo que desde a Antiguidade já se sabia: a disparidade binocular. Mas, carecendo de uma explicação científica, o fato de que apreendemos imagens ligeiramente distintas com cada olho nunca havia se imposto como questão. O século XIX, ao fornecer pela primeira vez uma explicação científica para nossa capacidade de sintetizar imagens, torna a disparidade binocular uma “verdade óptica”. Crary aponta para uma particularidade importante nessa descoberta: a percepção, antes compreendida como uma relação

de identidade entre sujeito e objeto, agora corresponde a uma operação de apreensão e reconciliação das diferenças.

No entanto, todos esses dispositivos seriam superados pela fotografia e, mais tarde, pelo cinema. Crary tece algumas hipóteses para explicar tal derrocada. Especificamente em relação ao estereoscópio, o caráter obsceno do dispositivo, uma vez que este destruía a relação cênica entre observador e câmera escura – e obsceno também no sentido literal, pois seu crescente uso para pornografia o vinculava a “temas indecentes” – pode ter sido um fator decisivo. Mas a hipótese que Crary confere maior credibilidade e estende aos demais aparatos do período seria a de que tais dispositivos não seriam “fantasmagóricos” o suficiente. Crary usa o termo cunhado por Adorno que indica:

(...) a ocultação da produção pela aparição externa do produto. (...) Essa aparição exterior pode reivindicar o estatuto do ser. Sua perfeição é, a uma só tempo, a perfeição da ilusão de que a obra de arte seja uma realidade *sui generis*, que se constitui no âmbito do absoluto, sem ter de renunciar à sua pretensão de espelhar o mundo (ADORNO apud CRARY, 2012: 130).

O não ocultamento das estruturas operacionais dos aparelhos era flagrante e as experiências ópticas que fabricavam eram claramente separadas das imagens usadas no dispositivo. Para Crary, tais experiências se referiam “tanto à interação funcional entre corpo e máquina quanto aos objetos externos, independentemente de quão “viva” seja a qualidade da ilusão” (CRARY, 2012: 129). Mesmo com a sofisticação do segundo estereoscópio de Holmes, o ocultamento de seu modo de funcionamento não se dava por completo, uma vez que o dispositivo dependia ainda do acoplamento físico do observador e a natureza composta da imagem nunca poderia ser inteiramente eliminada.

Neste contexto, o surgimento da fotografia, afirma o autor, parece perpetuar a ficção de que o observador neutro e incorpóreo da câmera escura ainda era viável. Crary, nessa altura do texto, é ambíguo. Ao mesmo tempo em que sugere uma continuidade entre fotografia e câmera escura, o autor reconhece que a fotografia insere-se em outro regime de conhecimento e circulação de imagens distinto da câmera escura. Não obstante, acreditamos que a aparente continuidade merece ênfase, na medida em que a fotografia passa a prescindir do observador, no sentido de que sua imagem final independe de sua fisiologia.

Entretanto, a fotografia já havia abolido a inseparabilidade entre observador e câmera escura, unidos em um único ponto de vista. Ela transformou a nova câmera em um aparato

fundamentalmente independente do espectador, não obstante disfarçada como um intermediário transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo. As bases do espetáculo e a “percepção pura” do modernismo abrigam-se no território recém-descoberto de um espectador plenamente corporificado, mas o triunfo final de ambos depende da negação do corpo, de suas pulsações e seus espectros, como fundamento da visão (CRARY, 2012: 133).

Já o cinema é um caso muito particular e, diríamos, mais complexo. Embora o dispositivo cinematográfico lance mão de nossa persistência retiniana, o seu triunfo é justamente o esquecimento do corpo, o eficiente ocultamento de sua aparelhagem, tão bem analisado por Jean-Louis Baudry (1975). Para Baudry, as condições arquitetônicas do dispositivo - a projeção feita por trás do espectador; a escuridão; a submotricidade imposta - garantem a eficácia de sua “impressão de realidade”. Ao mesmo passo que a imagem não prescinde da fisiologia do observador, o cinema é fantasmagórico o suficiente para produzir a ilusão de sustentar-se em seus próprios termos. Daí o espectro da passividade que sempre assombrou o público cinematográfico. Vale complementar que hoje já se sabe que juntamente com as dimensões arquitetônicas e tecnológicas de base, a dimensão discursiva também é determinante para criar o chamado “efeito cinema”.

Ainda reconhecendo que a fisiologia do observador não desaparece no cinema - mas, diríamos, é invisibilizada -, é inegável, no entanto, que, em comparação às formas de consumo visual dos dispositivos supracitados, a popularização da fotografia e do dispositivo cinematográfico implicou um abandono relativo das capacidades do corpo. Os brinquedos filosóficos de Crary ao solicitarem, na maioria das vezes, algum tipo de manuseio por parte do observador - girar manivelas, rodas, etc - o deixavam consciente da natureza processual da imagem e de sua implicação na experiência óptica. Quando Crary opta por chamá-los de “brinquedos”, também sugere o aspecto lúdico que acompanhava tais aparatos. Podemos falar em um encantamento e um fascínio desse observador que se observa como tal - o que Gumbrecht (1998) denomina “observador de segunda ordem” - ao constatar as proezas de sua fisiologia.

(...) o observador de segunda ordem percebeu que cada elemento do conhecimento e cada representação que ele pudesse produzir dependeriam sempre, necessariamente, do ângulo específico de observação. Assim, começou a ver que existia uma infinidade de descrições para cada objeto potencial de referência - e essa proliferação, em última análise, destruía a crença na estabilidade dos objetos de referência. Ao mesmo tempo, o observador de segunda ordem redescobria o corpo humano, mais especificamente, os sentidos humanos, como parte integral de qualquer observação do mundo (GUMBRECHT, 2010: 62).

Para Francisco Ortega, a tese da “visão subjetiva” de Crary apresenta-se um tanto quanto datada diante das novas tecnologias de imageamento, criadas na segunda metade do século XX. Para Ortega, o observador contemporâneo é hoje dotado de um olhar, cada vez mais, “desfisiologizado”, uma vez que “as reconstruções digitais da realidade permitem aos observadores adotar múltiplos ângulos e perspectivas, deslocar-se entre diferentes registros visuais que fisiologicamente não poderiam realizar” (ORTEGA, 2004: 127).

O autor aponta para um processo de superação do corpo. No entanto, podemos observar um movimento de investimento nas potencialidades do corpo revigorado sobretudo pelo advento do digital. A integração corpo-dispositivo é cada vez mais solicitada na figura deste novo observador “ligado, umbilicalmente ao computador, nos dispositivos de realidade virtual, e com o corpo literalmente coberto de próteses” (MACHADO, 2007: 184).

Os imperativos de interatividade e de participação - logicamente com toda a sofisticação técnica que hoje é possível - remetem a uma relação de complementariedade e de assistência recíproca entre observador e dispositivo, especialmente presente nas instalações de arte contemporânea que utilizam dispositivos de realidade virtual. Diante dessas novas tecnologias, a subjetividade configura-se, cada vez mais, como “interface”, tal como sugere Crary no primeiro capítulo de sua obra.

Dispositivos de realidade virtual

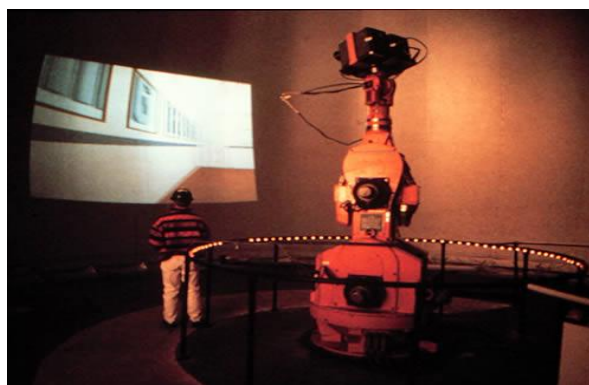
Pioneiro no uso das mídias digitais em ambientes virtuais e interativos, Jeffrey Shaw tem uma significativa obra dedicada às possíveis inter-relações entre dispositivo e observador. Vamos analisar duas delas.

A instalação Place Ruhr (2000) consiste em uma plataforma giratória que permite que o espectador gire uma imagem projetada em uma grande tela circular através da qual ele explora um ambiente virtual tridimensional. A paisagem virtual contém 11 cilindros que apresentam lugares distintos da área de Ruhr. Esse espaço tridimensional é explorado pelo espectador ao adentrar os cilindros panorâmicos de sua escolha. Há ainda uma coluna sobre a plataforma com uma câmera de vídeo subaquática. O espectador deve, então, controlar seus movimentos pela paisagem virtual através do manuseio da câmera e de seus botões. Nota-se que a imagem é “criada” pelo observador, dependendo de sua presença para projetar-se.



Place Ruhr

Em sua outra instalação E.V.E (Extended, Virtual Environment, 1993), Shaw situa o observador dentro de um domo, com um sensor na cabeça. As imagens projetadas no domo são obtidas do exterior do museu por câmeras de vigilância e são projetadas por um braço de robô. A posição e o ângulo da cabeça são identificados pelo sensor acoplado ao capacete utilizado. A imagem é então produzida a partir da direção seguida pelo olhar do observador. Um *joystick* complementa o dispositivo, possibilitando mover-se para trás e para frente no ambiente tridimensional.



E.V.E

Seguindo uma proposta imersiva semelhante, o trabalho de André Parente também se destaca. O seu Visorama consiste em um software e em um visor estereoscópico utilizado para a visualização de paisagens em 360 graus que deve ser acoplado ao rosto do observador - acoplamento físico outrora tornado inaceitável, segundo Crary, nos estereoscópios do século XIX. Por meio de botões que também fazem parte do dispositivo, acionam-se rotações

horizontais, verticais, saltos e *zooms*, cabendo ao espectador o processo de edição de suas imagens.

O que chama particularmente atenção em tais obras, primeiramente, é um ressurgimento da estereoscopia que, segundo Machado, Crary não reserva muita atenção em sua obra. Para o autor, é digno de nota que uma tecnologia tão antiga esteja retornando com sua carga simbólica nos atuais aparatos de imersão, o que baliza à relação identificada por Crary entre as iconografias do começo do século XIX e do fim do século XX e também o não determinismo tecnológico defendido pelo autor. Trata-se de imagens que devem ser apreendidas com o corpo inteiro e que apontam para um progressivo “desenraizamento da visão”, antevisto por Crary no século XIX e que atinge o seu apogeu na contemporaneidade com as tecnologias digitais.



Visorama

A frequente proximidade física entre dispositivo e observador – por vezes, um acoplamento, como no caso do Visorama e de EVE – acompanhada por uma ação combinada entre os olhos e as mãos já figuravam, de forma logicamente rudimentar, nos brinquedos do século XIX. Assim como eles, as instalações também solicitam um determinado alinhamento do corpo ao dispositivo e um observador que opera como um de seus componentes.

Para Victa de Carvalho, os dispositivos imersivos contemporâneos possibilitam uma “imagem-experiência” que corresponde justamente “a experiência que se dá através do próprio dispositivo, mas que não está nem no dispositivo, nem na imagem, nem no observador e sim nessa inter-relação” (CARVALHO, 2009: 145).

No entanto, devemos estar atentos a fundamentais distanciamentos. Quando Crary situa tais brinquedos ópticos ele os insere dentro de um contexto de disciplinarização da visão. Estes

dispositivos surgem em coevolução ao capitalismo industrial. Daí a observação de Crary de que Foucault equivoca-se quando opõe a “sociedade do espetáculo” a “sociedade da vigilância”. Crary, nos diz, que também há “trabalho” no consumo visual, uma vez que tais aparelhos impuseram uma “homogeneidade perceptiva” (CRARY, 2012: 27), uma organização racional do tempo e do movimento e uma repetição mecânica. O autor observa que o mesmo solo de conhecimento – isto é, a “visão subjetiva” – que possibilitou a abstração da experiência óptica, tratou rapidamente de regular as novas subjetividades, gerenciá-las, tornando-as previsíveis.

O que o observador produziu, reiteradas vezes, foi a transformação sem esforço das imagens paralelas, bidimensionais e enfadonhas dos cartões estereoscópicos em uma tentadora aparição de profundidade. O conteúdo das imagens é muito menos importante do que a rotina incansável de mover um cartão após o outro e de criar o mesmo efeito repetidamente, mecanicamente (CRARY, 2012: 128).

Sem dúvida, um dos grandes triunfos destas instalações é a sua conciliação de imersão e interatividade - esta última fugindo a uma concepção puramente sensória-motora. O que está em jogo nas instalações imersivas contemporâneas é a existência de espaços de criação direcionados a multiplicidade de experiências, “aos resultados imprevisíveis, não determinados e capazes de produzir novas formas de subjetividade” (CARVALHO, 2006: 87) que a inter-relação corpo-dispositivo é capaz de engendrar.

Se a “impressão de realidade” nos aparelhos do século XIX era insuficiente, sobretudo porque o aparelho implicava uma exploração – ainda que totalmente previsível - por parte do observador que denunciava a natureza artificial das imagens e se a superação de tais aparatos, segundo Crary, fora resultado de sua não adequação às necessidades e usos da época, outro desejo parece estar em jogo na contemporaneidade.

Para Carvalho, nos dispositivos imersivos contemporâneos não se trata tanto de uma busca por uma “impressão de realidade efetuada através de um dispositivo que se oculta como, por exemplo, o cinema, mas de compreender o dispositivo como algo a ser apresentado e explorado a partir de uma experiência” (CARVALHO, 2009: 142), em que se mesclam ilusão e realidade. Nos parece plausível que essas novas configurações do desejo expliquem, em parte, o ressurgimento e a crescente popularidade da estereoscopia na contemporaneidade.

Não obstante os devidos distanciamentos, acreditamos que as formas de subjetividade em causa nos atuais dispositivos guardam relações de semelhança e sustentam-se em processos que

tiveram início com a modernização da percepção, com o surgimento do observador de segunda ordem, donde as novas tecnologias vem consolidar essa interação – agora traduzida em termos de uma interatividade - funcional homem-máquina, identificada no século XIX.

Referências bibliográficas

- BAUDRY, J-L. Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In *l'effet cinema*. Collection Ça cinema, 1975.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARVALHO, V. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, A.; BRUNO, F. (org). *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro, Mauad, 2006. p. 77-90.
- _____. "O Dispositivo imersivo e a imagem-experiência" in *Revista ECO-Pós*, v.9, n.1, p. 141-154, jul. 2006.
- CRARY, J. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.v.1. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2010.
- MACHADO, A. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- ORTEGA, F. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*, Rio de Janeiro: Garamond, 2008.