

O olhar do cinema na sociedade de controle: Vigilância, *found footage* e resistência

The look of cinema in the control society: Surveillance, found footage and resistance

Eduardo A. Russo

Crítico e pesquisador de cinema e artes audiovisuais. Professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional de La Plata, Argentina. Autor de *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008) e *Diccionario de cine* (Paidós, 1998). Email: earusso@fba.unlp.edu.ar

Tradução: Patrícia da Veiga Borges

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) e jornalista da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Submetido em: 05/06/2017

Aceito em: 07/07/2017

DOSSIÊ

RESUMO

O artigo examina diversos modos de criação inscritos entre cinema de arquivo e a sociedade de controle a partir das considerações de Gilles Deleuze. Por meio da análise de casos pertencentes aos âmbitos do cinema e do vídeo contemporâneo é traçada uma situação que revela diversos aspectos da oposição entre culturas de vigilância e o ato de ver próprio do cinema, como prática de uma forma decisiva de resistência no campo audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Controle; Política; Vídeo; Vigilância.

ABSTRACT

The article examines several modes of creation inscribed between archive cinema and the control society, based on the considerations of Gilles Deleuze. Through the analysis of cases belonging to the fields of cinema and contemporary video, a situation is drawn which reveals several aspects of the opposition between cultures of vigilance and the act of seeing the cinema itself, as a practice of a decisive form of resistance in the audiovisual field.

KEYWORDS: Cinema; Control; Politics; Video; Surveillance.

Dentro do trabalho cinematográfico de arquivo é possível reconhecer uma categoria especialmente reveladora para indagarmos acerca do cinema como uma cultura do olhar e da escuta, ainda que seus materiais procedam de territórios fronteiriços ou decididamente estranhos ao que costumamos designar como cinematográfico. Esse encontro com o que faz referência à muito difundida denominação *found footage*, cujo reconhecimento é crescente, remete a um achado que comumente transborda esses materiais bem catalogados que se localizam em arquivos e cinematecas. Trata-se de um encontro que possui algo de surpreendente, até mesmo de inesperado. Possui em alguns casos o impacto próprio não somente do que havia sido confinado ao esquecimento, mas também de um verdadeiro retorno do reprimido. Em nosso caso, deveremos expandir um pouco mais o território do *found footage*, múltiplo e vasto por si só, já que os materiais que formam parte dos elementos básicos nas peças que exploraremos pertencem a um âmbito que extrapola, de vários ângulos, a imagem cinematográfica.

Às vezes, seus insumos são fitas de vídeo-vigilância, de monitoramento eletrônico; em outros casos, inclusive, é bastante forçada a denominação de *footage*, já que se trata de arquivos digitais radicados em discos duros ou alojados no espaço virtual, imagens de uso industrial, policial, militar ou médico, entre outras. Por certo, não são exatamente essas imagens nas quais pensamos quando falamos de cinema. No entanto, são encontradas, apropriadas e processadas para que, sem dúvida alguma, com elas se possa fazer cinema. Para além do estranhamento inicial do campo cinematográfico é possível afirmar que estas experiências podem nos brindar com algumas razões importantes para pensar, neste período inicial do século XXI, por que o cinema ainda importa. Ou melhor: em que o cinema pode ser importante hoje, que função pode possuir o desdobramento de um olhar cinematográfico na iconosfera que nos abriga e, não de poucas formas, modela nossa experiência e nossas possibilidades.

A mesma ideia de arquivo é interessante pelos problemas que acarreta. Problemas que, certamente, ressoam em noções que atravessaram o século no mundo artístico, como a aquela de objeto encontrado (desde sua vertente francesa, *objet trouvé*, ao americanizado *ready-made*), tão celebrada por Dadá, unida às experiências da colagem de retratos e em várias vanguardas históricas. Nesses casos se enfatizava também a dimensão do encontro, mas no caso do *found footage*, longe de se impor como uma disponibilidade imediata ou a submissão a um breve ato de modificação que o liberava rapidamente à sua existência artística, esse achado era somente o ponto de partida para um

intenso trabalho que deixava revelar, somente até sua finalização, a forma elaborada por um meticuloso e frequentemente extenuante processo.

Durante quase todo o século XX, os materiais de *found footage* foram extensivamente fílmicos. Mas nas últimas décadas, arquivos televisivos e videográficos, mediante variadas experiências, ampliaram-se a um espectro que no umbral digital dos anos 1990 fez-se muito mais plural e complexo. Eugeni Bonet (1993), por exemplo, propôs sua consideração como desmontagem, relacionando-a não somente à noção *derrideana* de desconstrução, mas também com um desarmar em sentido amplo - o que implica desarticular não somente uma montagem cinematográfica, como também modos de operação e de manipulação da imagem em uma manobra que é crítica e criadora em um mesmo movimento.

Não tentaremos aqui elaborar uma genealogia das práticas de *found footage* nem dos debates que tal denominação suscitou. Somente nos limitaremos a, dentro da difusão contemporânea do termo, aceitá-lo no que nele há de postura unificadora de um conjunto de práticas heterogêneas. Nesse sentido, destacamos a iniciativa de Antonio Weinrichter (2009) de considerar as práticas de criação com *found footage* na tradição do apropriação. Trata-se, neste caso, não somente de se apropriar, mas também, e além disso, de manipular, às vezes intensamente, o material disponível e de desenvolver, por sua vez, um trabalho crítico sobre a imagem cinematográfica e sua cultura.

As operações cinematográficas com *found footage* conduziram não poucas vezes o encontro com materiais fílmicos distantes, largamente esquecidos, desdenhados ou decididamente ocultados como resíduos, no máximo empilhados ou defeituosamente catalogados, para trabalhá-lo, voltar a visibilizá-lo e inclusive mostrar algo bem distinto de sua função original. Mas desde as últimas décadas, através da televisão e de gravações em vídeo, produziu-se uma expansão de arquivos que, do cinematográfico, ampliou-se ao campo audiovisual em conjunto, procedendo de distintos meios. Ao finalizar o século XX, o vasto mundo da imagem eletrônica, com seus próprios arquivos e seus supostos resíduos audiovisuais, tornou-se um território cada vez mais complexo que se acrescentou à revolução digital. Suportes, formatos e artefatos foram se proliferando a partir do mundo fílmico e videográfico. Desde os primórdios da gravação em vídeo até o presente, foram se acumulando mais de oitenta formatos tecnológicos diversos. E, se é certa aquela frase tão reiterada nas reuniões de arquivistas cinematográficos, no sentido de que “a película não espera”, estas distintas tecnologias do vídeo, comumente, esperaram muito menos.

Ao mesmo tempo em que é muito problemática a conservação da fita ou de discos variados e o sinal magnético (ou os dados numéricos) neles registrado, o que está submetido a um grau de obsolescência muito mais vertiginoso é o *hardware* ligado ao que está visível de tal material, seja analógico ou digital. Por exemplo, aquele que deseja recuperar informação de um arquivo digital dos anos 1990 se depara com sérios problemas de suportes, *hardware*, *software* e sistemas operativos obsoletos, frequentemente conspirando em intrincados pesadelos informáticos. Pois bem, procedentes desse universo altamente instável, cujos arquivos também são muitas vezes alterados pela possibilidade de reutilização, são os materiais que dão lugar a uma zona da experimentação em *found footage* e que expandem o campo de achados para além do fílmico, até a criação e indagação de uma galáxia audiovisual na qual, apesar de sua heterogeneidade esmagadora, é possível fazer cinema.

1. Olhar e controle no mundo contemporâneo

Interessa-nos confrontar uma certa arte do olhar e da escuta com práticas da visão orientadas ao controle. Um dos termos utilizados tão reiteradamente para se aceder a uma gama de possibilidades nas últimas décadas é aquele que se refere ao fato de estarmos vivendo em uma sociedade de controle, um paradigma que assume a outra face da chamada sociedade do espetáculo, caracterização certa de Guy Debord. A cultura em questão, tal como apontou oportunamente Michel Foucault nos tempos de seu *Vigiar e punir* (1975), pertencia mais à ordem da vigilância do que do espetáculo. O outro lado da sociedade dominada pelo espetáculo, essa relação entre sujeitos regulada pelas imagens, não é senão uma sociedade de vigilância. Ambas estão afetadas por uma complementaridade constitutiva e isso é concernente à criação audiovisual. O próprio cinema está atravessado desde seu princípio por essa dupla condição: um de seus pilares se sustenta em culturas espetaculares precedentes (lanterna mágica, fantasmagoria, magia cênica, diorama, panorama e outras formas de convites ao assombro e à fascinação ilusionista) enquanto que o outro se assenta em uma inscrição maquínica do mundo visível, em um registro, em um armazenamento e em uma distribuição mobilizados, muito frequentemente, para levar adiante certo tipo de controle pela imagem.

Desde os esforços pioneiros da cronofotografia de Etienne-Jules Marey é possível observar

as tentativas de registrar para conhecer e conhecer para operar em um campo concreto, seja o do corpo humano em alguns de seus desempenhos desportivos, seja em seus padecimentos ou em combate, o que levou seu discípulo, o irlandês e múltiplo inventor Lucien Bull, que seria uma peça chave no desenvolvimento da cinematografia científica, a trabalhar no seio do exército francês com suas câmeras de alta velocidade e com equipamento de detecção sonora para localizar a artilharia inimiga na Primeira Guerra Mundial. Uma aproximação similar entre registro e domínio ofereceu ao alemão Ottomar Anschutz, em seus estudos cronofotográficos sobre ações de equitação, uma integração ao entorno de Kaiser Guilherme II. O que está em jogo nessas experiências é a observação mais minuciosa possível e com finalidades operatórias. Se o objetivo era analisar o movimento, esse mesmo movimento registrado era aquele a ser controlado ou, eventualmente, eliminado mediante a aniquilação do móvel. Paradoxos do cinema postos a examinar a trajetória humana: se, de um lado, facilitava uma certa cena de um progresso sociotécnico ordenado e cuidadosamente catalogado (por exemplo, em etnias), do outro, oferecia técnicas para submeter a um igualmente cuidadoso controle dos corpos registrados, ou, inclusive, abria-se à inspeção médica dos estragos da guerra e sua possível reparação pela técnica, tal como demonstra de maneira especialmente perturbadora um filme como *Oh Uomo* (Gianikian e Ricci-Lucchi, 2004), feito a partir dos arquivos de medicina militar da Grande Guerra, que estabelece uma sombria sinfonia do horror sobre as mutilações dos veteranos dos campos de batalha e as reluzentes ou engenhosas próteses com as quais se procuravam amenizar seus sofrimentos. A seu modo, esta função responde àquele destino imaginado como dominante pelos mesmos Lumière: o futuro dessa tecnologia, para eles, estava ligado à vida dos laboratórios científicos.

É interessante advertir que a dupla condição do cinema, como continuador e amplificador de uma cultura do espetáculo a ponto e alcançar dimensões massivas, e como artefato orientado a promover um conhecimento operatório no terreno tecnocientífico, não é uma exceção, uma vez que essa ambiguidade também está nos mesmos embasamentos de outras máquinas de visão. Uma divisão similar é evidenciada na televisão que, como o cinema, é um invento do século XIX. Certa linha do tempo convencional da história dos meios audiovisuais a localiza como uma sorte de filha mais nova do cinema, competidora e virtual substituta da grande tela na segunda metade do século XX. Entretanto, as ideias e os desenvolvimentos técnicos que conduzem à televisão se espraiam pelo centenário anterior. Invenções como o telégrafo pantográfico de Giovanni Caselli, orientado à comunicação militar como

substituição do sistema de sinais e complemento do telégrafo para a transmissão de imagens gráficas, que logo foram aplicadas à comunicação comercial, ou experiências como o disco de Paul Nipkow, falam às claras de uma iniciativa orientada ao controle pela visão que permeia a imaginação do século XIX. Fundamentalmente, trata-se de ver o que está ocorrendo em outro lugar, embora ao mesmo tempo. Uma extensão da visão à distância, simultânea e com finalidades operatórias, por assim dizer, parente consanguíneo da luneta ou dos binóculos. Em ambos os inventos, o de Caselli e o de Nipkow, a eletricidade facilitava a dimensão do contato visual instantâneo. E por ter telas em jogo, facilmente tal superfície televisiva em tempo real era propícia para se tornar em escala telescópica, por exemplo, uma arma de largo alcance.

É interessante recordar que a televisão é um artefato idealizado, antes ainda de ser cabalmente inventado, em um contexto do século XIX, e com uma finalidade que fundamentalmente se relaciona com o contato visual instantâneo orientado a funções de monitoramento. Vale a pena citar aqui uma imagem que, apesar de bastante difundida, deve ser mencionada repetidamente por sua sagacidade. Trata-se de uma ilustração do novelista e artista gráfico George Du Maurier, publicada no anuário de 1879 do célebre semanário satírico *Punch*, da Grã-Bretanha. Este ilustrador imagina a rápida chegada, desde os Estados Unidos, de uma incipiente invenção de Thomas Alva Edison. No plano dos feitos, Edison, pertencente a um nutrido grupo de inventores de New Jersey, já havia patenteado o fonógrafo e estava desenvolvendo outros inventos que transformariam a vida cotidiana nas metrópoles, como a luz elétrica incandescente, as redes elétricas e outras invenções que dariam um novo patamar de modernidade à vida urbana. Em Londres, uma das cidades cuja trama de comunicações já estava sendo transformada pelo telefone e anteriormente havia sido interconectada com todos os rincões da órbita terrestre que eram interessantes ao império mediante o telégrafo, os leitores dessa edição de 9 de dezembro se inteiraram de uma invenção nascida da imaginação de Du Maurier. Uma rebuscada ilustração fazia ler uma legenda: “O telefonoscópio de Edison (transmite a luz tão bem quanto o som)”.



[Figura 1. O telefonoscópio de Thomas Alva Edison]

O que vemos na imagem é a sala de estar de uma acolhedora casa burguesa vitoriana com um casal idoso diante de uma tela de amplas dimensões localizada por sobre uma lareira. Não mão de cada um deles é possível notar uma espécie de funil que, sem dúvida, permite a eles se comunicarem oralmente com quem está na tela. O texto que segue o título do desenho é particularmente revelador. O casal pode se comunicar instantaneamente com uma moça que é vista na tela. Ela está em Ceilão (Sri Lanka), onde se fazia o chá que se consumia na metrópole. É a filha do casal, e ela está compartilhando um momento de ócio em um jardim que, mediante o imperialismo, parece britânico - e conta até com um jogo de críquete. Eles lhe perguntam como ela está e quem é a outra jovem que se vê ao fundo da cena. Não fica claro se ela pode ver seus pais, mas o que é evidente é que a garota está sendo observada por eles. É televisão como videoconferência. Quando mostramos esta ilustração, a reação do leitor é imediata: parece uma aplicação informática altamente difundida. Trata-se, claro, de um remoto precursor do *Skype*, ao modo vitoriano, certamente.

O caricaturista e os leitores de *Punch* fantasiavam, mas, ao mesmo tempo, pensavam em tal invento como algo quase imediatamente possível. Na Alemanha, o inventor Paul Nipkow já havia desenvolvido seu famoso aparelho, que, utilizando o disco que levaria seu nome, permitia analisar uma imagem no extremo de seu circuito e reproduzi-la na tela em outro extremo. Mas, voltando à imaginação

de Du Maurier, este contato audiovisual que é parento-filial e protetor, ao mesmo tempo, é também a Inglaterra e o Ceilão mediante o exercício de um olhar que controla, desde o centro do império, a próspera colônia, assegurando a ordem, a produção e até o lazer feliz dos súditos da Coroa em um jardim britânico estendido aos confins do planeta. Há, portanto, uma precedência, na imaginação e no desejo, da criação de um lugar imaginário que logo a tecnologia vem concretizar, e que se molda nesse espaço prefigurado. Se a televisão é uma invenção posta em evidência no final dos anos 1920, muito antes de ser estabilizada e difundida como um meio de comunicação massiva que muito deveu em sua estrutura socioeconômica inicial e suas funções variadas ao marco que lhe outorgava a radiofonia, suas funções mais imediatas foram pensadas no marco do monitoramento, da vigilância por meio de câmeras e de aparelhos receptores.

Para completar, ainda que provisoriamente, esta conexão entre meios, visão e controle, convém recordar o início das telas interativas. Essas telas, que no presente são abundantes em nossa experiência cotidiana e muito particularmente sedutoras dentre as tecnologias audiovisuais móveis como *smartphones* e *tablets*, surgiram em um contexto muito diferente e foram possíveis somente através de grandes aparatos, como os grandes computadores *mainframe* dedicados ao uso militar. Como destacou Lev Manovich em sua tentativa de estabelecer uma genealogia das telas no início da reconfiguração mediada que despertou a irrupção, durante os anos 1990, da categoria de *new media*, a primeira tela interativa foi disposta para o sistema de detecção aérea das forças armadas estadunidenses, batizado de S.A.G.E. (Semi Automatic Ground Environment) (Manovich, 2005, p. 153-155). Nesta peça crucial do complexo industrial-militar da guerra fria, com a participação do Instituto Tecnológico de Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology / MIT), a corporação IBM e o Pentágono, os monitores dos computadores exerciam uma dupla função: de um lado, monitoravam o tempo real; de outro, permitiam, quando uma pistola de luz acionava sobre um ponto de sua superfície circular, aumentar a zona iluminada e dar instruções ao aparato de defesa para preparar a interceptação do intruso aéreo. Como se pode notar, trata-se da complexificação de uma galáxia de telas que excede as usuais funções que vemos consagradas – entretenimento, espetáculo, informação, educação – para também apresentar operações no terreno do controle e da logística.

2. Persistências do panóptico

Um modelo recorrente quando se tenta pensar a visão em sua função de instalar um controle por meio do contato óptico é, sem dúvida, o panóptico idealizado por Jeremy Bentham em fins de século XVIII e reinterpretado na contemporaneidade por Michel Foucault (1975). Cabe lembrar que os principais argumentos de Bentham para apresentar diante das autoridades do governo britânico seu projeto de panóptico como sistema de organização social que incluía dispositivos arquitetônicos erigidos para tal fim, dirigiam-se a moderar a coação e a violência física na manutenção da disciplina carcerária britânica. Neste sentido, o reformismo *benthamiano* incluía o germe de certo alívio no uso da violência física, para substituí-lo por uma inibição na conduta dos reclusos, submetidos aos efeitos de uma visão preventiva.

Na conhecida planta arquitetônica dos edifícios panópticos, a torre central de onde observavam os guardas (sugestivamente rebatizados de inspetores) permitia vigiar cada uma das celas dispostas na forma circular. Eventualmente, um só inspetor podia ver a cada um e a todos os reclusos que ainda não podiam saber em que momento eram efetivamente observados: estratégicas persianas na torre central deixavam o inspetor ver sem ser visto. Não era necessário sequer que o interno fosse observado; bastava que ele pensasse que podia ser observado. As ideias de Bentham impactaram fortemente a arquitetura penitenciária, mas também se expandiram a outros âmbitos. Em seu projeto original, o filósofo planejava uma curiosa utopia de populações ordenadas e pacificadas por essa visão controladora: fábricas, escolas, hospitais.

Michel Foucault (1975) recuperou não somente essa dimensão reformista, como também tomou o modelo de Bentham como germe de toda uma concepção de sociedade e de exercício de poder. Certa aplicação mecanicista desses princípios incita a entender o que reside na multiplicação contemporânea de câmeras e telas, como a consumação de um panopticismo mais refinado pelas tecnologias visuais à distância, um mundo onde o controle por meio da visão tende a um domínio totalizador.

3. O cinema como crítica e resistência em ordens pós-panópticas

A análise de algumas experiências destacadas de *found footage* a partir de imagens de uma cultura do controle pode nos brindar com algumas chaves dos avatares atuais de tal formação social - e o exercício tanto crítico quanto de resistência que comporta a criação cinematográfica. O primeiro caso que abordaremos se converteu em um marco, tanto dos filmes feitos com arquivo, como das histórias de vídeo-arte. Trata-se de *Der Riese* (1983), de Michael Klier, um longa-metragem composto a partir da montagem do material tomado por câmeras de vigilância, ponto de partida de uma tendência que misturava em sua composição recursos da imagem eletrônica em seus materiais e em suas estratégias cinematográficas. A trajetória de *Der Riese* o levou a se converter em uma verdadeira lenda, acessível na última década a partir de sua digitalização e nova circulação. Resulta interessante assinalar que em seus créditos de abertura, logo depois do título, pode-se ler “Ein *film* von Michael Klier”, E não “Ein *video*...” (Klier, 1983), o que remarca simbolicamente sua pertença ao campo cinematográfico.



[Figura 2: *Der Riese*, Michael Klier.]

Der Riese começa com a aterrissagem de um avião de passageiros no aeroporto alemão de Berlin-Tegel. A trilha sonora (o filme é composto por umas poucas passagens com som ambiente e, em sua maior parte, é acompanhado por fragmentos musicais de Richard Wagner, Aram Khachaturian e Richard Strauss, entre outros) marca um tom dramático ao acompanhar a nave por meio de câmeras servo-controladas. Os movimentos panorâmicos das câmeras, as aproximações, revelam algo não somente no quadro visível senão no ponto de vista óptico desse enquadramento. A câmera está guiada na forma remota; não há um corpo que a segure, senão uma máquina que, naqueles anos, respondia ao controle em tempo real de um operador humano. Mas o movimento robótico domina a ação e não chega a acontecer nada em termos narrativos convencionais, ainda que a atenção própria do espectador encha de expectativas – e uma virtual frustração – o tempo dessa sequência. Nada notável ocorre, mas sua iminência está à espreita a todo momento. Cenas de rua, interiores de escritórios e de bancos, garagens.

A música, por momentos, pontua a ação e estabelece atmosferas que vão desde o *thriller* ou o filme de espionagem (não esqueçamos que é a Alemanha Ocidental da Guerra Fria) até o filme *noir*, e que melhor retornam até a obrigatória referência da sinfonia urbana, com reminiscências ao inevitável *Berlin, sinfonia de uma grande cidade* (1926), de Walther Ruttmann. Mas, diferentemente de todos esses casos, a imagem registrada foi para outros usos: monitoramento de trânsito, vigilância comercial, industrial ou policial. Tampouco há intervenção nessa imagem, que é somente montada e sonorizada. Se bem não há uma organização narrativa linear, aparecem insinuações de micro relatos que propõem ao espectador um trabalho atípico: olhar para essas imagens de outro modo e ensaiar, através de seu escrutínio e de sua montagem, uma configuração da qual o sentido possível só será extraído com esforço, e não deixará de ser tido como uma ambiguidade constitutiva. A procedência das imagens ronda os finais dos anos 1970 e o começo da década seguinte: vídeo analógico de baixa definição, ainda que com considerável grau de automatização no controle do movimento de câmeras e de lentes. Não há um protagonista, salvo o metafórico gigante do título. Mas cada movimento de câmera não faz outra coisa senão renovar nossa expectativa de relato, ou melhor, nossas suspeitas. Quando o modo *thriller* impera neste raro filme transgênero, o espectador está vendo (ou vai construindo) potenciais culpáveis, ou por acaso vítimas, em uma deriva que não seria exagerado apresentar nos termos de uma ficção de Fritz Lang ou Alfred Hitchcock. A suspeita deambula, a culpa é flutuante, projetada por nosso olhar, e vai pousando por sobre nós ou outro corpo na tela.

É possível entender o que está em jogo em *Der Riese* pelo panóptico de Bentham revisado por Foucault? De fato, em um momento inicial de sua circulação, o filme foi assim interpretado frequentemente. Não poderia ser de outro modo, dada a proximidade dos desenvolvimentos então recentes de Foucault, e o contexto da estréia do filme. A mesma alusão a esse gigante parecia evocar, em sua visão aglutinadora, uma potencialidade daquela figura invisível, porém ineludível, do inspetor *benthamiano*. Foi o que fez Arlindo Machado em um influente ensaio inicialmente intitulado “A cultura da vigilância” (1994) e logo retomado com pequenas mudanças no volume *A paisagem midiática*, denominado “Máquinas de vigiar” (2000). Não obstante a produtividade do revelador ensaio de Machado em sua leitura de chave panóptica, devemos destacar que, nas últimas décadas, alguns desenvolvimentos conceituais sobre a relação entre visão e controle na sociedade contemporânea nos deixam entrever outros ângulos no filme de Michael Klier, que o constituem em uma sorte de experiências que se dobram entre a visão panóptica e certas configurações derivadas ou alternativas a tal modelo que requerem outro tipo de inteligência. Isso implica não recalcar nesse concêntrico espaço predominante, arquitetônico ou urbano, onde um ponto de vista está consagrado a abarcar cada canto no que, em última instância, requer uma disposição circular e necessariamente estática ou de movimento reduzido, senão advertir formas de controle propensas ao reticular, aos deslocamentos. Essa mesma pluralização de pontos de vista cobre superfícies ocasionalmente mais intrincadas, em entornos que caberia caracterizar, por exemplo, como pós-panópticos.

David Lyon, impulsionador da disciplina acadêmica conhecida como Estudos sobre Vigilância (*Surveillance Studies*) prefere designar esta situação como “superpanóptico eletrônico” (2001, p. 108), enquanto que Hille Koskela (2003) persevera em estender o modelo panóptico em sua postulação de uma *Cam Era*. Já Roy Boyne (2000) prefere apostar em uma configuração renovada da cultura da vigilância do presente apontando para o pós-panóptico.

4. Mil olhos tem o *Synopticon*

Para além do intenso debate sobre a vigência do paradigma do panóptico para compreender as sociedades de vigilância contemporâneas, cujas matizes e complexidades resultam na impossibilidade de

resumir o marco do presente artigo, cabe assinalar que um dos pontos chave na discussão, e de especial pertinência enquanto ao que nos ocupa, é a inversão do sujeito da visão e da população submetida ao controle pela sua visibilidade. No lugar de um inspetor, somente um, potencialmente enxergando a todos, aqui entra em jogo uma lógica inversa: todos, ou um conjunto impreciso e dinâmico como o de um enxame, animado pela orientação coletiva de ter um ou alguns poucos em mira.

Zygmunt Bauman, com sua conhecida capacidade de traduzir em imagem alguns conceitos vetores, definiu esta situação desde a clássica figura do *Big Brother*, o grande irmão de 1984 *orwelliano*, em sua caminhada até a franquia da empresa Endemol, cujo *Reality Show* já tem mais de duas décadas de vida. Neste modelo televisivo, a vigilância se inverte em várias dimensões: por um lado, públicos massivos assistem à intimidade de um grupo seletivo de pessoas convertidas em seres que estão sujeitos a uma inspeção tão regulada como *non stop*; por outro, esses sujeitos se oferecem como espetáculo de um modo decididamente exibicionista. Espetáculo certo de uma privacidade altamente ficcionalizada, mas na iminência do imprevisto, do evento em espaços fechados, que reivindica ao observador a posição de *voyeur* e, ao mesmo tempo, juiz dos atos e das pessoas observadas para sua promoção ao triunfo ou para a virtual eliminação da competência. Vamos da ameaça repressiva do Grande Irmão de Orwell à ameaça da expulsão da casa dos reclusos do *Big Brother* (Bauman & Lyon, 2013).

Outra possibilidade nesta situação em que muitos espiam a uns poucos escolhidos se orienta já não ao *Big Brother*, mas sim até as múltiplas e inevitáveis *Little Sisters*, as irmãs dispostas a denunciar o que consideram suspeito ou recriminável. Na trama coletiva de vigilância aqui despregada, não há mais um olho privilegiado que tudo vê, mas sim uma visão reticular e múltipla até ganhar contornos espantosamente coletivos, de arestas incertas. Para advertir a esta configuração podemos apelar à produção franco-alemã dirigida por Eyal Sivan y Audrey Marion: *Por amour du peuple/Aus Liebe zum Volk* (*Por amor ao povo*, 2004).

O filme de Sivan e Marion não está composto integralmente por arquivo procedente do registro de câmeras de vigilância, mas apresenta distintos tipos de materiais articulados por uma montagem especialista. Seu relato procede um *best-seller* no mercado editorial alemão, um livro escrito a partir do testemunho de um ex-oficial do Stasi, órgão de polícia política da República Democrática da Alemanha, conhecido como "Sr. S.", quem, ao ser entrevistado por um escritor, recompilou suas experiências como espião de seus compatriotas e suas reflexões sobre a perda de uma ordem inexplicavelmente

desmornada. O livro, estruturado em forma de diário, foi publicado em alemão com o significativo título de *Ausgedient* (Obsoleto). As imagens de *Por amor ao povo* pertencem a três categorias: uma é a dos registros feitos pelo próprio Sivan dos documentos abandonados pela Stasi logo depois da queda da República Democrática da Alemanha.



[Figura 3: *Pour amour du people*, Eyal Sivan & Audrey Marion]

Outra é a dos arquivos em vídeo da polícia secreta, que, nas duas décadas anteriores à queda do muro de Berlim, havia empreendido um muito extenso dispositivo de vigilância social como derivação do clássico sistema de microfones ocultos que, apesar das limitações próprias do vídeo analógico, havia chegado a um desdobramento paroxístico. A última ordem de materiais é a do abundante *stock* de filmes de propaganda, de circulação cinematográfica e televisiva, que tentavam promover e reforçar a ideologia do regime, e mostrava um mundo otimista, saudável e sem fissuras, lançado à conquista de uma felicidade monolítica e coletiva. Os três regimes de imagens de *Por amor ao povo* estruturam o relato com os comentários do diário do “Sr. S. “. Em certo momento do filme, a leitura do diário se refere ao problema com a televisão. Que inconveniente era esse? Simplesmente que as antenas podiam, com certa facilidade, captar sinais do ocidente. E conta como, para afiançar em seus filhos suas personalidades comunistas, vê-se obrigado a esconder o televisor no armário. A confiança é boa, sentencia o agente,

mas o controle é melhor. Sem controle sobre as ondas hertzianas, Stasi expandiu ao máximo possível o controle pela imagem em vídeo e pelos cabeamentos secretos.

Assim transcorre o filme, entre imagens de propaganda de procedência fílmica ou eletrônica, arquivos de vigilância e registro atual de escritórios e de corredores abandonados em intermináveis *monoblocks*. Assim se revela uma estrutura que pode ser analisada sob premissas pós-panópticas, onde uma população sob vigilância era rigorosamente escrutada por uma legião de olhos e de ouvidos, potenciados por câmeras e por microfones que avançam a partir do controle dos espaços públicos até os rincões mais íntimos de suas vidas cotidianas. O “Sr. S.” afirma que o objetivo de seu controle (como o de outros inúmeros senhores S. que o acompanhavam, mais a imaginável rede de colaboradores e de delatores vocacionados ou atemorizados que sustentavam o sistema) não era outro além de assegurar a felicidade da população. Não entende como diante da queda do muro de Berlim o consideraram obsoleto. E assim ele o foi até obter um novo e digno trabalho como vigilante de um centro comercial, onde pode reciclar seu ofício em outra escala, para custodiar a felicidade dos consumidores em uma impetuosa conversão ao capitalismo.

Nas tramas onde a câmera de Sivan deambula pelas instalações da Stasi, a leitura do diário do Sr. S. instala, ante essa imagem em lentos *travellings* que avançam pelos edifícios solitários, uma inclinação ficcionalizante, como se estivéssemos vendo essa desolação em uma melancólica câmera subjetiva. Mas além dos documentos audiovisuais que compõem a maior parte do filme, seja material de propaganda, de vigilância ou de interrogatórios (também rigorosamente monitorados por câmaras de vídeo), esta abertura a uma ficção abre as portas a certas experiências fronteiriças que excedem este artigo, mas que estão estreitamente relacionadas com recursos de *found footage*, reais ou simulados, e que ampliam, em termos experimentais, as relações entre evidência visível, ficção e experimentação.¹ Mas, para isso, é conveniente nos determos na figura do *Synopticon*.

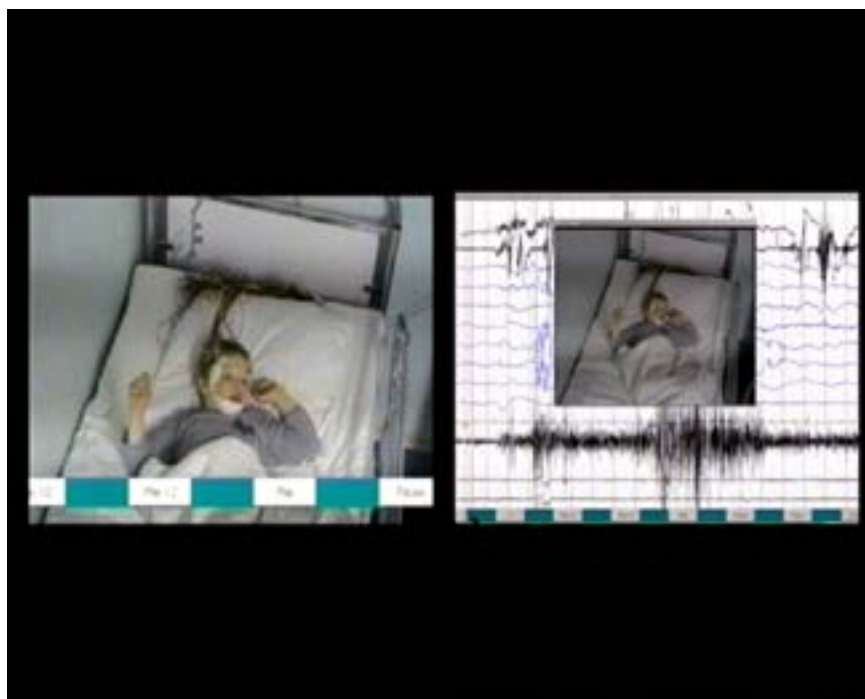
A proposta do *Synopticon* foi desenvolvida por Thomas Mathiesen, formulada originalmente nos anos 1990, e foi mais amplamente difundida logo depois do trauma provocado pelos atentados

¹ Entre estas obras, para além dos casos frequentemente citados de simulação de *found footage* em filmes de terror, como *The Blair Witch Project* (Myrick & Sánchez, 1997) ou a mais recente saga iniciada com *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), nos limitaremos a citar os interessantes casos do média-metragem experimental *In order not to be here* (Stratman, 2002), em sua mescla de cinema de arquivo, paranoia e pesadelo suburbano, *Influenza* (Joon-Ho, 2004), com suas performances diante das câmeras de vigilância, *Faceless* (Luksch, 2007) e seu olhar estetizante do controle urbano em uma metrópole super povoada, ou muito especialmente o notável *Optical Vacuum* (Kowalski, 2008) com sua reinvenção de espaços cinematográficos vistos por câmeras escondidas, despojado de todo olhar humano, dominado por uma automação estranhamente poética e não isenta de beleza. Todos os filmes, para além de suas diferentes pertencas, estratégias e objetivos, são impensáveis sem um contato produtivo com a tecnologia e com os dispositivos sociotécnicos das culturas da vídeo-vigilância.

das torres gêmeas e pelo clima de terror difuso que seguiu a irrupção da inesperada ameaça da Al Qaeda. Neste modelo, muitos (e de forma sincronizada) vigiam uns poucos. Em *The Viewers Society* (1997), o volume que impulsionou originalmente este conceito, o midiático cumpria um papel essencial: Mathiesen examinava o surgimento do sinopticismo mediante a articulação da radiotelefonia e da televisão, na segunda metade do século XX, em uma complexa estrutura à qual, já na virada do século, se agregariam as redes de comunicação. O apertado tecido que o *Synopticon* instala não somente implica observadores e observados, mas também estabelece um complexo sutil de exibicionismos e voyeurismos variados.

Cabe destacar que o autor rejeita a ideia de um pós-panopticismo que, em seu critério, poderia induzir a pensar que o tradicional panopticismo é uma configuração superada. Ao contrário, para Mathiesen o panóptico e o Synopticon se complementam até alcançarem certo estado de fusão para a mais adequada sujeição das populações. Uma manifestação cabal desta estrutura proliferativa cujos limites resultam impossível abarcar impregna a experiência cotidiana global em fenômenos de explosiva e reticular expansão, cuja manifestação mais sintomática é o fenômeno *YouTube*.

Longe das proporções massivas e vertiginosas do *Youtube*, inclinado a um tom reflexivo e amparado por rotinas de uma população não cerceada e nem monitorada, o projeto de *Gegenmusik/Counter Music* (Farocki, 2004) foi originalmente uma videoinstalação em tela dupla – ainda que a peça também tenha circulado em versão monocanal, com uma delas dividida – que Harun Farocki desenvolveu com seus estudantes do Estúdio de Artes Contemporâneas de Le Fresnoy, na França, como um ensaio para pensar, entre outras coisas, o ilustre gênero das sinfonias urbanas. A trama é centrada na cidade próxima de Lille e conjuga imagens de monitoramento (de trânsito, de segurança e de controle médico) com fragmentos de uma das mais célebres sinfonias urbanas da história do cinema, *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.



[Figura 4: *Gegenmusik/Counter Music*, Harun Farocki]

Daquele homem com a câmera passamos à câmera sem homem, automatizada, que compõe uma sinfonia urbana alternativa e estranhamente desolada, de onde as máquinas veem aquilo que ninguém mais vê. Farocki trabalhou durante os últimos vinte anos de sua carreira dando atenção crescente ao campo que ele designa como *imagens operatórias*, orientadas não a ser um espetáculo sujeito à observação, mas sim a manusear instrumentos para a ação, lançadas ao controle e à intervenção no mundo real. O autor, diante da montagem de sua instalação em uma galeria de Barcelona, assinalava:

Hoje em dia, a cidade é como um processo de produção racionalizado e regulado. As imagens que hoje determinam o dia da cidade são imagens operatórias, imagens de controle [...]. Apesar dos *boulevards*, das calçadas, das praças e dos mercados, monumentos e igrejas, estas cidades são máquinas para viver e trabalhar. Eu também quero refazer os filmes de cidade, mas com imagens diferentes (Farocki, 2005, p. 2).

Gegenmusik/ Counter Music, como o título indica, é uma sinfonia secundária, examina como as imagens operatórias contemporâneas respondem àquelas das tradicionais sinfonias urbanas. E coteja em sua tela dupla de que modo as máquinas de monitoramento instalam um repertório iconográfico que cobre nossa percepção atual do urbano em termos inquietantes, encontrando somente um eco distante naquelas apologias urbanas que celebravam a modernidade e a velocidade da grande urbe.

Por certo, o campo de criação relativo ao cinema e às artes audiovisuais a partir de (ou em relação a) imagens de controle é muito mais extenso do que essa exígua série. Também resulta muito sugestivo corroborar que vários dos textos-chave sobre panopticismo, pós-panopticismo e sinopticismo aqui citados, ainda que se enquadrem na filosofia ou nos estudos sociais contemporâneos, costumam conceder ao cinematográfico um lugar destacado em seus exemplos e em seus argumentos, sobretudo na teoria jurídica ou no estrito campo dos *Surveillance Studies*. Para ampliar de que modo as imagens de vigilância e o controle pela visão impactaram em um amplo território artístico, remetemo-nos ao incisivo trabalho de Antonio Somaini (2010) que, abarcando uma perspectiva transmídia, em certa trama de sua análise de diversas manifestações artísticas, faz uma incursão no trio composto por *Der Riese*, *Por amor ao povo* e *Gegenmusik* como manifestação cinematográfica de um modo de ver que atravessa as artes visuais e audiovisuais contemporâneas.

5. Visão artificial em um horizonte pós-humano

No que diz respeito ao nosso objetivo, por sua estrutura integradora, podemos finalmente falar de *Malfunctions #1. Low Definition Control* (2011), do austríaco Michael Palm, um caso sumamente propício para elaborar algumas conclusões. O trabalho de Palm integra em sua estrutura vários elementos que o tornam especialmente apto para uma análise intensiva. Por um lado, constrói uma sorte de estado-da-arte das imagens operatórias na primeira década do século XXI e relaciona as câmeras de vigilância da era digital com outras tecnologias de monitoramento, como ressonância magnética, ultrassom ou tomografia de uso industrial, médico ou de segurança. Por outro lado, articula material icônico com numerosas ideias e argumentos formulados por especialistas em controle, operadoras e estudiosos do tema.

A partir daí o que *Malfunctions #1* põe em cena vai do controle pela imagem até o controle pela coleta de dados, fazendo do universo da baixa definição um ponto de partida para que das imagens obtidas se retire a informação substancial que permita monitorar, dominar ou, eventualmente, neutralizar aqueles que estão sujeitos ao controle. Longe de toda polissemia, o que buscam estas imagens tendenciosas de um sentido único e revelador da conduta desejada ou indesejada é o poder sobre o campo examinado. Um poder exercido de forma crescentemente automatizada.

O cinema, ao longo de sua história, descolou do poder das imagens sua capacidade de promover sentidos abertos, de trabalhar por uma atividade de compreensão e de interpretação. No filme de Michael Palm, as imagens e seu processamento se dirigem à busca do dado revelador, uma informação inequívoca, seja uma patologia anatômica, uma falha de funcionamento mecânico ou de materiais, seja ainda uma conduta criminal. O dado a ser visto em *Malfunctions #1* se lança à tensão opositiva entre visão controladora e mirada cinematográfica: o olho do vigilante atento à ação criminal, o médico que busca o signo certo de um mal, ou a abertura à criação de um espaço diferente a partir de um trabalho do olhar.



[Figura 5: *Malfunctions #1. Low Definition Control*, Michael Palm]

Seguindo o caminho aberto por Harun Farocki ao observar o desenho do *shopping* e sua tentativa de manipulação do consumidor em *Os criadores dos mundos de compra* (2001), podemos relacionar a investigação em segurança com os estudos de mercado, em sua tentativa de prever e controlar a conduta dos consumidores. Em seu exame de dispositivos de controle que tendem à automação no processamento de dados, substituindo a intervenção de um agente humano por uma visão maquínica de crescente autonomia, o que se esboça no filme de Palm é um horizonte que alguns já designam como pós-humano. Nesse entorno, a redução da imagem à condição de portadora de padrões de movimento e de comportamentos previsíveis, funcionais a distintos sistemas, instala aquele que não se conduz pelos trilhos espaciais e temporais normalizados como um sujeito inclinado ao disruptivo. Mas que classe de visão substituiria a humana? O complexo tapete de discursos verbais (técnicos, especialistas, intelectuais) que atravessa *Malfunctions #1* finda com uma frase inconclusa, pronunciada por um de seus entrevistados, que trata de encontrar um termo para designar que um contexto pós-humano poderia derivar do olhar dos homens, enquanto o *found footage* é composto por imagens digitais de um universo macro e microscópico, orgânico e inorgânico, que configura, no limite do abstrato, uma sorte de poesia visual terminal sobre o controle maquínico a partir da imagem. Como ocorria no começo de *Der Riese*, os créditos finais de *Malfunctions #1* indicam que é um filme de Michael Palm, como se reivindicasse sua pertença ao mundo cinematográfico não por seus materiais, mas por apelar ao olhar do espectador.

Malfunctions #1 expõe alguns questionamentos atuais que aqui nos limitamos a esboçar, destacando suas conquistas no sentido de tornar visível uma das tendências da imagem digital no mundo contemporâneo que é opaca por promessas e pelo espetáculo da alta definição. Quando o mundo audiovisual se vê seduzido pelos avanços, primeiro do 2K, depois do 4K, mais tarde do atual 8K que penetram na ultra alta resolução (UHD) e suas fronteiras que retrocedem, a espetacularização dessas disponibilidades deixa em segundo plano outras forças maiores que se expande na gama da baixa resolução. Nesse sentido, a capacidade de processamento não se orienta pela resolução crescente, mas sim pela detecção e pela regulação de padrões. A imagem não é senão uma instância em trânsito rumo a um controle por meio da informação. Este acréscimo do poder informacional é inversamente proporcional à complexidade das imagens. Na dissolução das miragens da Alta Definição e do hiper-realismo como exitoso substituto da percepção de entornos reais, o tecido informático trabalhado pela

Baixa Definição estende suas redes (na chamada sociedade de redes).

O trabalho do cinema sobre *found footage* proveniente desses acervos de uma visão controladora é, pela vez da criação artística, crítica em tela e ato de resistência. Aqui nos encontramos com uma indiscutível função do cinema no mundo contemporâneo, uma entre tantas, mas particularmente ligada às vidas entre imagens, vidas com dimensões privadas e públicas. Essa dimensão de resistência, ao mesmo tempo de submeter à crítica as imagens de controle, questiona os olhares moldados em relação a tais imagens, seja em sua vertente exibicionista como em seu lado *voyeur*, seja apresentando outras conexões com o visível e com o real.

Como se pode notar, trata-se de questões que vão muito além do cinema. De fato, esse tipo de trabalho com material de arquivo, proveniente de fontes fotoquímicas, eletrônicas e digitalizadas, tomadas por câmeras cinematográficas, de vídeo e por uma coleção completa de aparatos de registro crescentemente diversos, reorganiza não somente uma arqueologia do cinema, mas também conforma novas plataformas para sua projeção mediante uma tarefa que implica crítica e resistência a um controle que avança, não somente sobre cada corpo, mas também sobre cada olhar e sobre o que o move. Trata-se, definitivamente, de pensar por meio da criação cinematográfica não somente o que vemos, mas como vemos e o que somos para (e por) essas imagens que nos rodeiam e que tentam nos controlar pela sedução ou pela intimidação, pela declarada proteção ou pela espreita latente. Se ser é ser notado, trata-se, por um lado, de saber o que ocorre com essas imagens que nos pensam e nos informam (isto é, impõem sua forma) mediante uma estratégia de sujeição renovada, detectando padrões e impondo suas funcionalidades, e, por outro lado, de demonstrar que com essas mesmas imagens se pode, entre outras coisas, fazer cinema.

Referências bibliográficas

BONET, Eugeni. *Desmontaje*: film, video, apropiación, reciclaje. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 1993.

BOYNE, Roy. Post-Panopticism. *Economy and Society*, v. 29, n. 2, p. 285-307, 2000.

FAROCKI, Harun. Gegenmusik. Counter Music, 2005. *Anais...* Disponível em: http://angelsbarcelona.com/files/129_work_Gegen.pdf. Acesso em: 17 de abril de 2016.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno, 1975.

KOSKELA, Hille. Cam Era: The Contemporary Urban Panopticon. *Surveillance & Society*, 2003. Disponível em: [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/camera.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/camera.pdf). Acesso em 17 de abril de 2016.

LYON, David. *El ojo electrónico*. El auge de la sociedad de la vigilancia. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____. *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*. Buckingham: Open University Press, 2001.

MACHADO, Arlindo. La cultura de la vigilancia. In: FERLA, Jorge La (Ed.). *Video Cuadernos VI: Textos de Arlindo Machado*. Buenos Aires: Nueva Librería, 1994, p. 9-26.

_____. Máquinas de vigilar. In: _____. *El paisaje mediático*. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Libros del Rojas, 2000, p. 289-300.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.

MATHIESEN, Thomas. The Viewer Society: Michel Foucault Panopticon Revisited. *Theoretical Criminology: an International Journal*, v. 1, n. 2, p. 215-232, 1997.

SOMAINI, Antonio (2010). Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form. *Acta Universitatis Sapientiae, Film & Media Studies*, v. 2, p. 145-159, 2010. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-9.pdf>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado*. La apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

Filmografia

COUNTERMUSIK/Gegenmusik. Direção: Harun Farocki. Alemanha: Harun Farocki Filmproductions, 2004 (23 min), instalação.

OH, Uomo. Direção: Yervant Giannikian. Itália: Museo Storico di Trento, 2004 (71 min), 35 mm.

DER Riese (O Gigante). Direção: Michael Klier. Alemanha: Michael Klier, 1983 (82 min), 35mm.

MALFUNCTIONS #1. Low Definition Control. Direção: Michael Palm. Áustria: Hammelfilm, 2011 (95 min), 35 mm.

POR amour du peuple/Aus Liebe zum Volk. Direção: Eyal Sivan e Audrey Marion. França/Alemanha: Arcapix, 2004 (88 min), 35 mm.