

Controle, fratura, profanação, escapatória: a poética do olhar em *Gigante**

Control, fracture, profanity, escape: the poetics of looking in Gigante

SANDRA FISCHER **

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Curitiba – PR, Brasil

KATI CAETANO ***

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Curitiba – PR, Brasil

RESUMO

O texto conjuga dois eixos: o das interações mediadas por dispositivos digitais de tipificação dos sujeitos e o de suas profanações, empreendidas por discursos acionados como operadores autorreflexivos da ação da própria mídia num contexto de crescente aprisionamento do indivíduo pela técnica – mas também de efetivas possibilidades de fratura estética. O filme *Gigante* (2009), problematizando no campo narrativo do cinema o aspecto invasivo acarretado pela utilização da tecnologia na vida contemporânea e aí interpondo o imprevisto da condição humana, reflete sobre a estatura da imagem e o papel dos equipamentos de vigilância, que perdem sua função de puro controle e convertem-se em possibilidade de escapatória.

Palavras-chave: Dispositivos de vigilância, cinema, *Gigante*, fratura e escapatórias estéticas

ABSTRACT

The text deals with two points: the interactions are mediated by digital equipment that classify subjects, and the violations committed by media operators who automatically fall victim to technology's growing hold over them – but also the possibilities for an esthetic fracture. The film questions the invasive aspect of using technology in contemporary life and raises the subject of the unpredictability of the human condition. The film *Gigante* (2009) reflects on the importance of images and the role of surveillance equipment when they lose their controlling hold over people and turn into possibilities of escape.

Keywords: Surveillance equipment, cinema, *Gigante*, fracture and esthetic escapes

* Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada no XXIII Encontro Anual da COMPÓS, Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014, no GT Práticas Interacionais e Linguagens na Comunicação.

** Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pós-doutora pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP) até outubro de 2015. E-mail: sandrafischer@uol.com.br

*** Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP); pós-doutora em Semiótica e em Comunicação. Docente e pesquisadora vinculada ao PPGCom/UTP; líder do Grupo de Pesquisa INCOM/CNPq. E-mail: katicaetano@hotmail.com

O OLHAR VIGIADO-VIGILANTE, AGIGANTADO APEQUENADO

O SENTIDO DE VIGIAR, atualizável em algumas ocorrências do vocábulo *olhar*, é sintomático de uma sociedade de relações verticalizadas, que se manifestam, inclusive, nos regimes de visibilidade presentes nos encontros intersubjetivos, sejam eles entre pessoas ou entre pessoas e coisas. Quem vigia determina uma posição de privilégio não de classe ou grupo, mas de competências e saberes. O alcance de sua mirada, mesmo que enquadrado pelos limites de um aparato ou espaço, avoluma-se porque está circunscrito a um contexto de predefinições e potencialidades: de aproximação, retenção, ampliação, recuo, comparações. É visto, além disso, no bojo de uma conjuntura em que as ações e os sujeitos estão determinados por certas pretensas normalidades.

Nessa situação, o vigiado está naturalmente apequenado, não como classe ou grupo, mas como aquele que, incapaz de assumir-se sujeito do discurso, torna-se a terceira pessoa, a de quem se fala, a quem se vê, destituído de sua possibilidade de interlocução, interação, defesa. Os olhares assim divergidos não configuram meros desencontros; instituem espacialidades pertinentes do ponto de vista comunicacional entre interior/exterior, visibilidade/invisibilidade; mediações/imediações e estados modo-passionais intensos, entre atos mecanizados e livres.

Os dispositivos contemporâneos de monitoramento, vigilância e controle estão cada vez mais onipresentes e aperfeiçoados para o rotineiro controle e tipificação do ser humano em sua cotidianidade. Nesse contexto, as pessoas vão progressivamente se configurando mais e mais como sujeitos dessubjetivados definidos por sintéticos conjuntos de traços abstratos. Mecanismos de detecção de gestos, posturas, movimentos e até mesmo ritmos, de parada, hesitação ou aceleração, convertem-se em novas, eficientes e sofisticadas formas de estruturação, construção e aperfeiçoamento de bancos de dados visando, entre outros, à captação e fidelização de consumidores, prevenção de práticas criminosas – e mesmo, diga-se, invenção e formatação de inusitadas modalidades de práticas criminosas –, controle político, econômico e tributário por parte de organismos governamentais, definição de estratégias de publicidade e propaganda das mais diversas.

Nunca antes, assinala Agamben (2009: 49), o homem mais adaptado e acomodado às atuais formas de vida pareceu tão suspeito aos organismos policiais¹, pela maneira como tem de se esgueirar rapidamente entre a multidão, pelo modo como se detém e estaca para olhar, contemplar avidamente os objetos de desejo expostos em uma vitrine, ou pela forma como entra e sai furtivamente de um veículo ou de um edifício. Sabe-se, e é interessante ressaltar a título de ilustração, que programas e sistemas criados em Israel, originalmente

1. “É por um paradoxo apenas aparente que o inócuo cidadão das democracias pós-industriais [...] é considerado pelo poder – talvez exatamente por isso – como um terrorista virtual” (Agamben, 2009: 49).

visando ao reconhecimento de terroristas, têm sido adquiridos e implantados em shopping centers de regiões nobres de grandes metrópoles²; a prática serve de excelente exemplo pelo fato de que se trata de sistemas capazes de codificar cada sujeito no exato momento em que adentra o *shopping* e de sinalizar o número correspondente quando o indivíduo, circulando por entre os diversos setores e múltiplos corredores, passa várias vezes pela mesma vitrine ou se demora muito para olhá-la. Nessa mesma linha, mais recentemente foram criados e desenvolvidos sistemas e dispositivos que se esmeram em antecipar possíveis suspeitos a partir da articulação de complexas e combinadas codificações de gestos e posturas corporais³.

Na contramão desses processos, o próprio dispositivo pode ter seu espaço reconfigurado, sob efeito do acaso, e assim abrigar novas formas de relação, de cunho amoroso, por exemplo, cujo efeito modo-passional reside na perda do controle, em duplo sentido: de não mais poder exercer o controle sobre alguém e o da perda do próprio controle, aprisionado a um objeto de desejo. Esse outro espaço, preenchido pela força de uma presença, ainda que meramente no plano visual, profana a dessubjetivação dos dispositivos de vigilância mencionada anteriormente: dá corpo a um sujeito sendo visto, dota-o de uma presença pregnant, mesmo que mediada pela máquina; ao mesmo tempo, institui o que vê igualmente como sujeito de algo, e não a serviço de alguém⁴.

É, portanto, nesse quadro espacial que uma fratura estética⁵ se torna possível, e num campo específico de narrativização, o da poética fílmica. Nesse quadro analítico de partida é que pode ser dimensionado o filme *Gigante*, de Biniez (2009), no qual a reflexão implícita sobre a estatura da imagem e o papel dos equipamentos de vigilância – ali já consideravelmente toscos, na perspectiva dos dias de hoje – se apresentam como o lugar de prólogo e o ponto de partida para movimentações que prenunciam o desenvolvimento de um provável romance entre um agente de segurança e uma faxineira, ambos empregados de um supermercado.

O presente artigo conjuga, portanto, dois eixos: o das interações mediadas por dispositivos digitais de tipificação dos sujeitos e o de suas profanações, empreendidas por discursos acionados como operadores autorreflexivos da ação das próprias mídias num contexto de crescente aprisionamento dos indivíduos pela técnica. O cinema condensa, em diversas de suas manifestações atuais, o terreno propício para essa profanação estética dos dispositivos. Tem, portanto, como objetivo estudar aspectos da cultura digital sob a ótica reflexiva da produção cinematográfica contemporânea. Para tanto, articula dois níveis de análise: o da narratividade do filme, examinado em primeira instância, e o do modo de enunciação fílmica, que retoma, poeticamente, o problema do controle e da vigilância. Do ponto de vista metodológico, separa esses dois

2. É o caso de sofisticado *shopping*, localizado na cidade de São Paulo, que adquiriu e implantou em suas dependências um sistema israelense originalmente destinado ao reconhecimento de terroristas.

3. Ver texto de Fernanda Bruno (2012), revista *Galáxia*, sobre isso. Vale destacar também nesse processo o conceito de dessubjetivação de Agamben (2009: 47).

4. Obviamente não se trata, nesse caso, de uma profanação consciente, de caráter político, nos termos de Agamben, nem de um contramanejo para o uso dos dispositivos, na perspectiva do texto de Fernanda Bruno, e sim de um fato que surge do ato interacional, em situação, daí o caráter de *aleas* do fenômeno.

5. O conceito é tomado de empréstimo a Algirdas-Julien Greimas, no sentido de rupturas surgidas inesperadamente na automatização do curso da vida que provocam alterações sensitivo-patêmicas no sujeito (Greimas, 1987: 13-68). A par dessas experiências, Greimas refere-se à possibilidade de um sujeito agente de tais momentos, voltado a criar suas pequenas escapatórias de prazer (Greimas, 1987: 69-99).

níveis para reuni-los no final como manifestações ambivalentes da cultura, empregando como método de análise aportes da sociosemiótica.

Como bem observa Bruno (2013: 15), “o sujeito que vê não está jamais na origem dos regimes de visibilidade, mas é, de diferentes modos, uma função derivada, um agente entre outros”, uma instância delegada para olhar não pessoas, mas traços tipificados de pessoas, instituídos como verdadeiros índices antropométricos, nos termos da classificação de imagens jornalísticas utilizados por Landowski (2004: 40). Esse espaço configura a ambivalência de um olhar cuidadoso e distraído ao mesmo tempo, porque se situa, vigilantemente, na superfície das aparências. Por isso mesmo, pode vir a ser apreendido pela presença do outro, que, embora não o mirando, o aprisiona numa relação atrativa que pode ser condensada na bela expressão (e título de livro) de Didi-Huberman (1998) – “o que vemos, o que nos olha”.

Esse olhar sem ver não se integra ao esquema estratégico dos regimes escópicos do ver e ser visto porque, nesse caso, o que é visto não sabe que está sendo visto, não precisaria ser visto, não quereria não ser visto. Talvez dessa indiferença ou contingência do olhar surja a brecha para uma nova espacialidade das interações, um lugar utópico de neutralização do poder, fora da ação política de questionamentos ou profanações conscientes. O poder, nesse caso, fica submetido à estética. Parret (1997: 200-201) falaria de uma estética política, resgatando da *esthesis* kantiana (Kant, 2009: 45-145) seu caráter vinculante e afetivo. Estética, portanto, não como *modus poeticus*, e sim como lugar de manifestação do sensível em sua capacidade plena e espontânea de afetação, onde os modos poéticos de ser e agir podem emergir. Com isso, o dispositivo perde sua função de puro controle e captura para converter-se em possibilidade de algo, de um acontecimento, no sentido de surgimento de algo não controlado, não programado, e suscetível de afetar o sujeito.

Romântico, nostálgico ou estético, o filme *Gigante* cumpre a função de problematizar aspectos tecnológicos cada vez mais invasivos da vida contemporânea ao mesmo passo que interpõe a esses usos o componente inesperado da condição humana.

CÂMARA E TELA, CONTROLE E CAPTURA: ENQUADRAMENTO E CLAUSURA

Autoral, melancólico e minimalista, *Gigante* apresenta uma espécie atípica de crônica despreziosa e lírica desses tempos em que vivemos⁶. Predominantemente silencioso e praticamente desprovido de diálogos, o filme é dono de uma estética marcada por longos planos fixos, serenos e econômicos

6. Exibido para diferentes públicos em mercados distintos, o filme de Adrián Biniez iniciou sua trajetória no Festival de Berlim, em fevereiro de 2009; a produção, que teve participação também no Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires, foi larga e seguidamente premiada. Antes de escrever o roteiro e dirigir *Gigante*, Biniez – nascido na Argentina e radicado no Uruguai – escreveu o roteiro e realizou a direção de dois curtas: *8 horas* (2006), e *Total Disponibilidade*, (2008); uma coprodução Uruguai, Argentina, Alemanha e Espanha, *Gigante* é seu primeiro longa e o responsável por colocá-lo na posição de uma das grandes promessas do cinema latino contemporâneo.

movimentos de câmera que se alternam em *plongées* e *contre plongées*; poucos closes, algumas panorâmicas. Desenvolvendo-se de forma linear por meio de uma narrativa sossegada e ancorada em pequenos detalhes, em cenas que primam pelas encenações contidas e pela ausência de grandiloquência, a diegese segue seu curso por entre imagens em preto e branco contrapondo-se a imagens coloridas. Cenas de interiores e exteriores articulam-se, a fotografia reforça a ideia do realismo destacando o contraste dos espaços e ambientes fechados, escurecidos ou artificialmente iluminados, com a movimentação colorida das ruas ou a amplitude das praias de Montevideú. Na trilha sonora – discreta, pontual e comedida – inserem-se trechos esparsos de rock pesado e heavy metal.

Contextualizado em um ambiente em que pessoas socialmente invisíveis trabalham em subempregos para sobreviver, onde homens e mulheres com poucas opções de lazer e raras oportunidades de romance ganham o sustento em estabelecimentos comerciais abertos 24 horas, atravessando noites e madrugadas fazendo serviços extras em bares e clubes, o filme de Adrián Biniez apresenta recortes do cotidiano de Jara (Horacio Camandule).

Jarita, como é também chamado, é um homenzarrão alto, corpulento e ainda jovem. Vivendo em um bairro modesto de Montevideú, trabalha como guarda de segurança em um supermercado e faz pequenos bicos em danceterias e casas noturnas, também como segurança. Em seu tempo livre, divide-se entre a televisão e jogos de videogame com o sobrinho. Na rotina do supermercado ele acompanha repetidamente pelas câmeras de segurança do circuito interno de TV a movimentação dos demais empregados em seus respectivos afazeres: pessoal de limpeza e zeladoria, estoquistas, repositores, atendentes da padaria, do açougue. Jara vigia os diversos espaços da loja de maneira um pouco distraída, mirando a esmo as imagens que se apresentam nos monitores em que ele alterna telas enquanto mastiga pequenos lanches e entretém-se com revistinhas de palavras cruzadas; eventualmente concentra-se em um determinado enquadramento e aproxima em zoom uma ou outra imagem que capta sua atenção flutuante. Certa ocasião ele se detém em uma funcionária em especial: Julia (Leonor Svarcas), uma jovem e atraente faxineira.

As figuras das duas personagens cinematográficas, cuja existência diegética é sempre modalizada pelo dispositivo das câmeras e telas de monitores onipresentes no filme, são construídas e se dão a ver de formas francamente contrastantes: enquanto uma é grandalhona e corpulenta, a outra é pequena, de compleição frágil e delgada. O desengonçado gigante, paradoxalmente, mostra-se sutil, sensível e delicado: o ar bovino e a fala rara sinalizam a perso-

P

Controle, fratura, profanação, escapatória: a poética do olhar em *Gigante*

nalidade tímida e introvertida, a energia contida e represada. A *formiguinha*, em oposição, revela uma vitalidade peculiar, incontida e descompromissada surgindo de sua figura inquieta, sempre em movimento, por vezes atrapalhada pelos gestos ágeis e algo desajeitados ou desastrados.

A obstinada fixação da primeira pela segunda figura, exacerbada quase ao ponto de adquirir contornos de obsessão, vai realçar a movimentação de caráter aparentemente despreocupado e fluido dessa última.

Em comum, Jara e Julia trazem inscritas no nome letras que se *cruzam*: no sobrenome dele constam a primeira e a última letras iguais a primeira e última letras do nome dela: *J e a* (Fabián Jara, Julia Rodriguez Cuello). Alusão velada às palavras cruzadas que entretêm o protagonista? Comunhão prenunciada, assinada, justo a eles, que apenas se cruzam ligeiramente pelos corredores, sem nunca trocarem mais do que duas palavras? A aproximá-los, também, está o walkman tocando rock pesado, o heavy metal atenuando a clausura dos espaços claustrofóbicos em que cada qual se insere à sua maneira. A letra, o som. E a solidão.

Encantando-se pouco a pouco pela moça, o segurança passa a acompanhar todos os seus movimentos. Inicialmente ele a segue apenas no interior do supermercado e sempre por meio das telas dos monitores dos equipamentos da sala de vigilância, observando-a no desempenho de suas tarefas. Mais tarde, vai atrás dela também pelas ruas da cidade, caminhando anonimamente atrás da garota sem nunca descuidar de manter uma distância relativamente segura e sem ousar aproximar-se fisicamente. À medida que vai acompanhando pelos monitores e pelas ruas os acontecimentos que se sucedem à Julia, eventualmente interfere para ajudar, à moda de um deus poderoso e messiânico, contornando ou afastando problemas e obstáculos ou evitando incidentes desagradáveis. Da mesma forma, valendo-se dos recursos do monitor ele manipula a imagem dela da forma como bem entende: aproxima, congela, afasta, congela novamente, repete; observa detalhes e peculiaridades, acelerando ou desacelerando o ritmo.

Julia, cuja figura ambulante nem sempre se mostra confortável nos espaços desertos do supermercado – varrendo e esfregando e seguindo por entre corredores de prateleiras e balcões refrigerados, gôndolas e pilhas de rolos de papel higiênico e potes de vidros, um pouco robotizada porque é sempre precedida pelo carrinho em que se acoplam equipamentos, apetrechos e produtos de limpeza, que empurra a sua frente e parece fundir-se com seu corpo –, na rua repleta de gente revela um particular interesse por aproveitar cada minuto de seu tempo livre, mesmo movimentando-se em meio a uma rotina que não tem nada de extraordinário ou excepcional. Livre do uniforme e do carrinho, a jovem caminha à vontade, de maneira ágil e desinibida: mochila nas costas,

portando fones de ouvido e segurando nas mãos seu inseparável *MP3*, perambula por entre lan houses e salas de cinema, chats em sites de relacionamento e filmes sobre mutantes, cibercafés e academias de karatê. Julia, aparentemente, se comunica com facilidade, interagindo com desenvoltura com pessoas desconhecidas, conhecidas, ou nem tanto, e com os cachorros que encontra pelo caminho. Vinda do interior do país, aprecia e frequenta as praias de Montevideu sem se importar com a poluição.

Jara, depois de seu encontro com a imagem de Julia, não mais se apresenta letárgico e melancólico no exercício de suas tarefas à frente dos monitores na sala de vigilância do supermercado. Quando deixa a sala, circula desembarcadamente pelos interiores. Do lado de fora, agora se alterna entre brincadeiras ao ar livre com o sobrinho (esquecidos do PlayStation, talvez?) e diligentes caminhadas atrás das animadas perambulações de Julia.

Apaixonado pela faxineira, o segurança passa a conduzir a própria vida dimensionando e reformatando seu cotidiano em torno e em função da rotina da moça. Estabelece-se aí um jogo curioso, escópico, que vai paulatinamente alternando topologias e adquirindo contornos de tensão e suspense.

À medida que Jara vai mais e mais dedicando seu tempo à tarefa de seguir os passos de Julia, ampliando seus espaços de vigilância tanto dentro quanto fora do supermercado, vai sendo objetivado por seu objeto de observação: em mais de uma cena ele se flagra reificado, primeiro observando a si mesmo em pleno exercício de observação, mais tarde percebendo que está sendo observado por seu objeto de interesse. Em dado momento o vigilante observa a zeladora uniformizada, aplicando batom enquanto aguarda a chegada do elevador; quando a moça olha para a câmera, inesperadamente, ele reage como se ao fazê-lo Julia percebesse estar sendo observada pelos olhos humanos de Jara e pudesse efetivamente cruzar a sua mirada com a mirada dele (como se em lugar de uma mera imagem a máquina lhe trouxesse a própria pessoa, em carne e osso, e não apenas seus traços decodificados em pixels). Em cenas como essa, em que se alternam na fotografia o colorido e o preto e branco, telas de monitores surgem agigantadas, tomando conta de todo o espaço da tela do cinema, ou nela se apresentando de forma multiplicada e multifacetada.

A suposta identificação do olhar que vigia ou a consciência de sua presença permite o ardil do contraolhar, e a possibilidade de modificar o jogo do poder, predispondo-o a uma relação lúdica de saber-se espiado e espiar. Subverte, portanto, a estrutura vertical e desequilibra a condição confortável do vigilante, uma vez que este a interpreta como a perda da onividência.

Enquanto Jara parece ser impulsionado pela novidade do encantamento e do desejo, Julia parece motivada pela agitação da cidade e amplitude dos

espaços exteriores, unidos pelo jogo de olhares cruzados e nem sempre trocados, pelo esconde-esconde que protagonizam em claro/escuro por entre telas e corredores e calçadas.

Nas imagens em movimento que ganham vida no cinema se inscreve, em *Gigante*, a brecha da falta, fraturando a mesmice e oportunizando escapatórias.

DO ENQUADRAMENTO/CAPTURE AO MOVIMENTO/ACONTECIMENTO: DESCONTROLADAS POSSIBILIDADES

As imagens do filme de Adrián Biniez tornam substancialmente visíveis os dispositivos e fluxos reguladores da era da vigilância incansável e da exposição permanente e problematizam suas formas de articulação e normatização em rede. Em *Gigante*, por razões que fogem aos enquadramentos controladores e à ameaça obscena e desencorajadora das imagens que na diegese são inescrupulosamente capturadas e ininterruptamente exibidas, as incontáveis câmeras e os múltiplos monitores que proliferam e se espalham por todos os espaços fílmicos, e ali promovem uma espécie de *Big Brother* tornado realidade, acabam sendo subvertidos e revelam possibilidades insuspeitadas.

Os mesmos dispositivos de cerceamento e controle que se tornaram parte inalienável do cotidiano da maioria das cidades contemporâneas tornam-se os propulsores e viabilizadores do interesse e do desejo de Jara por Julia: as câmeras servem de canal incentivador que instigam o contato e as telas fornecem o espaço inaugural, a plataforma onde vão ser desenrolados os acontecimentos iniciais que vão indicar, sinalizar as vias do possível, das escapatórias. Assim articuladas, as imagens de *Gigante* – mesmo nos momentos em que câmeras e telas aparecem funcionando também como espelhos incômodos que afetam as personagens inibindo suas emoções e constrangendo seus movimentos – colocam em questão justamente o poder destes aparatos e sua eficácia em aproximar ou distanciar as pessoas umas das outras.

A guinada ocorrida pela subversão de lugares, no entanto, abre possíveis brechas para a abertura do espaço interior, retira o enquadramento do evento emoldurado pelo dispositivo de controle e permite a extensão dos olhares ao espaço exterior. Tal processo, como se viu, não acontece abruptamente, e sim por atos sucessivos sinalizados na composição narrativa. O vigilante é capturado pela tela do monitor, desdobrando-se em dois papéis actanciais que podem ser metaforizados pela sua condição de ver e ser visto ao mesmo tempo. Posteriormente, esse ser assim sincretizado do ponto de vista dos regimes de visibilidade deixa o espaço *dentro*, no encaço, do objeto de desejo, e encontra

o ilimitado do espaço *fora*. À medida que o filme se desenvolve, a busca de Jara por Julia vai sendo paulatinamente intensificada e ganhando o espaço da rua – até que acaba deixando de ser circunscrita, por conseguinte, ao ambiente das câmeras e telas de monitores. Passa a seguir Julia, buscando-a nesse novo cenário⁷.

Como consequência de uma crise deflagrada pelos protestos dos funcionários do supermercado em razão do descontentamento gerado pelas condições salariais, diversos colegas de Jara são demitidos – entre eles Julia. Furioso com o sumiço da jovem, cuja imagem subitamente desaparece das telas de vigilância, o agente de segurança se descontrola, torna-se agressivo e, após uma série de incidentes, acaba ele próprio sendo dispensado.

Assim que perde o emprego, Jara – não mais subjugado às telas dos equipamentos de vigilância eletrônica – deixa sua timidez de lado e, liberado, dirige-se à casa de Julia e pergunta por ela ao morador que atende à porta. Informado de que a garota estaria na praia, segue até o lugar em que costumava observá-la de longe na orla da praia. Lá chegando, avista a moça sentada na areia. Aproxima-se dela, chegando bem perto e chamando-a pelo nome. Quando estaca a seu lado, Julia permanece sentada. Levanta a cabeça e, olhando para cima, dirige seus olhos para os olhos de Jara, que do alto lhe devolve a mirada. Ausentes os dispositivos de mediação, superada a barreira controladora das câmeras e lentes, seus olhos têm, finalmente, a chance do encontro. O sorriso pronto e afetuoso com que Julia recebe o rapaz tem algo de enigmático; afinal, quem teria estado observando quem? Na última cena, um longo plano sequência em que Jara permanece em pé por mais alguns segundos e em seguida senta-se ao lado de Julia, enquanto eles parecem estar entabulando uma conversa que não é reproduzida, um casal surge vindo do canto esquerdo da tela e, caminhando em linha reta na faixa de areia que se estende entre os dois jovens e o mar, atravessa toda a extensão da tela. Os derradeiros momentos do filme oferecem aos olhos do espectador a visão de Julia e Jara postados lado a lado, à distância e de costas para a câmera, sentados na areia da praia deserta em frente à vastidão do mar.

Gigante não é meramente uma história de amor que ousa romper com os estereótipos do gênero. É um ensaio a respeito do estatuto da imagem e das estratégias do olhar na contemporaneidade, dos modos do ver e do se dar a ver nos tempos que correm. Também fala sobre como o fascínio e o encantamento podem surgir em lugares tão insólitos, inusitados, como os corredores de um supermercado monitorados por câmeras e equipamentos eletrônicos de vigilância e controle. Na medida em que profana os dispositivos de controle que despersonalizam, tipificam e subjugam suas personagens, *Gigante* confere

7. É inevitável estabelecer relação com o trabalho da fotógrafa Sophie Calle, que persegue um homem tornado capital para sua existência em ritual obsessivo de seguir-lhe todos os passos, mesmo fora de Paris, onde residia. Uma diferença, no entanto, é fundamental para jogar mais luz sobre o tipo de vínculo de Jara e Julia. Se, em Sophie Calle, o desaparecimento do homem perseguido encerra o ritual da perseguição, porque a obsessão não é movida “pelo sentimento, mas pela própria fabricação de uma obsessão”, como diz a fotógrafa, no filme *Gigante* o desfecho natural dos fatos é finalmente o encontro dos olhares até então dissociados ou mediados. Um aspecto comum entre ambos merece destaque: ao seguir as pessoas, Sophie busca sentir suas cotidianidades e, por esse meio, descobrir a própria vida, “através de seus trajetos e seus desejos e suas energias que me faltavam” (“a travers leurs trajets et leurs désirs e leurs energias qui me manquaient” – DVD, 2000). Jara também encontra em Julia a fonte de uma nova energia.

a essas tais figuras variados matizes de cores e tons, de aspirações e necessidades, de identidades e desejos.

Processa-se uma fratura na ordem do visível com implicação dupla para o regime de visibilidade fundado na ação policial, que promove a subjetivação dos envolvidos no processo (Marques, 2013: 251). Do lado do agente que opera o dispositivo inscreve-se um sujeito mobilizado cognitivamente e sensivelmente pela presença do outro, sofrendo a conversão de um fazer ativo em fazer agido, e da parte do que é visto emerge um ser subjetivado, o qual, ainda que não consciente da interação, se posiciona nela como objeto pregnante, com uma presença que afeta. Tendo como princípio o fato de que, do ponto de vista fenomenológico (Merleau-Ponty, 1984: 88-89), sujeito e objeto são meras abstrações de uma relação que não deve ser verticalizada, mas se instituem como partes de um contínuo intercorpóreo, um outro estatuto para o elo estabelecido se impõe: aquele de uma experiência (Quéré, 2010: 19-38) que transforma as funções e competências previamente dadas pela cultura em posições intercambiáveis, provocando novos olhares sobre o movimento social. Não se trata de uma ação política obviamente, uma vez que um dos fatores dessa experiência não participa do processo conscientemente, e o outro, aquele que sofre a mudança, não a promove também voluntariamente, com o intuito de reconfigurar um estado de coisas sob uma perspectiva crítica. Ao contrário, o percurso narrativo que leva a esse estado passional é fruto do acaso, e é a partir dele apenas que todo o processo de se rever uma realidade pode vir a se instaurar. Por isso é abordado no plano diegético antes como uma fratura estética, da qual pode resultar a discussão do fenômeno em duas instâncias: a do enunciado dentro do filme e a da enunciação, ou das condições de produção, em que o filme é produzido e circulado.

Não obstante fique claro desde o início que o protagonista do filme é um homem digno e bem intencionado, *Gigante* mantém latente um palpável sentimento de incerteza quanto aos rumos que podem ser tomados pela progressiva obsessão de Jara em relação a seu objeto de contemplação e desejo – posto que seja praticamente impossível não pensar em quão assustador pode ser o desfecho de uma atração que motiva vigilância constante e perseguição obstinada.

O que efetivamente acontece, inversamente, é que o *modus vivendi* de Julia exerce sobre ele o efeito de um dispositivo de segurança que lhe fornece um espelho crítico onde ele tem a oportunidade de contemplar e avaliar a própria vida: o contraste das imagens que em seu monitor de vigilância apresentam-na em monótona e desinteressante rotina de trabalho com aquilo que ele constata ser o cotidiano da jovem fora do supermercado lhe faz pensar em si mesmo – silenciosamente isolado, imerso em dias e noites de jornadas duplas,

televisão, video game – fazendo com que saia do estado de aparente letargia e transforme o tédio em movimento (não à toa ele é mostrado primeiro a contemplar-se e surpreender-se com a própria imagem⁸ nas telas de outros monitores que vai encontrando em suas andanças pela cidade, depois a praticar exercícios físicos, a atentar para a própria aparência). Evidencia-se, assim, que uma mesma realidade pode ser encarada e tratada de maneiras significativas e potencialmente diversas. E que na dureza do *real* existem brechas, fraturas que possibilitam a construção de escapatórias.

Em outros termos, a fratura ocorre no plano do enunciado do filme; ela resulta de um modo de fazer poético, baseado em estratégias, portanto, que levam o espectador a viver diferentemente suas relações com os dispositivos de vigilância e monitoramento, na medida em *Gigante*, um desejo verdadeiro (Landowski, 2005: 27-30), suscitado num espaço de controle das emoções, se afigura como uma espécie de inversão que surpreende, agrada e *compensa*.

Do ponto de vista enunciativo, entretanto, o filme constitui um dos inúmeros produtos discursivos de investimento dos dispositivos tecnológicos, máquina de visão também, mas não de controle direto. Se nos for permitido metaforizar essa ideia, veríamos essa máquina de visão como algo de maior amplitude que monitora, em operações criativas e transformadoras, a realidade na qual existe. É desse ponto de vista que sua atuação não passa a ser concebida aqui fora de qualquer quadro estratégico e manipulador, entendendo esse último conceito no sentido que lhe dá a semiótica discursiva como algo que faz fazer.

Seu fazer fazer consiste na possibilidade de profanação dos dispositivos – agora sim no sentido político de reconfiguração do *status quo* das coisas cristalizadas socialmente – no caso, de uma outra máquina de visão, aquela que não recria, mas duplica de forma redutora a figura e a ação humana.

Visto em sua ambivalência, o dispositivo emerge como gerador de espaços múltiplos, nos quais sempre é possível ocorrer eventos de fratura estética e de profanação política. Entenda-se política aqui como a define Marques (2013: 250), a partir da articulação singular entre estética e política outorgada por Jacques Rancière:

A política [...] como experiência, como acontecimento que coloca em jogo o estatuto daquilo que se vê, se diz e se faz: um questionamento sobre a distribuição de um conjunto de relações e formas que definem um sujeito específico e que estruturam a experiência comum. Ela é um tipo de ação intermitente que deve ser constantemente renovada, uma vez que implica a verificação polêmica da pretensa igualdade/inclusividade sustentada pelo regime policial. (Deranty,

8. Atentar à frase “Esta es la imagen que el cliente tiene de mí”, que aparece colada no alto do espelho estrategicamente instalado no vestiário dos funcionários do supermercado. Diariamente, antes de iniciar a jornada de trabalho, os empregados passam por ali; já nas primeiras cenas do filme vemos o protagonista a mirar-se nesse espelho.

9. No texto de Marques, a definição remete ao pensamento de Rancière e à releitura de Deranty (2003).

2003b). A definição de política como interrupção de uma ordem policial de distribuição dos corpos e das vozes em comunidade – implicando a verificação dissensual da igualdade em uma cena conflitiva – reafirma sua natureza de acontecimento, uma vez que tal verificação se dá situacionalmente e transforma o que entendemos pelo comum partilhado por uma comunidade. (Marques, 2013: 250)⁹

Vale destacar que a diferença entre o regime policial e a política, nessa acepção, consiste justamente no aspecto transformador da segunda, dotada originariamente de um caráter estético, em relação ao esquema predefinido de competências, poderes e saberes do primeiro, destinado a manter os vínculos do comum segundo um modo de conceber fixamente e dada para sempre a formação de uma comunidade.

No enunciado, as condições da enunciação estão fabricadas segundo potencialidades do fazer criativo: as paixões da suspeição, da predisposição, do autoritarismo, são substituídas pelo surgimento do desejo não domesticado, aquele impulsionado pela simples presença do outro, em interações de contágio (Landowski, 2005: 27-30). Não se deve, porém, deduzir da inevitabilidade do real face ao mágico do espaço poético; ao contrário, convém perceber nas articulações enunciado/enunciação o trânsito do possível e a imersão das contingências da vida.

Revela-se igualmente nessa abertura a dupla manifestação da estética como formas estratégicas para fazer sentir o sensível e a sua condição espontânea nas práticas cotidianas, mesmo naquelas que pareçam mais distantes de qualquer efeito de sentido de poeticidade. ■

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.
- BRUNO, F. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- _____. Contra-manual para câmeras inteligentes: vigilância, tecnologia e percepção. *Galáxia*, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 47-63, dez. 2012.
- DERANTY, J. P. Mécontente et lutte pour la reconnaissance: Honneth face à Rancière. In: RENAULT, E.; SINTOMER, Y. *Où en est la théorie critique?* Paris: La Découverte, 2003. p. 185-199.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- DVD Contacts. *Le renouveau de la photographie contemporaine*. Paris: Éditions d'Arte, 2000.
- GIGANTE. Direção e roteiro: Adrián Biniez. Uruguai: Ctrl Z Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion, 2009 (84 min), son., color.
- GREIMAS, A. J. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. São Paulo: Icone, 2009.
- LANDOWSKI, E. Flagrantes retratos e delitos. *Galáxia*, São Paulo, n. 8, p. 31-70, out. 2004.
- _____. *Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa*. São Paulo: CPS, 2005.
- MARQUES, A. Cenas de dissenso e a política das rupturas e fraturas na evidência do visível. In: BRASIL, A.; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, M. (Orgs.). *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013. p. 243-262.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).
- PARRET, H. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Campinas: Unicamp, 1997.
- QUÉRÉ, L. O caráter impessoal da experiência. In: LEAL, B. S.; GUIMARÃES, C.; MENDONÇA, C. (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 19-38.

Artigo recebido em 03 de outubro de 2014 e aprovado em 09 de dezembro de 2014.

