

ANA PRISCILA DE OLIVEIRA FREIRE

**Cinema do dispositivo *panóptico*: narrativas de enunciação vigilante no  
cinema contemporâneo**

UFRJ/ CFCH /ECO  
Rio de Janeiro  
2008

Ana Priscila de Oliveira Freire

Cinema do dispositivo *panóptico*: narrativas de enunciação vigilante no cinema contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Comunicação Social.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kátia Valéria Maciel de Toledo.

Rio de Janeiro

2008

Freire, Ana Priscila de O.

Cinema do dispositivo *panóptico*: narrativas de enunciação vigilante no Cinema contemporâneo / Ana Priscila de Oliveira Freire.  
Rio de Janeiro, 2008; nº 126.

Dissertação (Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2008.

Orientador: Kátia Valéria Maciel de Toledo

1.Cinema - Estética 2. Cinema – Filosofia . 3.Vídeo. 4.Mídias Digitais. 5. Comunicação de Massa e Tecnologia. 5. Dissertações. I.Maciel, Kátia.(Orient.). II.Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Cinema do dispositivo *panóptico*: narrativas de enunciação vigilante no cinema contemporâneo.

**Ana Priscila de Oliveira Freire**

**Cinema do dispositivo panóptico: narrativas de enunciação vigilante no  
cinema contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Comunicação Social.

Rio de Janeiro, 31 de março de 2008.

---

**Professor Dra. Kátia Valéria Maciel de Toledo**

---

**Professor Dr. Juliano Borges**

---

**Professora Dra. Consuelo Lins**

## RESUMO

FREIRE, Ana Priscila de Oliveira. **Cinema do dispositivo *panóptico*: narrativas de enunciação vigilante no cinema contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Comunicação Social) – Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

O cinema sofreu profundas transformações formais e discursivas em função da proliferação dos dispositivos de vigilância na vida moderna, em particular dos anos 1990 em diante. Os âmbitos sobre os quais a vigilância se impôs são variados e o cinema não poderia ficar de fora deste movimento, por ser uma arte cuja qualidade reflexiva é inconteste. Os cineastas que optaram (e optam) por trabalhar, nos mais variados escopos com a questão da vigilância, o fizeram, sobretudo por uma necessidade de fazer do cinema um espaço de inflexão frente ao impacto do panopticismo nas sociedades modernas. Por meio da análise de cinco filmes com estéticas e diretores de nacionalidades diferentes, tentamos traçar um pequeno quadro do momento mais recente do cinema, contextualizado na vigilância. Estes filmes têm a vigilância como epicentro de suas construções narrativas, e ao mesmo tempo apresentam abordagens bem distintas. Em outras palavras, apontam caminhos para onde o modelo panóptico de Bentham atravessou: o voueyrismo-exibicionismo na exposição da intimidade em *Double Blind (No Sex Last Night)*; o viés psicológico da internalização do olhar vigilante em *A Estrada Perdida*; a influência nas subjetividades da relação sujeito visibilidade em *O Show de Truman*; a questão do controle sobre a liberdade individual em *Dez* e por fim, a indecidibilidade da imagem em *Caché*. O interesse desta análise é cobrir vários âmbitos em que a enunciação vigilante se aplica e desenvolve.

## **ABSTRACT**

Cinema suffered deep discursive and formal transformations because of proliferation of devices of surveillance in the modern life, particularly from the 90's in ahead. The scopes on which the surveillance imposed itself are varied and cinema could not be of this movement, being an art whose reflexive quality undeniable. Moviemakers that opted (and still do) to work, in the most varied ways on the question of surveillance, had made it, over all for a necessity to make of the cinema a space of inflection front to the impact of the panopticism in modern societies. By means of the analysis of five aesthetic films with and managing of different nationalities, we try to trace a small picture of the moment most recent of the cinema, contextualized in the surveillance. These films have the monitoring as epicenter of its constructions narratives, and at the same time they present well distinct boardings. In other words, they point ways with respect to where the Bentham's panoptic model crossed: the voueyrism-exhibitionism in the exposition of the privacy in *Double Blind* (In the Sex Last Night); the psychological bias of the internalization of the vigilant look in the *Lost Road*; the influence in the subjectivities of the individual relation visibility in the *Show of Truman*; the question of the control on the individual freedom in *Ten* and finally, the undecibility of the image in *Caché*. The interest of this analysis is to cover some scopes where the vigilant articulation if applies and develops.

## **Agradecimentos**

À minha avó Nathália, porque sem seu zelo nada disso seria possível.

À minha mãe Rita, pela força e incentivo em todos os momentos, especialmente quando decidi dedicar-me a estudar cinema.

Aos meus demais familiares.

Aos meus amigos, pela experiência peculiar vivenciada em conjunto.

As amigas Gisele, Sílvia e Aline pelo apoio.

A João e Carla, por terem o carinho de ler este trabalho e me ajudarem com seus olhos cuidadosos.

A Pedro Roberto, pelas longas conversas na “hora do lanche”.

A professora e orientadora Kátia Maciel, pelas palavras certas.

À galera do CelGa, pelos momentos em que era necessário fugir de tudo.

Àqueles que acreditam que a relação entre cinema e vídeo está apenas engatinhando.

### **Dedicatória**

Dedico este trabalho a Marcel pela  
paciência e carinho.



## SUMÁRIO

<b>Capítulo 1 – Introdução.....</b>	<b>10</b>
1.1 Contexto e problema da pesquisa.....	10
1.2 Objetivo.....	12
1.3 Relevância para a Comunicação Social.....	13
1.4 Organização do trabalho/ Metodologia.....	14
<b>Capítulo 2 – O Panóptico e a Internalização do Olhar Vigilante.....</b>	<b>15</b>
2.1 Panóptico: Onisciência Invisível.....	15
2.2 A Transformação do Olhar Vigilante.....	23
2.3 Vigilância, Controle e Espetacularização.....	32
<b>Capítulo 3 - Influências da Vigilância na Produção de Subjetividades....</b>	<b>37</b>
3.1 Simulação e Hypersurveillance.....	37
3.2 O virtual.....	39
3.3 Identidade e o deslocamento simbólico da experiência.....	42
3.4 A relação sujeito-visibilidade.....	48
<b>Capítulo 4 – Dispositivos de vigilância e referencialidade da imagem... 59</b>	<b>59</b>
4.1 Noções de Dispositivo.....	59
4.2 Vídeo, imagem-relação e a arte <i>panóptica</i> .....	70
4.3 Vigilância e dispositivo cinematográfico.....	75
<b>Capítulo 5 – O olhar vigilante e as narrativas no cinema contemporâneo.82</b>	<b>82</b>
5.1 Double Blind (No Sex Last Night).....	84
5.2 A Estrada Perdida.....	90
5.3 O Show de Truman.....	97
5.4 Caché.....	105
111	
<b>Considerações finais.....</b>	

<b>Referências Bibliográficas.....</b>	125
<b>Filmografia.....</b>	130

## **1. Introdução**

### **1.1 Contexto**

Nos anos 1990, o cinema sofreu profundas transformações formais e discursivas em função da proliferação dos dispositivos de vigilância. Poderíamos pensar nestas transformações como um fato isolado. No entanto, quando olhamos para o contexto em que elas ocorreram, percebemos facilmente que o mundo passava por transformações em função da progressão da mesma vigilância. Os âmbitos sobre os quais a vigilância se impôs são variados e o cinema não poderia ficar de fora deste movimento, por ser uma arte cuja qualidade reflexiva é inconteste. Acreditamos que os cineastas que optaram (e optam) por trabalhar, nos mais variados escopos com a questão da vigilância, o fizeram, sobretudo por uma necessidade de fazer do cinema um espaço de inflexão frente ao impacto do panópticismo nas sociedades modernas. O que faz muito sentido porque tanto cinema quanto o panóptico se tratam da relação do olhar com o objeto observado, tornando-se natural uma aproximação.

Se o desenho arquitetônico do Panóptico se transformara no modelo para o regime social de poder no século XVIII, mas que também evoluiu para os séculos XX e XXI, é porque ele encontrou no comportamento humano algo que o legitimasse. O indivíduo internaliza o olhar vigilante como forma de autocontrolar suas pulsões, o que permite a convivência em sociedade. Para percebermos o alcance que a vigilância nos dias atuais, é necessário que voltemos no tempo e façamos uma breve análise da história da visualidade.

Com o passar dos anos, o olhar vigilante evoluiu de acordo com as inovações tecnológicas e principalmente na maneira de interpretar os fatos que

muda de acordo com o momento histórico. Assim, entendemos que a relação entre observador e objeto passou por diversas crises epistemológicas.

Na desconstrução das referências institucionais que ocorreu nos pós-guerra, a vigilância assumiu um caráter difuso. Além da autovigilância, o indivíduo passou a lidar com a vigilância não identificada, situação que se expandiu e se perpetua até hoje. O que sem dúvida foi alimentado nos anos 1960, quando a efervescência política, intelectual e cultural aliou-se à invenção do vídeo na criação de obras cujo caráter estético-formal era de vigilância. Nada mais natural, que em plena Guerra Fria, as pessoas se sentissem vigiadas, perseguidas por um ente invisível. E neste mesmo momento, a questão da visibilidade se ratificou, com a presença da televisão dentro das casas. Aquilo que tem visibilidade na televisão é considerado real. O que não está na tv; é o invisível, o que causa mal. O que nos leva a pergunta quais são de fato as consequências sociológicas e políticas da cultura da vigilância baseada em lógicas não-fenomenológicas, de dados que ela recolhe e agrega? O que isso interfere na construção representacional para os indivíduos desta sociedade? Há um histórico da vigilância e, se há, como as práticas contemporâneas e as atitudes para com a mesma mudaram?

Vemos que no mundo contemporâneo, se publiciza o privado e se privatiza o público, fenômeno que abrange desde os espaços urbanos (na construção de ambientes de convivência fechados como shoppings) até a vida íntima, mostrada na tv sob a forma de *reality shows* ou pelas *webcams*. A internet teve papel fundamental neste rompimento, posto que nela público e privado se hibridizam. Tentamos entender como o vídeo e a internet proporcionaram plataformas singulares e cada vez mais acessíveis para a auto-expressão, e ao mesmo tempo abriram novas fronteiras para o espaço público. Pouco a pouco, ocorreu a espetacularização da vida.

A própria televisão ganhou status de referencialidade, o que foi reforçado pela transmissão em “tempo real”. Abriu-se então um espaço para o simulacro nas práticas midiáticas. A obsessão por este é fruto da predominância nos meios – incluía-se aí o cinema - de uma estética do realismo representacional, onde se

fabrica a realidade ou inúmeras realidades a serem seguidas pelo público. O homem moderno busca nos meios de comunicação seus modelos, ainda que “simulacrais”, de identificação e comportamento.

Deste modo, a vigilância estaria progressivamente evoluindo para atingir sua máxima eficiência, prestes a alcançar seu poder supremo e atingir a *hypersurveillance*. As novas tecnologias permitem que o aparato da vigilância funcione cada vez mais invisível e rápido, quase como em uma “pré-visão” – por antecipar aquilo que será visto. E tanto a subjetividade quanto a visibilidade também se transformam de maneira inevitável.

Como os indivíduos se relacionam com o fato de estarem sob vigilância permanente? Muitas perguntas surgem quando nos debruçamos sobre a vigilância. Podemos arriscar algumas consequências. Influências sobre a construção de identidades, o deslocamento das experiências de vida que passam a ser pautadas pela produção midiática e a exaltação da visibilidade como forma de reconhecimento individual.

## **1.2 Objetivo**

Diante das consequências possíveis da *hypersurveillance*, o nosso objetivo é entender como o cinema incorporou os enunciados de vigilância a fim de discuti-los. Contudo, sabemos de antemão que o cinema de enunciação vigilante não tem pretensões de embate com a vigilância, uma vez que ela não tem qualquer chance de recolhimento no mundo de hoje. Acreditamos que a proposta deste tipo de filme não é o conflito, o que seria ingênuo, mas sim o debate. Ainda que alguns filmes mostrem dentro de suas narrativas situações profundamente conflituosas para seus personagens.

Uma das relações que estabelecemos aqui é entre a vídeoarte e o cinema de enunciação vigilante, ao qual chamamos de cinema “panóptico” (o termo foi criado pelo teórico alemão Thomas Y. Levin). Distinguir e apontar possíveis influências estéticas de um sobre o outro e os desdobramentos disto no que diz respeito a uma inovação na narrativa fílmica. Para tanto, noções de dispositivo cinematográfico, referencialidade (ou indexicalidade) da imagem,

indecidibilidade do gênero (ficção e documentário) emise-en-scène foram amplamente discutidas, na intenção de fundamentar o nosso argumento.

Por meio da análise de cinco filmes com estéticas e diretores de nacionalidades diferentes, tentamos traçar um pequeno quadro do momento mais recente do cinema, contextualizado na vigilância. Todos eles, cada um a seu modo, propõem um “efeito de real” na estrutura narrativa e endossam a posição do espectador como operador da vigilância. Estes filmes têm a vigilância como epicentro de suas construções narrativas, e ao mesmo tempo apresentam abordagens bem distintas. Em outras palavras, apontam caminhos para onde o modelo panóptico de Bentham atravessou: o voueyrismo-exibicionismo na exposição da intimidade em *Double Blind (No Sex Last Night)*; o viés psicológico da internalização do olhar vigilante em *A Estrada Perdida*; a influência nas subjetividades da relação sujeito visibilidade em *O Show de Truman*; a questão do controle sobre a liberdade individual em *Dez* e por fim, a indecidibilidade da imagem em *Caché*. O interesse desta análise é cobrir vários âmbitos em que a enunciação vigilante se aplica e desenvolve. Estabelecer um paralelo entre os filmes é uma das propostas, não necessariamente um objetivo.

### **1.3 Relevância para a Comunicação Social**

Escrever sobre o cinema “panóptico” é atraente por uma série de razões. Talvez a maior de todas seja um interesse particular em estudar manifestações culturais, em especial, as cinematográficas que tem por atributo uma certa independência, um caráter autoral e por que não dizer, que refletem utopias de realização de seus autores. Em especial os diretores escolhidos para este trabalho, que têm concepções muito fortes sobre fazer filmes. O próprio conceito de autoralidade na obra cinematográfica é assunto para instigante reflexão.

A relevância de uma pesquisa mais aprofundada sobre as influências de uma retórica de vigilância e seus desdobramentos para o cinema é absoluta tendo em vista a peculiaridade e singularidade do momento de “supervigilância” em que vivemos. E também porque o cinema hoje busca uma nova definição em função das alterações que o seu dispositivo sofreu a partir do vídeo e da

digitalização. Por tratar-se de uma instituição de excelência no concernente a estudos sobre as tecnologias da comunicação e estéticas, com ênfase sobre os fenômenos relacionados à cultura de massa, desejamos que a investigação aqui proposta seja pertinente e oportuna de acordo com as premissas do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação.

#### **1.4 Organização do trabalho/ Metodologia**

Este estudo consistiu na análise aprofundada das leituras referentes ao tema, tanto da bibliografia citada aqui, quanto de *sites* e publicações que surgiram a partir de dois anos de pesquisa. E para escolher cinco filmes que abarcassem vários aspectos da vigilância, sem dúvida foi necessário assistir a inúmeros outros.

Um marco referencial é o catálogo da exposição CTRL [SPACE] que ocorreu em 2002 no museu ZKM, Center for Art and Media de Karlsruhe, na Alemanha. O livro é uma espécie de antologia da vigilância abrangente, com textos e imagens de obras inspiradas no panóptico. A partir das questões levantadas nestes conteúdos é que foi possível definirmos um ponto de partida. A escolha foram os filmes “panópticos”.

Curiosamente, [CTRL] SPACE abrange um espectro tão grande que praticamente nos convence estarmos vivenciando um mundo panóptico. E a partir daquela leitura, outras referências foram aparecendo das mais variadas maneiras. Mesmo já tendo definido os filmes que aqui seriam analisados, era impossível negar a contundência de outros para o assunto. O caso de *O Ano Passado em Marienbad* (Allain Resnais, 1961) cujo roteiro de Allain Robbe-Grillet é inspirado em outro marco referencial nosso: *A invenção de Morel*, livro de Adolfo Bioy Casares.

Foi útil também a experiência pessoal de três anos e meio na editoria do site Na Telona, de conteúdo voltado para análise crítica e conceitual de cinema. E também a participação em redes de relacionamento que sempre, de uma maneira ou de outra, nos fazem pensar sobre a razão de tudo aquilo. Por fim, ressaltamos que o mergulho profundo e exaustivo no objeto, uma vez delimitado,

possibilitou a penetração nas questões referentes ao cinema de enunciação vigilante e suas implicações mais efetivas.

## **2. O Panóptico e a internalização do olhar vigilante**

### **2.1. O Panóptico – onisciência invisível**

No momento da criação do Panóptico pelo filósofo e economista britânico Jeremy Bentham em 1785, as sociedades modernas já se deparavam com a questão do controle e da observação. O que se transforma a partir deste é a relação entre observado e observador. Bentham (1748-1832), um dos precursores da doutrina utilitarista, começou a trabalhar em uma planta para uma prisão modelo chamada Panóptico.

A característica principal da assinatura desse projeto era que cada uma das celas individuais da cadeia poderia ser vista de uma torre central de observação que remanesceria visualmente inalcançável aos olhares dos prisioneiros. Desse modo, eles jamais poderiam saber ao certo se estavam sendo, de fato, observados, mas ao supor que eram, permaneceriam sob controle. Ocorre aí, portanto, uma assimetria entre ver e ser visto. Esta assimetria é o que vai determinar as relações entre observador e observado em todas as suas nuances.

O conceito do projeto é permitir que um observador (opticon) observe todos (pan) os prisioneiros sem que eles possam saber se estão sendo observados ou não, gerando um sentimento de uma onisciência invisível. Em suas próprias palavras, Bentham descreveu-o como “*uma modalidade nova de obter o poder da mente sobre a mente, dentro de uma quantidade sem exemplo*<sup>1</sup>” na medida em que o vigiado passa a ter seu comportamento limitado pela ação da vigilância. Nada mais natural se considerarmos o contexto no qual Bentham desenvolvera seu modelo, pouco antes da Revolução Francesa, da Independência dos Estados

---

<sup>1</sup> Bentham, Jeremy *The Panopticon Writings*. Ed. Miran Bozovic, London: Verso, 1995.

Unidos. Naquele momento era mais do que pertinente pensar em vigiar para poder punir, caso necessário. Obviamente, a necessidade de punição era algo bem relativo. Diante disto, qualquer promessa de dominação de uma mente sobre outras era muito bem vista porque significaria basicamente poder.

A prisão Panóptico foi projetada como modelo de prisão mais barato do que as cadeias de seu tempo, por requerer um número mínimo de funcionários: uma vez que os guardas não podem ser vistos, não necessitam estar no dever o tempo todo, reservando a dúvida ao observado. Jeremy Bentham defendia o uso do projeto em diversas áreas das sociedades. Para ele, o Panóptico seria aplicável, quase que sem exceções, em qualquer estabelecimento não muito grande - coberto por uma torre ou espaço de observação - onde um número considerável de pessoas pudesse ser comandado e estar sob inspeção. Não importava a natureza ou o propósito: punir o criminoso, custodiar o insano, tratar o viciado, confinar o suspeito, empregar o indigente, abrigar o necessitado, curar o doente, fiscalizar o operário ou aluno. Em suma, serviria da prisão perpétua a manicômios, hospitais ou escolas.

Notamos que o ponto mais importante da perspectiva benthamiana é que o observado deveria sempre se sentir coagido pela vigilância que não necessariamente ocorreria de fato. Ali, a disciplina da vigilância alcançaria realmente o efeito para que foi projetada porque este se dá sobre a culpa dos indivíduos. A vigilância é mais particularmente material nesses casos em que o inspetor, além de ver que os vigiados se conformavam a tal posição, os governaria de acordo com as determinações prescritas. Quanto mais a vigilância chegasse perto de um grau de perfeição, menos problema o desempenho dele, inspetor, apresentaria.

Da função prisional para uma aplicação do princípio Panóptico às fábricas seria um passo bem curto. De acordo com os ideais capitalistas vigentes àquele momento da Revolução Industrial, o dispositivo panóptico serviria como instrumento de controle sobre a produção. Aos poucos esta centralização do lugar do observador passa, no século XIX, a ter seu uso em todos os eventos da vida moderna sempre com a finalidade principal de ordenar as relações sociais.



Portanto, a ocultação do vigia será útil, dentro de tanto quanto o controle pode ser julgado útil. As divisórias, por exemplo, no local de trabalho se tornariam úteis para impedir a distração ou a comunicação desnecessária dos trabalhadores, dependendo da natureza e particularidades do trabalho em questão. O que se defendia, então, é que a utilidade do princípio era óbvia e inconteste, em todos os casos onde os trabalhadores fossem pagos de acordo com seu tempo e produtividade. O princípio se aplicar desde a cela da prisão à baia de trabalho.

Naquele momento, a observação real foi substituída pela possibilidade de ser observado, um dos princípios fundamentais da *sociedade disciplinar* como veremos adiante. Como um racionalista, Bentham supôs que essa forma de prisão conduziria os delinquentes e infratores, a fim de evitar a punição física, a uma internalização eficaz do olhar disciplinar. Certamente, o filósofo considerou o arranjo panóptico de modo que o poder operasse por meio do projeto espacial próprio, como uma contribuição real à instrução do homem, ainda inspirado pelo espírito do Iluminismo.

Apesar de não ter sido construído na época de Bentham, o projeto foi invocado sob uma nova perspectiva por Michel Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir* (1975) como uma metáfora para as sociedades disciplinares modernas e sua inclinação perversa ao observar e normatizar. Foucault, assim como sonhara Bentham, sublinhou que não somente as prisões, mas todas as estruturas hierárquicas apreciaram o modelo de observação panóptica - o exército, a escola, o hospital e a fábrica – e que estes evoluíram com a história para assemelhar-se ao dispositivo Panóptico de Bentham.

Foucault insistiu no papel exemplar do Panóptico como um modelo para a construção do poder na modernidade, a *sociedade disciplinar*. O autor discutiu amplamente esta sociedade na terceira parte de *Vigiar e Punir* – intitulada Disciplina - e afirmou que a substituição de punições físicas por um arranjo mais velado é consequência imediata do desaparecimento do corpo como alvo principal da repressão penal; a punição torna-se naquele momento a parte mais velada do processo, pois a certeza da punição é que afastará o homem da criminalidade. Foucault defendeu que a história do direito penal e as ciências

humanas teriam um mesmo ponto de partida “epistemológico-jurídico” que colocava a tecnologia do poder no princípio tanto da humanização quanto do conhecimento do homem.

Em outras palavras, o desenvolvimento das “humanidades” a partir do Iluminismo (séc. XVIII) e outras práticas sociais já no século XIX decorrentes dos avanços tecnológicos, levariam o direito penal a evoluir para penas mais sofisticadas e menos físicas, o que não significa dizer que fossem menos cruéis. Certamente as reformas judiciais nos processos criminais ocorridos no século XIX influenciaram um novo modo de punir pelo viés psicológico. O objeto crime foi profundamente modificado em função das mudanças nos comportamentos sociais ocorridas naquele século. É essencial para compreendermos a relação entre internalização do olhar vigilante e as dinâmicas dentro de uma sociedade disciplinar, portanto, identificarmos a passagem de foco do corpo como objeto de punição física para um corpo cuja importância econômica reside na força de trabalho e no potencial de consumo.

Estudiosos já nos mostraram até que ponto os processos históricos estavam implicados na base puramente biológica da existência; e que lugar se deveria conceder na história das sociedades a “acontecimentos” biológicos como a circulação de bacilos, ou o prolongamento da duração da vida. E se o corpo está diretamente mergulhado num campo político, as relações de poder têm alcance imediato sobre ele porque elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Assim o “corpo político” poderia ser visto como conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e submetem-nos fazendo deles objetos de saber (Foucault).

Entendemos que a questão da disciplina se baseou, portanto, em dois aspectos fundamentais que incidem diretamente sobre o indivíduo e seu corpo: foco e poder. Na sociedade disciplinar, o foco passa a incidir sobre o corpo do indivíduo comum que se torna o objeto de atenção a ser observado. O investimento político no corpo está diretamente ligado, segundo relações

complexas e recíprocas, a uma utilidade econômica deste. Instituições como família, escola, igreja, Estado ganham uma característica disciplinar para poderem dominar (e disciplinar) este corpo. E o poder passa a ser anônimo, discreto e com certa tendência a invisibilidade, dado a sua aplicação generalizada e irrestrita *a priori*: todo indivíduo comum dentro de uma sociedade disciplinar estará sujeito ao poder (ou poderes) institucional(is) que rege(m) esta sociedade. O poder torna-se invisível como o observador dentro da torre no Panóptico.

Em função da dinâmica da sociedade disciplinar, a subjetividade tornara-se indissociável dos dispositivos de visibilidade e ambos a constituem. No começo da modernidade ocorreu esta inversão do foco de visibilidade no exercício do poder. Antes, voltava-se para quem exercia o poder: “o rei no alto, reverenciado pelos seus súditos”. No caso, o comportamento dos plebeus era pautado, quando não determinado, pelo da nobreza.

Depois o foco passou a incidir sobre quem o poder é exercido. Esta incidência de foco confere visibilidade ao tornar observável, analisável, calculável o indivíduo comum. À medida que o poder torna-se mais anônimo, o indivíduo comum ou desviante, exposto a esta visibilidade, torna-se cada vez mais atrelado a uma identidade – o criminoso, o doente, o louco, o aluno, o soldado, o trabalhador e a partir daí passa a ter seus comportamentos reconhecidos por meio do dispositivo de vigilância. E é aí que o Estado vai se camuflar para operar a vigilância e incentivar que um indivíduo observe seu próximo.

Em *Brazil, o Filme* (1985), sem dúvida uma das obras mais contundentes sobre o papel do Estado no exercício da vigilância, o diretor Terry Gilliam coloca de maneira quase que subliminar uma frase que sintetiza a legitimação da observação de um indivíduo sobre o outro, estimulado pelo Estado. Quando o personagem principal caminha dentro do Ministério da Informação, ao fundo vemos um cartaz com a seguinte palavra de ordem: “*Don’t suspect a friend; reporte him!*”. No universo alegórico do filme, o panopticismo conforme Foucault e Norberto Elias é mostrado de forma irreverente.

Podemos ainda acrescentar o fato de que toda forma de disciplina tem como objetivo “curar” por meio da punição. Entenda-se aqui a “cura” como resolução de males sociais. Nasce, em função da busca por essa cura, uma “mecânica de poder” que define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros para que *“estes operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se determina”*<sup>2</sup>. Esta é a característica primordial da sociedade disciplinar no que concerne aos indivíduos: eles são corpos dóceis obedientes. A disciplina, conforme afirmara Foucault, aumenta as forças do corpo - em termos econômicos de utilidade - e diminui essas mesmas forças - em termos políticos de obediência. O disciplinar das mentes e dos corpos antes se dava por meio da punição física e passa a ocorrer em função da observância do comportamento.

Até aqui identificamos dois movimentos constantes dentro da sociedade disciplinar: o primeiro é a personificação das anormalidades que passa a representar e classificar os indivíduos (o louco, o marginal, o doente, o aluno, etc) cujo mau comportamento provoca vergonha e culpa.

O segundo é a internalização da norma e identificação com os princípios que classificam os indivíduos: normal, anormal, bom ou mau caráter. É importante perceber que o segundo movimento só ocorre em função da força do primeiro, porque as classificações de indivíduos externas é que levam o indivíduo a também se classificar, enquadrar-se em determinado perfil. As classificações e normas atuam diretamente sobre seus desejos e medos em relação à sua própria natureza, que se orientam segundo a divisão agora interiorizada do normal e anormal.

E qual seria a consequência mais imediata desta interiorização da norma? O indivíduo começa a se autovigiar. Finalmente a norma opera a passagem da vigilância a autovigilância de modo simples: oferece exemplos daquilo que ninguém deve ser para pautar como as pessoas devem ser, orientando suas experiências e escolhas. Analogamente a quando somos crianças, e para aprendermos o comportamento correto é necessário que alguém nos diga aquilo

---

<sup>2</sup> Idem, p. 119.

que é errado. Um adulto vem e coloca os limites necessários para que não crescamos ‘mal-educados’.

Em *O Processo Civilizador*, Norbert Elias colocou a autovigilância sob a ótica da psicologia, sem discordar de Foucault. Se analisarmos pontualmente, vemos que o pensamento dos dois autores se complementa. A autovigilância ou autocontrole mental, conforme Elias a chamou, é a característica básica do ser humano civilizado. Ele é reflexo da monopolização da força física – que dá maior estabilidade ao indivíduo – e da estabilidade dos órgãos centrais da sociedade, e assumiu um papel de fundamental importância no processo civilizador. Antes o comportamento visava o aumento do poder ou a manutenção deste por meio da força; com a centralização dos monopólios da força e da tributação o indivíduo tende a se tornar mais “civilizado”, sendo obrigado a controlar suas emoções e pulsões, controlar, portanto, a sua agressividade.

Outrossim, é justo na identificação com valores propostos pela norma que os indivíduos passam a temer, neles mesmos e não apenas no outro, o mal ou a anormalidade. Assim, seguir a norma torna-se um objetivo:

“Afim de onde a norma tiraria a sua positividade senão da produção daquilo mesmo que ela vem negar – de onde, por exemplo, uma sexualidade regular e conforme aos limites da genitalidade poderia retirar seu mérito senão da existência do perverso como a encarnação de uma alma doente com paixões repulsivas?”<sup>3</sup>

No movimento acima se obtém um efeito duplo. De um lado, há a legitimação de sujeição ao olhar do observador quando este assume o papel de assegurar o bem dos observados. Se uma pessoa observa o comportamento da outra, ela ao menos hipoteticamente, pode intervir de modo a garantir o bem estar coletivo caso algo anormal ocorra. E por outro lado, surge a autovigilância: a observação que os indivíduos mantêm consigo, com os seus desejos mais profundos e comportamentos, o que pretendem alcançar ou extirpar de si. Uma pessoa se permite observar porque precisa do olhar do outro para lhe conferir

---

<sup>3</sup> BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser*: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias da informação e de comunicação. Revista Famecos, nº 24, 2004, p.110-124.

normalidade e ao mesmo tempo, um olhar interno serve para frear os seus desejos e manter esta normalidade.

No entanto, ao contrário de Bentham, Foucault ao perceber este efeito duplo não explora a espetacularização e a aplicação do princípio utilitarista: máximo de efeitos x mínimo de causas; traduzido pelo filósofo francês como o máximo de aparência com o mínimo de realidade. Isto porque mesmo não podendo ser identificado (o poder da mente sobre a mente muitas vezes é imperceptível), sabemos que todo poder tende a se desgastar. No fenômeno de normatização da sociedade disciplinar, portanto, o indivíduo vigiado começa a internalizar o olhar vigilante e passa a seguir as regras, pois se identifica com a norma. Ocorre uma passagem do olhar que suscita vergonha e medo para o olhar da culpa, que prima por seguir a norma para evitar o castigo físico ao corpo.

Se analisarmos o Panóptico por uma perspectiva semiótica, notaremos que o indivíduo é visto, mas não vê sempre como objeto de uma informação e nunca é sujeito de uma comunicação; a vigilância é contínua em seus efeitos mesmo se descontínua em sua ação. O dispositivo Panóptico induz naquele que é vigiado um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Em seu funcionamento, pouco importa quem está no lugar de observador, pois é baseado em uma dinâmica do olhar vigilante. No trecho adiante, Foucault fala sobre sujeição do indivíduo que se sabe submetido ao princípio da observação:

“A eficácia do poder, sua força limitadora, passaram, de algum modo, para o outro lado – para o lado de sua superfície de aplicação. Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição. Em consequência disso mesmo, o poder externo, por seu lado, pode-se aliviar de seus fardos físicos; tende ao incorpóreo; e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçados: vitória perpétua que evita qualquer defrontamento físico e está sempre dedidida por antecipação”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. 33ª edição. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

Portanto, a sociedade disciplinar é primordialmente o lugar da submissão do indivíduo a observação e está ligada a amplos processos históricos no interior dos quais esta sociedade encontrar lugar: econômicos, jurídico-políticos, científicos.

A primeira vista, notaremos que a sociedade disciplinar não dialoga ainda com manifestações artísticas de modo direto. Mas o princípio da internalização do olhar vigilante nos serve como parâmetro para a compreensão do que poderíamos chamar de uma “arte panóptica”. Este termo, cunhado pela primeira vez à ocasião da exposição CTRL [SPACE] cai como uma luva para este trabalho. A arte panóptica teria como tema, e até mesmo forma, a vigilância e a relação dos indivíduos com a observação em seus enunciados. Porém, antes de aprofundarmos esta relação, é preciso analisar a evolução do olhar do observador dado que neste primeiro momento ocorre expressiva modificação no estatuto do olhar.

Para esboçar uma construção histórica da visualidade e principalmente do olhar vigilante, as mudanças que ocorreram na percepção a partir do século XIX são fundamentais. Ali a vigilância ganha papel de destaque nos relacionamentos sociais, destaca-se como peça chave nos aparelhos de coerção e produção – uma engrenagem específica do poder disciplinar. O panóptico seria, portanto, um dispositivo fundamental na construção do novo olhar do observador. Como este estudo trata da vigilância no campo do cinema, podemos fazer um breve adendo e afirmar que assim como outros dispositivos, o panóptico ocupa o *topos* de um pré-cinema. O observador sofrerá profundas mudanças em seu comportamento em função de contingências históricas, sociais e de produção de sentidos. A inovação tecnológica do século XIX empurra o homem adaptar suas capacidades cognitivas e implica em modificações profundas no estatuto do olhar.

## **2.2 A transformação do olhar vigilante**

Jonathan Crary, em *Techniques of the Observer*, recorre a alguns eventos e forças, especialmente nos anos entre 1810 e 1840, que contribuíram na formação

de um novo tipo de observador e foram pré-condições cruciais para as transformações mais recentes na visão, ocorridas a partir do século XX.

Na contramão do que afirmam muitos autores, Crary defende que a ruptura do olhar em relação à perspectiva renascentista não se dá especificamente no surgimento da Pintura Impressionista, por volta dos anos 1870. A maior parte das teorias da visão moderna ainda se baseiam nesta versão de ruptura com a perspectiva renascentista. Ao analisar diferentes formas de estruturação do visual, seja nas ciências ou no cotidiano, o autor chamou a atenção, com enorme propriedade, para as mudanças do olhar que outras experiências culturais prévias à fotografia e às rupturas do Impressionismo proporcionaram.

A ênfase do seu texto está em nas questões novas trazidas pela fisiologia naquele período, num processo em que a ciência e o cotidiano convergiam para definir um novo estatuto para o olhar. Aliás, o que tem tudo a ver com a evolução do corpo como objeto central para o foco do poder a qual se refere Foucault. Em uma sociedade regulada pelo relógio, com produção e consumo de mercadorias em expansão, pautada por atividades industriais e por uma circulação urbana exigindo mais de seus habitantes, notadamente no campo visual: atenção, precisão, velocidade, medida, logo se formou o cenário perfeito para uma transformação efetiva do modo de ver.

Tomando como ponto de partida este quadro da Revolução Industrial no século XIX, muito rapidamente os discursos dominantes e práticas do olhar efetivamente romperam com um regime clássico de visualidade e fundamentaram a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo. Em consequência, o funcionamento da visão tornou-se dependente da constituição fisiológica contingente do observador. O homem descobriu que a visão podia ser imperfeita, discutível e até mesmo arbitrária. Para Crary, ali a experiência perceptiva perdera as garantias que antes mantinham sua relação privilegiada com a criação do conhecimento, definindo assim os contornos de uma crise epistemológica geral. O modernismo na visão surgiu como uma resposta a esta crise. As pessoas passaram a demandar a materialidade e neste sentido a fotografia não poderia ser uma representação mais oportuna.



Ou seja, é preciso que reconsideremos a história da visualidade e a idéia do fim de uma perspectiva espacial como marco na sua periodização. Mais ainda, é preciso não pautar exclusivamente a transformação desta história na invenção e disseminação da fotografia e demais formas de representação realista no século XIX. Para Crary erroneamente estas formas de representação foram classificadas como decorrências diretas do modelo Renascentista de visão. Talvez seja mais apropriado que nós entendamos as formas de representação como decorrências indiretas de outros acontecimentos, como por exemplo a evolução da ciência que empurra o homem a reconsiderar o tempo todo seus parâmetros, gerando assim, constantes crise epistemológicas. Se colocarmos que a história da visualidade tem um começo definido, nos sentiremos obrigados a qualquer momento a lhe decretar o fim.

É muito mais interessante vermos tanto a fotografia quanto o cinema, como algo muito além do que instâncias de um apuramento da perspectiva espacial e da percepção. Uma divisão conceitual da natureza da perspectiva espacial nos leva a uma noção simplória de que o realismo dominou as práticas mais populares de Representação ao passo que experimentos e inovações ocorreram somente na outra arena da arte visual moderna: as artes plásticas. Na opinião de Crary, da qual este trabalho pretende se apropriar, a teoria reforça e eterniza o lugar de menos prestígio que era reservado naquela época a fotografia e ao cinema de meros aparatos mecânicos e não de objetos de forte expressão artística também.

Deste modo, podemos pensar que a revolução na percepção alegada na arte do século XIX é um evento cujos efeitos ocorrem fora dos modos de ver dominantes. De acordo com este argumento, é justamente a ruptura nas práticas sociais que ocorre às margens da organização hegemônica do visual que tornará mais poderoso o audiovisual no século XX, com a proliferação da fotografia, filmes e da tv. Mais ainda, o mito da ruptura modernista da visão depende fundamentalmente do modelo binário realismo x experimentação. O Modernismo é apresentado de modo insatisfatório pela maioria dos teóricos de arte como o aparecimento do novo para um observador que permanece o mesmo, ou cujo

status histórico é sequer questionado. E parece um absurdo não levar em consideração o meio em que o indivíduo observador está inserido para avaliar qualquer modificação em seus modos de ver.

A história da arte efetivamente caminha em paralelo com a história da percepção visual. Por conseguinte, as formas de arte em mutação são o registro histórico das mudanças na forma de ver. Jonathan Crary insiste que a história da visão depende das práticas representacionais em diversos níveis. O que ele utiliza como referência não são datas dos trabalhos artísticos ou noções de percepção isoladas, mas sim o fenômeno da transformação do observador em si. Como reage o observador às transformações a sua volta?

A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador que é ao mesmo tempo o produto histórico, a visão e certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. A mudança do foco para o corpo na sociedade disciplinar defendida por Michel Foucault é fruto do exercício do poder destas instituições e procedimentos de subjetivação sobre o indivíduo conforme vimos antes em 2.1. Indivíduo este que no século XIX, cercado por avanços históricos e tecnológicos tornou-se sujeito central receptor de informações na modernidade, em função da materialização crescente da visão. Se combinarmos as duas afirmações anteriores, podemos inferir então que as sociedades modernas foram pautadas quintessencialmente na subjetividade do indivíduo.

“A idéia da visão subjetiva – a noção de que a qualidade das nossas sensações depende menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial - foi uma das condições para o surgimento (ou liberação) da experiência perceptiva de sua relação necessária e determinada com um mundo exterior.”<sup>5</sup>

O dispositivo panóptico é exemplo primeiro do novo papel que a subjetividade do olhar adquire. Até então, o observador tinha como papel a fruição de imagens estáticas, elaboradas manualmente pelo artista: por exemplo, contemplar uma pintura em um salão ou galeria de arte. A partir de adventos

---

<sup>5</sup> CRARY, Jonathan. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

como a fotografia e o panóptico, o seu papel se converte em olhar imagens que correspondem a uma representação do real. Como o observador lidará com esta representação é o que nos interessa. E, sobretudo perceber como se constrói a relação entre observador e observado que resultará, no caso específico do cinema na relação espectador-filme de enunciação vigilante; filme este que é o nosso objeto de apreciação.

Para compreendermos a relação entre observador e objeto da observação, dentro de um momento formador de uma nova experiência estética, temos que perceber o tipo de sociedade que lhe viabilizou. A experiência do olhar na cidade supera as visões mais genéricas da experiência da modernidade conhecida entre 1870 e 1920. É fundamental entender que o que ocorrera ali não foi uma simples sucessão de inventos que serviu ao preparar o terreno para o espetáculo cinematográfico no século XX. Alguns discursos tendem a diminuir a experiência humana com o passar dos anos. Somente ao notarmos as conexões entre economia, vida material, a função das imagens naquela sociedade e a forma de organização do olhar é que teremos a chance de compreender a evolução do dispositivo cinematográfico. Crary conclui ainda que se é parte da lógica do capitalismo uma aceitação natural da mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para outra, a evolução do capitalismo por sua vez, provocará uma constante adaptação da perspectiva humana. Essa adaptação é uma constante, que vem de antes do cinema e vai para além de suas inovações mais recentes. É possível, inclusive aceitar a nossa capacidade de adaptação do olhar como uma força motriz para o próprio desenvolvimento da linguagem audiovisual. Quanto mais rápida fica a nossa percepção, inventaremos novas maneiras de utilizá-la com criatividade.

A despeito de alguns conceitos que definiriam a modernidade de forma moral e política (fim da era da religiosidade, da era feudal); socioeconômica (desenvolvimento industrial que fomenta o capitalismo, gerando uma massa de consumidores ávidos); cultural (entretenimento como produto de consumo “pós-renascimento” nos *vaudevilles*, feiras e exposições), as teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Krakauer e Walter Benjamin defenderam uma quarta definição

para a modernidade: a concepção “neurológica” pautada na subjetividade do observador. Segundo eles, a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido, este argumento é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade. O indivíduo exposto ao estímulo produzido pelo desenvolvimento tecnológico teve a subjetividade profundamente alterada; gerando novas formas de percepção da realidade. Talvez o que estes autores não pudessem preconizar é que antecipavam o fenômeno típico da modernidade mais recente: a subjetivação. Pela primeira vez na história da humanidade, os sujeitos comuns encontram a possibilidade de tornarem-se visíveis na medida em que qualquer um pode ser objeto de observação.

Aqui podemos fazer duas observações relevantes. A primeira é que alguns dicionários fazem breve distinção semântica entre observador e espectador. Jonathan Crary escolheu o termo observador para discorrer sobre a evolução do olhar por sua ressonância etimológica. Ao contrário de *spectare* (raiz latina de espectador), a raiz para observar não significa literalmente olhar para. O termo espectador carrega conotações específicas no contexto cultural do século XIX, de um sujeito que é um olhar passivo ao espetáculo, como em uma galeria de arte ou teatro. O termo observar (do latim *observare*) significa examinar minuciosamente, acompanhar a evolução, obedecer, vigiar. Discordando um pouco de Crary, apesar do termo observador a princípio ser mais preciso para as inflexões sobre a vigilância, quando formos analisar o dispositivo cinematográfico mais adiante perceberemos que o emprego do termo espectador não é necessariamente errado se avaliarmos a relação entre espectador-filme como alvo de constante mutação. É possível que Crary tenha insistido no uso do termo observador a fim de fortalecer seus argumentos e por hora, este nos serve bem.

A segunda observação é que uma certa noção de visão subjetiva há tempos tem sido parte da discussão cultural do século XIX, sobretudo no contexto do Romantismo – o papel interpretado pela mente na percepção da história; a visão

do enredo em primeira pessoa. De que modos conceitos de visão subjetiva e autoria do observador penetraram não apenas arte e literatura, mas, também na filosofia, nas ciências e na tecnologia? Aqui, ao invés de separarmos ciências e artes no século XIX, mais interessante é apontá-las como parte de um mesmo ciclo de desenvolvimento de conhecimento e práticas. O mesmo conhecimento que permitiu o crescimento do racionalismo e controle do sujeito em termos de novas formas institucionais e econômicas foi condição inicial para experimentos na representação visual. O observador se vê obrigado a adequar-se a novos eventos, forças e instituições disciplinares que juntos são tautologicamente definidos como Modernidade.

Por todo o século XX, ciência e arte evoluíram e integraram o mesmo ciclo de desenvolvimento humano e as práticas representacionais foram profundamente pautadas pelas novas tecnologias. Os novos aparatos dão continuidade a esta tendência que começou na modernidade com a fotografia, quando o foco de visibilidade passa para o indivíduo comum e isto se torna um aspecto decisivo na produção de subjetividades como veremos adiante. Para tanto, basta imaginar a reação das pessoas quando se viam fotografadas pela primeira vez e comparar isto ao mundo atual, onde um indivíduo pode ter sua imagem reproduzida, milhares de vezes ao longo de sua vida. Se naquele contexto, onde uma boa parte sequer tinha espelhos que lhes revelassem as próprias feições do rosto, o registro fotográfico era um avanço sem precedentes no que diz respeito ao sujeito se ver. Claro que a fotografia em um primeiro momento foi uma invenção, que como as demais, só as elites tinham o privilégio de obter. No entanto, a possibilidade de um indivíduo ser registrado, ao longo prazo, permitiu que a visibilidade se transformasse em sinônimo de reconhecimento.

Modernização torna-se uma noção útil quando extraída da teleologia e determinações econômicas primárias. É um processo pelo qual o capitalismo se enraíza e torna móvel o que é fixo, desbloqueia e oblitera aquilo que impede a circulação e torna comercializável o que é singular. Isto se aplica tanto a corpos, símbolos, imagens, línguas, práticas religiosas, nacionalidades quanto a riqueza

e força de trabalho. É a perpetuação de novas necessidades, novo consumo e nova produção.

Ao longo do século XIX, o observador começou a lidar com os espaços urbanos desconjuntados e não familiares; deslocamentos espaço-temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial, da tipografia e informação visual. Uma das conseqüências políticas cruciais das revoluções burguesas que começaram no século XVIII e se consolidaram no seguinte foi o surgimento da idéia de direitos do homem, igualdade de direitos e felicidade. Felicidade esta que passa a ser mensurável em termos de objetos e signos de consumo: bens acumulados. Nunca a materialização dos objetos foi tão importante. Representações fotográficas, neste sentido passam a funcionar como prova da materialidade de um objeto. Mais ainda, a fotografia adquire o status de representação da realidade, de referencial de verdade.

A modernidade consiste principalmente na capacidade de classes emergentes ao poder de destituírem a “exclusividade dos signos” e dar início à “proliferação de signos em demanda” (Jean Baudrillard). Imitações, cópias, réplicas e técnicas para produzi-los (que inclui teatro italiano, perspectiva linear e câmara escura) foram todos desafios para o monopólio aristocrático do controle dos signos. O problema da *mimesis* aqui não é apenas estético, mas de poder social fundado na capacidade de produzir equivalências.

Assim, o dispositivo fotográfico, no século XIX, torna-se então o elemento central não apenas em um novo modelo econômico, mas na estrutura de um território no qual signos e imagens circulam e proliferam, conforme seria definido assertivamente por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Entretanto, para muitos autores, a reorganização do observador começara antes do aparecimento da fotografia. O que ocorre entre 1810 e 1840 é um enraizamento da visão estável e fixa encarnada pela câmara escura. Se esta subsiste como um campo objetivo da verdade visual, uma variedade de discursos e práticas – em filosofia, ciência, e em procedimentos da experiência visual – tendem a abolir os fundamentos daquele campo no começo do século XIX. O que ocorre a partir daí é uma nova avaliação da experiência

visual: é dada a esta uma mobilidade sem precedente e torna-se possível sua comercialização, abstraindo-se de qualquer referência.

Esta nova autonomia e abstração da visão não é apenas uma pré-condição para a pintura modernista, mas também para as outras formas visuais de cultura de massas que viriam em seguida. Novos modos de circulação, comunicação, consumo e racionalização demandaram um novo tipo de observador, que por sua vez, fora apenas um dos efeitos da construção de um novo tipo de sujeito ou indivíduo no século XIX. Aqui podemos retornar ao que Foucault chama de mecânica do poder que coincide com os novos modos de subjetivação.

A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, de situações corriqueiras, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso e veloz, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Cresceu a ênfase dada ao espetáculo, e ao sensacionalismo e o início do cinema culminou com esta tendência de sensações vívidas e intensas. Não por menos, a busca por determinadas formas de entretenimento devido ao crescimento das feiras de atrações arrastava multidões para os *panoramas*.

Aquele foi o momento da inauguração de um comércio de choques sensoriais: parques de diversões, os *vaudevilles*, e da exploração do burlesco. Inclusive, no teatro, o elemento humano deixa de ser atraente, é preciso que haja o artifício: um cenário mecânico ou algo do gênero.

Não é de surpreender que a vanguarda modernista obcecada pela intensidade das emoções da modernidade tenha elegido o cinema como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. O dispositivo cinematográfico logo se firmou como o veículo capaz de transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (mais tarde os russos iriam revolucionar isso). Naquele momento, o sensacionalismo era uma contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria. O suspense o agente da modernidade neurológica. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma “estética do espanto”, tanto em relação à

forma quanto ao conteúdo. A excitação predominou no início do “cinema de atrações” e nos vigorosos melodramas de suspense como os *thrillers* de Griffith.

Tais sensações da descontinuidade e velocidade presentes na experiência cotidiana da virada do século XIX para o XX são bem representadas em *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001). No filme, Luhrmann opta por uma linguagem atual de videoclipe, para reproduzir e nos aproximar da experiência visual dos indivíduos no final do século XIX, da sensação que o espetáculo provocava nas pessoas. Segundo interessante argumento de Kracauer os divertimentos baseados na distração (impressões desconectadas, atropeladas, intensas) eram um reflexo da anarquia descontrolada do mundo moderno.

“A platéia se reconhece na pura exterioridade. Sua própria realidade é revelada na seqüência fragmentada de esplêndidas impressões... Os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas”.<sup>6</sup>

Os filmes do primeiro cinema exploravam bastante a fugacidade da experiência instantânea e do voyeurismo. A interação entre o momentâneo e o contínuo estabeleceu os termos para o desenvolvimento do cinema, à medida que a incorporação de movimentos de atração na continuidade fílmica reflete a impressão da experiência momentânea na continuidade geral do movimento e da experiência.

Os choques e conflitos nas transformações do estatuto do olhar foram facilitados por um certo treinamento do olho humano, que ocorreu em função da hipótese sugerida por Freud em *Além do Princípio do Prazer*: “*Quanto mais prontamente a consciência registra os choques, menos provavelmente eles terão um efeito traumático*”<sup>7</sup>. Deste modo, o homem teve a capacidade de adaptar seu olhar aos estímulos visuais ao seu tempo. Ou seja, podemos dizer que o cinema colaborou no treinamento do olhar como um mecanismo neurológico de defesa para o indivíduo lidar com o hiperestímulo no mundo moderno.

---

<sup>6</sup> KRACAUER, Siegfried. “The Cult of distraction on Berlin’s picture palaces”. APUD SINGER, Ben. In: *O Cinema a invenção da vida moderna*. 2ª edição. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. (1920). In: *Obras psicológicas completas*: edição Standard brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1996.



### 2.3 Vigilância, Controle e Espetacularização

Gilles Deleuze trabalha posteriormente com o conceito de *sociedade de controle*<sup>8</sup>, onde as instituições da sociedade disciplinar, situadas por Foucault nos séculos XVIII, XIX e início do século XX estão em crise e já não possuem mais o mesmo poder para reger a norma social. Até então, estas atendiam a processos de organização dos grandes meios de confinamento. Para Deleuze, Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, no entanto, era um modelo breve, com prazo.

Em decorrência de acontecimentos históricos, a *sociedade disciplinar* entrara em crise em favor de novas forças que lentamente insurgiram, em particular depois da Segunda Guerra Mundial, porque todos os meios de confinamento e instituições até então conhecidos entraram em crise. A partir das reformas necessárias para a gestão das novas instituições no pós-guerra ocorreu a passagem da *sociedade disciplinar* para a *sociedade de controle*. O termo da moda passa a ser reforma.

"*Controle* é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virillio também analisa sem parar as formas ultra-rápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado [...] Os diferentes internatos ou meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos esses meios existe, mas é analógica. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é numérica (o que não quer dizer necessariamente binária)."<sup>9</sup>

Esta passagem de um espaço de confinamento para um espaço de controlato fica bem clara no exemplo da mudança do conceito de fábrica para o de empresa, por exemplo. Enquanto na fábrica a possibilidade de ascensão profissional era estanque, o que faz a empresa crescer é uma promessa de promoção e crescimento na carreira.

---

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as Sociedades de Controle". In *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

<sup>9</sup> idem

Existe nesse caso uma metaestabilidade, porque a posição do indivíduo tem possibilidade de mudar: nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal. Hoje em dia, o compromisso do empregado com a empresa é maior do que era antes em razão da metaestabilidade, onde é mantida uma promessa de ascensão profissional. Claro que este argumento só se sustenta no caso de mercados de trabalho onde há alguma estabilidade, condição cada vez mais rara hoje.

No meio corporativo a substituição da disciplina pelo controle pode ser observada facilmente, se recorrermos aos meios de produção como exemplo, no que se refere aos salários e na substituição de instituições: a fábrica transforma-se em empresa, meio corporativo. A vida produtiva do indivíduo passa a ser controlada pelo setor de “recursos humanos” e não mais pelo vigia.

Outra característica distingue as sociedades disciplinares: é a assinatura que indica o indivíduo. Já nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma senha. De bancos à internet, o indivíduo é identificado por meio de senhas. A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso ou a exclusão da informação. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Num contexto referente aos anos 1970, no *Post Scriptum*, ele já apontava para o que a internet traria como problemática: a exclusão, posto que as sociedades de controle operam por informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo.

Deste modo, o ‘espaço estriado’ das instituições da sociedade disciplinar dá lugar ao ‘espaço liso’ das instituições da sociedade de controle (Michel Hardt). A passagem do imperialismo para um mercado econômico global e as novas formas de interação social, como a internet, por exemplo, modificam sensivelmente a apreensão do conceito de fora. Todos fazemos parte de um

mesmo todo desuniforme, repleto de distinções pasteurizadas sob a insígnia de “aldeia global”.

Hardt critica a formulação do *Post-scriptum*, a qual considera exígua e pouco articulada e - é por isso que recorremos a ele, quando a esmiúça em partes: a *sociedade de controle* se estabelece a partir do enfraquecimento da sociedade civil e da passagem do imperialismo a uma nova ordem mundial. Até aí, tudo certo. Só que Hardt fala que falta acrescentar ao argumento de Deleuze que haverá a partir desta nova ordem “cada vez menos distinções entre o dentro e o fora”. Especialmente no que diz respeito às esferas do público e do privado. E é esta observação o que realmente importa na análise dos fenômenos de vigilância.

No mundo contemporâneo, se publiciza o privado e se privatiza o público, fenômeno que abrange desde os espaços urbanos - com a construção de ambientes de convivência fechados como shoppings, por exemplo - até a vida íntima, mostrada na tv sob a forma de *reality shows*. A internet teve papel fundamental neste rompimento, posto que é por excelência o espaço que hibridiza a dicotomia entre público-privado. O vídeo e a internet proporcionaram plataformas singulares e cada vez mais acessíveis para a auto-expressão, e ao mesmo tempo abriram novas fronteiras para o espaço público.

“A noção liberal do público como o lugar do fora onde agimos sob o olhar dos outros, tornou-se ao mesmo tempo universalizada (pois somos hoje permanentemente colocados sob o olhar dos outros, sob a observação das câmeras de vigilância) e sublimada, ou desrealizada, nos espaços virtuais do espetáculo. O fim do fora é, assim, o fim da política liberal.”<sup>10</sup>

Hardt debate sobre *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord como referência mais apropriada e premente a respeito desta indistinção entre dentro e fora, público e privado. Segundo Debord, na sociedade pós-moderna o espetáculo é um lugar virtual, ou, mais exatamente, um não lugar da política. O espetáculo é simultaneamente, unificado e difuso, de tal modo que é impossível distinguir um dentro de um fora – o natural do social, o privado do público. Adiante veremos o

---

<sup>10</sup> HARDT, Michel. “A Sociedade Mundial de Controle”. In: ALLIEZ, E. *Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. pp. 357- 372.

quanto um cinema de retórica vigilante se aproveita destas indistinções. A noção liberal do público como o lugar do fora onde agimos sob o olhar dos outros, tornou-se ao mesmo tempo universalizada, nos espaços virtuais do espetáculo.

Nesta reconfiguração do mundo e das formas de percepção, a modernidade coincide com um colapso dos modelos clássicos de visão e seus espaços de representação. As forças de vigilância que primeiramente serviram a uma integração e produção do capital, no período industrial, entraram em processo de transformação, absorvidas pelas forças de simulação. Isto pode ser concluído a partir da análise de alguns aspectos: a mudança no olhar do observador a partir do surgimento de novos aparatos tecnológicos como, por exemplo, os circuitos internos de tv, os computadores e *webcams*, que geram objetos para uma vigilância, por meio da criação de dados em “tempo-real” dos indivíduos.

### **3. Influências da nova vigilância na produção de subjetividades**

#### **3.1. Simulação e Hypersurveillance**

Uma nova dinâmica do *surveillance* estabelecida nas sociedades particularmente após o advento da internet treina o sujeito observador a olhar de maneira mais eficaz o objeto de observação. É neste sentido, mais precisamente que percebemos a passagem das sociedades disciplinares para as de controle. O mais interessante a ser percebido neste processo é como justamente o controle não necessariamente ocorre sobre informações ou fatos reais, mas sim, por meio de simulações de realidade.

Alguns autores preconizaram nos anos 1970 e 1980 os impactos de uma vigilância burocrática computadorizada sobre a liberdade individual e a privacidade e alertaram para o surgimento de um “Estado-computador”<sup>11</sup>: governo e instituições privadas armazenando e compartilhando informações massivas sobre os indivíduos. Qualquer semelhança com a ferramenta *Google* não deve ser mera coincidência. Uma visão “orwelliana” de um futuro onde os bancos de dados interconectados misturariam detalhes sobre toda a atividade humana, no que seria a previsão mais próxima da internet.

---

<sup>11</sup> BURNHAM, David. APUD BOGARD, William. *Social Control of the 1990's*. In *The Simulation of Surveillance*. 1ª edição. Londres: Cambrigde University Press, 1996.

Segundo William Bogard coloca pontualmente em *The simulation of surveillance: Hypercontrol in telematic societies*, a tecnologia de simulação é parte do imaginário do controle vigilante – uma utopia fantástica de ver tudo que é possível ser visto, gravar cada fato possível e combinar essas coisas quando e onde possível. O livro explora algumas relações entre vigilância e tecnologias de simulação e seus significados para assuntos de controle nas sociedades “telemáticas”. O termo *hypersurveillance* surge no texto com o prefixo *hyper* não apenas como uma intensificação da *surveillance*, mas num esforço de impelir as tecnologias da vigilância ao seu limite.

“That limit is an imaginary line beyond which control operates, so to speak, in ‘advance’ of itself and where surveillance – a technology of exposure and recording – evolves into a technology of *pre*-exposure and *pre*-recording, a technical operation in which all control functions are reduced to modulations of preset codes.”<sup>12</sup>

Ao que tudo indica, inicialmente o autor pretendia escrever uma historiografia da vigilância, inspirado por Foucault. No entanto, à medida que as tecnologias de simulação vão insurgindo em meados dos anos 1990 e configuram a nova dinâmica da vigilância, Bogard opta por uma projeção do que se transformaria a vigilância no futuro próximo: o controle perfeito em sistemas virtuais nos quais qualquer coisa poderia vir a ser simulada. Tais simulações podem ou não ser verdadeiras. No mínimo, uma abordagem mais atual e menos engessada sobre a questão da vigilância.

Conforme o autor utiliza o termo simulação da vigilância, este se refere a uma espécie de mapa ou diagrama de forças: uma disposição de relações de poder e conhecimento dentro de uma sociedade de controle. As forças de vigilância que outrora serviam à integração e reprodução de capital no período industrial estão, hoje em dia, em processo de desaparecimento, absorvidas pelas forças de simulação e controle. Os dispositivos técnicos (internet, câmeras de vídeo, *webcams*, *weblogs*, celulares com câmera, etc) que antecipam e preparam o observador precisam ser avaliados antes do processo de observação em si.

---

<sup>12</sup> BOGARD, William. “Social Control of the 1990’s”. In: *The Simulation of Surveillance*. 1ª edição. Londres: Cambridge University Press, 1996. p.4.

Bogard cita como exemplos os perfis virtuais que geram objetos para observação e treinam o olhar do observador:

“Genetic profiles, intelligence, profiles, psychiatric profiles, military force profiles. These are the new eyes of the authorities at the end of the twentieth century. And profiling is only small corner of a picture that includes modeling, matching, scenario construction, artificial intelligence, cloning and other forms of genetic engineering, virtual reality, counter-espionage, electronic work, sex, privacy, war. In all, the formal operations are similar. To prepare the observer, to train the observer to see, and in last instance, to be the observer’s eyes, this is the imaginary of the simulation of surveillance.”<sup>13</sup>

Deste modo, a vigilância estaria progressivamente evoluindo para atingir sua máxima eficiência, prestes a alcançar seu poder supremo e atingir a *hypersurveillance*. As novas tecnologias permitem que o aparato da vigilância funcione cada vez mais invisível e rápido, quase como em uma “pré-visão” – por antecipar aquilo que será visto. E em função disso tanto a subjetividade quanto a visibilidade também se transformam de maneira inevitável.

A obsessão pelos simulacros midiáticos é fruto da predominância nos meios – inclua-se aí o cinema - de uma estética do realismo representacional, onde se fabrica a realidade ou inúmeras realidades a serem seguidas pelo público. O homem moderno busca nos meios de comunicação seus modelos, ainda que simulacrais, de identificação e comportamento.

No ciberespaço há uma interação entre a emissão de informação e a coleta da mesma, uma vez que o emissor é simultaneamente receptor. Ali dispositivo permite que circule informação e gera em bancos de dados, infinitos perfis computacionais. A prerrogativa é que a informação seja antecipatória de fatos, performativa, proativa e simulada. No caso, a simulação é a forma de representação. O ciberespaço pode ser entendido como uma máquina de sensações; espaço de relações ente o real e o virtual. Neste caso, a realidade se efetiva não no modelo representacional, mas no modelo comunicacional de simulação.

---

<sup>13</sup> idem. p.55

### **3.2. O virtual**

O computador tornou-se algo mais do que um misto de ferramenta e espelho: os indivíduos têm agora a possibilidade de passar para o outro lado do espelho uma vez que podemos construir novos tipos de comunidades. Com sua argumentação fundamentada na psicologia, a pesquisadora americana Sherry Turkle descreve este fenômeno como uma cultura emergente da simulação que estaria a afetar nossas idéias acerca da mente, do corpo, do “eu” e da máquina. Na história da construção da identidade na cultura da simulação, as experiências na rede ocupam um lugar de destaque, mas essas experiências só podem ser entendidas como parte dum contexto cultural mais vasto.

Esta é, portanto, a história da erosão das fronteiras entre o real e o virtual, o animado e o inanimado, o “eu” unitário e o “eu” múltiplo que está a ocorrer tanto nos domínios da investigação científica quanto na vida cotidiana. E é na internet que as nossas confrontações com os aspectos da tecnologia que ferem a nossa concepção de identidade humana podem ser mais acesas. Inseguros sobre a posição que ocupamos no limiar entre o real e o virtual, inventando a nós mesmos à medida que progredimos, construindo novas relações com o espaço. Neste sentido, o digital vale muito mais por suas potencialidades.

A tecnologia não se dá como um objeto, mas como um espaço a ser vivido, experimentado, explorado. Trata-se de máquinas relacionais, em que as noções de simulação, cognição e experiência ganham outros contornos. Aqui a autoria é a ação do sujeito, que pode ser percebida por meio da transformação desencadeada por ele no ambiente virtual. Este só se revela, ou se atualiza, a partir da ação do espectador (interator). A experiência do espaço torna-se possível por um processo de simulação sensorial do espaço, por meio do dispositivo ou interface, que responde aos movimentos do interator. No caso de um sistema de realidade virtual ou aumentada, há uma ruptura com a utopia moderna da totalidade de uma obra que tem um começo e um fim do ponto de vista do seu significante. O espaço digital é potencialmente infinito, pois é co-gerado pela ação do interator e reapresenta-se cada acesso. Ao contrário do filme



e do panorama, a forma final do lugar visitado depende da ação do interator (André Parente).

O perfil virtual (que é um simulacro) não atende o regime do verdadeiro e do falso; não é o regime da verdade e sim o da performance que tem uma efetividade vinculada à antecipação das informações contidas no mesmo. O perfil foi criado para ser uma ordenação, modelo ou figura que organiza fontes múltiplas de informações para rastrear casos coincidentes ou exceções e serve para estabelecer um modo informatizado de criar estereótipos<sup>14</sup>. Em uma rede de relacionamentos como o orkut, por exemplo, em grande maioria dos casos para o internauta que observa os perfis alheios pouco importa o “legado” que o perfil visitado tenha deixado para a humanidade, e sim sucessos ou fracassos, bem como predileções e desafetos ali apontados. É capital a descrição de perfil em Bogard para esclarecer este argumento:

"A profile, as the name suggests, is a kind of prior ordering, in this case a model or figure that organizes multiple sources of information to scan for matching or exceptional cases. Resembling an informed form of stereotyping, profiling technology has become increasingly popular in targeting individuals for specialized messages, instructions, inspection, or treatment. Advertisers use it to determine the timing and placement of ads to reach the widest segment of selected audiences. Educators use it to adjust course content to specific populations of students, police to target potential offenders."<sup>15</sup>

Neste caso, a dinâmica das redes de relacionamento da internet se baseia no voyeurismo e no exibicionismo: para existir, o indivíduo precisa fazer parte desta dinâmica do ver e do ser visto, o que veremos a seguir na relação sujeito-visibilidade.

Na atualidade as tecnologias da comunicação interferem no modo como os indivíduos compreendem e identificam a si mesmos e modulam sua identidade a partir da relação com o outro. As janelas (interfaces virtuais), por exemplo, podem ser encaradas como uma poderosa metáfora para pensar no “eu” como um sistema múltiplo e fragmentado. Não obstante, muito antes das janelas virtuais,

---

<sup>14</sup> A despeito da negatividade embutida na palavra estereótipo, aqui tem o significado *strictu sensu*: a arte de converter em formas. Fonte: BUENO, Silveira. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo, Lisa S.A., 1988.

<sup>15</sup> BOGARD, William. *The simulation of surveillance - hypercontrol in telematic societies*. Cambridge University Press, London, 1996.

já existia a tela do cinema, que causava o “efeito-janela” durante a projeção, e levava o espectador a identificar-se e principalmente moldar seus padrões de comportamento.

As relações sociais forçadas a existir em meio a esses processos tecnológico-informacionais passam, portanto, a ser constantemente filtradas. Pouco a pouco, as informações são universalizadas, compartilhadas, interligadas por meio dos bancos de dados o que leva toda a comunicação a ser constantemente observada. Perceber como os perfis simulacrais e a simulação da vigilância interferem em diversos campos das relações sociais é compreender o alcance da vigilância no mundo atual.

### **3.3. Identidade e o deslocamento simbólico da experiência**

Fazem-se necessárias algumas breves considerações sobre o conceito de identidade. É claro que este trabalho jamais poderia se aprofundar nestas considerações, correndo o risco de fugir do tema proposto na introdução. No entanto, sem algumas poucas palavras a respeito de identidade, o argumento sobre subjetivação em tempos de *hypersurveillance* ficaria enfraquecido.

É mais do que alardeado que a fragmentação e o descentramento ou deslocamento do sujeito são os fatores que acarretam as crises de identidade na pós-modernidade.<sup>16</sup> Não há como fugir da sentença que, apesar de clichê, é tida quase como consenso por toda parte. Para Baudrillard, os signos que definiam a modernidade praticamente já não fazem mais sentido no mundo pós-moderno: sociedade, eu, necessidade, utilidade. Na filosofia pós-estruturalista, os temas discutidos evoluem para uma semiótica radical, na qual se enquadra perfeitamente a discussão sobre o indivíduo e suas múltiplas facetas identitárias: O “eu”, quem diria, se transforma nos “eus”!

---

<sup>16</sup> Entenda-se aqui por pós-modernidade ou pós-modernismo o argumento que define o momento segundo o qual, em termos sócio-econômicos, políticos e culturais, vivemos agora predominantemente diferente do período moderno (ou modernidade). O homem não superou ainda muitos dilemas que surgiram na modernidade sendo de fato complexo afirmar que estejamos na pós-modernidade. Mas apenas para estabelecer uma diferenciação que facilite a compreensão da distinção dos períodos, tendo em vista que do século XIX ao XXI, muitas mudanças ocorreram. Alguns autores optam por chamar o período atual de modernidade tardia.

Trocando em miúdos, as velhas identidades entram em declínio e fragmentam o indivíduo moderno, o que gera a crise de identidade. A tal fragmentação ou descentramento do sujeito seria uma perda de “um sentido de si”; a idéia sobre si próprio como um sujeito integrado. No entanto, o próprio conceito com o qual estamos lidando, identidade, é demasiado complexo e precisa ser constantemente redefinido na ciência social para ser posto à prova. Stuart Hall<sup>17</sup> apresenta três concepções de identidade, as quais tomaremos emprestadas para que possamos compreender a(s) identidade(s) fragmentadas e seus possíveis reflexos sociais, as quais são apresentadas aqui de maneira bem simplificada: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo era baseado na concepção de um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior. Claramente uma concepção bastante individualista do homem e de sua identidade. O sujeito sociológico surgiu em concomitância com as teorias sociais do século XIX, e refletia a crescente complexidade do mundo moderno, a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas sim formado inegavelmente nas suas relações sociais.

E por fim, o mais relevante para nossa análise: o sujeito pós-moderno cuja identidade não é fixa e sim uma “celebração móvel”. A identidade pós-moderna ou contemporânea é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades distintas em momentos distintos, que não são unificadas em torno de um “eu” coerente. Ora, se “tudo que é sólido desmancha no ar”, conforme afirmaram Marx e Engels acerca da modernidade, porque justo a identidade de um sujeito haveria de ser algo fixo, imutável?

Na contemporaneidade ou modernidade tardia ocorrem as transformações do tempo e do espaço: eles se tornam virtuais. Ocorre o “desalojamento do

---

<sup>17</sup> HALL, Stuart. “A identidade em questão”. In: *Identidades culturais*. pp.10-14. Tradução Tomaz.T. da Silva e Guacira Lopes Louro, 7ª, Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

sistema social” ou a “extração” das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo.<sup>18</sup> Estas transformações é que implicam na fragmentação das identidades.

Em função do desalojamento (ou deslocamento) do sistema social, pouco a pouco o processo de formação da identidade se torna mais reflexivo e aberto, os indivíduos dependem cada vez mais dos próprios recursos para construir uma identidade coerente para si mesmos. Neste sentido, podemos até encarar o “deslocamento”<sup>19</sup> como algo positivo porque ele desarticula as identidades estáveis do passado e abre caminho para novas articulações: a criação de novas identidades.

O desenvolvimento da mídia não somente enriquece e transforma o processo de formação das identidades como também produz um novo tipo de intimidade. Nos contextos de interação face a face do mundo real, os indivíduos são capazes de formas de intimidade essencialmente recíprocas. Notemos que reciprocidade não significa igualdade: relações podem ser íntimas e ainda sim estruturadas de maneira assimétrica. Na interação mediada do cinema, tv e internet, podemos criar uma forma de intimidade mediada não recíproca. A relação entre um fã e seu ídolo é um bom exemplo da reciprocidade assimétrica das relações mediadas.

Bem como as tecnologias da informação produzem uma nova forma de intimidade não recíproca, elas criam uma nova experiência contrária àquilo que ocorria na sociedade moderna. Na vida cotidiana, as sociedades implicam um grau relativamente alto de segregação institucional e experimental e certos fenômenos sociais são separados dos contextos sociais (doenças, loucura, morte, etc) que passam a serem tratados por instituições especializadas. Por outro lado em função especialmente das transmissões de tv e mais recentemente da internet a capacidade de experimentar se desligou da atividade de encontrar.

“O seqüestro das experiências de locais espaço-temporais da vida cotidiana vai de mãos dadas com a profusão de experiências mediadas e

---

<sup>18</sup> GIDDENS, Anthony. APUD HALL, Stuart. “A identidade em questão”. In: *Identities culturais*. Pp.16-19.

<sup>19</sup> idem

com a rotineira mistura de experiências que muitos indivíduos jamais encontrariam face a face”.<sup>20</sup>

Isto é o deslocamento simbólico da experiência: o sujeito na condição de espectador pode vivenciar experiências por intermédio das novas mídias que outrora lhe passariam despercebidas, uma possibilidade singular da modernidade tardia (John B. Thompson). E como os indivíduos podem relacionar experiências mediadas aos contextos práticos da vida cotidiana? Como podem assimilar acontecimentos distantes em suas próprias trajetórias de vida? De acordo com Thompson o *self* é um projeto simbólico que o indivíduo constrói ativamente e assim vai tecendo uma narrativa coerente da própria identidade. À medida que novas experiências vão entrando em cena, a identidade vai se modificando e sendo redefinida. No caso do Brasil este deslocamento acontece muito pela força da telenovela, por exemplo. Raros são os casos de telespectadores no Brasil que nunca tenham assistido uma cena de assassinato, de uma cirurgia ou de um parto. Situações que com certeza não são comuns a todas as pessoas, não ao menos na proporção em que as cenas costumam ser exibidas. Mas também o cinema exerce um poder grande sobre o comportamento das pessoas.

O caso mais recente é o do filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Com suas bilheteria fenomenais e a pirataria do filme que envolveu o filme em inúmeras polêmicas, a sua audiência é estratosférica. A *Tropa* já é uma das maiores bilheteria do cinema nacional desde a retomada. E é fato que nem todas as pessoas que o assistiram jamais tiveram qualquer contato tanto com policiais do Bope quanto com traficantes. No entanto, o filme encadeou uma experiência de deslocamento e de uma hora para outra não se falava em outros termos que não “aspira”, “pede pra sair, 02” e “o senhor é um fanfarrão”, numa alusão ao jargão usado pelos membros do esquadrão de elite.

Sabemos, obviamente, que a individualidade e a identidade de uma pessoa são construtos que apenas são perpassados pela experiência midiática, seja esta na Internet, nos *reality shows*, telenovelas ou filmes e não podem, de forma alguma, serem atrelados exclusivamente a mesma. Justo porque a identidade do

---

<sup>20</sup> THOMPSON, John B. “O eu e a experiência do mundo mediado”. In: *A Mídia e a Modernidade. Uma Teoria Social da Mídia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. pp.181-196.

eu pós-moderno é algo flexível é que se faz necessário ter distanciamento dos simulacros representados pela mídia. Isto porque as concepções e mensagens da mídia podem assumir um papel ideológico muito poderoso. Desde sempre, os meios de comunicação apresentam idéias de forma facilmente assimilável segundo argumenta Thompson:

“(idéias) são expressas menos em crenças e opiniões explícitas, do que no modo como o indivíduo se porta no mundo, no modo como se relaciona consigo mesmo e com os outros e, em geral, no modo como entende os contornos e os limites de si mesmo”.<sup>21</sup>

Em outras palavras, as idéias da mídia são expressas basicamente por meio da influência da mesma sobre a sociedade que a consome. Isto tudo se enquadra nesta internalização mais imediata e aparentemente menos relevante dos simulacros propostos pela mídia. Aparentemente porque são propostas que escondem ideais de consumo, padrões de comportamento e estilos de vida específicos e adequados a um modelo socialmente aceito. Assim como as experiências de vida trocadas em interações face a face, as experiências mediadas são incorporadas ao processo de formação do *self*, que por sua vez se torna mais e mais organizado como um projeto reflexivo através do qual incorpora aquilo que a mídia produz.

Os produtos midiáticos aparecem para enriquecer a organização reflexiva da identidade, porém, torna a identidade dependente de sistemas sobre os quais o indivíduo tem pouco controle. Esta seria a dupla dependência mediada: para construir a identidade o indivíduo passa a “depende” de modelos a seguir, estabelecidos pela mídia.

Aqui reaparece a crise com a qual o sujeito se depara: a necessidade de reconhecimento desta adequação social. “*Para existir, tenho que ser reconhecido pela sociedade na qual estou inserido*”. Aumentou, portanto, a ingerência de um sujeito sobre os outros, pois à medida que o número de possíveis identidades aumenta, faz-se necessário obter reconhecimento para que um indivíduo assuma uma identidade socialmente válida. Ou seja, a autovigilância que na sociedade

---

<sup>21</sup> idem

disciplinar era realizada em função da vontade de adequação do sujeito às práticas sociais vigentes agora se transforma na necessidade de reconhecimento de si pelos outros.

O indivíduo, além de se autovigiar, submeter-se-á ao controle da sociedade (sociedade de controle) em que vive de modo a prevenir o risco e garantir seu enquadramento social. Assim, a ansiedade também entra a constituir a experiência do eu moderno que uma vez consciente de que sua identidade é um construto mutável sofrerá na busca de uma validação desta identidade pelos outros. E a exacerbação desta crise é tamanha que leva milhares de pessoas a buscarem, muitas vezes em vão, o sonho de fazer parte do *show-business*, por representar reconhecimento, adequação e circunscrição social, ainda que temporários. Quem nunca sonhou com os quinze minutos de fama?

Tamanha crise de identidade perpassa a “liquefação” de estruturas sociais e instituições – casamento, religião, família, emprego, emprego – e também mudanças comportamentais advindas desta liquefação – revolução sexual, questões raciais, sociais e políticas, justo citada por Deleuze no Post-Scriptum das Sociedades de Controle. O que a mídia faz é interferir direta ou indiretamente na substituição destes signos por outros, e passar uma falsa impressão de domínio sobre as próprias escolhas para os indivíduos. Sobre isso, Zygmunt Bauman conclui:

“a força da sociedade e o seu poder sobre os indivíduos agora se baseiam no fato de ela ser ‘não-localizável’ em sua atitude evasiva, versatilidade, e volatilidade, na imprevisibilidade desorientadora de seus movimentos, na agilidade de ilusionista com que escapa das gaiolas mais resistentes e na habilidade com que desafia expectativas e volta atrás nas suas promessas, quer declaradas sem rodeio ou engenhosamente insinuadas”<sup>22</sup>.

Justo por esta característica de ser não-localizável a nova vigilância é que se inventa uma nova topologia ou espacialidade para a mesma, onde o homem moderno se permite ser controlado pela sociedade, independente de onde aquela se localize fisicamente. O homem e sua consciência são colocados numa posição de determinação, no sentido de que ele é limitado, determinado por condições

---

<sup>22</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

que não se revelam a ele, a menos que ele se inteire e ainda sim, nunca alcança a pura verdade.

Assim como no modelo do Panóptico sugerido por Bentham, só que de maneira infinitamente mais sofisticada e disseminada nos meios sociais, ocorre a dissimetria entre o olhar vigilante e o vigiado. Essas espessuras geram a angústia da atualidade por fazer o sujeito sentir-se determinado, observado, por suas condições (históricas, psíquicas, sociais) e logo tendem a afastá-lo irremediavelmente de quem ele é de fato. O sentido sempre estará além do sujeito, o que gera inúmeras crises: de identidade, de representação e consciência.

### **3.4. A relação sujeito-visibilidade**

A produção de identidade ou subjetividade não se realiza ‘de cima para baixo’ nem simplesmente ‘de fora para dentro’ porque o indivíduo é ao mesmo tempo causa e efeito do olhar disciplinar ao exercer uma autovigilância conforme vimos a pouco. Assim, o poder do observador não implica mais apenas observar o outro, mas também e principalmente observar a si próprio de acordo com a internalização do olhar vigilante. Na mesma proporção que a objetivação dos indivíduos requer o olhar do outro, a vigilância e seus efeitos disciplinares dependem desta internalização para ocorrer a subjetivação individual. O olhar do outro constitui um olhar sobre si, e institui outro campo de visibilidade que passa a observar também seu próprio comportamento.

Logo a autovigilância que garante uma subjetivação por identificação do indivíduo só ocorre na presença do olhar vigilante e na internalização da vigilância. Todo indivíduo que se sabe vigiado, que se reconhece parte de um campo de visibilidade tem suas ações limitadas pelo poder observador, delimitando assim sua identidade. Fernanda Bruno<sup>23</sup> aponta duas consequências ou deslocamentos nesta dinâmica: o primeiro seria a formação de uma

---

<sup>23</sup> BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação*. Revista Famecos nº 24. Porto Alegre. 2004. p.110.



subjetividade exteriorizada e marcada pela projeção e antecipação e que se sobrepõe à subjetividade interiorizada, marcada pela introspecção e pela hermenêutica. O segundo seriam as mudanças no estatuto do olhar e do observador que passa a ter duas novas formas: privatização do olhar público e coletivo e a própria vigilância eletrônica que se caracteriza no primado da ‘pré-visão’ sobre a visão.

Ao considerarmos o conceito panóptico e o desenvolvimento dos aparatos de comunicação notaremos esta evolução na relação sujeito-visibilidade. O surgimento da TV faz emergir um novo dispositivo para o exercício da vigilância. Só que por meio da TV muitos vigiam poucos, ao contrário do modelo panóptico, onde poucos vigiam muitos:

“Este novo dispositivo, a que Mathiesen chama Sinóptico, promoveria mais uma vez a inversão do foco de visibilidade no exercício do poder: ele deixa de incidir sobre o indivíduo comum, ordinário, e volta a investir naqueles que detêm o poder, as elites, constituindo uma nova fase do espetáculo onde brilham não mais os reis e a corte, mas celebridades e pop stars do mundo televisivo.”<sup>24</sup>

No espetáculo midiático o cidadão comum vira observador de uma elite digna da visibilidade. Este observador, representado pela massa, deixa o papel de coagido para exercer um poder panóptico, sobretudo, por sedução. O argumento é pertinente às formas atuais da relação entre o poder, os dispositivos de visibilidade e os indivíduos. Por outro lado, tal relação a cada dia toma novos rumos tanto na TV quanto nas tecnologias de comunicação e de informação, como a internet, e vem contribuindo para a profusão da intimidade mediada não recíproca a qual se referiu Thompson.

Vendo o mundo televisivo chegamos no ponto que incide diretamente na construção da identidade do indivíduo. O espetáculo midiático converte-se em uma possibilidade cotidiana. “*O eu televisivo retira tudo o que há para ser retirado do simulacro da mídia: uma identidade mercadológica como consumidor da sociedade do espetáculo*”<sup>25</sup>. Este eu televisivo seria o indivíduo

---

<sup>24</sup> BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de sentir.

<sup>25</sup> KELLNER, Douglas. “Televisão, propaganda e construção da identidade pós-moderna”. In: *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.

que toma como parâmetros comportamentais os simulacros de realidade reproduzidos na tv.

No entanto, a absorção de comportamentos da mídia não necessariamente implica uma suspensão da reflexividade; antes, ela poderia ser vista como um tipo de extensão e acentuação do caráter reflexivo do self. Porque o sujeito é capaz de incorporar reflexivamente os simulacros mediados num processo de autoformação da identidade, que estes materiais podem se tornar fins em si mesmos, ideais simbólicos ao redor dos quais o indivíduo começa a organizar sua vida e seu sentido.

Alain Ehrenberg em *L'individu incertain* aponta como o homem comum, sua existência trivial e seus problemas cavam espaço na televisão. Um número considerável de programas de caráter confessional e 'realista' vai passar a jogar o foco sobre o indivíduo e sua vida pessoal, proporcionando a espetacularização da realidade renunciada por Debord. Estes espetáculos ganham mais força ainda com a criação do formato *reality show*. Erhenberg, no entanto, não afirma que haja uma substituição do espetáculo convencional repleto de celebridades e ficção, pelo espetáculo do ordinário. Eles inclusive se alimentam mesmo sendo modos distintos de relação com o espectador. Talvez possamos encontrar na argumentação de Erhenberg algo que nos ajude a compreender o fenômeno do *Big Brother Brasil*. É fato que o público brasileiro tem toda uma relação afetiva com a telenovela. E talvez o que torne tão sedutora a "espiadinha" no *reality show* seja o fato de que o programa alimenta no espectador um desejo, ainda que inconsciente, de participar daquilo. O espectador identifica no participante do jogo um igual, alguém que vem do anonimato.

E mais, algo que seria alvo de um estudo a parte, a curiosidade mor que ocorre na versão brasileira do programa, já bem diferente de seu formato original concebido pela produtora holandesa Endemol: a rede Globo ficcionaliza as imagens da casa, constrói verdadeiros enredos novelescos na edição do programa. O apreço do público por este tipo de narrativa ficcionalizante que não tardou muito para que uma ex-participante do programa viesse a protagonizar novelas de fato. Está escrito (ou melhor, televisionado) o conto de fadas do

século XXI: a jovem moça do interior sai do anonimato, conquista o público e depois de passar meses no confinamento de um *reality show*, provando seu bom caráter, ganha papel de destaque em novela da maior emissora do país.

Aqui voltamos para a questão do foco e do poder, levantada por Foucault e por Mathiesen (sinóptico), pois, no caso, o retorno do foco de visibilidade sobre o indivíduo comum, agora residente não mais nas instituições disciplinares, mas nas telas de TV. E as novas tecnologias de comunicação e de informação ampliam ainda mais esta tendência da super vigilância: circuitos internos de tv, câmeras em espaços públicos e privados, chips, bancos de dados, softwares de processamento de informação, *weblogs* e *webcams* na internet constituem um novo campo de visibilidade para o indivíduo comum. Cada dia que passa fica mais difícil sabermos onde há vigilância.

É interessante traçar um paralelo entre este fenômeno de subjetivação por meio da mídia com o que ocorreu no século XIX, a partir do surgimento da fotografia. Naquela época surgiram conceitos até então desprezados de certo modo, como a identidade, uma vez que esta passa a ser reforçada pela possibilidade da identificação de um sujeito por meio de seu retrato. Quando o indivíduo se vê representado e representável diante da sociedade, pela sua imagem fotográfica, sua identidade passa a ser definida, torna-se identificável. Benjamin comenta que em na sociedade moderna em que tudo é rápido, volátil, o indivíduo poder ser identificado legitima seu desejo de ser registrado por uma câmera, sendo esta a sua afirmação de existência. É maravilhoso perceber o frescor deste pensamento se o deslocamos para o final do século XX. Antes era da fotografia, o papel exercido pela mídia no que diz respeito a possibilidades de circunscrição social e visibilidade dos indivíduos: “sou registrado, logo existo” apenas muda para “apareço, logo existo”. Mais adiante veremos que isto se dá justo porque com as tecnologias digitais a fotografia perderá sua referencialidade.

A primeira observação sobre a identidade do homem pós-moderno diz respeito à subjetivação. À medida que os processos de subjetivação evoluíram para a tendência atual, na qual somos autores e atores de tudo, podendo nos

relacionar com as instituições – ou sistemas abstratos – de maneira auto-reflexiva e interativa, a relação das identidades também se modificou. Insurge a dúvida se podemos de fato intervir, escolher, discernir, ou se simplesmente somos levados a crer nisso. Este é um dilema cuja solução não reside perto.

Duas noções contribuem muito no entendimento da relação sujeito-visibilidade: narrativa e ficção. A relação indivíduo-visibilidade passa muito pela questão de sua história de vida, sem a qual ele muitas vezes tem elementos suficientes e não consegue definir sua identidade. Para Pierre Bordieu, “a história de vida” é uma dessas noções do senso comum que entraram no universo científico, entre os etnólogos, sociólogos e psicólogos à medida que falar sobre história de vida é pressupor que a vida é uma narrativa. Em particular na mídia, é muito comum a descrição biográfica de indivíduos como uma trajetória, uma estrada, um caminho. Se for um caminho árduo, mas que leva o indivíduo ao êxito então, é a glória. Neste caso, a narrativa cria um exemplo, um herói para o espectador se espelhar. O herói tanto pode ser da ficção, na teledramaturgia, quanto do “mundo real”, nos *reality shows*, desde que sua vida seja uma narrativa interessante. O que nos leva a crer que não deve ser a toa que os ensinamentos contidos em *A Jornada do Herói*, livro clássico de Joseph Campbell sobre estrutura dramática ainda seja tão utilizados como referência.

Entretanto, o que torna o personagem do *reality show* mais interessante aos olhos do grande público é que a sua narrativa se aproxima mais da realidade, logo a assimetria da intimidade mediada torna-se menor. O participante do Big Brother “é gente comum”, logo, está mais próximo de nós. O escritor e roteirista francês Allain Robbe-Grillet que tinha verdadeiro fascínio na relação entre realidade e ficção escreveu:

“o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> ROBBE-GRILLET, Allain. APUD BORDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*, Oeiras: Celta Editora, 1997.

Assim como o abandono do romance como estrutura linear, a vida na modernidade tardia também passou a ser narrada de modo descontínuo; a existência deixou de ser encarada como algo dotado de sentido. Produzir uma narrativa para a vida nada mais é do que uma das tentativas do indivíduo de dar sentido à sua existência. O que ocorre na experiência mediada é que nesta busca de atribuição de sentido, indivíduos criam narrativas ficcionais para construírem suas identidades seja em perfis na internet, *weblogs*, *podcasts* e *reality shows*. Nestas ficções, os sujeitos tornam-se autores e atores, em busca de visibilidade e reconhecimento. Esta seria a primeira hipótese sugerida por Fernanda Bruno: a da formação das subjetividades exteriorizadas que se sobrepõe às subjetividades interiorizadas.

O novo campo de visibilidade que se forma a partir disso tem duas características marcantes: a vigilância e a exposição da vida íntima e privada. Surgem novas formas de exposição de si que modificam as fronteiras entre público e privado colocando no espaço público práticas antes restritas à vida íntima. A subjetividade torna-se exteriorizada porque encontra na exposição pública conhecimento do outro, o domínio privilegiado de cuidados e controle sobre si. Não é uma exteriorização de uma interioridade constituída, que passa a se expor, mas principalmente de uma subjetividade que se constitui na própria exterioridade, no ato mesmo de se fazer visível a outrem.

Na “supervigilância” em que nos encontramos, o caráter exteriorizado da subjetividade não é imediatamente visível, o que toma aqui um sentido quase literal, ou seja, os indivíduos sob vigilância nos bancos de dados eletrônicos, não são num primeiro momento pessoas com uma identidade, uma personalidade que se conheça de antemão. Esta identidade vai ser composta efetivamente no processamento de dados e informações inicialmente impessoais – categorias constituídas em função de espaços geográficos, períodos de tempo, faixa etária, hábitos de consumo, dados biológicos, genéticos, criminais entre outros é que se vai projetar, antecipar indivíduos a serem pessoalmente vigiados, cuidados, punidos ou seduzidos.

Portanto o que a subjetividade exteriorizada não são desejos de uma interioridade, mas um campo superficial de ações e comportamentos e transações eletrônicas, dispostos em bancos de dados que, uma vez analisados e classificados, irão projetar criminosos, consumidores, doentes, trabalhadores, atuais ou potenciais. A subjetividade então se extrai ou projeta da exterioridade da ação e do comportamento, com uma identidade e uma individualidade que não estavam previamente presentes. O ato de vigilância não se dá sobre um indivíduo já constituído; ele projeta, antecipa um indivíduo e uma identidade potencial.

Um dos traços centrais do dispositivo Panóptico é o caráter individualizante da vigilância, sendo o indivíduo o seu principal efeito e instrumento. Tanto na modernidade quanto na atualidade as identidades eram produzidas pelos dispositivos de vigilância. O que diferencia os dois momentos é que antes para constituir ou definir sua identidade, a presença física do louco, do criminoso, do perverso, do doente se fazia necessária. O que os determinava como anormais era a história familiar, a questão psicológica, uma trama complexa de desejos, inclinações que os levavam a comportamentos e hábitos aparentes. Ali, a vigilância moderna agia sob a superfície dos corpos e comportamentos de modo a incidir sobre a interioridade, a alma dos indivíduos na determinação de seus comportamentos. Já na atualidade, a vigilância pretende ver adiante, prever e predizer, a partir das informações de dados, indivíduos e seus atos potenciais, seja para contê-los (predomínio de uma vigilância preventiva) ou incitá-los ao consumo (publicidade e do marketing) conforme apontara Bogard ao tratar das simulações.

Recentemente, criminosos foram identificados pela Polícia Federal em buscas por perfis no Orkut. E já foi provado que esta rede de relacionamentos é utilizada pela ferramenta Google para compilação de dados, perfilização e cadastro de clientes em potencial para grandes empresas.

Deste modo, as identidades antecipadas pelos atuais dispositivos de vigilância, não interessam para além do campo exterior dos comportamentos atuais e potenciais. Cada vez menos importa o que reside em sua interioridade. Aqui aparece mais uma diferença em relação à modernidade: a intenção passa a

ser prevenir riscos. O foco de intervenção não é mais a interioridade, o psiquismo, e sim o campo de ações exteriores e visíveis. As câmeras de segurança de lugares públicos ou privados impedem ações criminosas e não atuam mais sobre o criminoso, conforme ditava a vigilância panóptica.

Em muitos casos a exposição à observação do outro é um ato voluntário e decisivo como prática identitária: o olhar do outro deixa de ser dado pela sociedade e passa a ser demandado, conquistado pelo próprio indivíduo em busca de reconhecimento. O olhar do outro é ‘privatizado’, individualizado. O pertencimento necessário a um coletivo ou sociedade, que antes era verificado pelo modelo panóptico vem sendo substituído. Aquele olhar público e coletivo parece não mais estar dado, e precisa ser produzido pelos próprios indivíduos.

Neste sentido, a exposição de si na mídia pode ser vista como uma demanda pelo olhar do outro, que se torna assim uma conquista individual. O que por sua vez só faz sentido em um cenário de individualização da existência e radicalização da responsabilidade por si mesmo nos diversos setores da vida privada e pública, da progressiva privatização das trajetórias individuais e do declínio das instituições que determinavam tais trajetórias.

Ocorre assim a publicização da intimidade, do privado, o que é mais um fruto da mudança no estatuto do olhar. Quando o olhar coletivo era dado, caso do panóptico, a intimidade e a interioridade do sujeito ainda que fosse atravessada por este olhar, mantinha-se em segredo, no recolhimento, e em alguma medida podiam escapar à observação do vigia. Daí a intimidade e a interioridade, enquanto domínios privados, serem muitas vezes associadas à liberdade, ao que pode resistir ao olhar normalizador do coletivo e à luz da opinião pública, fazendo falhar a máquina panóptica.

“Daí também uma tópica do sujeito que associa a aparência à superfície, à exterioridade e à máscara e a realidade à profundidade, à interioridade e à verdade. Esta tópica ajusta-se perfeitamente à sociedade moderna, que estabelece limites claros entre o público e o privado. A crise destes limites, encenada nos weblogs e webcams, subverte esta tópica e transforma o sentido da intimidade e da interioridade. Estes dois domínios, antes constantemente ameaçados de uma visibilidade ‘seqüestrada’ pelo olho do poder, passam a requerer e produzir sua própria visibilidade. Na ausência do grande olho público,

a intimidade se volta para fora, como que em busca de um olhar que a reconheça e lhe atribua sentido, existência.”<sup>27</sup>

A exposição midiática configura um campo de cuidados com a aparência interior (Ehrenberg). Em grande medida, o íntimo de um sujeito deixa de ser o refúgio mais autêntico e secreto para se tornar objeto sobre o qual espectadores vão debruçar sua curiosidade e atenção, artificialmente assistida e produzida na presença explícita do olhar do outro. A distinção entre aparência e realidade torna-se irrelevante: a verdade é o que se mostra, não reside numa interioridade prévia e mais autêntica, mas é produzida no ato mesmo de se mostrar. Diante disso tudo, observamos que a intimidade, assim como a identidade, também sofre o deslocamento de fronteiras com o alargamento dos limites do que se pode dizer e fazer em público. Conforme aponta Ehrenberg, se tais instrumentos servem à ampliação da visibilidade do indivíduo comum é porque esta deixa de ser uma armadilha que pode aprisionar – como no caso do poder disciplinar - para se afirmar como condição almejada de existência e de reconhecimento.

“A convocação de um outro que nos olhe é um recurso para sair do fechamento privado; ela dá uma consistência às realidades psíquicas e as autentifica”.<sup>28</sup>

Neste momento a figura do Panóptico já é perseguida por uma figura paralela de simulação. A vigilância atual é discreta, camuflada, inverificável – todos os elementos deste artifício são desenhados dentro de um arranjo de espaços para produzir efeitos reais de controle. Eventualmente isto levará, no sentido de perfeição, a eliminação do próprio panóptico. Sim porque se alcançarmos um estado de vigilância absoluta, ela não será mais apenas um dispositivo, mas o todo das relações sociais. Sua forma imaterial consiste na simulação de poder que secretamente desmantela as tecnologias ineficientes de controle e observação. Assim como Bogard, Baudrillard e Virilio defenderam que com a proliferação dos dispositivos de vigilância, o que ocorreria é que o panóptico se transformaria no *superpanóptico*. E já alguns anos antes, Deleuze antecipara o “superpanóptico”:

---

<sup>27</sup> BRUNO, Fernanda.

<sup>28</sup> ERHEMBERG, Alain. Le individu incertain.



“Não há necessidade de ficção científica para se conceber um mecanismo de controle que dê, a cada instante, a posição de um elemento em espaço aberto, animal numa reserva, homem numa empresa (coleira eletrônica). Félix Guattari imaginou uma cidade onde cada um pudesse deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro, graças a um cartão eletrônico (dividual) que abriria as barreiras; mas o cartão poderia também ser recusado em tal dia, ou entre tal e tal hora; o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal”.<sup>29</sup>

Percebemos, pois que para muito além da necessidade de reconhecimento pelo olhar do outro, a vigilância se faz presente e nos envolve a todos sem que tenhamos qualquer controle sobre suas fronteiras. Decerto não poderemos lutar contra isso. A vida privada e íntima em muitos casos se torna exposta não por deliberação do indivíduo, mas simplesmente por sua inserção no contexto das tecnologias da informação onde senhas e códigos numéricos definem quem somos nos bancos de dados. Aí, assim como na vigilância da intimidade, a intenção também é a priori a prevenção do risco. O que não exclui o uso dos dados desta vigilância nas esferas do marketing e do consumo.

O trabalho *In the event of Amnesia the city will recall* do artista e *performer* australiano Denis Beaubois, também apresentado na exposição [CTRL] SPACE, ilustra com muito bom humor que a despeito da impossibilidade de contrariar as dinâmicas de vigilância, a arte pode e deve se apropriar de seus enunciados para poder levar ao público a centelha de uma reflexão sobre o mundo “superpanóptico”. Sob a alegação de aumentar a segurança, a cidade de Sidney passou a ser monitorada por câmeras que geravam imagem ininterruptamente. Beaubois na época, se sentiu profundamente incomodado com a possibilidade de ter sua vida monitorada a cada esquina, considerando que aquilo feria sua liberdade individual e direito a privacidade. Em junho de 1996 ele realizou uma série de performances por toda cidade nos espaços públicos marcados pelo mais ou em menos presença visível de câmeras. Por três dias consecutivos, o *performer* posicionou-se na vista direta da câmera cujo olhar impassível se fixou sobre ele. Dotado de capacidade incomum para permanecer imóvel, logo provocou algum tipo de resposta por parte do olhar vigilante.

---

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles.

Por algumas vezes ele foi “convidado” a sair da frente das câmeras por algumas autoridades segundo a justificativa de que ele perturbava a paz ou que faltou uma licença, ou alguma banalidade burocrática igualmente irrelevante. Quanto finalmente sua performance mesmo incompreendida, foi tolerada pelas autoridades, os transeuntes já paravam diante dele, perplexos e tentando decifrar o sentido daquela ação com ares de protesto. De acordo com Beaubois, sua intenção era estimular reflexões e delimitar o espaço entre a audiência "preliminar" e as audiências "secundárias".

À medida que ele chamava atenção das pessoas nas ruas, os operadores da central de vigilância começaram também a prestar atenção nele e movimentar as câmeras de modo a interagir minimamente. Denis então mostrou folhas de papel com mensagens semelhantes as cartelas no cinema mudo: primeiro seu nome, depois “posso ter uma cópia do vídeo?”. Na cartela seguinte, dizia: “Se sim, mova a câmera para cima e para baixo”. A possibilidade de uma relação dialógica com o instrumento de vigilância que invoca, entretanto, é precisamente o que artista buscava. Se não podia vencê-los, ao menos podia tentar conviver, estabelecer algum tipo de contato.

O fenômeno da *hypersurveillance* tem algumas conseqüências: a criação de uma realidade inflada, uma simulação que não corresponderá à realidade dos indivíduos no mundo contemporâneo. A exclusão digital, a perda da privacidade individual, a “deformação” das subjetividades que passam a não corresponder mais à vida real dos indivíduos nos espaços de convivência virtual, a exacerbação do espaço midiático como meio de reconhecimento da existência do indivíduo.

Compreender até que ponto estas conseqüências ocorrem de fato e determinar aspectos positivos e negativos da *hypersurveillance* exige não apenas um, mas inúmeros estudos que envolveriam variadas áreas do conhecimento: psicologia, antropologia, filosofia, ciência da computação, lingüística, sociologia, estudos culturais entre outros tantos, os quais este trabalho certamente não nutre pretensões de abarcar. Mas se a vigilância contemporânea suscita tantas dúvidas em relação a suas causas e efeitos, a arte pode servir como

campo de contestação e reflexão sobre ela. Se existe uma exacerbação de espaço midiático, o dispositivo cinematográfico, que desde sempre promove diálogo constante entre ficção e realidade, vem por meio de suas inovações tecnológicas, estéticas e narrativas, incorporando e repensando essa exacerbação.

#### **4. Os dispositivos de vigilância e a referencialidade da imagem**

##### **4.1. Noções de Dispositivo**

Na tentativa de reconhecer e compreender o fenômeno da super vigilância, no qual estamos inseridos podemos ensaiar uma aproximação entre a *sociedade de controle* e a *sociedade do espetáculo* (Deleuze e Debord). A partir disto, podemos perceber dinâmicas de subjetivação (conforme vimos no capítulo 3), de construção de modelos de representação a partir dos dispositivos cinematográficos e principalmente fazer uma análise de como o cinema reflete a vigilância por meio da utilização destes dispositivos artísticos de criação.

Delinear alguns aspectos do dispositivo é essencial, portanto para localizá-lo no contexto do cinema e assimilar os modos como a vigilância vem sendo apropriada nos discursos cinematográficos. O dispositivo não deve ser considerado apenas como função técnica, mas principalmente uma nova forma de representação que altera a percepção do espectador.

Noções de dispositivo foram amplamente discutidas por autores do estruturalismo e do pós-estruturalismo, tendo sido conceito seminal para os

trabalhos de Foucault, Deleuze, Lyotard, Baudry dentre outros. Foucault considera que há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais, etc) concorra para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, de normalidade e de desvio. Deste modo, o modelo panóptico, por exemplo, seria o dispositivo que serviu de rizoma para a vigilância conforme vimos até aqui.

Autores das tecnologias da informação incorporaram o jargão dispositivo, o que trouxe deslocamentos a este conceito. Em consequência, a noção de dispositivo voltou a ser empregada, recentemente pelos estudiosos do cinema.

Inúmeras são as transformações que afetam o dispositivo do cinema em suas principais dimensões: a sala de exibição, a narrativa, a tecnologia da película e do vídeo e os efeitos especiais. Até que ponto as novas mídias digitais transformam o dispositivo do cinema em seus escopos discursivos (roteiro, decupagem, montagem), de captação de imagens e projeção? Obviamente não é possível responder a esta pergunta de modo absoluto, mas pode-se afirmar que algumas transformações provocadas pelo dispositivo são tão significativas que a vieram a ampliar a própria definição de cinema. E inclusive, serve para reforçar a idéia de pré-cinemas e pós-cinemas defendida por alguns, numa referência a estas transformações estético-tecnológicas. Raymond Bellour fala com muita propriedade, diga-se de passagem, sobre o papel da crítica como parte das inovações do dispositivo, ou pelo menos que a crítica tem um papel fundamental na aceitação de transformações. O trecho abaixo, que faz parte de um artigo maior, intitula-se não por acaso, *Possible Cinema*:

“Movies were unrivaled and never anything but movies for only a generation or two, depending on when TV started in your local time zone. But since then, despite being surrounded, cinema has continually reinvented itself. And because film continues to be a mirror of the world, as the Lumière brothers and the first 19<sup>th</sup> century moving picture machinery intended, a critic’s job is not just to distinguish between good and bad movies but also to diagnose in certain symptomatic films whatever it is that remains of that intended essence and thus evaluate the state of the movies in relation to all the other image systems from which it is under siege.”

Os filmes realizados com computação gráfica, por exemplo, cada vez mais redefinem o conceito de representação da realidade no cinema. Curiosamente, este tipo de filme causa certa antipatia em platéias e críticos mais formalistas, que tendem a considerar tais obras “menos” cinematográficas, por que neste caso o dispositivo digital não segue o padrão convencional: câmera de película que imprime o instante de realidade, a “imagem real” (aquilo a que Levin se referirá como a indexicalidade<sup>30</sup> da imagem). Foi o que ocorreu quando George Lucas relançou a trilogia de Star Wars nos cinemas, com seqüências inteiras realizadas em computação gráfica, para delírio de alguns fãs e asco de outros. Porém, deixemos a referencialidade da imagem para um pouquinho adiante. No cinema contemporâneo que abarca diversas expressões como o cinema experimental, o cinema expandido e o cinema digital, o dispositivo tende a aparecer como a vedete principal.

Nos anos de 1970, a guisa de definir a posição próxima de um estado onírico que determina a relação entre espectador e filme, alguns autores conceituaram o dispositivo. Jean-Louis Baudry apresentou a noção do “efeito cinema” onde o dispositivo é responsável pelos efeitos específicos produzidos pelo cinema sobre o espectador. Para ele, tais efeitos dependem mais do conjunto (câmera, moviola, projetor, etc) e das condições de projeção (sala escura, projeção feita por trás do espectador, imobilidade do espectador, etc) do que da organização discursiva dos filmes (ou linguagem na perspectiva da semiologia do cinema). De acordo com esta lógica, o espectador é vítima de uma ilusão provocada pela imagem projetada na tela, de uma impressão de realidade ou alucinação, uma vez que confunde as representações imagéticas com a própria realidade. O cinema, nesse caso, é visto como uma máquina de simulação na qual as representações são confundidas com a própria realidade e o espectador é iludido pelo aparato.

Baudry propôs uma inflexão crítica sobre o que era conhecido como o efeito-janela que levava em conta condições psíquicas da recepção da imagem e

---

<sup>30</sup> LEVIN, Thomas Y. “Rethorics of Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of *Real Time*”. In *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. London: Ed. MIT Press Cambridge, 2002.

não apenas as características próprias desta. Em *L'effet-cinéma*, o autor aponta uma dupla dimensão do filme como obra e experiência subjetiva de gratificação experimentada pela audiência. Como obra por se tratar de uma representação. E o que seria uma experiência subjetiva de gratificação? Seria um êxtase proporcionado ao espectador em sintonia no lugar confortável e, sobretudo passivo que lhe era reservado, promovendo sensação de reconhecimento, subjetivação e identificação com o enredo.

A força de uma simulação midiática, como podemos entender, vem desde muito antes da era da internet. No capítulo 3, vimos uma passagem das sociedades disciplinares para as de controle que se dá por meio de simulações de realidade. O primeiro lugar onde o homem moderno vai encontrar os tais simulacros midiáticos aos quais se refere Bogard, ao contrário do que ele próprio poderia afirmar é no cinema, onde a estética do realismo representacional fabrica a realidade ou inúmeras realidades a serem seguidas pelo público. Ali, na sala escura, é que o espectador vai encontrar seus modelos, ainda que simulacrais, de identificação e comportamento num primeiro momento, pelo menos até a difusão da televisão.

Assim, seria possível afirmar que há um cinema que explora a potência de simulação do dispositivo, e impele o espectador a se ver diante do espetáculo como um olhar superior para quem o mundo se submete à observação. Este cinema (segundo Baudry, o de narrativa clássica) compõe a relação sujeito-objeto nos moldes cartesianos, segundo uma noção burguesa de dominação do sujeito sobre o objeto e principalmente sobre outros indivíduos. Neste caso, o dispositivo cinematográfico serviria como aparelho ideológico, que camuflaria um desejo de dominação burguesa. A imagem na narrativa clássica produz alienação fetichista que remete a esta suposta dominação.

Como Baudry fora influenciado por Freud, Marx e Nietzsche, pensadores que insistiram em desmitificar o sujeito e a consciência como entidades autônomas, é bastante plausível ele vincular aparato técnico e formação ideológica. Dentro deste tipo de retórica, faz sentido entender que o cinema clássico supostamente prestasse serviço à dominação social e a eficácia deste

mecanismo se justificaria porque a estrutura da psiquê<sup>31</sup> encontra no cinema uma espécie de espelho. O efeito cinema, portanto, seria uma espécie de regressão narcisística que provoca identificação do espectador com o aparato e com o imaginário representado na tela. Esta identificação seria parte da experiência subjetiva de gratificação.

No entanto, não podemos afirmar com veemência que somente o cinema clássico tenha servido ao propósito de uma formação ideológica porque todo cinema é inequivocamente dotado de um discurso ideológico. Se tomarmos o cinema construtivista, por exemplo, perceberemos que a organização discursiva aí trabalha para formar sentidos que vão além de uma simples narrativa de acontecimentos dentro de uma história. A escolha de uma linguagem que constrói sentidos neste caso específico é muito mais em razão de uma ideologia do que uma mera opção estética.

As condições do dispositivo são as mesmas tanto no cinema clássico como no cinema construtivista: câmera, projetor, sala escura, espectador e tela. O que diferencia estes cinemas são as opções de organização discursiva que determinam uma ideologia e a relação que o filme pretende com o seu espectador. O discurso construtivista surgiu no seio do marxismo (Rússia, década de 1920) quando cineastas perceberam no cinema mudo uma enorme possibilidade de promover um salto para outra modalidade discursiva fundada não na palavra, mas numa sintaxe de imagens e num amplo processo de associações mentais pela montagem de imagens.

Neste sentido, o pensamento de Jean-Louis Comolli é muito mais interessante para nossa apreciação porque transfere para o discurso aquilo que Baudry considera ser um efeito específico da projeção de um filme. Para Comolli o dispositivo de simulação cinematográfico é complementado por uma dimensão discursivo-formal ou estético-formal e compõe um modelo de representação cinematográfico cujas bases se encontram no cinema clássico, em particular hollywoodiano. Mesmo para desenvolver outro tipo de discurso, como no caso do

---

<sup>31</sup> FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição Standard brasileira*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

construtivismo, é preciso identificar minimamente alguns aspectos da narrativa clássica a fim de negá-la. A organização discursiva na decupagem e na montagem clássica, é tão importante quanto seus aspectos materiais e psicológicos.

Além do discurso do filme, o dispositivo cinematográfico apresenta pelo menos três dimensões que aumentam seus efeitos: a dimensão espacial (do teatro italiano); a dimensão do discurso da transparência, em grande parte herdada das formas narrativas do romance do século XIX, e dimensão tecnológica que vai da câmera ao projetor (André Parente). Ao grosso modo, seria o mesmo que dizer que o dispositivo do cinema engloba o aparato e seu entorno, o discurso do filme e a pretensa relação deste discurso com o espectador.

Diante desta premissa de que o dispositivo cinematográfico não é só uma função técnica, mas todo um sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem, o dispositivo deslocou a atenção que era dada antes à imagem para si próprio. Daí ele ter se tornado, em muitos casos, a estrela central do objeto-filme, como nos casos de filmes em 3D, no cinema de Kiarostami ou de Lars Von Trier para citar apenas alguns exemplos recentes. Ao refletirmos as transformações no dispositivo cinematográfico que cada vez mais hibridiza cinema e tecnologias digitais e as novas formas de subjetivação aí implícitas percebemos a transformação da imagem em função do avanço tecnológico e a relação desta imagem com o espectador.

Se tomarmos por modelo o discurso construtivista, a noção de uma referencialidade da imagem também se faz presente. O manifesto do “cinema-olho” de Dziga Vertov defende a idéia de “vida como ela é” onde o olho da câmera captura a realidade de maneira até melhor do que o próprio olho humano e faz parte de uma busca por novas formas de expressão e modelos anti-institucionais de representação que definem o que seria um cinema verdade: kino pravda (cine-verité). No filme *O homem com a câmera*, Vertov cumpre a proposta de seu manifesto. Ele mostra pessoas simples em suas ocupações diárias, e propõe ao espectador um jogo de observação de algo aparentemente real, ou minimamente mais próximo da realidade do espectador, numa simulação



de realidade mais camuflada do que no discurso hollywoodiano, onde predomina o roteiro. Aí a linguagem sofre uma ruptura que afetará consistentemente a relação do espectador com o dispositivo. À medida que o cinema se emancipa do projetor na montagem e na filmagem em movimento, o cinema se distancia da idéia de cena como sinônimo de encenação e constrói uma linguagem própria.

Em função das evoluções na linguagem, nos aparatos tecnológicos e no olhar do espectador podemos pensar que o dispositivo cinematográfico existe apenas enquanto modelo teórico aparentemente hegemônico. É preciso compreendê-lo, pois, como toda a engrenagem que envolve o filme, o público, a crítica, bem como a produção das imagens e a circulação das mesmas. Notamos que a relação entre espectador e filme como forma de representação da realidade evoluiu desde a narrativa clássica até o cinema da atualidade.

Uma teoria da relação entre espectador e filme mais evoluída não determina sujeitos reais dentro da sala de cinema de forma empírica, obviamente, mas sim, o espectador que é suposto pelo filme, para quem o filme foi feito. Ou seja, o filme constrói sua relação com o espectador ao se dirigir à platéia (Christian Metz, Francesco Casetti). Um recurso que levou *Acossado* (1959) de Jean Luc Godard a inaugurar a ruptura narrativa da *Nouvelle Vague*. O discurso de um filme pretende estabelecer uma relação com um espectador específico. Algumas inflexões sobre a distinção entre ficção e documentário servem para apoiar esta relação construída entre filme e espectador porque muitas vezes a distinção entre os gêneros não se dá no filme, mas, sobretudo no modo como o leitor irá interpretá-lo. O espectador pode atribuir ao filme um olhar “documentarizante” se partir do princípio que a sua narrativa é baseada na realidade como no caso do cinema de Abbas Kiarostami. Ou, no sentido inverso, pode “ficcionalizar” um enredo real como no trabalho autobiográfico de Sophie Calle. A tempo, ambas as relações descritas são alvo de profundo interesse para este estudo conforme veremos no capítulo seguinte.

O efeito primário do cinema é a produção de uma impressão de realidade. Impressão de realidade esta que é latente na própria condição da película, onde fica impressa a imagem. O que nos remete a uma questão filosófica da

representação cinematográfica: aquilo que está impresso na película não é o real, mas sim uma representação do real apropriado pela câmera, uma impressão da imagem real.

Partindo da fotografia, cuja condição é análoga a do filme: podemos afirmar que as tecnologias digitais trouxeram significativas mudanças nas suas reivindicações retóricas. Nos últimos tempos o estatuto da fotografia - base material da semiótica cinematográfica – sofreu uma transformação tão radical até chegar na projeção integralmente digital de filmes. Assim como a fotografia constitui um poderoso e significativo artefato que representa uma imagem da realidade, também o “efeito do real” produzido pela continuidade na montagem clássica nos filmes é fundamentalmente baseado na mais valia referencial da indexicalidade foto-química. A indexicalidade, portanto seria um status de verdade (ou de verdadeiro) atribuído a uma imagem.

Contudo na era digital, a base dessa indexicalidade ou referencialidade convincente passou a estar sob pressão: se em antes, uma foto servia como prova de um fato, hoje em dia, devido à possibilidade de manipulação de imagens digitalizadas, isto já não é mais possível. Claro que alguma manipulação sempre foi possível também por meio analógicos. Porém o alargamento das possibilidades da imagem pelo digital e suas conseqüências retóricas no reconhecimento atual da fotografia como representação de uma realidade devem ser levadas em consideração para entendermos a perda de referencialidade da imagem analógica.

Se for possível identificarmos uma contínua e renegociada pedagogia da verosimilhança no cinema do *mainstream* – ao mesmo tempo filmes nos ensinam a ver o mundo e registram um sentido geral da nossa cultura -, podemos então ver o cinema mais recente, dos anos 1990 em diante, como o auge da evolução das retóricas tecnológicas da simulação. Não por coincidência, nos anos 1990, Bogard escrevera sobre as dinâmicas de simulação na internet. Talvez o que ele não pudesse abarcar em seu argumento naquele dado momento é que tais dinâmicas de simulação estivessem presentes também em outros meios, especialmente na televisão e no cinema.

Passada uma década, já é possível para nós identificar um movimento síncrono entre as mídias no que é referente à simulação naquele momento. Ali se formularam as bases concretas para a fusão entre elas. Se hoje a convergência é praticamente uma realidade, nos anos 1990 ainda era uma promessa e provavelmente os autores não tivessem elementos suficientes para avaliar a simulação da vigilância como algo que se tornaria onipresente. Bogard tem como objeto a internet, mas o seu pensamento sobre a simulação se aplica muito ao cinema também e, sobretudo por isso, ele é citado aqui.

Um bom exemplo de um declínio da referencialidade fotográfica; o manifesto *Dogma 95* cujo discurso *néo-verité* nega efeitos especiais em favor de uma aproximação entre discurso e realidade. Dentro do nosso contexto, estes efeitos especiais poderiam ser chamados de especificidade estético-semiótica de um tipo de imagem que não é mais indexicalizada. A computação gráfica, o artifício tecnológico do efeito especial gera a imagem pós-indexical. Tanto nas obras do *Dogma* quanto em outros filmes do mesmo momento ocorre uma destruição do vocabulário formal da linguagem e das características do cinema *verité* que se pautava na indecidibilidade do gênero.

Não há dúvida que a proposta deste tipo de cinema é contestadora. Uma interpretação mais cuidadosa nos leva a crer que seus diretores estivessem em busca de uma releitura do *kino pravda* proposto por Vertov, ainda que inconscientemente.

A partir daquelas novas linguagens, o cinema lançou ao espectador a difícil questão de saber se o filme se trata ou não de uma *verité*. A questão que aquele tipo de filme apresenta é efetivamente a do estatuto referencial da imagem cinematográfica, de como ler uma imagem, um estilo, uma assinatura formal (Levin). Conforme dito anteriormente, a referencialidade (indexicalidade) da imagem e o “efeito de real” subentendido nela são construtos determinados pela relação que o espectador vai estabelecer com o filme.

Curioso é perceber que mesmo o estatuto de verdade atribuído a imagem fotográfica é algo bastante questionável desde a sua invenção. Entendemos que colocar uma fotografia como referencial de representação do real atende muito

mais a uma necessidade humana de registro e de reconhecimento do que propriamente seja uma característica do objeto fotográfico. A busca por uma indexicalidade imagética vem desde muito antes da fotografia, pois no século XIX, existiam muitas idéias em jogo de desconstrução do mundo e era importante desenvolver uma representação de realidade, algo que fosse referencial de verdade para as pessoas. A automatização da imagem que começou no advento da invenção do dispositivo fotográfico gerou efeitos a partir do aperfeiçoamento da *perspectiva de projeção central*<sup>32</sup> à que Crary se refere como perspectiva renascentista. Efeitos que foram além dos limites da representação pictórica; estendidos aos domínios das ciências exatas, biológicas e à indústria, conforme previa o modelo panóptico de Bentham.

Devido à busca de uma liberação do olhar e das mãos em função da automatização, muitos pintores passaram a trabalhar como fotógrafos. Finalmente a imagem captada pela câmara escura seria registrada no suporte do filme fotográfico sem qualquer intervenção manual. Esta imagem era o registro de algo “que realmente aconteceu”. Pronto, surge assim a indexicalidade da imagem fotográfica: uma situação real que teve lugar ao momento da abertura obturador da câmera.

O filme fotográfico gerou o cinema que por sua vez permitiu o registro automático do próprio movimento e sua reconstituição visual. A evolução das técnicas de registro cinematográfico logo permitiu o surgimento da televisão na primeira metade do século XX, que acrescentou ao cinema a capacidade de registrar, transmitir e reproduzir simultânea e quase instantaneamente uma imagem em movimento. A fotografia e o cinema devido a sua possibilidade inerente de reconstituição do real modificaram a experiência do olhar na era moderna. Um processo que se delineia mais ou menos da seguinte forma:

---

<sup>32</sup> COUCHOT, Edmond. “Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração”. In: PARENTE, André. *Imagem Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual*. p.37.

“A imagem fotográfica é a apreensão do tempo passado para o fotógrafo, que no instante entre ver a imagem e o disparar do obturador da câmera, torna-se a apreensão do futuro”.<sup>33</sup>

Com efeito, esta ruptura na relação espaço-tempo causada pelo dispositivo fotográfico geraria inúmeras mudanças na forma do ser humano se observar. O cinema em particular, considerado mero entretenimento, atração das feiras, por seu baixo custo inicial, levou milhares de pessoas à experiência do olhar espectador. Tal experiência, por mais coletiva que fosse, dependia inequivocamente do sujeito que apreenderia as imagens projetadas que eram representações de um instante de realidade.

É preciso, no entanto, não confundir a evolução do dispositivo desde a fotografia até o cinema digital com uma historicização cronológica de invenções tecnológicas das mídias, conforme já foi defendido aqui em 2.2. Se a evolução do dispositivo dentro do cinema é analisada por um viés histórico desse tipo, a interpretação dos efeitos do dispositivo é empobrecida. O panorama, antes mesmo do cinema, servia como ambiente imersivo para o espectador, ainda que não fosse uma mídia propriamente. E o cinema não é somente uma mídia porque envolve um entorno maior, o dispositivo que depende da relação que espectador vai ter com ele:

“Por que razão o cinema, enquanto dispositivo, confunde-se mais frequentemente do que outros dispositivos imagéticos (pintura, fotografia, vídeo) com uma mídia mais estável do que outras mídias que o precedem e o sucedem? Não seria o caso de, aqui também, recorrermos a uma história não teológica da mídia enquanto história de dispositivos? (Jonathan Crary, André Gaudreault e Frank Kessler).”<sup>34</sup>

A interpretação para a transformação do olhar se aplica tanto para o observador quanto para o dispositivo porque funciona como uma estrutura que dá sentido à história das mídias imagéticas em uma perspectiva teleológica: vai desde a perspectiva renascentista, passa pela fotografia e evolui até o cinema total. A transformação do olhar envolve necessariamente o olho humano e as

---

<sup>33</sup> LISSOVISKI, Maurício. "A Máquina de Esperar". In: GONDAR, Jo. Memória e Espaço: Trilhas do Contemporâneo. pp.15-23.

<sup>34</sup> PARENTE, André. *Do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo*.

invenções humanas. Um único dispositivo pode ter mais de uma função. O que determinará a função é o modo como o espectador vai se comportar diante deste dispositivo. Ou seja, mais uma vez, a relação que o espectador estabelecerá com o dispositivo.

Deste modo, a história do cinema é anterior a invenção do filme e da sua projeção. Ela percorre o mito da caverna de Platão, a perspectiva renascentista, a câmara escura, a fotografia, o vídeo e a digitalização de imagens e transcende a tudo isso, num movimento duplo: os tais pré-cinemas e pós-cinemas. Só que a fotografia, concebida como modelo de uma relação inaugural entre o olho humano e o maquínico, dentre os pré-cinemas é o que coloca em voga valores atribuídos ao gesto e a manufatura na consecução da obra e as próprias noções de obra de arte e de humanismo (Antônio Fatorelli).

Identificamos na questão do cinema do dispositivo pelo menos duas características irrefutáveis. A primeira é que ele produz uma imagem que escapa à representação, aos esquematismos da figura e do discurso, à linguagem e suas cadeias significantes, à significação como processo de reificação. A outra é que por trás das alianças que o cinema estabelece com outros meios de produção imagética, ocorre um processo de deslocamento dele em relação as suas formas de representação dominantes. Um filme cujas imagens são captadas por uma câmera de celular representa este deslocamento se comparado ao cinema hollywoodiano das produções milionárias.

Compreender o dispositivo nos permite pensar o cinema evitando desvios e determinismos tecnológicos e estéticos. Muitas obras de arte audiovisuais experimentaram o dispositivo cinematográfico. Ensaios na modificação da estrutura da projeção, passando pela multiplicação das telas e exploração de superfícies de projeção, o que provocou outros tipos de relação entre o espectador e o objeto-filme, como no caso do cinema expandido. Em que medida o avanço das tecnologias da imagem serviu para redimensionar o dispositivo do cinema é uma das questões vitais para este estudo.

Aqui retornamos à questão recentíssima da convergência entre *broadcasting* e telecomunicação que mais cedo do que sequer somos capazes de

vislumbrar nos permitirá ver filmes, programas de tv, falar ao telefone (ou videofone) e compartilhar informações de todo gênero no computador e no celular nos obriga a reconsiderar o cinema no que diz respeito ao seu formato e possibilidades estético-discursivas. Ao nosso ver, colocar o dispositivo do cinema, nos termos sucintos usados por Jean Luc Godard em *História(s) do Cinema: Seul le Cinema* como um mero duo filme mais projeção, seria aprisioná-lo, podá-lo em suas possibilidades. Se fosse assim, cineastas como Lars Von Trier, Abbas Kiarostami e tantos outros que teimam em desafiar o lugar comum em seus filmes não teriam nem espaço. Ao contrário do que alguns outros professam de maneira pessimista, a morte do cinema está bem longe. Aqui, preferimos dizer que o dispositivo do cinema está apenas renascendo, se reinventando. E neste sentido, o vídeo e seu diálogo com a linguagem cinematográfica estariam apenas engatinhando.

#### **4.2. Vídeo, imagem-relação e arte *panóptica***

A representação proporcionada pela projeção de imagens ganhou outras perspectivas especialmente com a invenção do vídeo e meios eletrônicos e digitais de difusão, e a ampliação dos sistemas de visualização da imagem na realidade virtual. O tempo todo o nosso olho é forçado a se readaptar diante das novidades tecnológicas. Aí o conceito de dispositivo apresentado na filosofia pós-estruturalista passou a sofrer os deslocamentos e as reapropriações nos campos da informação, comunicação, videoarte, artes plásticas e das mídias de simulação, conexão, interação, imersão. É importante, no entanto, entender o cinema como referência fundante para todo este processo de ampliação audiovisual, porque se não levarmos isto em conta, o discurso sobre as imagens perde a densidade que levou tanto tempo para sedimentar.

Fronteiras até então intransponíveis na película foram ultrapassadas no vídeo, por este estender elementos no espaço. Influenciados pelo cinema experimental, vídeo-artistas perceberam como o vídeo poderia manipular o lugar do espectador e o conceito de obra de arte. O vídeo desempenhou um importante lugar de passagem (Raymond Bellour), de intermídia (Phillip Dubois) e de

imagem-relação (Jean Louis Boussier) entre o audiovisual e as artes plásticas<sup>35</sup>. Todas as três teorias são importantes, mas a fundamental para a nossa análise dos filmes de enunciação vigilante é a de imagem-relação.

Criações artísticas como a multiplicação das telas, o dispositivo do circuito fechado, a coexistência entre imagem e objeto, passaram a serem utilizados em larga escala a partir dos anos 60 nas artes visuais. Desde 1965, Bruce Nauman deu uma contribuição importante à renovação da noção da arte ao deslocar o foco de seu trabalho do visualmente tangível a o que pode ser físico-emocionalmente experimentado. Neste contexto, sua experimentação teve um papel importante porque ele foi um dos primeiros a usar o vídeo para finalidades artísticas. Em 1969 com *Live/Taped Video Corridor* e *Vídeo Surveillance Piece: Public Room, Private Room* provocou a participação das audiências. Foi um precursor na exploração do potencial técnico da câmera de vigilância em suas instalações, que são simples na composição e na concepção e conseqüentemente fáceis de descrever. A construção básica de seus corredores é visível a todos e não há nenhum elemento que não contribui decisivamente à mensagem da instalação. E a simplicidade em momento algum faz destes trabalhos pouco interessantes. Nauman inaugura uma nova experiência para o espectador no sentido da imersão e da passagem. Se mover em uma de suas instalações não podia ser interpretado pelas noções tradicionais de arte até aquele momento.

Naturalmente, se o espectador se transformar no ator, o artista corre o risco de perder o controle sobre sua obra. Mas Nauman encara este risco porque acredita que as suas próprias experiências emocionais podem em grande parte ser sobrepostas pelas dos outros, no momento em que eles interagirem com sua obra. Seu trabalho consiste em instalações de circuito fechado em que as imagens os registros da câmera são indicadas simultaneamente em um monitor. Os espectadores vêem-se às vezes e às vezes outras pessoas ou gravações das projeções vídeo nos monitores - que são incorporados tipicamente em um ajuste espacial de modo a indeterminar a relação entre audiência e espaço.

---

<sup>35</sup> idem



Em *Live/Taped Vídeo Corridor* Nauman posicionou a câmera de modo que a pessoa pode somente se ver de costas, ao contrário do habitual, o que causa uma tensão entre o espaço real (presença física) e a imagem do espaço real (informação manipulada). O espectador percebe ambos os ângulos simultaneamente, e na experiência, a si próprio de maneira incomum. O artista ajustou dois monitores um acima de outro, na extremidade de um corredor quase dez metros por muito tempo e somente 50 cm de largura. O monitor de baixo mostra imagem em “tempo real” do corredor. O monitor de cima, uma gravação de circuito fechado de uma câmera no alto da entrada do corredor. Quanto mais o espectador se aproxima dos monitores, menor ele se verá no monitor e de costas.

Já em *Vídeo Surveillance Piece: Public Room, Private Room*, o espectador entra em um quarto pequeno. Em um canto, há um monitor colocado no nível do assoalho. Ao tentar ver-se no monitor, o espectador descobre sua imagem dentro de um outro monitor que aparece naquele. O artista fez dois quartos iguais, um no qual o espectador entre e outro fechado. A imagem que se vê ao entrar no quarto não é a daquele quarto, mas sim do quarto fechado, que também tem um monitor, onde o espectador está aparecendo. Assim Nauman trabalha a questão da imagem dentro da imagem e do “tempo real”. E o espectador se dá conta que a chave da charada está no próprio nome: quarto público e quarto privado. A vigilância do confidencial e do público torna-se uma ação mutuamente dependente.

Profundamente influenciada pelo cinema experimental, a videoarte reinstalou de modo radical o lugar do espectador e o conceito de obra de arte. Nos anos de 1960, o vídeo intensifica o processo de deslocamento da imagem-movimento para os territórios da arte. A evolução do vídeo levou a projeção de imagens para fora da sala escura, introduzindo-a nos espaços da arte, e instaurou aquilo que Phillip Dubois<sup>36</sup> e outros chamaram de o cinema de museu. Dali em

---

<sup>36</sup> Dubois foi curador da mostra *Movimentos Improváveis: O efeito cinema na arte contemporânea* que ocorreu em 2006, no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro. A mostra apresentou trabalhos de artistas como Hélio Oiticica (Cosmococas) que dialogavam com o dispositivo cinematográfico.

diante, o cinema passara a fazer parte da arte como estética e como dispositivo. Este seria o “efeito cinema” na arte contemporânea.

Em *Déjouer l’Image*, a teórica francesa Anne Marie Duguet afirma que o entra em jogo não é mais a especificidade do vídeo e sim sua contribuição para a arte contemporânea, quando este surgiu no cenário das artes visuais e produz hibridizações as mais variadas. Ocorreu no pós-guerra um certo esgotamento do repertório modernista e é neste contexto que o vídeo insurgiu como nova possibilidade de linguagem artística eletrônica. Na arte moderna o objeto possui máxima autonomia, uma especificidade formal, mas é um objeto. Como, por exemplo, a arte concreta. Já na arte contemporânea, o objeto deixa de ser objeto e dá lugar a uma situação a ser explorada. É o caso das instalações e ambientes imersivos que ganharam força como mídia por deslocarem o espectador da passividade para a interatividade. Artistas do mundo todo passaram a explorar a faceta interativa do vídeo em seus trabalhos: Nam June Paik, Wolf Vostell, Hélio Oiticica, Bill Viola e muitos outros. A obra não-objeto passou a propor uma aventura de percepção ao seu espectador.

Estes artistas trabalharam com a questão da interatividade de maneira tão profunda que podemos considerar que eles foram precursores de um transcinema, ao redefinirem a relação entre espectador e espaço-tempo da obra.

“A variedade de formas a que chamamos Transcinemas produz uma imagem-relação que, como define Jean Louis Boussier, é uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participante que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que é exterior aos seus termos; não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma sensível.”<sup>37</sup>

Forte tendência na videoarte, o circuito fechado incita uma série de reflexões ao cinema por trabalhar essencialmente com a questão da vigilância e nos força a pensar em um cinema panóptico. O espectador a princípio se situa no espaço entre o filme e sua projeção. Há também uma separação temporal entre a

---

<sup>37</sup> MACIEL, Kátia. *Transcinema e a estética da interrupção*. In: Limiares da Imagem. Rio de Janeiro, Mauad, 2006.

filmagem e a obra pronta. E a imagem no circuito fechado vem para quebrar este paradigma espaço-tempo uma vez que ali dentro, o espectador também é parte da ação. Mais além, o próprio dispositivo é colocado como um dos personagens principais dentro do circuito fechado. As instalações fechadas são amplificadas para se conectarem a espaços vivos produzidos pela telepresença, e ficcionalizam o presente e o espaço, que produz o tempo real da cena e da experiência compartilhada. O tempo-real torna-se produtor de experiências e imagens fluidas, que estão constantemente passando. As imagens em tempo-real de um circuito fechado consistem em um paradoxo: são abertas ao acaso e ao acontecimento, mas também são passíveis de controle e monitoramento. O que nos permite estabelecer uma percepção exacerbada da experiência da simultaneidade. A possibilidade técnica da experiência de um continuum espaço-temporal, por blocos de espaço e tempo, que duplicam o aqui e o agora.

Nomes como Bruce Nauman, Peter Campos, Dan Graham e Bill Viola redesenharam a função do dispositivo e a relação do espectador com o mesmo em seus trabalhos ao inserirem este espectador em contextos de vigilância. Estes trabalhos, por sua vez levaram alguns autores a radicalizarem as noções de dispositivo, de espectador, de tempo, de ficção e realidade. Dali em diante, a passividade do espectador se tornaria uma redução da narrativa cinematográfica.

Na narrativa clássica a passividade do espectador era parte da dinâmica do filme, uma vez que este era uma atração, e não havia a necessidade de uma integração narrativa do espectador. Com a evolução da linguagem e do próprio dispositivo, o olhar deste espectador foi obrigado a evoluir também. Partindo desta premissa a evolução do dispositivo permite compreender as rupturas de linguagem e estética do cinema contemporâneo, seja ele experimental ou não.

#### **4.3. Vigilância e dispositivo cinematográfico**

Ao notarmos a espetacularização da vida cotidiana, mediada por *reality shows* e a exposição constante da intimidade de artistas e famosos, somadas ao uso crescente dos dispositivos de monitoramento (circuito fechado, webcams, câmeras de celulares, etc.) que provocam o rompimento da fronteira entre

público e privado, podemos afirmar, sem grandes conflitos, que estamos numa era de vigilância. Fatos importantes ou eventos corriqueiros passam a ocupar o mesmo espaço de relevância; não ficam mais despercebidos pelo curioso olhar do grande público, intermediado, obviamente, pela ação midiática.

Os efeitos de uma exposição ampliada da imagem do privado sobre a massa de cidadãos indiferenciados, consumidores da subjetividade alheia, é que interessam para entender como e porque motivos o indivíduo se distancia de si para superficialmente se aproximar do outro, ou da imagem do outro (Debord). Imagem do privado esta muitas vezes construída, estetizada pelos meios de comunicação, pelos dispositivos de vigilância e por uma indústria cultural que cada vez mais pauta sua produção numa ‘vontade de saber’, tomando emprestado aqui o termo de Foucault. A mídia produz os sujeitos que o mercado exige, e o mercado por sua vez, dita os sujeitos que deseja para o consumo.

Em outras palavras, a situação atual privilegia o controle pela saturação e super exposição e não pela ocultação das imagens. Numa dupla tacada, as mídias oferecem um espetáculo a um mundo construído à sua imagem, num mecanismo eficiente para administrar pontos de vista: o indivíduo é supostamente sujeito do olhar, mas cumpre um papel que não escolheu. E estas mídias também assumem a forma de mecanismo de controle, simbolizada hoje na câmera de vigilância, onde o mesmo indivíduo torna-se objeto do olhar. Os dispositivos de vigilância acentuam de maneira sofisticada a logística da percepção. Thomas Levin debruça seu olhar para a vigilância com profunda acuidade:

“De facto, poderíamos afirmar que uma das características distintivas deste dealbar do século XXI é precisamente a realização do pior pesadelo de Orwell (e isto inclusivamente em sítios, como nos EUA pós 11 de setembro, onde ele tem sido acolhido com entusiasmo crescente, mais do que com alarme). Sob formas que vão desde a mais óbvia observação em circuito fechado de televisão (CCTV) até a mais insidiosa (porque amplamente irreconhecida) busca de informação digital, conhecida por ‘dataveillance’ (que cobre tudo desde as compras de supermercado até o uso de telemóveis e a padrões de navegação na Internet) –, a vigilância tornou-se uma questão não apenas e cada vez mais parte do quotidiano de toda a gente, como ainda é aproveitada enquanto tal. A publicidade – um barômetro social extremamente sensível – não deixou de notar este facto, como evidencia um *outdoor* de publicidade de roupa, em Manhatann, que

diz: *Num dia normal, será captado por um câmara CCTV pelo menos uma dúzia de vezes; está vestido para isso?*<sup>38</sup>

Ao desafiar a onipresença perturbadora - e em constante expansão - da vigilância (*surveillance*) no cotidiano para investigar o estado da arte panoptica no começo do século XXI, alguns artistas exploraram tanto a larga escala das práticas tecnológicas mais tradicionais da imagem latente - práticas estas invisíveis em sua maioria, que são infinitamente mais poderosas no que diz respeito ao "dataveillance" - de que constitui hoje o arsenal extensivo do controle social. As câmeras de vigilância estão por toda parte: supermercados, bancos, shoppings, escolas e em casas (webcams). O que isto significa? Como interfere em nossas vidas? Até que ponto é possível nos considerar seguros por estarmos cercados por câmeras? Diante de tantos questionamentos sem resposta precisa, a arte *panóptica* não tenta encontrar respostas, mas ao menos leva suas audiências a reflexão.

Os dois essenciais aspectos da *sociedade disciplinar* se transformam nos da *sociedade de controle* da seguinte maneira: o foco continua a ser o indivíduo comum, mas se amplia consideravelmente por conta da proliferação de dispositivos de vigilância nos regimes de inclusão social.

A vigilância, com efeito, se aproxima do nosso cotidiano e as tecnologias da informação e da comunicação audiovisual produzem mudanças drásticas nos propósitos da mesma. O poder da vigilância que antes era institucional, agora é difuso. Qualquer um pode exercê-lo, desde que possua meios adequados para tal. Seria isto o primado da informação sobre a visão? As imagens das câmeras de vigilância são geradas para um sujeito oculto e pelo seu excesso podem nem ser absorvidas por alguém. O resultado com o qual nos deparamos é que a vigilância informacional não está mais disposta dentro dos limites da capacidade humana de apreensão, gerando a indexicalidade da imagem.

Porém, ao examinar a sugestão do papel central na genealogia da vigilância interpretada por um modelo arquitetônico de prisão, é importante

---

<sup>38</sup> LEVIN, Thomas. "Rethorics of Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of *Real Time*". In: *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. London: Ed. MIT Press Cambridge, 2002.

ressaltar que na maioria dos casos o foco se dá nos relacionamentos complexos entre a forma e o poder, entre a representação e a subjetividade, entre arquivos e opressão.

Assim como internalizamos o olhar vigilante no panóptico, o mesmo ocorre com o cinema. O “efeito cinema” está por toda parte: nas salas de projeção, na televisão, nos *podcasts*, nos museus e galerias de arte, na fotografia, nos quadrinhos e outras mídias e este efeito, por meio das representações imagéticas ajuda os sujeitos a construir suas identidades. Podemos dizer que a relação entre cinema e vigilância é longa e vem desde o início dos filmes. Em *La Sortie des Usine Lumière* (1895), Louis Lumière filma os operários de sua fábrica no horário de saída. O que era aparentemente um registro fílmico não deixa de ser o olhar atento de um patrão sobre seus empregados.

Com o passar do tempo, a vigilância alcançou um status mais refinado do que o de simples temática e surge como um dos dispositivos-modelos da percepção contemporânea. À medida que as narrativas foram se sofisticando, a vigilância conduziu o cinema a uma reflexividade intermediariamente deslocada. Finalmente chegamos no ponto que mais nos interessa. A decidibilidade para diferenciar vigilância “diegética” de narração “extra-diegética” vai sendo cada vez mais minada até o final dos anos 1990, até transformar a narração cinematográfica num sinônimo de enunciação vigilante (Levin).

O lugar da vigilância deslocou-se imperceptível para fora do espaço da história, para a própria condição de possibilidade da história. A partir deste momento do cinema, vigilância passa a ser a assinatura formal da narração do filme. E de fato, esta ambigüidade entre vigilância como assunto narrativo e vigilância enquanto condição propriamente dita ou estrutura da própria narração é o que cada vez mais marcará o cinema dos anos 1990 em diante. Obras cuja estrutura narrativa é baseada na percepção de um olho vigilante, um olho sem olhar, mecânico, aberto num continuum espaço-temporal, mas que ainda assim fazem um esforço para introduzir uma singularidade aí nesse olho esvaziado. Fabulação, ficcionalização, documentarização e autoperformance são algumas

das figuras que se enunciam como conseqüências diretas das retóricas da vigilância dentro do cinema.

O dispositivo do cinema registrou as conseqüências da deflação semiótica da sua indexibilidade – perda da confiabilidade e verossimilhança da imagem fotográfica, no caso, do fotograma. Deflação semiótica porque acima de tudo, a indexibilidade parte de um princípio semiótico de interpretação de imagens. Só que o cinema reagiu bem a esta corrosão da referencialidade quando optou por abarcar de maneira crescente o regime de representação visual da vigilância. Ponto para a inventividade de diretores que souberam captar a essência de se fazer cinema, para poder ressignificá-lo.

Quando vemos uma imagem de vigilância não questionamos se aquilo é “real”, mas sim, tentamos perceber aquele “real” está sendo captado em “tempo real” ou se é uma gravação. A distinção entre imagem em “tempo real” ou imagem gravada as torna mais atraentes em termos semióticos. Uma vez que a referencialidade do fotograma está comprometida, nada mais justo apropriarmos de imagens caracterizadas cuja referencialidade é mais segura (ou menos duvidosa).

“As imagens de vigilância são sempre imagens de alguma coisa (mesmo que essa alguma coisa seja muito aborrecida), pelo que a viragem para a vigilância no cinema recente pode ser entendida como uma forma de compensação semiótica. Todavia, é importante perceber a especificidade desta resposta retórica, já que a história da invocação da vigilância no cinema narrativo é ela própria marcada por uma viragem teoricamente significativa da vigilância como observação gravada para a vigilância como transmissão em tempo real.”<sup>39</sup>

Em função desta mudança da exploração cinematográfica da vigilância da fita de vídeo para o “tempo real” que se apropriou da linguagem da transmissão ao vivo na televisão, o cinema relançou a sua forma de usar imagens de vigilância. Antes os filmes trabalhavam dentro de suas narrativas com a idéia de imagens de vigilância gravadas. A partir do “tempo real”, as narrativas cinematográficas também passaram a incorporá-lo como formato de vigilância mais confiável. Um filme que exemplifica perfeitamente esta mudança da relação entre cinema e vigilância é *O Show de Truman* (Peter Weir, 1998). O espectador

---

<sup>39</sup> idem

opera uma vigilância constante sobre o “real life show” que é a vida de Truman, com imagens geradas em “tempo real” dentro da narrativa do filme. Por hora, deixaremos a análise deste filme para o próximo capítulo, em que poderemos ver além deste, alguns outros exemplos das retóricas que a vigilância ganha dentro do cinema.

A categoria primária do cinema é a do espaço (espaço pró-filmico, espaço fotográfico, espaço narrativo), enquanto a marca semiótica da televisão é a do tempo (Mary Ann Doane). Ou seja, a partir do momento que cinema adotou a retórica da transmissão em tempo real, característica televisiva, ele deslocou a linguagem de sua indexicalidade espacial com uma retórica completamente contemporânea e, semioticamente “motivada” de indexicalidade temporal.

No filme *Mera Coincidência* (Barry Levinson, 1997) a referencialidade do tempo real na transmissão televisiva é posta em cheque: um produtor de tv, pressionado por assessores da presidência americana, é obrigado a produzir uma guerra fictícia para desviar a atenção dos eleitores por meio da mídia sobre um escândalo sexual que supostamente envolveria o presidente em plena campanha para reeleição. O produtor inventa um conflito em um país no leste europeu também fictício em que soldados americanos literalmente “atuariam” como as forças de paz. Neste embrólio, a opinião pública americana deixa de lado os fatos reais (ainda que factóides) e se solidariza acompanhando as imagens “ao vivo” da guerra produzida. Uma frase interessante ilustra o poder da indexicalidade temporal é dita pelo personagem de Robert De Niro, em certo momento da história. Ao ver uma falsa notícia (e que ele sabe ser falsa) transmitida pela TV, De Niro a aceita como verdade. Quando lhe questionam o “porquê”, ele apenas responde: “*É a verdade. Eu vi na TV*”.

Da mesma maneira que antes se acreditava na fotografia em razão de suas condições mecânicas de produção e sua base foto-química que em parte garantiriam a veracidade da representação, agora se reivindica a veracidade da imagem vigilante em “tempo real” uma vez que a não-intervenção é uma de suas características. Assim, indexicalidade espacial que orientava as condições fotográficas anteriores foi substituída por uma indexicalidade temporal, uma



imagem cuja verdade é supostamente garantida pelo fato de acontecer no chamado tempo real e assim supostamente não ser suscetível de manipulações pós-produção. Como lidar com o fato de que a era digital veio para transformar a indexicalidade espacial em indexicalidade temporal da imagem? Será possível trabalhar os conceitos mais fundamentais da narrativa cinematográfica dentro do ‘tempo real’? Como fica, por exemplo, a questão da *mise-en-scène* dentro de um discurso de vigilância?

O dispositivo do cinema encontra aí um enorme paradoxo, porque ele precisa, antes de tudo, construir dramas que vão contra seus poderes naturais de representação de realidade. Afinal, o cinema trata-se, sobretudo de uma forma de expressão artística. Mostrar a realidade “tal qual” ela se apresenta é uma função que pode ser destinada a outras mídias com maior dinamismo; um lugar que não precisa ser ocupado pelo cinema.

Alguns diretores se ressentem desta inquietação e levam o paradoxo ao extremo. Utilizam a vigilância não como uma manipulação cínica das dimensões da sociedade de controle, mas como um complemento em suas narrativas para levantar questões sobre esta sociedade, o que sem sombra de dúvida torna suas obras muito mais interessantes. Mesclam ficção e realidade, investem na relação entre espectador e filme, desconstruindo o conceito de *verité* e transformam o filme num espaço a mais de vigilância para o espectador. Ou ainda, usam o conceito de panopticismo para revelar a culpa e os medos associados a vigilância, como no caso de *A Estrada Perdida* (David Lynch, 1997) e *Caché* (Michael Haneke, 2006).

## **5. O Olhar Vigilante nas Narrativas do Cinema Contemporâneo**

No cinema, como arte reflexiva de fenômenos sociais por excelência que é, em constante diálogo com as novas tecnologias, a vigilância alcança, sem sombra de dúvida, sua dimensão mais profunda. É impossível não mencionar a proliferação dramática da vigilância como a matéria sujeita e como a estrutura narrativa em muito da produção cinematográfica dos dias de hoje.

O “cinema panóptico” se afirma em um momento em que o próprio estado da arte panóptica se liberta, posto que as noções da segurança individual e as liberdades civis já estão melhor definidos no cotidiano dos espectadores. Estas seriam as “dinâmicas de voyeurismo onipresente” (Levin). A vigilância tornou-se parte do cotidiano de toda gente e é aproveitada como tal pela publicidade.

A vigilância é tema recorrente no cinema desde o início. E podemos até arriscar dizer o cinema tem uma certa parcela de influência sobre forma como as sociedades se relacionam com a vigilância, uma vez que o dispositivo cinematográfico funciona como espelho comportamental. Além de *La sortie de las usine Lumière*, citado anteriormente, temos o clássico *Dr. Mabuse* (*The Thousand Eyes of Dr. Mabuse*), do diretor alemão Fritz Lang, uma ficção científica sobre uma sociedade vigiada. Temos também a maravilhosa adaptação do livro 1984 (George Orwell): *Brazil, o filme*, que fora lançado por seu diretor Terry Gilliam em 1985 numa tentativa bem humorada de reler aquele clássico no contexto contemporâneo.

Também inspirado no livro de Orwell, e no ‘Grande Irmão - olho que tudo vê’, Arthur C. Clarke escreveu *2001, Uma Odisséia no Espaço*, adaptado para o cinema por Stanley Kubrick. Em *2001*, o grande irmão é representado pelo computador HAL-9000. HAL conversa todo o tempo com o comandante Dave, o personagem principal e pouco a pouco revela ser observador incontestável da natureza humana e dos conflitos de Dave. Em um certo momento de tensão entre Dave e seu observador, este o interpela: “*I know that you and Frank were planning to disconnect me. And I'm afraid that's something I cannot allow to happen*”. E em apenas uma fala o caráter panóptico de HAL se revela, numa demonstração de poder de síntese narrativa por parte de Kubrick.

As questões referentes ao panopticismo se mostram presentes em muitos outros filmes: *A Conversação* (Francis Ford Coppola, 1974) *O Quarto Poder* (Costa Gavras, 1997), *Inimigo do Estado* (Tony Scott, 1998), *Timecode* (Mike Higgs, 2000) dentre muitos outros. E também aparece no cinema confessional de Jonas Mekas (*Lost, Lost, Lost*, 1975) e mais recentemente, em *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2005). Este último filme autobiográfico, causou verdadeiro furor entre críticos recentemente sobre uma ‘suposta necessidade’ de exposição de seu diretor. Nada que os aspectos da enunciação vigilante já salientados aqui não dessem conta de decifrar e digerir.

A questão central na análise de um ‘filme panóptico’ se dá em reconhecer ou diferenciar a vigilância como diegética ou não diegética. Ou seja, identificar

quando o olhar vigilante está dentro da estrutura narrativa – como quando representado por uma câmera subjetiva – ou se a câmera atua como elemento extra-cena, como um observador distanciado, no caso, como se o espectador ocupasse o papel do *surveillant*. Em filmes mais recentes, esta diferenciação se torna cada vez mais difícil, uma vez que a narração cinematográfica caminha a passos largos para uma enunciação vigilante interna e externa a si, em função das inovações do dispositivo. Conforme vimos no capítulo 4, a enunciação vigilante altera a percepção e convida o espectador a participar de uma espécie de jogo.

Inúmeras são as produções que trabalham direta ou indiretamente com estas prerrogativas. A proposta aqui é analisar as especificidades das narrativas de vigilância em cinco destes filmes: *Double Blind* ou *No Sex Last Night* (1996), de Sophie Calle e Greg Shepard, *A Estrada Perdida* (1997), de David Lynch, *O Show de Truman* (1998), de Peter Weir, *Dez* (2002), de Abbas Kiarostami e *Caché*, de Michael Haneke.

Todos eles, cada um a seu modo, propõem um “efeito de real” na estrutura narrativa e endossam a posição do espectador como operador da vigilância. Estes filmes têm a vigilância como epicentro de suas construções narrativas, e ao mesmo tempo apresentam abordagens bem distintas. Em outras palavras, apontam caminhos para onde o modelo panóptico de Bentham evoluiu: o voueyrismo-exibicionismo na exposição da intimidade em *Double Blind* (*No Sex Last Night*); o viés psicológico da internalização do olhar vigilante em *A Estrada Perdida*; a influência nas subjetividades na relação sujeito-visibilidade em *O Show de Truman*; a questão do controle sobre a liberdade individual em *Dez* e por fim, a indecidibilidade da imagem em *Caché*. O interesse desta análise é cobrir vários âmbitos em que a enunciação vigilante se aplica e desenvolve. Estabelecer um paralelo entre eles é uma das propostas, não necessariamente um objetivo.

### **5.1. Double Blind (No Sex Last Night)**

Na fronteira entre um *road movie* e um *cine-journal*, o filme *Double Blind* (ou *No Sex Last Night*, título adotado na Europa) de Sophie Calle e Greg Shepard propõe a ambigüidade de um duplo percurso. Nos meandros do espaço íntimo, através do registro seqüencial e imediato de um diário em vídeo (um *cine-journal*), que, por sua natureza normalmente se destinaria ao uso privado, *Double Blind* se adapta à configuração de um microcosmo da subjetividade.

E ao mesmo tempo o filme é um *road movie* na medida em que mostra a trajetória pelo espaço exterior de um macrocosmo geográfico, na travessia de automóvel pelos Estados Unidos. Então, passa de um simples vídeo caseiro para um filme com dimensões de espetáculo, que se abre ao público das salas de exibição. No jogo das representações que conjuga os dois registros, o discurso fílmico virá associar a estética do intimismo à da atualidade e ambas à tópica da viagem, como ela se impôs à narrativa no limiar do século XIX, ao substituir a descoberta e a conquista do espaço pelo conhecimento e a apreensão do “eu” que lhe permitem ajustar-se às formas da autobiografia.

Este filme tem inúmeras histórias curiosas que o cercam a começar em função da singularidade da artista Sophie Calle. O co-diretor Greg Shepard inclusive se coloca dentro da construção do filme como uma espécie de “cobaia” para os desejos autobiográficos da diretora. Portanto, para compreendermos minimamente as dicotomias que a artista estabelece em *Double Blind*, é preciso saber um pouco mais sobre a sua carreira e entender o filme como parte de um todo, uma espécie de repetição de discurso que vem para reafirmar algumas das obsessões de Calle: fronteiras entre arte e vida, ficção e realidade, e entre o público e privado. Em sua obra poética e conceitual, Sophie Calle gosta de brincar com estas fronteiras e insiste em escondê-las de quem irá fruir de suas obras. *Double Blind* é seu primeiro e único filme, ao qual ela prefere chamar de ensaio audiovisual.

Após sete anos viajando pelo mundo, ao retornar a Paris, Calle se sentiu perdida em sua própria cidade. Numa ânsia por reconhecer e redefinir a sua identidade como uma parisiense, passou a observar as pessoas e criar situações “voyeurísticas”. A partir disto, na combinação entre realidade e conjecturas

próprias, começou a descrever aquilo que via em textos, obviamente segundo suas próprias interpretações das pessoas cuja vida privada ela jocosamente vigiava. Pouco a pouco, a artista se especializou em invadir o espaço alheio. Calle encontrou na vigilância uma maneira de readaptação à cidade de Paris. Não por menos, a artista se define como um algo entre fotógrafa, escritora, detetive, e antropóloga, tudo em uma só. Ela transforma-se em cada personagem que interpreta, com toda ficção ela imagina, a cada momento de sua vida, cujas histórias faz questão de relatar. Porém, definir sua obra somente como arte narrativa seria, na pior das hipóteses, um reducionismo. Preferimos dizer que os trabalhos de Sophie Calle são uma mistura de arte narrativa com arte conceitual, fruto da combinação de texto e imagem, fotografia e escrita. Ou seja, obras que abarcam vários suportes. Seu hábito de registrar e documentar certas ações nos permite evocar a arte conceitual.

Acima de tudo, conforme explica a própria Sophie, sua obra constitui um meio de sobrevivência. Ela inventa o seu próprio jogo, a fim de "melhorar a vida" e dar-lhe estrutura. Com a maior parte das suas obras, é apenas em uma segunda fase da sua criação que entra o domínio da arte. Para os espectadores suas obras são verdadeiros espelhos onde se podem reconhecer emoções familiares ou mesmo a realizar suas fantasias. Numa espécie de encantamento por sua própria autobiografia, a artista cria uma deliberada indistinção entre os diferentes níveis de realidade, entre ficção e realidade. Ao criar para si jogos comportamentais, instruções e rituais, ela transforma sua vida diária com uma série de performances, normalmente executado como um conjunto de textos e imagens. E no caso específico de *Double Blind*, a obsessão pelo registro autobiográfico e o encantamento por seus próprios sentimentos a levam a fazer um filme confessional.

No caso de suas fotografias, que funcionam como elementos de prova para aumentar a autenticidade das histórias, Calle experimenta diferentes formas de documentação fotográfica: fotografia na rua, fotografia na "cena do crime", reproduz trabalhos de investigação científica, imagens de arquivo, imagens de câmeras de vigilância e circuitos internos de tv. Apesar de ter uma coleção

iconófila de provas circunstanciais, as histórias que a artista conta são ambivalentes, e os textos e imagens em alternância referem-se mutuamente enquanto o status da sua realidade continua incerto, consequência direta da perda da indexicalidade espacial da fotografia.

Calle tem redefinido através de seus trabalhos os termos e os parâmetros do sujeito-objeto, o público versus o privado, o papel e o jogo. Em sua concepção de projetos, ela investe em exames de voyeurismo, intimidade e identidade. No processo de investigar secretamente, reconstruir ou documentar vidas estranhas, a artista manipula situações e indivíduos, e muitas vezes adota formas, fazendo com que de uma maneira ou de outra, as pessoas trabalhem para ela, e despercebidamente sucumbirem às regras do seu jogo, a sua arte, ao seu mundo. Certa vez ela disfarçou-se de camareira em um hotel (sim, ela se fez contratar pelo hotel) para fuxicar os objetos dos hóspedes, fotografá-los e a partir das fotos criar histórias, narrativas sobre as personagens que ela imaginava que os hóspedes fossem. O tempo todo, Sophie Calle reformula a sua própria identidade em função da história que deseja contar. Ela freqüentemente concentra-se na natureza do desejo, e sobre as relações entre os artistas e observador e os objetos de suas investigações, como em *Double Blind*.

Munidos de duas câmeras de vídeo, Sophie e Greg combinam fazer uma viagem de carro para cruzar os Estados Unidos de costa a costa. O intuito inicialmente seria documentar a viagem, segundo as palavras que Sophie usa para convencer Greg a participar da empreitada. O que Sophie esconde, e Greg (e o espectador) vão descobrir no decorrer da história é que os propósitos dela vão além de uma simples narrativa documental de uma viagem. O desejo dela é se casar com ele, ao passo que ele só quer produzir o filme! O resultado desta aparentemente tresloucada jornada é o híbrido *road movie* e *cine-journal*.

Eles decidem viajar juntos sem sequer se conhecerem direito. Primeiro, queriam fazer uma narrativa da viagem, um *portrait* de um relacionamento, criando assim um *tour de force* vouyerístico. No entanto, quando assistimos ao filme, podemos dizer que não passava de um pretexto para o possível casamento

no final, desejo dela. E nunca para o desejo dele, que era fazer um filme. O resultado é um *road movie* privado.

A maneira como a imagem é tratada faz do relato uma obra audiovisual inusitada. Neste filme pouco convencional, o qual preferimos aceitar o status de um ensaio voyeurístico, ocorre o tempo todo uma busca por intimidade: Sophie quer ter intimidade com Greg. E também de definição de identidade, uma vez que Sophie é uma estrangeira naquele país. E o mais surpreendente é que mesmo quando os planos “diabólicos” de Sophie não dão certo, a intimidade e a definição da identidade, ainda sim, se locupletam. Mesmo que Greg e Sophie não tenham momentos íntimos entre eles, a intimidade de ambos nos é exposta por meio de seus relatos para as câmeras. E o tempo todo, Sophie é obrigada a se posicionar diante dos hábitos norte-americanos, reforçando sua identidade como francesa. O resultado é um filme de forte caráter autoral que traz a intimidade dos artistas para a tela. Dois anos antes de viajarem, eles se conheceram em um bar em Nova York e ali ocorreu a Sophie a idéia do filme. Greg é um artista solteiro de trinta e nove anos, pouco conhecido e um tanto deprimido. Calle ficou intrigada com Shephard, que vivia num período de baixa da cena artística nova-iorquina e segundo os parâmetros que só ela seria capaz de delinear, resolveu que ele seria o par perfeito para a realização do *road movie*.

Desde o início, fica claro que esta é uma relação do inferno. Calle tem um comportamento intrusivo e se mostra controladora. Shephard é sigiloso, contido e discreto. E para complicar ainda mais, Sophie detém o poder sobre a relação porque o dinheiro que banca a viagem é dela. Além disso, ela era a artista famosa, ela tivera a idéia e mesmo o *leitmotiv* inicial era seu: Sophie tinha mesmo que viajar para a Califórnia porque ia dar aulas lá. Sendo assim, Greg apela para o seu único trunfo: ele se recusa a ter relações sexuais com ela e faz questão de reforçar seu afeto pelo seu cadillac. Para reforçar a frustração de Sophie diante desta situação, a narrativa é pontuada com planos curtos de camas de motel vazias e a frase em voz off de Sophie, quase como num refrão de música: “*No sex last night.*”



Ele leva uma agenda escondida para a viagem onde faz anotações e escreve cartas para uma mulher misteriosa. Sophie, que não sabe da tal mulher, espera que ele se declare e que eles vivam um grande romance. Só que as coisas não dão muito certo durante a longa viagem, Greg mal fala com ela e muitas vezes nem quer compartilhar a mesa nas refeições e, principalmente, para completa desolação de Sophie, o quarto. Em vez disso, Greg parece preferir falar com a sua câmera. Isto obriga Sophie, na falta de um interlocutor, a conversar também com a sua câmera, gerando relatos solitários e um pouco rancorosos.

Ainda assim, uma vez que o casal chega em Las Vegas, Sophie insiste em se casar com Greg em uma capela *drive-thru*. Isso finalmente levanta a questão do sexo para Greg, uma vez que até agora Sophie conversara apenas com a câmera sobre seu desejo sexual: será que eles vão ou não se consumir seu casamento? E para agravar a situação periclitante, o carro quebra inúmeras vezes, forçando a surgir outra pergunta: será que eles vão conseguir chegar a Califórnia?

Sophie Calle narra histórias onde verdade, desejo e invenção são misturados em uma combinação de texto, instalações, fotografias e objetos. Mas é na forma como Calle introduz alguns dos episódios recontando seus desejos que chegamos à sensação de que ela não está a dizer-nos as coisas como elas são, mas como ela gostaria de vê-las.

Em *Double Blind* inclusive ela conta para a câmera situações que aconteceram antes em sua vida, de modo a justificar o porque de sua insistência em se casar com Greg. E para recriar estas lembranças, fotos foram inseridas na edição, sob sua voz off, na intenção de reforçar a idéia de narrativa. E neste sentido, a indexicalidade espacial da foto cai totalmente por terra: ela mistura fotos de acontecimentos reais com fotos de situações forjadas, que ela produziu. Em uma das fotos, ela está vestida de noiva, com toda sua família reunida a porta de uma igreja para um *happening* de “fotografar o casamento” de Sophie, sem casamento obviamente. Por meio de uma autovigilância, Sophie constrói sua própria idéia de autobiografia perfeita e descreve o porque daquela foto específica:

"Our improvised road marriage in Las Vegas, does not allow chance me to fulfill to the secret dream to it that I share with as many women: in one day, to dress a marriage dress. Thus, in Saturday, day 20 of June of 1992, I decided to take the together family and friends on the stages of a church in Paris for a formal marriage image. The photograph was followed by one simulacro civil ceremony carried through for a true mayor and, after that, a reception. The rice, cake of marriage, the white veil nothing was Disappeared. Crowned I, with a false marriage, the true history of my life."

Para a artista, a foto teria sido um simulacro, mas aquela viagem não. Ela realmente desejava consumir aquele casamento, o que dá um ar profundamente melancólico as falas dela.

E assim, Sophie e Greg narram escondidos para suas câmeras de maneira contundente, diferentes visões de suas experiências durante a viagem. Pouco a pouco, os protagonistas revelam uma paisagem das relações humanas, lutando para conciliar autonomia, sexualidade e desejo. O espectador é sutilmente obrigado a rever o tempo todo o olhar subjetivo que narra a história, uma vez que se alterna: ora Greg, ora Sophie. Em consequência desta mudança de narrador, não há como o espectador não repensar sua própria condição, imposta por gênero, sexualidade, idade, poder, tradição e padrões comportamentais. Na medida em que partilham os seus monólogos interiores com o espectador, a história ganha os contornos que já não são mais necessariamente reais, uma vez que eles podem também estar encenando para a câmera. Quem pode garantir que aquilo que eles dizem sentir seja verdade? Será que Greg não está fazendo tipo?

Por meio deste processo de exploração pessoal, Sophie Calle pretende redefinir os termos e os parâmetros do sujeito-objeto, público-privado, a verdade-ficção, e *role-playing*. Em *Double Blind* a verdade e a ficção são difíceis de separar. O estilo do “quase” documentário evoca os filmes de Chris Marker, a quem a artista dedica *Double Blind*. O resultado agrada àqueles que defendem a prática de um cinema mais generoso com a capacidade de interpretação do espectador.

## **5.2 A Estrada Perdida**

Em *A Estrada Perdida* (1997), de David Lynch, o personagem Fred Madison (Bill Pullman) vive uma estranha relação com um personagem misterioso que envia fitas de vídeo para sua casa, mostrando imagens do interior da mesma. Neste filme, o diretor recorre a duas características marcantes para construir uma narrativa de enunciação vigilante: imagens de circuito fechado cuja indexicalidade temporal é irrefutável e a internalização de um olhar vigilante por parte de seu personagem principal. Conforme o filme se desenrola, o espectador acompanha a angústia crescente de Fred a medida em que as imagens da casa dele vão sendo mostradas, porque é aparentemente impossível que o referido personagem misterioso tenha acesso à mesma. Aqui não importa o desfecho em si da história, mas a total sensação de vulnerabilidade vivida por Fred, vigiado dentro de seu espaço mais íntimo.

Novamente nos deparamos com um *road movie*. E assim como *Double Blind*, *A Estrada Perdida* conforme o próprio nome revela, se trata de um “road movie” fadado ao fracasso. Aquele nos mostra uma história de viagem íntima e melancólica em que um dos personagens não quer embarcar na viagem. Este, a história de alguém que se perdeu no meio do caminho. Como em outros filmes de Lynch, a narrativa se dissolve em um emaranhado de labirintos e falsas pistas, mas ainda sim, de um modo misterioso, o diretor consegue deixar muito claras suas intenções. *A Estrada Perdida* é uma história dividida em duas partes.

Na primeira parte de *A Estrada Perdida*, o saxofonista Fred Madison (Bill Pullman) e Renée (Patrícia Arquette) mantêm uma relação de poucas palavras e vivem uma fase difícil no casamento. Entre os dois, paira uma atmosfera de silêncio catastrófico e traição feminina. Fred a percebe distante, como no sonho que resolve contar: "*Você estava lá, mas não era você*".

Eis o primeiro dilema do filme: estar lá e não estar, ou ainda, estar com alguém e não se é capaz de reconhecer, não importando se acabou de conhecê-la ou se estão casados há anos. David Lynch tem por hábito propor a ambigüidade em suas imagens. Ele trabalha com aquilo que nunca foi visto nas telas e tem uma preferência por ressignificar imagens que já foram muito vistas. É um cineasta que gosta de lidar com as ressonâncias do inexplorado, do ausente. E

nos mostra que não há outra maneira de filmar a ausência senão através de suas vibrações na superfície dos objetos mostrados. É justamente isso que vemos em *A Estrada Perdida*, um filme em que tudo que interessa está na tela, mas sempre fazendo ecoar algo distante. Essa invasão do fora-da-tela, do desconhecido, do acaso, é análoga a uma invasão de privacidade, como nas fitas de vídeo que Fred e Renne recebem de alguém que eles nem desconfiam como pode ter entrado lá.

O diretor trabalha o paradigma do “tempo real”: conforme a história se desenvolve, Fred vai recebendo fitas de vídeo que parecem ser geradas ao vivo de sua casa, com ele presente à mesma. De início as imagens o mostram dormindo com sua mulher. O casal aterrorizado teme por sua segurança e chama a polícia. Mas a inquietação dos dois é ambígua, parece haver um segredo entre eles, que impede a harmonia. E à medida que a esposa vagueia pelo seu imaculado lar podemos sentir as rachaduras que começam a abrir nesta existência a dois. Em uma das fitas, Fred vê Renee o traindo com outro homem, sendo que teoricamente ela estaria sozinha em casa com ele, poucos minutos antes.

O clima tenso se estabelece graças a uma campanha insistente: Fred acorda com o barulho. Quando chega próximo da porta, uma voz diz algo que ele não entende. Fred dá de ombros para o assunto. O que o incomoda é a claridade lá fora, que agride sua vista. Ele é saxofonista e vive sua plenitude à noite, quando toca nos bares. De dia se sente como um vampiro. Dentro de um mundo de monstros como o que pinta David Lynch, essa imagem para o saxofonista cai como uma luva. Existem outras figuras bizarras como este anti-herói em cena.

A perturbação do personagem que o espectador percebe está presente em uma única característica marcante: Fred Madison sofre de ciúme doentio por sua esposa. Em função dos diálogos secos e olhares entre estes personagens, fica uma nítida impressão de que algo aterrador aconteceu. O acontecimento parece já ter tido lugar. O espectador vê Fred aturdido e suado tentando transar com Renee. As imagens são em câmara lenta para sublinhar o corpo como carne. Infelizmente para Fred, Renee no final lhe dá alguns tapinhas nas costas e um

consolador: “*It’s ok, it’s ok*”. Poucas situações são tão constrangedoras, ainda mais para um homem cego de ciúmes.

E chega a última fita. Fred ainda sonolento não se dá conta que a esposa não está mais com ele. O vídeo lhe revela algo que ele próprio teria feito a Renne. Ele, no entanto, não lembra de ter feito nada. Mais uma vez é mostrado o percurso até seu quarto, mas desta vez tem um corpo ensangüentado lá. É o cadáver de Renee. O músico obviamente chama a polícia, mas os vídeos somem, o que o deixa sem álibis para o crime. Na falta de explicações, Fred vai para a cadeia.

E então há uma guinada na história que desafia a lógica narrativa. De repente Fred se encolhe na prisão tem uma convulsão e, no lugar dele, entra em cena Pete (Balthazar Getty). E nesta transmutação, sai um protagonista de cena e entra outro. Esse novo personagem é um mecânico - que não se recorda bem o que lhe sucedeu, mas ele também está em apuros. Surge agora Dick Laurent (Robert Loggia), um mafioso pornógrafo, e sua acompanhante, Alice (novamente Arquette, agora loira). Um envolvimento entre Pete e Alice só poderá ter consequências sangrentas, pois Alice é amante de Dick, que descobre o caso. Alice convence o mecânico a fazer um assalto e fugir com ela em direção ao deserto. Lá, no meio do deserto, ela desaparece depois de transar com Pete.

A complexidade e profundidade estabelecida no filme pelo diretor no que diz respeito ao psicológico de Fred não o permitem lembrar daquilo que a vigilância insiste em revelar, para o personagem e para o espectador. É incerto se Fred lembra ou não. E na verdade, o jogo proposto por David Lynch nesta narrativa é que justamente, em função da culpa, sempre a verdade acaba por se revelar. Não importa se de fato ocorreu a vigilância ou se tudo está na lembrança de Fred, importa é que ele internalizou o olhar vigilante e sua culpa por matar a esposa, se materializa num delírio de que alguém os estivesse filmando, vigiando. É irrelevante se o mundo panóptico é real, se existe mesmo o olho que tudo vê, ou se mundo panóptico é interno a Fred, uma paranóia sua. O que ocorre então é mais ou menos aquilo que Slavoj Zizek comenta sobre o filme:

“Nós temos uma situação circular – primeiro a mensagem que é ouvida, mas não compreendida pelo herói, depois o próprio herói pronunciando a mensagem. Em breve, todo o filme é baseado na impossibilidade do herói encontrar a si mesmo, como na famosa cena de armadilha do tempo em filmes de ficção científica onde o herói, viajando de volta ao passado, encontra a si mesmo”.<sup>40</sup>

As palavras de Fred no início do filme sugerem que o que estamos vendo são suas lembranças, mas até essa idéia é difícil de sustentar (a metamorfose, por exemplo, não se encaixa). Podemos argumentar que ele está imaginando (ou vivendo mesmo, por que não?) uma segunda chance, mas a verdade é que quase nada no filme se presta a elucidar o que se passa, apenas multiplicar as hipóteses interpretativas.

Neste filme, o olhar vigilante está inserido na narrativa e interfere diretamente no desenvolvimento da história e, portanto a câmera é diegética. O personagem se identifica como vigiado. É pertinente dizer que o posicionamento da câmera na cena é em *plongé* (filma do alto para baixo) nas imagens de dentro do quarto do casal que aparece nas fitas, o que é típico de câmeras de vigilância comuns.

O Homem Misterioso é um personagem que surge em *A Estrada Perdida* no papel de observador. Mas ele também pode ser uma representação de algo interior a Fred, em seu mundo interior de culpa. Fred duela contra seu vigilante interno e tenta fugir de suas ações. A atmosfera de *film noir* com uma fotografia repleta de sombras, o uso do som e a montagem corroboram para a estranheza do universo criado por David Lynch. Essa história de objetos fugidios e de atrizes pornô escorregadias não seria tão emblemática se ela não estivesse ligada a algumas questões centrais do cinema dos anos 90, que viu um movimento geral que poderíamos chamar de “retorno ao real”.

Contrariamente a estética “hiperplástica” e publicitária dos anos de 1980, a década seguinte teria sido marcada por uma promessa de retorno ao real conjugada de muitas maneiras; perseguida por muitos diretores como os do Dogma, conforme observamos em 4.3. Naquele manifesto, Von Trier e seus

---

<sup>40</sup> ZIZEK, Slavoj. *The Ticklish sujet*. Londres, Verso, 1999, p. 299.

amigos expuseram uma das facetas deste objetivo de captar as imagens em sua crueza “originária”. Sobre esta busca, o próprio Lynch afirmara: “*Se o diálogo luta contra a ambiência, então está perfeito*”.<sup>41</sup> Princípio de inadequação que será elevado à condição geral de composição dos filmes naquele momento.

Podemos dizer que, a partir de *A Estrada Perdida*, o projeto estético de David Lynch mostra-se absolutamente engajado nas coordenadas de um “cinema do real”, mas seu engajamento obedece a uma lógica totalmente peculiar, algo muito distinto do “jargão da espontaneidade” de Trier.

Em *A Estrada Perdida* todos os personagens parecem falsos ou caricatos. Cada um nos dá a impressão de ter saído de um filme que já vimos: o “homem misterioso” usa *pancake*, maquiagem de olhos e roupa preta como um vampiro de filme de baixo orçamento, os policiais são estúpidos e misóginos, o amante-cafetão de Renée, Andy, bronzeado e bigodinho fino é o típico amante latino, isto ao menos segundo as leis estéticas de Hollywood. Ali os personagens são carregados demais e às vezes parecem apenas repetir falas e desempenhar papéis que o espectador está cansado de ver. Tudo parece ter sido reaproveitado, como em uma liquidação de antigos clichês da história do cinema que já não funcionam direito. Dessa forma, Lynch filma com ruínas da gramática do imaginário cinematográfico.

Seguindo esta maneira de representar, Lynch abre ao espectador espaço para uma experiência do real através da repetição mimética de uma realidade fetichizada. Na mão de outro cineasta, estas histórias de um mecânico que se apaixona pela amante do velho gângster ou do marido atormentado que assassina a própria mulher sem lembrar-se de nada viraria uma história trivial. Como são histórias gastas, que não precisam mais ser contadas, o diretor se aproveita da *mimesis* para apropriar-se delas.

David Lynch tinha como sonho ser pintor e foi se especializar na Academia de Artes da Pensilvânia, o que sem dúvida repercute em toda sua carreira como cineasta. Daí, sem dúvida é que vem sua necessidade de fazer um cinema mais amplo na forma: sua estrutura narrativa nega o conteúdo da história

---

<sup>41</sup> LYNCH, David. Cahiers du cinema, n° 509, Paris, 1997.

que ela deveria suportar. É deste conflito que vem a impressão irredutível de estranhamento próprio *A Estrada Perdida*. Lynch força as margens da narrativa cinematográfica assim como a arte contemporânea o faz. Esta, cada vez mais permeada inclusive pelo próprio dispositivo cinematográfico nos *transcineamas*, encontra seu eixo de desenvolvimento ao forçar seus limites, introduzindo instabilidade naquilo que, de tão visto, parecia não poder significar mais nada.

Em outras palavras, no filme o familiar é transformado em estranho. Estratégia que abre espaço à experiência do real através do embaralhamento das noções de identidade e semelhança que estruturam nosso universo estável de referências imagéticas. Lynch nos ensina que toda arte autêntica conhece a expressividade do inexpressivo e que só haverá experiência do real quando perdermos o medo de entrarmos em um teatro de ilusões.

Para o personagem Fred, a experiência do real ao se deparar com o vídeo de sua mulher morta foi uma experiência de destruição. Mas o que Lynch propõe é que para o espectador, a experiência seja uma sublimação. O desejo de Fred Madison continuou preso ao mesmo sistema de imagens em decomposição que o aprisionou e o constituiu; enquanto que Lynch nos mostrou que o único destino possível para nós consiste na reapropriação das enxurrada de imagens do mundo do “tempo real” para que possamos processá-las e lhes atribuir o sentido que nos for mais conveniente.

O crítico francês Serge Daney afirmara que cada vez mais as sociedades sofreriam de um paradoxo porque se tornariam mais eficazes na leitura (e decifrar, dissecar estruturas de linguagem) e ao mesmo tempo cada vez menos capazes de ver. Portanto para aproximarmo-nos do universo de *A Estrada Perdida* é preciso compreender a distinção que seu diretor faz entre o visual e a imagem - o primeiro seria verificação óptica de um procedimento de significação (leitura), enquanto a imagem seria o que ainda resguarda uma experiência para além do visual. Neste filme, por exemplo, o diretor segue uma lógica de cinema-instalação onde a luz ganha muita força; o que vale para o espectador é atravessar o filme. Não é à toa que o início do filme lembra tanto os trabalhos de



Bruce Nauman. *A Estrada Perdida* subverte o olhar que Fred tem sobre si próprio e o espaço do quarto se duplica pelos vídeos que ele recebe.

Outro aspecto que nos remete a uma enunciação vigilante é a presença do universo da pornografia no filme. A imagem, pornográfica é invasiva na medida em que se filme alguém em um momento de intimidade para se expor. Conforme observara Daney com muita perspicácia, a imagem pornográfica é a ‘ob-cena’. Nas cenas de sexo, *A Estrada Perdida* seduz o espectador a observar a intimidade exposta.

O enredo se fecha propondo um paradoxo temporal, e se permite quando muito ser interpretado, jamais decifrado. A estrutura temporal de *A Estrada Perdida* baseia-se na fita de Moëbius - uma figura geométrica formada por uma fita cujas pontas se unem num círculo, mas na hora de juntá-las, uma dessas pontas é invertida 180 graus, gerando um objeto que aparentemente tem dois lados, mas na verdade tem um só. O autor desenvolve uma trama aparentemente circular que ao final cria, deliberadamente, um impasse temporal. Situações extremas são mais angustiantes quando nos fazem dar voltas que nos levam de novo para o ponto de partida. A fuga de Fred sempre o levará de volta para si mesmo.

Neste sentido de uma estrutura narrativa infinita, a primeira imagem do filme é simbólica e propõe ao espectador um trajeto: uma estrada vazia e escura percorrida por uma câmera (e assim, o espectador) que assume o ponto de vista do motorista, vendo a interminável sucessão de listras amarelas, uma após outra. O alcance limitado do farol do carro ilumina somente essas listras aparentemente infindáveis, o resto é escuridão. Na imagem, se anuncia algo cujo fim é indeterminado e a sua atmosfera onírica prende o espectador justamente pelo êxtase que causa. O mistério, que instiga e inquieta é apenas uma das ferramentas usadas para se chegar a esse êxtase. Onde nos levará esta estrada? Fred saberá o que realmente aconteceu? Saberemos o que aconteceu com Fred? Mais do que nos informar o que realmente aconteceu, a preocupação de Lynch está no poder de gerar sensações, de experimentar radicalmente a linguagem, propor o improvável. A lógica do filme não é linear, tal como não o são o tempo

e o espaço. Existem buracos negros, e é impossível saber onde eles podem nos conduzir.

É pertinente dizer que o posicionamento da câmera na cena é em *plongé* (filma do alto para baixo), o que é típico de câmeras de vigilância comuns. Na realidade, Fred nunca encontrará o dispositivo vigilante porque este reside num espaço epistemologicamente indisponível para ele no seio da diegese: a vigilância tornou-se a condição própria da narração. O lugar da vigilância deslocou-se imperceptível para fora do espaço da história, para sua própria condição de possibilidade. A vigilância virou a assinatura formal da narração do filme. E de fato, esta ambigüidade entre vigilância como assunto narrativo, ou seja, como preocupação temática, e a vigilância enquanto condição propriamente dita ou estrutura da própria narração que cada vez mais marcará o cinema dos anos 90.

### 5.3 O Show de Truman

“1,7 bilhão de pessoas assistiu ao seu nascimento. 220 países ligados para seu primeiro passo. O mundo parou por aquele beijo roubado. E conforme ele crescia, crescia também a tecnologia. Toda a vida de um ser humano gravada em uma rede de câmeras escondidas e transmitida ao vivo e sem cortes, 24 horas por dia, sete dias por semana a audiências no mundo todo. E agora, da Ilha Seaheaven, dentro do maior estúdio já construído e tal como a grande Muralha da China uma das duas estruturas feitas pelo homem e visível do espaço... completa seu aniversário de 30 anos: é o Show de Truman!”<sup>42</sup>

*O Show de Truman* é o “filme panóptico” por excelência. Nele, o diretor Peter Weir se debruça com muita irreverência e sensibilidade sobre praticamente todos os escopos que a *hypersurveillance* carrega consigo a rebote. Inclusive, *Truman* serviria como o exemplo perfeito no capítulo 3 deste trabalho porque mostra, a um só fôlego, simulação e simulacro midiático, perfilização, construção de identidade, deslocamento simbólico da experiência midiaticizada e a relação sujeito-visibilidade. Ufa! Truman Burbank, no entanto, não resfolega e segue sua rotina saber que é o rosto mais conhecido do planeta. Conforme o

---

<sup>42</sup> Fala do filme *O Show de Truman*.

diretor do programa fictício Truman Show, Christof fala: “*There’s nothing fake about Truman. He’s not a Shakespeare, but he’s genuin*”.

A diferenciação entre falso, atuação, representação, verdade é ponto chave do cinema de enunciação vigilante. Talvez possamos até afirmar que seja um ponto central na discussão do cinema como um todo. O status de verdade da indexicalidade da imagem, o cinema *verité*, a distinção entre ficção e documentário e indecidibilidade decorrente disto, no fundo são questões que se conjugam constantemente nas teorias cinematográficas. Já vimos isto. Só que quando Christof nos coloca sua opinião a respeito da veracidade (ou verdade) de Truman, ele nos introduz em seu universo de vigilância e afere a Truman o status de real. Sua criação não é falsa e ele defende isso.

Com maestria, o diretor Peter Weir vai desmentir a afirmação de Christof, ou pelo menos, conduzir o espectador a reinterpretá-la, junto com Truman Burbank. Tudo em Truman Show é simulacro. Personagem e show se confundem então. Christof fala que tudo naquele cenário é real quando tudo é simulacro. Tudo exceto o próprio e aparentemente ingênuo Truman, que é um ser humano enganado, condicionado dentro de uma realidade simulada. Eis a reinterpretação possível da primeira fala do filme: ele não é falso; Truman é genuíno.

*O Show de Truman* abusa da metalinguagem para nos contar a história de Truman Burbank (Jim Carey), um homem de trinta anos que nasceu ao vivo e desde então vive ali, no confinamento de um estúdio, sem saber que faz parte do maior *reality show* já realizado. Aliás, dentro do mundo perfeito de Truman, provavelmente até mesmo o conceito de programa *reality show* sequer existe. O criador do programa, Christof (Ed Harris) é considerado um deus da mídia, um gênio. E toda a vida de Truman, captada em tempo real pelas câmeras é comandada por esse deus midiático. Sem dúvida, uma bela alegoria do cineasta Peter Weir. Truman é a estrela do show e nem sabe disso.

Uma das sacadas mais interessantes do filme consiste em colocar a relação do espectador com Truman em duas instâncias: o espectador diegético e o espectador extra-diegético, no caso, nós. Os espectadores que assistem ao Truman Show pontuam a narrativa do filme, exacerbando as emoções que

supostamente Christof gostaria que eles tivessem. E nós, ficamos divertidos diante destas reações, por vezes, exageradas, daqueles que acompanham o programa diariamente, de maneira quase que religiosa. É ponto pacífico que a vigilância seduz. E como todos podem operar a vigilância no caso de um *reality show*, o filme nos propõe uma brincadeira: ver de fora o poder de sedução da vigilância, vigiando.

Um plano reforça muito esta idéia. Weir brinca e coloca sarcasticamente dois vigilantes de estacionamento, dentro de um guichê, apertados, assistindo o programa sem piscar enquanto o trabalho deles, que é vigiar os carros, é totalmente negligenciado. Em um momento que Truman e sua mulher supostamente vão transar, um vigia fala para o outro: “*Eles sempre cortam, nunca mostram nada mesmo*”. Ponto para a vontade de saber, ponto para Foucault.

Sem contar que Truman, mesmo sem saber, faz um show. Ele conversa com o espelho, faz piadas sobre si mesmo e tem muito carisma. E a sua imagem é de um homem tão certinho de paletó e cabelo engomadinho que reforça a idéia de um simulacro de si mesmo. Afinal, nada nem ninguém é tão perfeito.

Em todo o lugar da vida de Truman há uma câmera. Peter Weir pontua a vigilância implacável utilizando todos tipos de enquadramentos possíveis e imagináveis, numa decupagem inventiva como poucas já vistas. Um dos planos mais interessantes é a imagem de uma câmera que está dentro do rádio do carro. Quando Truman mexe no *dial*, os números passam sobre a lente, que faz às vezes do vidro do rádio. Outro recurso bastante utilizado são máscaras em torno do diafragma da câmera, de modo a concentrar o foco do espectador sobre a ação de Truman.

“a vigilância aqui é revelada aos ansiosos espectadores diegéticos (e assim também a nós) como algo legível, reconhecível – aliviando assim a ansiedade perante uma vigilância invisível, ilegível sobre a qual não se tem controle. Além disso, ao limitar o ambiente panóptico ao mega-estúdio onde o show ‘tem lugar’, o filme invoca simultaneamente um mundo de total panóptico, mas insiste também que aquele não é o nosso mundo, é apenas o mundo do simulacro televisivo.”

Em consequência, o filme tem perspectivas múltiplas em vários sentidos: mil planos diferentes para simular as câmeras escondidas nos lugares improváveis, os espectadores do programa, nós, espectadores do filme, Christof e sua equipe e a visão do próprio Peter Weir, que talvez seja a mais próxima da nossa. Uma coisa é possível afirmar: Peter Weir tem um pensamento altamente crítico em relação à questão da vigilância e da exposição midiática.

Uma antipatia do diretor pela indústria do entretenimento fica subentendida por algumas pistas. Como por exemplo, a inserção de merchandisings que sustentam o Truman Show e artificializam ainda mais os diálogos entre Truman e as pessoas ao seu redor. A relação entre ele e a esposa é angustiante, porque ela se comporta como uma apresentadora de canal de compras e do nada se dirige para uma ou outra câmera para anunciar um produto, de maneira histérica e fria, tudo dentro do estereótipo da esposa perfeita.

A incerteza de Truman sobre seu mundo perfeito começa quando vê seu pai que teria morrido afogado vinte e dois anos antes, parado na rua olhando para ele. Como ele é vigiado, o homem não se aproxima e apenas espera que Truman o reconheça. Só que a produção do show rapidamente percebe o ‘intruso’ e age, retirando o homem da frente de Truman, que fica totalmente desorientado com a situação. A partir disso, ele começa a achar que existe uma conspiração contra si, e pouco a pouco vai percebendo que o mundo realmente gira em torno dele.

Por ser ligado ao seu passado, Truman se deixa facilmente manipular. No caso dele, a culpa surge como motivo central para o personagem se permitir vigiar. Sim, porque ele não sabe que existem câmeras, mas ele permite que todos dêem pitacos em sua vida: sua mulher Meryl, seu amigo Marlon e sua mãe. Como se a autovigilância de Truman, que lhe garante a normalidade, fosse delegada por ele a outras pessoas. E Truman se sente culpado pela morte de seu pai.

Diferentemente da internalização do olhar vigilante que ocorre com o personagem Fred em *A Estrada Perdida*, o que ocorre com Truman é que ele cede o controle e a observação de sua vida as pessoas a quem estima. Tanto é que o próprio Christof, que se considera um pai de Truman não acredita que, no

momento em que este desconfia de tudo, que ele vá deixar o controle da mulher, sua vida de lado e seguir seu desejo. Christof julga conhecer Truman mais do que ele mesmo, simplesmente por ser um observador de fora. E ainda que Truman não perceba, ela passara toda a vida permitindo que sua mãe e depois sua mulher mandassem nele, logo Christof que é quem dá as ordens às atrizes no ponto eletrônico.

O trauma e a culpa pela suposta morte prematura de seu pai – o homem se ‘afogara’ durante um passeio de barco em que Truman insistira fazer – reforçam a idéia de não sair da ilha, o medo do mar. Por outro lado, à medida que a precariedade daquele mundo simulacral vai se revelando para Truman, ele ganha coragem para sair. São os detalhes esquisitos que fazem-no desconfiar: um refletor que despenca do céu e quase o atinge – com nome de estrela syrius; a chuva que insiste em cair somente sobre nosso herói, como em um desenho animado; a rádio que misteriosamente começa a narrar um trajeto que Truman faz com seu carro: “*ele está virando a direita, está quase chegando, ai meu Deus, quase atropelou uma mulher!*”. É até difícil imaginar a sensação de ter nossos movimentos narrados como uma partida de futebol.

Uma das seqüências mais engraçadas do filme é depois desta situação do rádio. Truman fica tão assustado que começa a olhar para todos os lados e dá um jeito de fingir que entrou no prédio do seu trabalho, mas não entrou, usando uma porta giratória. Primeiro tenta passar despercebido, depois corre e entra em um outro prédio. Uma câmera em um retrovisor de automóvel o acompanha numa ligeira panorâmica. E o elenco de figurantes fica em pânico, tentando atrapalhá-lo. Truman tenta entrar em um elevador, as pessoas fecham a porta na cara dele. Daí ele aperta o botão do elevador ao lado, cuja porta quando se abre, revela um *backstage* de um set de gravação. Pessoas lanchando, um cara da equipe técnica, todos assustadíssimos. Truman é levantado pelos braços por dois seguranças do prédio e assim distraído. A porta fecha e quando é aberta de novo, aparece um elevador, um fundo falso de elevador. Depois disso tudo, Truman apavorado recorre ao amigo Marlon que trabalha num mini mercado. E todo o diálogo

hilariante deles é captado por uma câmera que está dentro de uma máquina de refrigerantes.

Além da culpa, outro sentimento marcante em Truman é um amor ceifado. Sylvia (Natascha McEllone) é a jovem que Truman conhecera na Universidade. Como tudo na vida dele acontece de maneira programada, logo a produção percebe uma troca de olhares e retiram a moça de circulação. Só que Sylvia não se conforma com a condição existencial de Truman e dá um jeito de burlar o aparato em volta dele para lhe contar que tudo aquilo é um *reality show*. Em uma noite, eles vão até a praia, fugidos, se beijam e quando ela começa a contar, chega o “pai” dela, dizendo a Truman que sua filha sofre de esquizofrenia e que ele não deve acreditar em nada. Retiram a atriz do programa. E Truman se apegava à lembrança da bela moça para não ser sufocado por toda a artificialidade de seu mundo, mesmo sem entender muito bem o que Sylvia falara: “*tudo aqui é falso*”.

Weir pontua as viradas na narrativa e coloca os espectadores do programa contando o que aconteceu, como uma recapitulação de capítulos. Eles discutem entre si, como quem assiste a uma novela. Torcem, se envolvem e até mesmo apostam se Truman descobrirá todo o artifício. Afinal, o mundo todo assiste Truman Show. Inclusive Sylvia, que torce para que Truman descubra a farsa de sua vida.

Quando Truman decide que está cansado de viver a farsa, sua mãe e Meryl tentam sensibilizá-lo mostrando fotos. Só que Truman se depara com a mulher cruzando os dedos na foto de casamento deles. A gota d’água para aquela situação hipócrita. Truman leva a mulher a um ataque histérico depois de seqüestrá-la para uma fuga de carro que obviamente é frustrada. Ele insiste em saber com quem ela está falando quando os dois estão discutindo, porque nitidamente não é com ele, e a ameaça com uma faca que, por sinal, é um dos produtos de merchandising. E ela grita para a produção: “*Façam alguma coisa! Como vocês esperam que uma pessoa possa trabalhar nessas condições? Isto é antiprofissional!*”.

Para apaziguar a situação, Christof manda Marlon intervir amigavelmente. Este tira Truman de casa e depois de uma conversa ditada letra por letra pelo

diretor do programa no ponto, o amigo diz a Truman que lhe encontrou o pai. Sobe a música e todos aplaudem diante da emoção de Truman abraçando o pai desaparecido. Christof é ovacionado como um dramaturgo e tanto. Neste ponto o filme tem uma quebra na sua narrativa onde vemos a primeira citação da página XX. Aquela é a abertura de um especial sobre o programa, onde Christof dará uma entrevista. Ele falará sobre as questões éticas a respeito de Truman Show, que não são poucas.

A interpretação dos atores confere muita força ao filme. Tanto Jim Carey quanto Ed Harris estão irrepreensíveis. Harris no papel do soberbo Christof convence como alguém que acredita ser deus, destinado a orquestrar a vida de uma outra pessoa. Christof defende sua criação e alega, baseado na questão do desejo de subjetivação por meio da visibilidade. Quem nunca desejou ser alguém, no sentido de famoso? Ademais, Truman era um órfão, no seu show, ele é uma celebridade que vive no mundo perfeito.

Com este discurso, o personagem representa a lógica do mundo televisivo e da exploração da imagem em 'tempo real'. E também o potencial mercadológico do show, uma vez que tudo que aparece ali está à venda no *Catálogo Truman*. O que não significa que Christof não nutra afeto por Truman. Como em o médico e o monstro, ele admira sua criatura. O que o cineasta Weir mostra num belíssimo plano de Truman dormindo projetado em um telão e Christof, que o observa, acaricia a tela. É a imagem dentro da imagem.

Sendo assim, podemos ver a história como um verdadeiro espetáculo de vigilância via circuito de TV em tempo real, que promove aquilo a que Thomas Levin chama de uma *omnisciência vigilante diegeticizada*<sup>43</sup>. E se por um lado, *O Show de Truman* serve para legitimar a vigilância pelo uso de sutis meios formais, por outro lado se o desejo narrativo do espectador é satisfeito por uma filmagem explicitamente vigilante, isto expõe um certo regime de cinema narrativo fundamentalmente cúmplice de certos aspectos da economia visual da vigilância.

---

<sup>43</sup> LEVIN, Thomas. Retóricas do Index Temporal... p 141.



Ao recriar o gênero de *reality show* numa mega produção de autor, este drama do encontro entre contingência e intenção, é um exemplo flagrante do grau com que o cinema contemporâneo tem registrado e sido transformado por questões de vigilância, tanto na temática, quanto na estrutura. Quando o filme endossa a posição de espectador como operador de vigilância na sua convincente retórica narrativa, ele mostra acima de tudo, o poder de atração da vigilância como fenômeno social.

E como em todo grande espetáculo que se preze, a última seqüência, sem dúvida uma das que mais nos fazem torcer por um personagem nas últimas décadas de cinema, é mostrada como um *gran finale*. A despeito do que acreditava Christof, Truman decide navegar para fugir da ilha e tentar descobrir seu destino. Depois de uma tempestade forjada e do nosso herói quase morrer, seu barco bate na parede do estúdio. Truman sai do barco, vai até uma escada e vê uma porta onde está escrito “saída”. Ali, Christof fala com Truman como uma voz divina, pelos alto-falantes. Truman se despede de seu show com a emblemática saudação que lembra a fala de apresentadores de telejornais: “*In case I don’t see you, good morning, good evening and good night*”.

Nesta exploração da hermenêutica panóptica, a vigilância já não é simplesmente uma estratégia formal ocasional usada para diferenciar certas imagens de outras, para se tornar a primeira preocupação narrativa do filme (Levin).

O epílogo não poderia ser mais genial e pertinente ao contexto: depois que Truman se despede, os dois vigias ‘espectadores’ se entreolham e um pergunta ao outro o que está passando no outro canal. Aquele ‘mundo’ acabou, mas o espetáculo televisivo não. E a relação entre os vigilantes e Truman se revela tão efêmera quanto o ‘tempo real’. O cinema de enunciação vigilante vem para redefinir o status de realidade dentro das narrativas cinematográficas e principalmente, a nossa relação como espectadores diante deste filmes.

Mas e quando a câmera funciona como olhar vigilante exterior à trama? Muitas cinematografias trabalharam com a questão da realidade, da verdade dentro do filme: o neo-realismo italiano, o cinema verdade francês e o cinema

novo brasileiro. É o caso também do cinema de Kiarostami, cuja retórica vigilante podemos ver em *Dez*.

#### 5.4. Dez

O cineasta iraniano Abbas Kiarostami trabalha com a câmera como dispositivo de vigilância em toda sua obra, portanto, podemos ver *Dez* como um avanço natural; apenas mais um passo dentro de um caminho que o cineasta percorre desde seus primeiros filmes. Aqui analisamos mais um *road-movie* de Kiarostami, que é paralelo, porém distinto da narrativa escolhida por Sophie Calle e Greg Shepard em *Double Blind*. O que está em jogo para Calle é o tom confessional. Para Kiarostami, a intromissão silenciosa em ambiente privado.

A hibridez entre ficção e documentário é sua marca registrada. Em *Dez* (2002), Kiarostami coloca a personagem principal, interpretada por Mania Akbari, dentro de um carro com duas câmeras digitais sobre o painel: uma voltada para o motorista e outra para o assento do carona.

Em dez planos-sequência o filme mostra diálogos de Mania com outros personagens. Ali a classe média iraniana é representada na figura da psicanalista Mania, ao volante, e outras personagens que falam sobre seus problemas e refletem a condição da mulher naquela cultura. Diferentemente dos filmes anteriores de Kiarostami em que a bucólica paisagem rural do Irã aparece em longuíssimos planos gerais, outra característica marcante desse autor, *Dez* é um filme urbano.

As câmeras servem como meio de inserção do espectador naquele universo e nos diálogos entre os passageiros do carro, que alternam entre algumas pessoas: Amin, o filho pequeno da motorista; a irmã da motorista; uma senhora para a qual Mania oferece carona; uma prostituta que pára o carro da motorista por engano; uma amiga que chora pelo fim de um relacionamento e uma outra amiga. Ao todo são dez seqüências na vida emocional de seis mulheres e os desafios com que elas se deparam num momento particular de suas vidas.

Os personagens não parecem ter conhecimento de que as câmeras estão posicionadas de modo a gravar suas conversas. Na edição, Kiarostami claramente

evitou recorrer à montagem clássica, valorizando o aspecto documental e vigilante da câmera, e sem a utilização freqüente do plano e contra-plano, como poderia se esperar nesse tipo de registro. A opção é que o foco incida sobre o personagem cujo discurso é mais relevante para cena.

Na primeira seqüência, que dura aproximadamente dez minutos, Mania recebe o filho Amin no carro e eles engrenam em uma discussão. O menino desfere uma série de xingamentos e ofensas à mãe e reproduz o pensamento machista característico naquela sociedade. Amin não cansa de culpá-la por não agir dentro do severo código moral do Irã. A frustração pela separação dos pais e por um segundo casamento de Mania servem de gancho para a reprodução de um discurso que certamente vem dos adultos, especialmente do pai de Amin.

Nesta cena, a câmera foca o tempo todo o garoto, com alguns cortes breves para as reações de Mania, e mostra ao espectador-observador a rigidez de um pensamento machista que coloca a mulher em posição inferiorizada. Kiarostami, mostra pelas palavras do pequeno autoritário Amin e na utilização de um recurso simples de montagem, como a mulher no Irã raramente tem voz. Assim, o foco incide sobre o discurso que o diretor pretende ressaltar. Não por coincidência, a sensação provocada no espectador é que a voz de Mania é sufocada, sua reação quase não tem vez, numa metáfora do que é a vida da mulher iraniana. A ela é reservado o espaço extra-campo, a invisibilidade.

O cineasta mantém uma certa obsessão por atingir a abordagem mais pertinente para cada um de seus filmes e talvez em função disso que estes sejam tão desconcertantes. Como se a imagem e o seu conteúdo fizessem parte de um mesmo duo, que causa profundo impacto no espectador. Apesar das inovações do dispositivo cinematográfico, citadas no capítulo 4, a imagem em vídeo ainda causa certo estranhamento quando projetada numa sala de cinema. E no momento em que esta imagem é captada de forma fixa, como simulando uma câmera de circuito interno, e tem como foco um discurso (do pequeno Amin) que cerceia a liberdade de um indivíduo, no caso, a de Mania, sem dúvida, o impacto desta imagem causará um desconforto muito maior. É como se o diretor estivesse nos dando um choque de percepção. O espectador se vê diante de uma observação

muito direta de uma situação que lhe é velada: os sentimentos das mulheres no mundo islâmico.

Na seqüência em que Mania conversa com a prostituta que entra em seu carro por engano, o observador só vê Mania. Mania no centro da cena provoca uma curiosidade extrema no espectador. A prostituta tem um discurso diferente do que é esperado, tão contestador que é como se sua identidade precisasse a todo custo ser preservada. E o que há de mais contestador é que ela acusa Mania, uma defensora dos direitos das mulheres, de ser tão machista quanto os homens, que as oprimem. A prostituta não aparece, é um sujeito oculto como se representasse a voz da consciência de Mania, relação que se estabelece quando responde as perguntas da motorista com outras perguntas. “*Por quê?*” torna-se “*Porque não?*”. Nesta cena, quem ocupa o extra-campo que representa a invisibilidade é a prostituta, portanto.

O filme é fruto do fascínio que as câmeras digitais exercem sobre o diretor, e de sua busca por uma linguagem aonde ele possa explorar suas potencialidades ao máximo. Essa limitação auto-imposta não restringe o conteúdo e o alcance do filme, ao contrário – só o torna mais profundo e universal. Em *Dez*, Kiarostami desconstrói a relação entre espaço fílmico e espaço real ao utilizar a câmera como ferramenta de vigilância que desconfigura as regras usuais da *mise-en-scène*.

A vigilância operada pelo espectador neste filme consiste em perceber-se próximo o suficiente daquelas personagens para saber o que pensam e sentem, sem, no entanto, ter qualquer possibilidade de interferência naqueles discursos, numa exploração clara de um desejo de intimidade e voyeurismo. O espectador-observador aproxima-se sem ser percebido como afirmara Debord (A Sociedade do Espetáculo). Ocorre nesta dinâmica de vigilância proposta por Kiarostami uma reprodução do princípio fundamental do panóptico – assimetria entre ver e ser visto.

Abbas Kiarostami gosta de afirmar que *Dez* é um filme sem diretor pela peculiaridade de sua narrativa. A justificativa primordial na escolha pelo digital é que o formato permite com que seja eliminado todo o aparato cinematográfico

tal qual nos acostumamos a pensar. Não há um set e sim um carro; ele, o diretor, não estava presente ao momento da captação das imagens e não pode interferir na ação dos atores. Obviamente isso se trata de uma ironia do diretor a respeito da questão do autor no cinema, pois num cinema que tem o panóptico como estrutura narrativa central, a construção da mesma depende primordialmente do olhar do observador. E ao utilizar câmeras de circuito fechado, o diretor reforça a ambigüidade das imagens de *Dez*.

"A câmera digital permite que nos distanciemos da tecnologia e da indústria do cinema. Quando trabalhamos com os capitalistas, com aqueles que disponibilizam o dinheiro, temos limitações, precisamos prestar contas. Isso acabou. O cinema não precisa de tantos instrumentos. Agora são os cineastas que estão sob as limitações dos instrumentos do cinema, eles devem utilizá-los de uma forma ou de outra. O desaparecimento da direção. Aí está do que se trata. O abandono de todos os elementos indispensáveis para o cinema corrente. E eu digo com muita prudência que a direção, no senso corrente do termo, pode desaparecer no decurso desse processo. O diretor de cinema lembra muito um treinador de futebol. Ele deve fazer o essencial do seu trabalho antes de começar a realização do jogo. Para mim também o filme começa sempre bem antes dos primeiros preparativos e não se encerra praticamente jamais. É um jogo perpétuo, cada vez que eu o mostro, eu vejo as reações e a cada vez as discussões que seguem as exibições tomam um novo rumo. Toda a beleza da arte, para mim, se resume nas reações que provocam. Este filme, para mim, é um filme de duas palavras. Que resume praticamente tudo. E eu digo praticamente porque eu já penso em meu próximo filme. Um filme, talvez, de uma única palavra."<sup>44</sup>

É claro que toda escolha prévia feita por Kiarostami nesta narrativa, desde quem aparece até quanto tempo tem uma seqüência são determinantes na apreensão do espectador. E Kiarostami, cuja marca fundamental é justo refletir os limites do cinema, sabe como poucos, desafiá-los. Melhor ainda, além de desafiar os limites do cinema, utiliza o próprio cinema para desafiar os limites de uma sociedade, conforme nos mostra a sua fala acima. Captar uma imagem obviamente é algo que revela um certo poder e estas relações de poder estão no cerne de qualquer filme, mesmo que em alguns diretores, elas nunca se manifestem. E num paradoxo quase chistoso, quanto mais sem diretor o filme se revela, mais ele se afirma como sendo um filme do autor Abbas Kiarostami.

---

<sup>44</sup> KIAROSTAMI, Abbas.

Curiosamente, o cineasta conquistou um verdadeiro *cult-following* no Ocidente, justo onde a questão do autor é tão relevante. Ele mesmo afirma que se sente melhor em relação a seus filmes quando estes são exibidos em outros países, porque no Irã, a recepção costuma ser pouco calorosa e acredita que isso se deva por que seus filmes contestam o regime político de seu país. Como o contexto ocidental é ao menos, aparentemente, mais flexibilizado, Kiarostami encontra um público interessado em ver e ouvir suas histórias, cuja indecidibilidade é um atrativo a mais. De um modo geral, as audiências reagem ao seu filme como se fosse realidade, ao que Kiarostami reage dizendo que sua inspiração é a realidade, mas que, por mais realista que um filme seja, ainda sim, será sempre a obra de uma pessoa.

No caso de *Dez*, especificamente, antes do processo de filmagem, houve um trabalho exaustivo de improvisação do elenco para a construção de um roteiro guia, o que garante a verossimilhança dos diálogos e redefinem o conceito de *mise-en-scène*. Assim como já fizera no filme *Close-Up*, o cineasta torna rarefeita a linha já tênue entre cinema direto e ficção. O elenco é formado por atores não profissionais que interpretam versões de si mesmos (a exceção da prostituta, pois o cineasta não conseguiu convencer nenhuma a atuar no filme).

Ou seja, ainda que seja tudo uma grande encenação, é possível que o sentimento colocado naquelas falas seja verdadeiro. Um exercício de entrega enorme por parte dos atores cujo resultado gera a indecidibilidade para o espectador: “Isso é verdade? Esse menino é mesmo filho desta mulher? Esta senhora a quem Mania dá carona até o cemitério... será ela uma pessoa qualquer, escolhida entre outras na rua?” À exceção de Mania, a quem o carro supostamente pertence, os outros passageiros sabem que estão sendo filmados? Perguntas que surgem na cabeça do espectador, que ao assumir o papel de observador é convidado a participar do jogo proposto pelo diretor, que considera seu filme algo como um *happening*:

“Às vezes eu me digo que ‘Dez’ é um filme que eu não poderei mais repetir. Lembra um pouco ‘Close-up’. É possível continuar nesta linha, mas é preciso ter muita paciência. De fato, não se trata de uma coisa que se repete facilmente. Ela deve se sobressair como um incidente, um *happening*. Quando fiz o filme, achava que era diferente de tudo que eu

tinha feito antes. Depois, achei que parecia muito com 'Close Up'. Tudo acontece relacionado à realidade, mas trata-se de uma realidade completamente transformada. Em 'Close Up', todos os personagens nasceram do que acontecia. Em 'Dez', nós preparamos tudo, escolhemos cada pessoa uma a uma, e organizamos todas as relações instaladas no filme."<sup>45</sup>

Outra escolha emblemática é colocar o desfecho de cada seqüência com um sinal sonoro de luta de boxe, como que se a cada fim de diálogo, acabasse um embate, um assalto. O filme se funda no impasse, na indecisão de seus diálogos que muitas vezes parecem monólogos e na indecidibilidade de sua imagem. Em *Dez*, não há espaço para reconciliações. E muito além do seu tema, é um filme político porque tem o apelo de um confronto, de uma luta de boxe.

Até mesmo a relação do espectador com o filme se baseia em um conflito. Se, conforme argumenta Thomas Levin, a indexicalidade temporal da imagem do circuito fechado de tv é irrefutável em função de acontecer no tempo real, hipoteticamente, as imagens dentro daquele carro seriam necessariamente reais. Quando *Dez* mostra imagens dentro de um carro, com diálogos corriqueiros e discussões íntimas, a indecidibilidade (ser ou não verdade) entra em conflito direto com a indexicalidade temporal. E o espectador vê o filme sem saber se o pequeno Amin é ou não filho de Mania, tamanha a verossimilhança da situação e a desapareição da encenação. Neste sentido, embora Kiarostami admita que não ele não é um cinéfilo, seu trabalho dialoga muito com o trabalho do grupo Dogma 95. Enquanto sobra artificialidade em *A Estrada perdida* e simulacro em *O Show de Truman*, em *Dez*, predomina o realismo.

O cineasta iraniano se aproveita do confronto instaurado nos diálogos do filme para colocar ao espectador inúmeras questões: a posição da mulher no mundo atual, a incerteza sobre o que é verdade e o que é representação, a função do diretor no cinema. Não é a toa que quem dirige no filme, é uma mulher. No mínimo, algo bastante simbólico.

Deste modo, o que Kiarostami nos ilustra, é que para reencontrar a importância do autor no cinema, é preciso redefinir sua função. Há quem entenda a mise en scène como o recurso que o diretor tem para expressar sua relação com

---

<sup>45</sup> idem

o seu objeto, por meio de seu elenco. Em *Dez*, Kiarostami limita a *mise en scene* para expandir a interpretação do filme. Ele dirige a filmagem como se esta fosse um *happening*, uma performance, para somente interferir na sala de montagem depois.

O que percebemos com isso é que não apenas em *Dez*, mas em toda obra de Kiarostami, importam todas as relações: entre os personagens, a do diretor com sua câmera, dos atores com o diretor e entre eles e as imagens que serão fruto destas relações. É até possível que Kiarostami nem tem tinha acesso aos filmes construtivistas, mas é impossível não lembrar de *O Homem com a Câmera*, de Vertov, onde justo a relação entre o homem por trás da câmera (diretor) e as imagens do mundo são aquilo que verdadeiramente importa para se fazer um filme.

### **5.5. Caché**

Poderia citar mais uma dezena de filmes que permeiam a questão da vigilância, mas sem dúvida o mais atual e perturbador destes é *Caché* (2006), de Michael Haneke. Do francês, *caché* significa escondido. O filme se apresenta como uma espécie de laboratório de imagens e surge para discutir a sociedade, as reações do homem na frente da câmera e atrás da tela, como se a nos dizer que a relação entre essas instâncias é inevitável. Não há crise possível de uma sem as outras: a câmera, nós, o nosso mundo e o dos personagens. Seu destino é a eterna crise, crise ao infinito. *Caché*, com Haneke tendo consciência de que o diálogo entre imagem, sociedade e humano é tão violento quanto complexo e dialético, é a exacerbação de todos esses traços da obra do realizador austríaco. Os pilares que o sustentam são o conflito e a culpa.

O primeiro plano do filme, que tem duração de mais de dois minutos e meio apresenta o conflito: uma imagem captada por uma câmera fixa, distanciada de uma casa. Pessoas e carros passam, um ciclista vem na direção da câmera. Nada a princípio relevante justifica esta cena. As primeiras falas sobrepõem-se à imagem em *off*. Subitamente, esta imagem é ‘adiantada’, como se alguém apertasse o ‘*fast forward*’. O que assistimos na realidade é uma imagem de vídeo.



Ouvimos um diálogo: um homem e uma mulher discutem acerca da imagem sem chegar a nenhuma conclusão. Eles apenas sabem que estão sendo vigiados, porque a casa que aparece é a deles e em um dado momento, a mulher também aparece saindo. Logo ali, no primeiro plano, fica claro que se trata de um filme de vigilância.

Georges (Daniel Auteuil) e Anne (Juliette Binoche) são um casal parisiense que tem um filho pré-adolescente, Pierrot. Eles vivem em um bairro de classe média alta de Paris. Georges é apresentador de tv e Anne é editora de livros. Ambos ficam apreensivos quando vêem esta imagem ininterrupta porque se percebem vigiados. A fita é deixada à porta de sua casa, sem qualquer identificação, em um saco plástico. O casal cogita inúmeras possibilidades: uma brincadeira de algum colega de seu filho; de um fã de Georges. Este é quem aparenta estar mais intrigado com a origem das fitas de início.

A segunda fita contém imagem do mesmo ponto de vista, na frente da casa, só que é uma imagem noturna. A rua está menos movimentada, o que torna a imagem ainda mais massante. Georges pára o carro ao lado de onde a câmera está fixada, sem percebê-la. Ele não nota que há algo ali que lhe observa, ou seja, a câmera é 'invisível'. Esta câmera que opera a vigilância é também o olhar do espectador sobre a cena. Acontece uma brevíssima inserção de um plano: um menino enxuga sangue da boca. O diretor trabalha o tempo todo com a dicotomia visibilidade-invisibilidade, que evolui dentro da história para a relação sujeito-visibilidade.

O suspense em tornodas fitas, que não param de chegar, leva o casal a discutir. Para piorar a situação, o remetente também faz ligações telefônicas e envia cartas, de modo a simbolizar sua onipresença, o que só causa mais angústia. A fim de reforçar ainda mais essa onipresença do observador, Michael Haneke opta por planos abertos, distantes, com a câmera posicionada numa perspectiva vigilante em relação à cena. E assim o diretor começa algumas seqüências de modo a confundir o espectador; não deixá-lo, ao menos numa primeira vista, distinguir se aquele enquadramento é o das fitas que os personagens recebem, que está dentro do filme, portanto faz parte daquela

diegese, ou se são planos extra-diegéticos, nos quais apenas o espectador opera o papel de observador.

Vemos uma cena na porta da escola de Pierrot - uma imagem de câmera fixa novamente irrelevante; monótona. Já pensamos se tratar de outra fita assistida pelo casal, quando a câmera num *travelling* muito lento começa a acompanhar o menino até ele entrar no carro de seu pai. Pronto, Pierrot está “seguro”. A sensação do espectador não é outra senão alívio.

A tensão do filme se constrói nos pequenos detalhes como esta questão da câmera fixa ou dos movimentos suaves de câmera, provando que Haneke é um diretor que realiza uma decupagem muito elegante. Ao contrário da tensão em *A Estrada Perdida*, que é mais histriônica posto que a imagem de vigilância revela um assassinato brutal. No movimento inverso, mas não menos surpreendente, em *Caché* o que transtorna e incomoda é a banalidade aparente daquilo que é observado. O que nos remete a pergunta: qual o interesse em ver aquelas imagens de vigilância? Não só aquelas, mas todas que o mundo atual nos apresenta.

Um dos pequenos pontos de tensão em que Haneke dá uma sutilíssima pista sobre o conflito que virá para George é quando, ao sair da delegacia, ele é quase atropelado por um jovem negro de bicicleta. Num susto, George ofende o jovem que imediatamente vem tirar satisfação. Neste momento, o diretor escancara a agressividade entre pessoas, entre homens branco e negro, entre estrangeiro e francês. Anne rapidamente chama os dois à razão e diz que ambos estão errados. O fato é que na realidade, não há quem faça o papel de ‘juíz de paz’ do conflito étnico na França. Conflito este que é o motivo, ainda que por vias tortas, para George estar recebendo as fitas, embora ele mesmo não saiba disto.

Em outra fita, a câmera dentro de um carro percorre uma estrada até a casa da infância de George, o que o leva a lembrança de um menino, Hajid, a quem os pais dele pretendiam adotar. Ambos tinham seis anos de idade nesta época mas por causa de uma mentira do menino ciumento George, os seus pais desistem de

adotar Hajid. Os pais de Hajid, que eram empregados dos pais de George foram mortos em uma manifestação pela libertação da Argélia.

Outra imagem mostra o pequeno Hajid cortando a cabeça de um galo e o sangue espirrando em seu rosto. O cineasta, por meio dessas imagens que entrecortam vigilância diegética, vigilância extra-diegética e lembranças de George, constrói um quebra-cabeça. A narrativa se desenvolve conforme as lembranças de George vem à tona.

Então George vê um caminho em um dos vídeos que leva a um apartamento em um bairro mais pobre. A câmera está dentro de um carro e grava um percurso, na clara intenção de mostrar um caminho a George, que vai até lá. Ele e Hajid se encontram. Ironicamente, George sequer reconhece Hajid e pergunta: “Quem é você?”. Em uma leitura clara da situação, vemos a relação sujeito-visibilidade exposta. Hajid comenta que apesar de todo o tempo que se passara, ele reconheceu George porque este está na televisão. Haneke trabalha com os efeitos de um mundo panóptico em todo seu espectro, uma vez que George representa o sujeito circunscrito socialmente, subjetivado e identificado pela mídia. Já Hajid é o extremo oposto: ocupa o lugar do excluído socialmente, sem identidade reconhecida; a ele ficou reservado o lugar da invisibilidade. O próprio bairro onde ele mora, na periferia de Paris, é invisível. Assim como a câmera escondida, invisível, que observa a vida de Georges e sua família. Assim como o espectador, que observa na extra-diegesi.

Por fazermos parte de um contexto latino americano, que sofreu explorações e ainda sofre com algumas discriminações, fica relativamente fácil para o espectador brasileiro, acredita-se, criar um certo tipo de identificação com o personagem de Hajid. Obviamente a atitude extrema e o ódio que movem as ações de Hajid não são justificáveis, mas é possível, minimamente, compreender o sentimento envolvido na situação. Haneke, ao contrário de seu personagem George, atribui enorme importância a este sentimento de invisibilidade que empurra o sujeito para um recalque, uma mágoa sem tamanho e explora isso ao máximo.

No encontro entre eles, muito se revela, mas nem tudo. Hajid diz não saber das fitas. George é induzido a repetir que está ameaçando Hajid.

O que só nos é revelado depois é o motivo pelo qual Hajid nutre tanto ódio por Georges, cuja culpa é tão grande que ele mente para Anna, dizendo que quando chegou no tal apartamento não havia ninguém, estava vazio. Só que Anna recebe uma fita de vídeo com o encontro dos dois. George é ‘desmascarado’. Ao fim do encontro, Hajid aparece consternado, de cabeça baixa, chorando copiosamente, numa atitude totalmente diferente da que ele mantém quando na presença do outro. Além de Anna, o chefe de Georges também recebe a fita, o que os leva a um terror: quem mais poderia ter recebido? Quem mais saberia daquele momento estranho da vida de Georges?

*Caché* é um filme baseado no conflito. O diretor sutilmente começa uma cena com imagens de guerra na televisão ao vivo, como que ilustrando o ‘tempo real’. Enquanto isso, o casal vive o conflito íntimo. Anna pressiona muito Georges para entender as motivações de Hajid. Até que eles se dão conta que Pierrot não está em casa. Logo Georges está com a polícia na porta da casa de Hajid, onde são presos este e seu filho. Aí o conflito atinge seu limite crítico. Não lhes é dado tempo aos suspeitos para falar qualquer coisa.

*Caché* é um filme baseado em sentimento de culpa. Quando Georges deduz que os vídeos são uma retaliação psicológica por tudo aqui que fizera de mal ao outro na infância, é como se seu mundo ganhasse outro sentido: sua família ameaçada por um perigo velado, imagens de um observador escondido que revela ter estado por perto ao longo de toda a sua vida. Uma assimetria entre ver e ser visto; um panóptico. As fitas nada mais são do que uma materialização da paranóia do observado. E por mais que o personagem insista em afirmar que não se sente culpado pela mentira que dissera aos seis anos de idade, no fundo, ele sofre com isso. E os vídeos vêm para assombrá-lo, para lembrá-lo que ele não se encaixa naquilo que considera correto, dentro da normalidade. A vigilância invisível instiga em George uma auto-punição mental, a autovigilância.

O ápice do terror que Hajid consegue fazer com Georges é corta a própria garganta em frente a este. Antes disso, de modo seco, Hajid diz apenas: “Você

precisava ver isso”. A força desta cena se dá principalmente porque o enquadramento é o da câmera de vigilância que no primeiro encontro deles gravara tudo. Georges fica refém de uma situação, embora ele não considere que também aquele momento está sendo gravado. E neste momento o espectador fica na apreensão da indecidibilidade imagética: “será que a imagem que vejo é diegética ou extra-diegética? Isto foi gravado ou faz parte da narrativa do filme? Terá Hajid gravado isso para incriminar Georges? Mas não faz sentido, se é ele se suicida. Ou sou eu que estou vigiando? Talvez no fundo, eu quisesse incriminar Georges”.

O filme levanta a bola ainda para uma questão pungente sob o viés da psicologia política: além da culpa do personagem principal, ela também é presente pela dívida moral dos franceses com os argelinos e *‘pied noirs’*<sup>46</sup>. O que nos leva a crer que este filme já tenha se tornado uma obra referencial sobre a tensa questão sócio-racial na França.

Após a morte de Hajid, Georges revela a sua esposa a mentira da sua infância que, conforme o filho de Hajid faz questão de lhe relembrar num encontro forçado, teria conseqüências para toda a vida do argelino: uma vida no orfanato, sem boa educação e oportunidades. Georges privara Hajid de tudo aquilo. A imagem antes da discussão entre Georges e o rapaz é emblemática e cheia de significados. Uma câmera fixa, muito distante da casa da infância mostra Hajid sendo levado à força para um orfanato.

Neste momento é como se o espectador viajasse para um momento do passado que determinaria toda uma vida de sofrimento e incertezas. E ao mesmo tempo, a posição da câmera endossa posição que Haneke sugere para o espectador: distanciamento. Como se fosse melhor não se envolver com o que ocorre àquela ocasião: o destino de um menino determinado por outro menino. Brilhantemente, Haneke aproxima o comportamento de uma criança de 6 anos

---

<sup>46</sup> Pied-noir significa literalmente “pé-negro” e é um termo usado em francês para descrever a população francesa que vivia na Argélia e que se repatriou na França depois de 1962 ano em que a Argélia se tornou independente, naquilo que foi um longo conflito sangrento. No seu uso corrente em francês, “pied-noir” é quase um sinônimo de repatriado.

com o do franceses em relação aos *pied noirs*. Porque é mais conveniente fingir que eles não existem, manter a distância.

Por fim, a cena final nos leva de novo para o dilema da indecidibilidade. O último plano é na porta da escola de Pierrot. O filho de Hajid aparece rapidamente, se aproxima do menino, lhe fala alguma coisa. Parece ser uma conversa cordial. Ele vai embora, depois Pierrot vai embora com os colegas. E a câmera se mantém ali, fixa, observando tudo à distância. Não há saída para o espectador senão a perplexidade diante do dilema. O que terão eles conversado? Qual o motivo disso? E Haneke nos dá uma lição: por mais que uma imagem de vigilância possua o status de real em função de sua indexicalidade temporal, ela pode nos pregar peças. Portanto é preciso desconfiar desse status de verdade. Paul Virilio afirma que “*quando tudo se torna real, nada mais o é*”.

### **Considerações finais**

Agora sabemos que para compreendermos o alcance das transformações estético-discursivas do cinema a partir dos anos 1990, é preciso conhecer a história da visualidade e relação que a vigilância estabeleceu com as sociedades em diferentes momentos. Entendemos também que os âmbitos em que a vigilância se opera são os mais variados e o cinema é um deles, devido a sua característica reflexiva dos fenômenos sociais. Ao aproximarmos dois dispositivos fundamentais na história da visualidade: o panóptico e o cinema; notamos que ambos se baseiam na relação de um olhar com um objeto observado: vigia e vigiado, espectador e filme.

E é neste sentido que a distinção entre os termos observador e espectador praticamente se perde. Porque no cinema de enunciação vigilante notamos cada vez mais a participação do espectador. E sabemos que espectador, no contexto cultural do século XIX até pouco mais da metade do século XX, significava um olhar passivo ao espetáculo. Se observar significa examinar minuciosamente, acompanhar a evolução, obedecer, vigiar, o termo observador se torna também muito apropriado para o indivíduo que assiste ao filme de enunciado vigilante. Jonathan Crary defendera o termo observador para ratificar seu argumento de que a história da visualidade é correlacionada com a história da vigilância (observação). O que ele talvez não tenha pensado é que, independentemente do discurso, seja vigilante, construtivista, o cinema sempre propôs mutações na relação espectador-filme. E por isso, o termo espectador não perdeu sua validade.

O panóptico encontrou no comportamento humano algo que o legitimasse. O indivíduo internaliza o olhar vigilante como forma de autocontrolar suas pulsões, o que permite a convivência em sociedade, conforme defendido por muitos autores importantes das ciências humanas como Michel Foucault e Norbert Elias. Com o passar dos anos, o olhar vigilante evoluiu de acordo com as inovações tecnológicas e principalmente na maneira de interpretar os fatos que muda de acordo com o momento histórico, forçando a cognição humana a muitas crises epistemológicas.

Na passagem da *sociedade disciplinar* para a *sociedade de controle*, a relação entre homem e vigilância se ampliou e difundiu. Uma evolução da linguagem cinematográfica para o discurso da vigilância era o caminho mais provável se pensarmos que grande parte das relações sociais, dos anos 1960 em diante, passaram aos regimes de controlato, segundo Gilles Deleuze.

Naquele momento, o vídeo surgiu como marco para a criação de obras cujo caráter estético-formal era de vigilância. E também começou a interpenetrar o cinema, ainda que gerasse uma resistência em audiências mais puristas. Conforme afirmou Phillip Dubois, a incorporação e transformação entre os dois suportes é delicada e cheia de obstáculos, mas por outro lado, se reforçam ainda mais em seu “ser imagem”. A imagem no cinema sofreu profundas modificações ao longo do tempo e acreditamos que o vídeo pode ser encarado perfeitamente como uma decorrência indireta do próprio cinema. Sendo assim, não faz sentido algum colocar o vídeo em um lugar de menor importância em relação ao cinema.

Percebemos também que a internet teve papel fundamental na publicização do privado e na privatização do público, fenômeno que abrange espaços urbanos e vida íntima, por hibridizar ambos os espaços. Tentamos aqui entender como o vídeo e a internet proporcionaram plataformas singulares e cada vez mais acessíveis para a auto-expressão, e ao mesmo tempo abriram novas fronteiras para o espaço público que culminaram na espetacularização da vida.

Vimos como o “tempo real” concedeu status de referencialidade as imagens, criando um espaço perfeito para o simulacro nas práticas midiáticas, reforçadas pela busca do ser humano por representações de realidade.



Vimos também o quanto a vigilância pode influenciar sobre a construção de identidades, o deslocamento das experiências de vida que passam a ser pautadas pela produção midiática e a exaltação da visibilidade como forma de reconhecimento individual. E por fim, vimos como o cinema incorporou os enunciados de vigilância, diante de um mundo onde a *hypersurveillance* está prestes a atingir sua máxima eficiência. As novas tecnologias permitem que o aparato da vigilância funcione cada vez mais invisível e rápido por antecipar aquilo que será visto. E tanto a subjetividade quanto a visibilidade também se transformam de maneira inevitável.

Concluimos por meio de uma análise exaustiva dos filmes aqui propostos, que o cinema “panóptico” lida com as características da vigilância de modo a instigar reflexões e reações nas platéias. Assim como na vida real, os personagens retratados em cada uma das cinco narrativas aqui analisadas, revelam relações profundamente atordoadas pela presença do olhar vigilante, o que provoca situações profundamente conflituosas. Todos eles, cada um a seu modo, propõem um “efeito de real” na estrutura narrativa e endossam a posição do espectador como operador da vigilância. Estes filmes têm a vigilância como epicentro de suas construções narrativas, e ao mesmo tempo apresentam abordagens bem distintas.

Em *Double Blind (No Sex Last Night)*, percebemos que o jogo proposto por Sophie Calle a Greg Shepard envolve o espectador no voueyrismo-exibicionismo a medida que vemos a intimidade dos personagens exposta. Ali, o espectador obrigado a entrar na subjetividade da voz em off, que hora é de Sophie, hora é de Greg, a cada momento do filme sendo colocado diante de uma confissão diferente, é seduzido pela vontade de saber. Quando Sophie afirma ironicamente que não houve sexo na última noite, ela reforça nosso desejo de saber se houve ou não. Até então, o espectador tem sua curiosidade aguçada pelos discursos dos personagens. Tudo nos leva a crer que não houvera mesmo o sexo, se consideramos a relação fria que eles mantêm. Neste sentido, lembramos de Foucault. Ele defendeu que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo à obscuridade, mas sim a sua valorização como segredo. E é

na vontade que este filme provoca no espectador de saber que reside a relação voyeurismo-exibicionismo.

Aspecto fundamental do dispositivo panóptico, a internalização do olhar vigilante é a chave da compreensão do sofrimento do personagem Fred em *A Estrada Perdida*. Vimos no segundo capítulo sobre o poder da autovigilância que reforça modelos binários criados de modo que homens possam conviver em sociedades civilizadas: permitido e proibido, louco e são, normal e anormal, etc. E tudo neste filme é perpassado por uma certa ambigüidade, constituída por modelos binários. Fred sente culpa porque não se identifica como normal. Em um segundo momento do filme ele se transforma em Pete, um rapaz ingênuo seduzido por uma mulher igual a que Fred matou. A própria Renne/Alice, representa duas faces de uma mesma personalidade. E certamente, a noção de uma personalidade múltipla só é possível se o indivíduo reconhece que tem uma personalidade, no mínimo. A sociedade pode até lhe reconhecer como sendo “bom”, mas se ele se reconhece como “mau”, o faz em função de auto-observar.

Sendo assim, a legitimação da vigilância provoca inúmeras influências nas subjetividades, especialmente no que diz respeito à relação sujeito-visibilidade, o que é fantasticamente colocado em *O Show de Truman*. Todos somos rodeados por dispositivos de vigilância e assim como Truman, não nos damos conta da sua interferência em nosso cotidiano. E também não percebemos ainda com clareza, a dimensão que a visibilidade ganhou para definirmos quem somos. Se hoje muitas pessoas utilizam recursos variados de exposição como os *weblogs* de textos e fotos, e sentem a necessidade de compartilharem informações e dados na internet, sem dúvida tudo isto é perpassado pelo desejo de inserção, reconhecimento e visibilidade inerente ao homem, só que de maneira exacerbada. Porque se comparamos grosseiramente, um *blog* em forma de diário pessoal não é nada muito diferente de um *reality show*, no que diz respeito à exposição da intimidade e ao desejo de ser visto pelos outros, guardadas as devidas proporções de alcance de cada meio. E inclusive a própria condição de interatividade das audiências é semelhante para ambos.

*Dez* nos mostra o reflexo do controle sobre a liberdade individual que a vigilância de uns sobre os outros provoca na cultura iraniana. Ao deslocar o espectador para um espaço onde ele não é um operador de vigilância reconhecido dentro do espaço fílmico, o filme nos possibilita ver de bem perto a vida de Mania sem controlá-la. A operação da vigilância extra-diegética no caso serve para que o espectador sinta-se próximo dos personagens, mesmo sem estar de fato, e desta maneira, que possa refletir sobre as condições de vida naquela sociedade. Neste sentido, a desconstrução da indexicalidade da imagem e *damise-en-scène* conforme conhecidas até então serve para deixar o espectador mais perplexo ainda diante do realismo do filme.

E por último, a indecidibilidade da imagem que está presente em outros destes filmes, mas que em *Caché* se torna condição para a narrativa do filme acontecer. Se hoje em dia a vigilância é relativamente bem resolvida no imaginário social, na medida em que seus usos são justificados para um aumento da segurança dos coletivos, este filme vem para inflamar muitas discussões sobre tal legitimidade. Afinal, quando a vigilância subverte o propósito da segurança e é usada justo para ferir a liberdade de um indivíduo, como é que devemos nos posicionar? Ou seja, tudo depende inequivocamente da maneira como o observador se posiciona diante de uma imagem de vigilância. Assim como a relação que o espectador vai ter com o filme de dispositivo panóptico é delimitada pela questão da indecidibilidade de sua imagem. No final, tudo meio que se resume a se é ou não é real.

Conforme já dissemos, a visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito espectador que é ao mesmo tempo o produto histórico, a visão e certas práticas, técnicas e modos de subjetivação.

Sob a nova perspectiva que a enunciação vigilante do cinema impõe, Jean Louis Comolli, concentra sua análise nas relações entre técnica, estética e ideologia, e defende uma prática cinematográfica mais próxima documentário, como tentativa de recuperar a experiência e o sujeito, cada vez mais autômato na busca de uma expressão individual dentro de *reality shows* e outros modos de auto-exibição. Esta prática vai de encontro ao plano institucional da *sociedade*

*do espetáculo*, que, para ele, é um positivismo no mundo, hipervisibilidade que supõe que “tudo está aí, visível” num sistema de circulação que nos faz empilhar imagens e nos confundir pela velocidade da máquina publicitária.

Tal prática ofereceria ao espectador o momento reflexivo do ver (em que ele se vê vendo), e lhe daria oportunidade de trabalhar o limite entre o visível e o invisível (há sempre algo que se esconde; o invisível é a condição e sentido do visível). Como este espectador perdeu a crença na imagem – utopia originária do cinema - tornou-se necessário discutir o espetáculo midiático a partir da inserção da dúvida na esfera do visível para que se reinstale a reflexão que passa pela dialética de crença-dúvida.

Sem dúvida, uma prática cinematográfica muito mais generosa para com o espectador, porque devolve à experiência de assistir ao filme um sabor de indecidibilidade, de imprecisão necessário para manter a atenção do início ao fim da projeção: “justo por não prever o que acontecerá é que me interessa ver o final do filme”. Se antes o mistério mais certo que nos nutria o desejo de assistir a um filme era saber o seu desfecho, agora o mistério é outro. Queremos saber se “aconteceu” ou não, se é “real” ou ficção. E dependendo do filme, essa dúvida extrapola a diegese. Recentemente o diretor Eduardo Coutinho se antecipou ao nosso desejo pelo mistério da indexicalidade no seu maravilhoso filme *Jogo de Cena*. Mesclando atrizes e mulheres comuns, ele as pede que nos contem histórias. E num incrível trabalho de deglutição *damise-en-scène*, o espectador é surpreendido pelo mistério: “*Mas afinal de contas, quem falou a verdade? De quem é de fato aquela história? Será que aquela história é de alguém?*”

O essencial dentro desta prática defendida por Comolli e realizada por cineastas como Coutinho e Kiarostami é renovar aquela aposta nas virtudes do dispositivo técnico naquilo que, desde o século XIX, foi visto como a sua capacidade de “ir além”, negar, subverter o cálculo, surpreender. Fica reservado ao espectador o papel de atribuir verossimilhança à narrativa e não ao autor da obra, estreitando assim, a relação espectador-filme. Algo que se aproxima bastante da imagem-relação defendida por Boussier.

Neste caso, o diretor divide com o espectador uma responsabilidade - até certo ponto, é claro - na medida em que ambos tem praticamente a mesma relação com a imagem apresentada. Alguns podem afirmar que é uma exigência muito grande em relação ao espectador, acostumado a uma passividade diante da tela. E não há dúvida que é um risco enorme que alguns diretores se dispõem a correr. O que surge como necessidade a partir disso, conforme chama a atenção Patrice Blouin, é uma educação visual da platéia porque, por mais estranho que possa parecer, o uso artístico da vigilância pode levar a uma emancipação artística do espectador.

Quando paramos para analisar tais filmes-dispositivos, abrimos um caminho de ampliação das possibilidades das narrativas. Para muito além do cinema de narrativa clássica, o cinema da vigilância ou cinema *panóptico* pressupõe uma autonomia da narrativa e do olhar do espectador infinitamente maior. Estes filmes não podem ser reduzidos meramente a uma análise de conteúdos, ou de gênero ou do viés psicológico de seus personagens porque eles redefinem o próprio conceito de filme, segundo a sua conceituação clássica.

Certamente muito ainda há porvir no que concerne às inovações e reflexões artísticas relacionadas à vigilância. Os cineastas do século XXI estão apenas no início de uma longa jornada rumo a desvendar a estranha relação que o indivíduo contemporâneo começa a redefinir com seu próprio espaço, sua intimidade e o espaço comum, da *sociedade de controle*. E também porque o cinema hoje busca uma nova definição em função das alterações que o seu dispositivo sofreu a partir do vídeo e da digitalização. É preciso, portanto, entender as interações entre as mídias como algo positivo e que promove expansão da linguagem e redescobrir o sentido do dispositivo do cinema, ao invés de aprisioná-lo em sua forma.

### **Referências Bibliográficas:**

- BARTHES, Roland. *O Efeito de Real*. In: O Rumor da Língua.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRY, Jean Louis. *L'effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978.
- BAUMAN, Z. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. *La Querelle de Dispositifs*. In : Revista ArtPress nº 262.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*. In: Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana. *Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos*. In: Limiares da Imagem. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- BENTHAM, Jeremy. "Panopticon" (Preface). In: Miran Bozovic (ed.), *The Panopticon Writings*, London: Verso, 1995.
- \_\_\_\_\_, Walter. "Pequena História da Fotografia". In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOUIN, Patrice. *Le Miroir Indifférent: Vidéosurveillance et Mise en Scène*. In : Revista ArtPress nº303.
- BOGARD, William. "Social Control of the 1990's". In: *The Simulation of Surveillance*. 1ª edição. Londres: Cambridge University Press, 1996.

BOIS, Yve-Allain. "La tigresse de papier". In: *Sophie Calle - M'as tue vue*. Paris: Éditions Barral, 2003.

BORDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*, Oeiras: Celta Editora, 1997.

BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias da informação e de comunicação*. Revista Famecos, nº 24, 2004, p.110-124.

\_\_\_\_\_, Fernanda. *Dispositivos tecnológicos e produção de subjetividade*, anotações de aula com base no curso ministrado na pós-graduação em Comunicação da ECO/ UFRJ, de março a junho de 2006.

\_\_\_\_\_, Fernanda. *A enunciação de si na Modernidade*, In NETO, A. F. & PINTO, M. J. O indivíduo e as mídias. Rio de Janeiro: Diadorim/Compós, 1996. \_\_\_\_\_. *Do sexual ao virtual*. São Paulo: Unimarco, 1997.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita, *Videologias: ensaios sobre televisão*, coleção estado de sítio, São Paulo: Boitempo, 2004.

BUENO, Silveira. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Lisa, 1988.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2000.

CASARES, Adolfo B. *A Invenção de Morel*. 1ª reimpressão. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.

CASETTI, Francesco. *El film e su espectador*. Madri: Cátedra, 1989.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*, Tradução Regina Thompson, 2ª, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMOLLI, Jean Louis. *Voir et pouvoir – L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse, Éditions Verdier, 2004.

COUCHOT, Edmond. "Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração". In: PARENTE, André. *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CRARY, Jonathan. "A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX". In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_, Jonathan. *Techniques of the Observer*. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. 1ª edição. Londres: MIT Press, 1990.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 (1967).

DELEUZE, Gilles. *Conversações*; Rio de Janeiro: Ed. 34 Literatura, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Post scriptum das sociedades de controle*. In: DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992. pp. 219-226.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

DUBOIS, Phillip. *Cinema, Vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_, Phillip. “O Efeito Cinema na arte contemporânea”. In: catálogo da mostra *Movimentos Improváveis*.

DUGUET, Ana Marie. *Déjouer l’Image : Creations Électroniques et Numériques*. 3ª edição. Paris : CNAP & Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

EHRENBERG, A. *L’individu incertain*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FATORELLI, Antônio. *Entre o analógico e o digital*. In: *Limiares da Imagem*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1993 (11ª edição).

\_\_\_\_\_, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 02 de dezembro de 1970; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio; 9ª, São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_, Michel. *Vigiar e Punir*. 33ª edição. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. (1920). In: *Obras psicológicas completas: edição Standard brasileira*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

FRÖHNE, Ursula. In CTRL [SPACE]: *Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. London: Ed. MIT Press Cambridge, 2002. pp 252-277.



GIDDENS, Anthony. APUD HALL, Stuart. "A identidade em questão". In: *Identidades culturais*. pp.16-19.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, tradução Tomaz.T. da silva e Guacira Lopes Louro, 7ª, Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARDT, Michel. *A Sociedade Mundial de Controle*. In: ALLIEZ, E. *Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. Trinta e Quatro, 2000. pp. 357- 372.

JAMESON, Frederic. "As marcas do visível". In: *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

KRACAUER, Siegfried. "The Cult of distraction on Berlin's picture palaces". APUD SINGER, Ben. In: *O Cinema a invenção da vida moderna*. 2ª edição. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

LESTOCART, Louis-José. *The Global Panopticon*. In : Revista ArtPress nº303.

LEVIN, Thomas. *Rethorics of Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time'*. In CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. London: Ed. MIT Press Cambridge, 2002. pp 578-593.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LISSÓVISKI, Maurício. *A fotografia documental no limiar da experiência moderna*. In: *Limiares da Imagem* (org. Fernanda Bruno e Antônio Fatorelli). Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LYNCH, David. Entrevista para a revista *Cahiers du cinema*, nº 509, Paris, 1997.

MACHADO, Arlindo. "As origens do 'Big Brother', copyright Trópico – disponível em [www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico), consultada em 02/03/2007.

\_\_\_\_\_, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, Kátia. *Transcinema e a estética da interrupção*. In: *Limiares da Imagem* (org. Fernanda Bruno e Antônio Fatorelli). Rio de Janeiro, Mauad, 2006.

MANOVICH, Lev. "A Linguagem das Novas Mídias". Disponível em <http://manovich.net>

\_\_\_\_\_, Lev. "Image after Matrix". Disponível em <http://www.manovich.net>

\_\_\_\_\_, Lev. "Reality Media". Disponível em <http://www.manovich.net>

\_\_\_\_\_, Lev. "New Media: a user's guide". Disponível em <http://www.manovich.net>

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1977.

ODIN, Roger. *De la fiction*, Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2000.

ORWELL, George. 1984, tradução de Wilson Velloso, 27ª, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

PARENTE, André. *Do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo*.

\_\_\_\_\_, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

ROBBE-GRILLET, Allain. APUD BORDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*, Oeiras: Celta Editora, 1997.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity early sensational cinema and its contexts*. Nova York, Columbia University Press, 2001.

STORR, Robert. *Sophie Calle, la femme qui n'était pas là*. In : Revista ArtPress nº295.

THOMPSON, John B. *O eu e a experiência do mundo mediado*. In: *A Mídia e a Modernidade. Uma Teoria Social da Mídia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. pp.181-16.

TURKLE, S. *Life on the Screen - identity in the age of the Internet*. NY: Simon & Schuster, 1997.

XAVIER, Ismail. "As aventuras do dispositivo". In: *O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência*. 3ª, São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005. pp. 175-207.

\_\_\_\_\_, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

\_\_\_\_\_, Slavoj. *The Ticklish subject*. Londres, Verso, 1999, p. 299.

**Filmografia:**

2001, Uma Odisséia no Espaço – Stanley Kubrick, 1968.

1984 – Michael Radford, 1984.

A Conspiração - Francis Ford Coppola, 1974.

Acossado – Jean Luc Godard, 1960.

A Estrada Perdida – David Lynch, 1997.

Brazil, o Filme – Terry Gilliam, 1985.

Caché – Michael Haneke, 2005.

Close up – Abbas Kiarostami, 1990.

Double Game (No Sex Last Night) – Sophie Calle e Greg Shepard, 1997.

Der Riese (O Gigante) – Michael Klier, 1983.

Dez – Abbas Kiarostami, 2002.

Histoires du Cinema: Seul le Cinema – Jean Luc Godard, 1997.

Inimigo do Estado – Tony Scott, 1998.

Janela Indiscreta - Alfred Hitchcock, 1954.

Jogo de Cena - Eduardo Coutinho, 2007.

La Sortie de Les Usines Lumière – Irmãos Lumière, 1895.

Lost, Lost, Lost – Jonas Mekas, 1975.

Menace II Society – Albert Hughes, 1993.

Mera Coincidência – Barry Levinson, 1997.

Moulin Rouge – Baz Luhrmann, 2001.

O 4º Poder – Costa Gavras, 1997.

O Ano Passado em Marienbad – Alain Resnais, 1961.

O Homem com a Câmera – Dziga Vertov, 1929.

O Show de Truman – Peter Weir, 1999.

Tarnation – Jonathan Caouette, 2005.

The Thousand Eyes of Doctor Mabuse – Fritz Lang, 1960.

Thelma e Louise - Ridley Scott, 1991.

Time Code - Mike Higgs, 2000.

Tropa de Elite – José Padilha, 2007.