

AGLAIR BERNARDO

**Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas:
Cultura midiática e câmeras de vigilância**

FLORIANÓPOLIS
FEV/2007

AGLAIR BERNARDO

**Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas:
Cultura midiática e câmeras de vigilância**

Tese a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título Doutora em Teoria Literária, sob orientação da Profa. Dra. Sônia Weidner Maluf.

FLORIANÓPOLIS
FEV/2007

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sônia Weidner Maluf (orientadora)

Profa. Dra. Alai Garcia Diniz

Profa. Dra. Beatriz Resende

Profa. Dra. Cláudia Lima Costa

Profa. Dra. Consuelo Lins

SUPLENTES

Prof. Dr. Pedro de Souza

Prof. Dr. Teophilus Rifiotis

Agradecimentos

Tem pessoinhas que são especiais na vida da gente. São aquelas cujos gestos não são suspeitos e habitam nossas cidades visíveis e invisíveis. Com elas tecei meu percurso neste trabalho com fios encantados: Sônia Maluf (minha orientadora, sempre tão competente e atenciosa); Claudia Lima Costa, Theóphilos Rifiotis e Alai Garcia que, em uma bela tarde ensolarada, deram contribuições pontuais ao meu trabalho no exame de qualificação; Henrique Finco e Gilka Girardello, parceiro e parceira de trabalho e de projetos de vida; Maria Isabel Orofino e Gláucia Pimentel, irmãs de coração; Ana Luiza Andrade, Tânia Ramos e Lauro Junkes, professoras e professor da Pós-Graduação em Teoria Literária, pelo prazer do convívio em sala de aula; Mauro Pommer, Gislene da Silva, Clóvis Geyer, Sérgio Mattos, Regina Carvalho e Fernando Crócomo, colegas de trabalho; Paula Albuquerque, Leda Malisz e Luciano Bottini Filho (o “poodle”), minhas alunas e aluno do Curso de Jornalismo da UFSC que, entre outros e outras alunas, em meio a reuniões “dramáticas”, apoiaram a minha licença para a realização do doutorado; Júlio Bernardo Machinski, Janete Pedroso da Silva, Marina Moros, Elba Maria Ribeiro, Manoel Ricardo Lima, Murilo José Farias, Celso Peres Fernandes, amigos e amigas para sempre; Jauro e Rosângela Torquato Vieira e Arlindo e Andília Bernardo. Agradeço, igualmente, aos responsáveis pelas instituições que cederam as imagens que analiso neste trabalho.

Em memória à grande amiga Clara

*Aos meus amores: Luís Antônio
Torquato Vieira e Lilica “Patrícia”,
minha filha de outra espécie.*

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	
O objeto: percursos teóricos e metodológicos	10
Paisagens imagéticas	10
Cultura midiática e câmeras de vigilância	13
Fluxos imagéticos	15
A imagem: uma abordagem plural	18
Zapeando imagens de cidade	22
Entre “evidências” e “tilts”	36
Trilhas percorridas	40
CAPÍTULO I - <i>Sets</i> urbanos	43
1.1. Estética da segurança e subjetividades no contemporâneo	45
1.2. Violência: um conceito dinâmico e polissêmico	57
1.3. O olhar vigilante	60
1.4. Imagens da violência	70
CAPÍTULO II – A cidade em cena	79
2.1. As cidades das telas	80
2.1.1. Pandora	80
2.1.2. Âmbar	81
2.2. A cidade em primeiro plano	83
2.3. Entre panorâmicas e <i>zooms</i>	93
2.4. Cartografias urbanas	107
CAPÍTULO III - A potência do olhar	115
3.1. O olhar clínico	117
3.2. A máquina do olhar – o “princípio da inspeção” de Jeremy Bentham	122
3.3. A imagem como prova de olhares e de poderes	129
3.4. Espetáculo, vigilância e controle	142
3.5. Dossiês urbanos	149
CAPÍTULO IV – Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas	155
4.1. Pós-televisão	157
4.2. Diário de imagens	164
4.3. Paisagem uterina	188
4.4. Videomonitoramento policial nas ruas da cidade	195
4.5. Vazios urbanos	223
4.6. O paradigma do “cinema direto”	230
Paisagens em construção	238
BIBLIOGRAFIA	245

RESUMO

Este trabalho tem como principal proposta realizar uma análise das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância na cidade de Florianópolis, cujo objetivo de suas instalações se apóia nos discursos produzidos em torno da violência e criminalidade urbanas. O estudo problematiza as relações entre cultura de vigilância e cultura midiática, explorando a pregnância da imagem na vida social contemporânea, o emprego das imagens oriundas das câmeras de vigilância como meio para o exercício de determinadas práticas de poder e de saber na cidade, bem como o papel que desempenham na atualização dos discursos em torno do mito da verdade da imagem. Destaco, ainda, as relações estreitas entre as câmeras de vigilância e o panóptico de Jeremy Bentham e a crescente subordinação da paisagem urbana e da vida cidadina aos sistemas de segurança e vigilância. Chamo especial atenção para o modo como tais dispositivos se articulam a processos sociais mais amplos que dizem respeito à produção de subjetividades no contemporâneo e à construção de fronteiras sociais.

Palavras-chave: cultura midiática; câmeras de vigilância; violência urbana; narrativas imagéticas; subjetividades contemporâneas.

ABSTRACT

The main purpose on this thesis is to develop an analysis of the images produced by surveillance cameras in the city of Florianópolis, whose purpose is related to speeches about violence and urban criminality. In this study, we discuss the relations between surveillance culture and mediathic culture, exploring the relevance of the image on contemporary social life, the usage of images produced by surveillance cameras as a way to exercise power and knowledge in the city, and the role they play at the speeches about the myth of truth of the image as well. Also, this study emphasizes the relations among surveillance cameras and Jeremy Bentham's Panopticon and the increasing subordination of urban scene and civic life to security and surveillance systems. Special attention is given to the way such devices articulate to wider social processes, related to the production of subjectivities of contemporary days and the building of social boundaries.

Keywords: mediathic culture; surveillance cameras; urban violence; imagetic narratives; contemporary subjectivities.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.

Walter Benjamin

INTRODUÇÃO

O objeto: percursos teóricos e metodológicos

Paisagens imagéticas

A praça, o quarteirão, as esquinas, os pontos de ônibus, os estacionamentos, as escadarias, as ruas, os semáforos, as placas de sinalização, os becos sem saída. Fragmentos. Pequenos trechos e pedaços da cidade que, por nos serem tão habituais ao olhar, passam despercebidos. Próximos um ao outro, roçando seus limites materiais e suas intimidades, formam um imenso e grande agregado textual. Suas imagens estão de tal modo impregnadas em nossa retina que, às vezes, perdemos de vista a sua dimensão histórica e cultural e, muito frequentemente, percebemo-lhes como se fossem artefatos da natureza citadina e, logo, naturalizados e incorporados em nossas rotinas. Rotinas retinianas, porque criam imagens e se constituem enquanto signos de trânsitos, tráfegos, caminhadas, desvios, passagens.

A cidade, enquanto tempo/lugar das nossas experiências mais cotidianas, tem se apresentado como um *locus* privilegiado para se problematizar um rol imenso e inquietante de questões que dizem respeito ao devir cultural nos dias atuais. Acontecimentos de várias ordens, uns mais visíveis outros menos, imprimem-se na paisagem urbana contemporânea de vários modos e suas marcas depositam-se em um tempo/lugar cada vez mais acelerado e dinâmico, gerando a necessidade de configuração de novos mapas conceituais para abordá-la. A emergência de novas cartografias urbanas impõe e reivindica a produção de novos modos de olhá-la e de narrá-la. Desse modo, é o próprio objeto que conduz e provoca o deslocamento do olhar e abriga/obriga a sua reinvenção e mobilidade permanente.

Nela se inscrevem diariamente múltiplas textualidades, podendo ela mesma ser compreendida como um texto ou uma escritura coletiva que se dá através da produção de códigos variados que se relacionam complexamente, mas ainda assim, podendo ser lida e interpretada. Na realidade, está-se diante de verdadeiros compósitos híbridos que se orientam, se organizam e se desorganizam constantemente e dinamicamente, gerando fluxos narrativos os mais diversos. Dentre esses vários fluxos, o imagético tem se sobressaído ao longo dos recentes acontecimentos na dinâmica da cultura ocidental, podendo a imagem ser percebida como um lugar-chave para o entendimento de uma

nova ordem de acontecimentos que se instalou historicamente, contribuindo decisivamente para a construção de um novo modo de estar e de apreender o mundo.

Se com Walter Benjamin aprendemos que a fotografia, os artefatos ópticos, o cinema e o romance remetem à construção de uma paisagem paradigmática para a compreensão de determinadas configurações espaço-temporais, ao mesmo tempo constituidoras e constituintes do sujeito cidadão moderno, é certo que, contemporaneamente, estamos diante de novas condições de intermediação espaço-temporais, tendo em vista a presença cada vez mais intensa e extensa dos meios eletrônicos na paisagem urbana, resultado das transformações tecnológicas que se deram a partir da segunda metade do século XX.

Imagens de síntese, realidade virtual, ciberespaço, infografia, imagens digitais são, entre outras, as denominações mais comumente utilizadas para caracterizar as novas e distintas realidades imagéticas que se integram a uma paisagem já constituída e multiplicada com as heranças deixadas pelas tecnologias de reprodução da imagem como a fotografia, o cinema e a televisão. Jesús García Jiménez, ao analisar os atuais relatos digitais, refere-se a esse novo contexto como uma verdadeira revolução na pragmática narrativa e definidora de uma nova situação comunicacional, resultando em indícios de uma visão particular de mundo e de símbolos e sintomas de uma nova cultura¹.

Muito embora o próprio Benjamin, conforme chama atenção Arlindo Machado², já estivesse atento à proliferação e intensificação dos “enxames de gafanhotos escriturais”, referindo-se aos anúncios luminosos e às novas gramáticas que banhavam as ruas nas grandes cidades de seu tempo, e ao fato de que eles se tornariam ainda mais densos nos próximos anos, talvez fosse difícil para ele imaginar que a densidade desses “enxames” ocorresse de modo tão acelerado, diversificado, intenso e extenso como presenciamos nas últimas décadas.

Não há dúvida, nesse aspecto, que estamos diante de questões novas sobre o uso e a percepção do tempo e do espaço urbano. Refiro-me a esse novo contexto em termos de paisagens imagéticas, dada a magnitude e densidade de tais fluxos e o modo como eles se inscrevem no processo de configuração de sentidos na cultura contemporânea e em suas múltiplas tramas. Tramas de poderes; tramas do olhar; tramas coletivas,

¹ JIMÉNEZ, J. G. “La realidad virtual. El nacimiento de una nueva narratividad”. In: *TELOS. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*. FUNDESCO, Madrid, Junio – agosto, 1993. p. 26-35.

² MACHADO, A. *Pré-cinemas & pró-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 173.

individuais; tramas imagéticas; tramas discursivas; tramas midiáticas; tramas da linguagem; tramas estéticas; tramas cotidianas; tramas tecnológicas; tramas imaginárias; tramas subjetivas; tramas visíveis, invisíveis; tramas locais e globais; jamais simplesmente tramas.

O objetivo desse trabalho é isolar um trecho dessas complexas tramas para análise, reconhecendo que essa operação é limitada para a compreensão da multitude de aspectos que fazem parte dessa paisagem e considerando que os fluxos imagéticos estão imbricados e articulados complexamente a outros fluxos, atuando em domínios variados. Elegi para análise em meu estudo as imagens de cidade produzidas pelas câmeras de monitoração cujas instalações e objetivos articulam-se em torno de determinados regimes discursivos sobre a violência e criminalidade urbanas, temáticas cada vez mais freqüentes para abordar o cenário urbano brasileiro nos dias atuais. Elas estão praticamente em todos os lugares. Muito possivelmente, o percurso que você realizou até abrir estas páginas foi por elas registrado, assim como uma série de outras trajetórias feitas em seu cotidiano como: ir ao banco, à farmácia, encontrar amigos etc. Camufladas, visíveis, anunciadas ou não, posicionadas estrategicamente, capturam imagens da circulação cidadina. Gestos, encontros fugazes, rotineiros e extraordinários, anônimos, são registrados e sujeitos à observação e interpretação de olhares sempre atentos.

Às vezes, encontramos um cartaz informando que elas estão lá. Em outros casos, parece não ser mais necessário, pois bastam algumas características para sabermos que aquele espaço, com certeza, está sendo vigiado por câmeras de vigilância. Talvez fosse desnecessário afirmar que são espaços já inscritos em zonas de segurança como aqueles freqüentados e habitados por classes médias e altas; lugares de passagem como aeroportos, metrô, terminais urbanos, ônibus, estabelecimentos comerciais, ruas de intensa circulação de pessoas e veículos e, atualmente, em muitas casas para monitorar os empregados e, cada vez mais, instaladas em ambientes de trabalho. Recentemente, quando fui ao dentista, enquanto ele realizava seu trabalho, entretinha-me observando um pequeno monitor à minha frente que exibia imagens de uma câmera de vigilância posicionada na entrada do consultório. Eu podia escolher entre estas imagens ou ver aquelas do procedimento que ele estava realizando em minha boca. Podemos ficar à vontade para continuar a lista, pois tudo indica que ela não pára de se diversificar e aumentar.

Elas não estão na periferia das cidades, nem nas casas pobres ou no pequeno

comércio da favela. Por outro lado, não importando onde estejam, incansavelmente são produzidas e narradas histórias que muito têm a dizer sobre as relações e as dinâmicas sociais nos dias atuais, tornando-se uma importante via de acesso para se problematizar uma série de questões que envolvem o cotidiano citadino. O simples fato de alguns lugares as terem enquanto que outros não, já informa muito sobre essas dinâmicas. O que se tem, na realidade, talvez pudesse ser entendido como uma cartografia imagética³ cujo mapa nos oferece indicadores importantes da sociabilidade urbana, o imaginário que a compreende, seus conflitos, tensões, relações de poder, temores etc.

Cultura midiática e câmeras de vigilância

Câmera alta, plano de conjunto, panorâmica, *zoom*, primeiro plano, plano médio, plano-seqüência, edição, narrativa fragmentada, linguagem híbrida... Não há dúvida que todos esses termos nos remetem a um universo bem conhecido, o das produções audiovisuais como cinema, televisão, produções videográficas e também a fotografia. Esses termos, entre outros - muitos deles cada vez mais comuns com a popularização das tecnologias videográficas -, nos remetem, ainda, a todo um processo de construção e de significação das imagens, às relações que se estabelecem entre elas e, nesse aspecto, são carregados de sentido, pois são resultados de um conjunto de escolhas e de seleções prévias.

Isso tudo para dizer que é ingênua qualquer interpretação que considere as produções imagéticas como meras reproduções do real, na medida em que envolvem processos de manipulação e de codificações inventados para expressar idéias e, logo, portadores de intenções e de conteúdos analíticos. Isso é válido tanto para as imagens oriundas do campo da ficção quanto para as provenientes de outros contextos, como é o caso do presente estudo, que trata especialmente das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância, muito embora reconheça que não é possível tomá-los simplesmente como universos antagônicos.

O encontro gerado entre as tecnologias de produção e reprodução de imagens com os dispositivos e estratégias de monitoração social construídos ao longo do tempo – e isso se deu com a fotografia logo após sua invenção - resultou não apenas em uma aproximação de ordem técnica, mas também conceitual. Semelhante ao olhar do diretor

³ Refiro-me ao processo de mapeamento da cidade realizado pelas câmeras de vigilância.

de obra filmica ou do documentarista que seleciona estrategicamente um determinado ângulo, enquadramento, personagens e o *set* para narrar uma história, o olhar vigilante vale-se dessas mesmas operações para eleger o espaço, as ações criminosas que podem nele acontecer, os sujeitos que nele circulam, o tipo de enquadramento e ângulos para monitorar o ambiente.

Mesmo que sejam identificadas diferenças de propósito importantes, é certo que tais semelhanças sugerem aproximações em níveis mais amplos, ao compartilharem de um universo mais vasto em termos de produção, circulação e significação de imagens. Não é por acaso que em muitas situações observei que os monitores de computadores e de televisão que exibem publicamente as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância estejam geralmente localizados ao lado de monitores de televisão – instalados, do mesmo modo que as câmeras de vigilância, com cada vez maior frequência em lugares os mais variados - que exibem continuamente a programação televisiva. Ou, ainda, que os cartazes que indicam que esses dispositivos estão instalados em determinados ambientes utilizem expressões que remetam diretamente ao universo midiático como, por exemplo, o conhecido enunciado: “Sorria, você está sendo filmado!”, mesmo que o subtexto, provavelmente seja: Cuidado, você está sendo vigiado!

O lugar de referência em meu estudo é Florianópolis, primeira cidade do estado de Santa Catarina onde sistemas de monitoração nas vias públicas foram implantados a partir de 2001, sob a coordenação da Polícia Militar e, aonde, semelhante ao que vem ocorrendo em outras cidades brasileiras, o mercado de produtos eletrônicos e de serviços de vigilância tem crescido significativamente, cobrindo setores os mais diversos, sendo cada vez mais comum o uso de cartazes que indicam que aquele espaço está monitorado por um “circuito fechado de televisão”, outro enunciado que remete diretamente ao universo televisivo.

Meu objetivo é pensar as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância como um gênero narrativo pós-televisivo que emerge na paisagem urbana, partindo da perspectiva de que essas narrativas fazem parte do universo multi e intermediário contemporâneo. Kellner⁴ designa esse amplo universo como “cultura da mídia”, incorporando também em sua análise o emprego de tecnologias de mídia para fins de vigilância, remetendo ao seu caráter ambíguo e ao papel decisivo que elas assumem nas

⁴ KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001. p. 54.

sociedades contemporâneas.

Parto da perspectiva que a imagem é um lugar especial e estratégico da produção discursiva nos dias atuais, com convergências acentuadas com outros e diferentes modos de narrar, ao mesmo tempo em que compete com eles. Há que se observar que quando nos referimos à produção, circulação e significação das imagens nos dias atuais, identifica-se um universo extremamente complexo, heterogêneo e dialógico – nos termos bakhtinianos - e isolar um fragmento para análise impõe a necessidade de construção de limites de várias ordens que, por sua vez, resulta no risco de se perder de vista questões importantes a serem contempladas. No entanto, reconhecemos que sua construção é fundamental na medida em que é através deles que produzimos novos objetos e desenvolvemos outros e distintos percursos teóricos para se refletir aspectos relativos às novas narrativas contemporâneas.

Fluxos imagéticos

Resultado de uma longa trajetória em meus estudos sobre imagens e cidade, este trabalho procura analisar as imagens produzidas pelas câmeras de monitoração considerando-as uma importante via de acesso para se problematizar as relações entre imagem e as novas configurações de sentido que se estabelecem nas sociedades complexas contemporâneas, bem como, a produção de novos modos de assujeitamento no espaço citadino. Entendo que as paisagens imagéticas, ou midiapanoramas - conforme aborda Appadurai⁵ - e suas relações com outras paisagens, podem ser percebidas como lugares decisivos para se aprofundar questões relativas ao sujeito e à cultura contemporâneos, ao valor de verdade que é atribuído à imagem, seu valor como evidência, documento e prova. Isso tudo em um ambiente de produções imagéticas, onde as concepções em torno de uma verdade visual encontram-se extremamente abaladas diante dos novos aparatos de produção e manipulação de imagens geradas pelas tecnologias digitais.

Ressalto, nesse contexto, a imensa contribuição que tem a teoria literária no sentido de reforçar o reconhecimento do estatuto ficcional das práticas discursivas ao se problematizar a diversidade dos fluxos e relatos imagéticos identificados contemporaneamente. Concordo com a argumentação de Canclini quando afirma que:

⁵ APPADURAI, A. “Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M. *Cultura Global*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 315.

Os cruzamentos multiculturais e a industrialização do simbólico têm feito com que a teoria literária expanda seus objetos de análise para abarcar o processo de significação em que se textualiza e se narra o social de maneiras diversas àquela das obras classicamente reconhecidas por esta disciplina⁶.

Clifford Geertz, ao explorar o universo da arte, tomando Baxandall como referência por percebê-lo como um fértil e vasto campo etnográfico a ser explorado, ao afirmar que “um quadro antigo é um registro de atividade visual que temos que aprender a ler, exatamente como temos que aprender a ler um texto de uma cultura diferente da nossa”⁷, observa que: “Uma teoria da arte, portanto, é ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo”⁸. Do mesmo modo, entendo que uma teoria ou teorias da imagem, caminha em igual direção, na medida em que a produção de imagens é resultado de experiências coletivas e que a transcendem, pois participa e se articula a sistemas mais amplos e dinâmicos de produção de significados.

Buscando problematizar as dinâmicas que se estabelecem entre os distintos domínios discursivos abordados neste trabalho - como o urbano, o literário, o médico, o midiático e o policial -, desenvolvo o conceito de fluxos imagéticos, entendendo que os encontros gerados e multiplicados entre esses e outros universos resultam em compósitos marcados por tensões, conflitos, hibridez, trânsitos diversos, movimentos e configurações variadas. Mais do que excluir, com tal noção procuro a inclusão, tendo em vista que a colisão e as relações dialógicas que se estabelecem entre esses domínios e universos abrigam a complexidade das realidades imagéticas experimentadas contemporaneamente. Com a idéia de fluxo remeto ao movimento, ao trânsito.

É de fluxos imagéticos urbanos que trata esse trabalho ao identificar que as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância participam de um universo mais amplo e complexo em termos de produção e circulação de imagens e de sentidos, dialogando com fluxos oriundos de domínios variados, colidindo, encontrando-se, superpondo-se, a ponto de, muito freqüentemente, perdermos de vista a sua dimensão e extensão. Trata-se de movimentações dinâmicas, descontínuas, irregulares, por vezes esquivas, enredadas em teias tecidas por gestos culturais e históricos. Não há como atribuímos a eles homogeneidades, dada a sua diversidade e pluralidade. Muitos desses fluxos são

⁶ CANCLINI, N.G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 143.

⁷ GEERTZ, C. *O saber local*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 164-165.

⁸ *Ibid.*, p. 165.

voláteis, descartáveis, para consumo imediato, onde o que restam são apenas sensações e vestígios; não impregnam a memória e sequer são consolidadores de experiências, no sentido benjaminiano dos termos; resultam em meros registros, sem alcances mais profundos. Outros se sedimentam e operam transformações mais intensas, deslocando cursos e projetos, tanto em níveis individuais quanto coletivos, e desencadeadores de outros fluxos. A idéia de fluxo permite-nos pensar em movimento, em transitoriedades, em traçados que se orientam para distintas direções, em linhas regulares e irregulares, ora visíveis, ora invisíveis, em mapas, cujos pontos são conectados e desconectados, desencadeando paisagens móveis, singulares e heterogêneas.

Na realidade, a idéia de fluxos tem sido empregada por diversos autores e tem sido recorrente para caracterizar a sociedade contemporânea em seus diversos movimentos, dinâmicas e práticas. Manuel Castells, por exemplo, utiliza o termo e o define como “as seqüências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômicas, política e simbólica da sociedade”⁹, e identifica camadas dos “espaços de fluxos” que são: os fluxos de capital, fluxos da informação, fluxos de tecnologia, fluxos de interação organizacional, fluxos de imagens, sons e símbolos.

Para ele o “espaço de fluxos” “é a organização material das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de dados”. Nos anos setenta, Raymond Williams¹⁰ empregou o conceito de “fluxo televisual” por considerar que a noção de programa televisivo não levava em conta o dinamismo e as relações existentes entre os segmentos televisivos, tomando-os como unidades isoladas e fechadas. O autor já chamava a atenção para o fato de que teriam que ser necessariamente percebidos dentro de contextos mais amplos e dinâmicos. Também Virilio¹¹ refere-se a fluxos de imagens ao abordar a superexposição multimidiática, a proliferação e difusão da televigilância em níveis globais e as mediações imagéticas que caracterizam a contemporaneidade que, segundo ele, explodem com o modelo midiático tradicional.

David Lyon, igualmente, emprega a noção de “fluxos de vigilância” para designar os variados tipos de monitoração produzidos pelas sociedades de vigilância e o destino dos dados produzidos por eles. O autor enfatiza o caráter global de muitos desses fluxos:

⁹ CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 436.

¹⁰ WILLIAMS, R. Apud: MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 28.

¹¹ VIRILIO, P. “Olho por olho ou o *crash* das imagens”. In: *MARGEM/* Faculdade de Ciências Sociais da PUC São Paulo/Fapesp, n. 8, dez. 1998, p. 25-31.

The monitoring of everyday life that characterizes surveillance societies produces data flows of all kinds that may travel a very long way. The point of that monitoring is to categorize and to classify words and activities in a computer-enabled sorting process. Like other kinds of a surveillance, those involving global data flows are related increasingly to risk management and to the restructuring of economies and politics in informational societies. The global dimension offers wider spaces within which surveillance data may flow and thus a wider scope for its socially-ordering consequences¹².

A noção de fluxos de vigilância de Lyon é ampla, pois incorpora sistemas e práticas de várias espécies inscritas em configurações de poder e regimes de olhar diversos. A molecularização dessas práticas não implica, por outro lado, excluir os diálogos formulados entre elas. Neste estudo abordo apenas uma dessas práticas, o que não quer dizer que elas não façam parte de uma rede maior de acontecimentos e de mapas de vigilância que, dependendo do caso, podem ser cruzados (como será visto posteriormente), como são cruzados os dados de um cartão de crédito roubado com as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância de um shopping para localizar o autor de um crime ocorrido na cidade.

A imagem: uma abordagem plural

À noção de fluxos, articulo outras não menos difíceis de serem definidas como imagem e suas derivações, imaginário e imaginação. Reconheço, juntamente com vários autores, o amplo espectro conceitual a que tais noções remetem, bem como o longo trajeto histórico que percorreram, recebendo nesse percurso contribuições de diversas disciplinas. Filio-me, sobretudo, às matrizes teóricas que percebem tais noções dentro de contextos que problematizam a dimensão simbólica, os processos de percepção e as representações sociais como construtos coletivos, inventados culturalmente e historicamente, dinâmicos. Elenco apenas algumas contribuições, já que não é objetivo desse trabalho realizar uma filosofia da imagem.

Franscastel observa que tais relações são resultado de um jogo combinatório e distingue três níveis sobre os quais se produz a percepção da imagem: “o nível da realidade sensível, que transmite os estímulos; o nível do percebido, isto é, daquilo que os nossos sentidos nos permitem captar; e o nível do imaginário, ou seja, da

¹² LYON, D. *Surveillance society: monitoring everyday life*. Buckingham/ Philadelphia: Open university, 2002. p. 88.

atividade mental de cada um de nós¹³”. Para ele, quando se analisa um fenômeno como um filme, por exemplo, produz-se, na realidade, uma análise da ordem do imaginário.

Castoriadis nos oferece, igualmente, perspectivas importantes de análise ao destacar que “não se pode reduzir o mundo das significações instituídas às representações individuais efetivas, ou a sua parte ‘comum’, ‘média’ ou ‘típica’” ou, ainda, que o mundo das significações não pode ser pensado “como uma réplica irreal de um mundo real”. Para ele:

As significações não *são*, evidentemente, o que os indivíduos se representam consciente ou inconscientemente, ou aquilo que eles pensam. Elas são aquilo, mediante e a partir do que os indivíduos são formados como indivíduos sociais, podendo participar do fazer e do representar/dizer social, podendo representar, agir e pensar de maneira compatível, coerente, convergente mesmo se ela é conflitual (o conflito mais violento que possa dilacerar uma sociedade ainda pressupõe um número infinito de coisas “comuns” ou “participáveis”)¹⁴.

Segundo Castoriadis, realidade, linguagem, valores, necessidades em seus modos particulares de expressões culturais e históricas especificam a organização do mundo e do mundo social e se presentificam através de significações imaginárias e se figura na e pela instituição das significações, colocando para uma dada sociedade o que ela é e o que ela não é, o que vale e o que não vale, como é ou não é, instaurando orientações e condições do factível e do representável.

Em Edgar Morin:

O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, no qual se banham igualmente nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é, singular, limitado e finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria realidade humana¹⁵.

Para Maffesoli, diferentemente de outros autores tratados mais adiante como Jean Baudrillard e Paul Virilio, a imagem serve de suporte para um sentir comum, um estar-junto fundamental, é um “elemento essencial em toda estruturação social, seja ela qual for”, “religa as pessoas entre si e religa o tempo imemorial, ainda que acentuando a vivência em sua atualidade e cotidianeidade”. Segundo ele:

¹³ FRANCASTEL, P. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 59.

¹⁴ CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 411.

¹⁵ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. V. 1, Neurose. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1990. p. 80.

...antes de que uma sociedade reorganize sua vida material, antes que ela elabore uma ideologia da utilidade, em suma, antes que ela tenha um projeto político-econômico ou constitua seu poder, precisa de uma potência imaterial, do simbólico, do inútil, todas as coisas que podem ser reunidas sob o termo “imaginário social”¹⁶.

Considero, nesse aspecto, sugestivo o termo “mundo imaginal”, empregado por Maffesoli, para caracterizar o conjunto imagem, simbólico, imaginário e imaginação e a carga emocional a que eles remetem e tudo aquilo que eles evocam.

Como será observado nos capítulos que seguem, os referenciais teóricos utilizados para fins desta pesquisa cobrem um espectro bastante amplo e diverso de matrizes. Adoto, assim, um plano teórico multiperspectivo sem privilegiar uma narrativa-mestra que oriente o meu olhar sobre o objeto. Aproximo-me, nesse caso, da proposta de Robert Stam (2003) quando, ao problematizar o cinema como objeto de estudo, sugere o uso plural de teorias para o seu entendimento e, aproximo-me, fundamentalmente, da proposta teórica oriunda dos “estudos culturais da mídia”, nos termos formulados por Douglas Kellner (2001), para quem a abordagem multiperspectiva, ao valer-se de diferentes teorias, propicia uma melhor percepção e entendimento do fenômeno estudado, o que não quer dizer que a pluralidade em termos de abordagens signifique o esgotamento da análise ou mesmo que consiga capturar o objeto em sua totalidade. Convém destacar que este trabalho está profundamente influenciado pelas contribuições oriundas dos Estudos Culturais, sobretudo quando valoriza a interdisciplinariedade, o emprego de suportes teóricos e metodológicos diversos na abordagem do fenômeno, bem como pelas contribuições mais específicas oriundas de vertentes de análise identificadas diretamente com os Estudos Culturais, como os “estudos culturais de mídia” e os “estudos de vigilância”, campo recém nominado por David Lyon.

Destaco, ainda, uma outra vertente de análise que considero fundamental em meu trabalho que são os estudos da “cultura visual”. Concordo com Jessica Evans e Stuart Hall, que a designação é, em certa medida, por demais ampla, mas que, por outro lado, denota uma área de estudos nascente na qual objetos e modos de análise não estão ainda claramente delineados. A disseminação do termo “cultura visual”, segundo os autores, é geralmente atribuída a Svetlana Alpers que, em 1972, foi também quem usou pela primeira vez o termo “nova história da arte” na pintura. Conforme ela própria

¹⁶ MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. p. 113.

elucida em um trabalho mais recente: “a cultura in which images, as distinguished from texts, were central to the representation (in the sense of the formulation of knowledge) or the world”¹⁷.

Concordo ainda com Nicholas Mirzoeff quando afirma:

By retaining the term culture in the foreground, critics and practitioners alike are reminded of the political stakes inherent in what we do. For otherwise it can and has been argued that there is no particular need for visual culture as an academic subfield. Visual culture has come into a certain prominence now because many artists, critics and scholars have felt that the new urgency of the visual cannot be fully considered in the established visual disciplines¹⁸.

Seja entendida como uma área recente de estudos ou, ainda, como um subcampo dos estudos culturais, os estudiosos enfatizam a conexão existente entre variadas disciplinas e o cruzamento de seus suportes metodológicos para o entendimento das condições de produção, circulação e significação das imagens no mundo contemporâneo, entendendo esse cenário como uma arena marcada por relações de poder e compreendendo relações de caráter intertextual. A crítica formulada com relação aos riscos da estabilidade de disciplinas que abordam o visual é bem vinda, pois reforça a tese de que pensar a imagem significa adentrar em um universo amplo de possibilidades, cujos limites se estendem e são expandidos a cada nova reflexão, e admitir a própria instabilidade do objeto. Isso, por outro lado, não quer dizer que a criação de “campos” ou de “subcampos”, como ocorre nos Estudos Culturais, não seja frutífera e possa contribuir com pistas e focos de análise mais centrados sob o risco de perder a potência do objeto e seus deslizamentos mais específicos, tal como se dá em meu estudo. Acredito, conforme tenho observado nos estudos citados acima, que a produção de campos e de subcampos não implica necessariamente que esses procedimentos confirmem limites e construam fronteiras precisas por temerem dissolver e diluir o objeto no conjunto de suas irradiações. Diferentemente, eles têm ampliado seus nexos e relações, colaborando para a sua complexificação.

Problematizar, nesse aspecto, os modos de circulação e significação das imagens significa ir além da centralidade da visão e do mundo visual no processo de produção de significados e reconhecer, como coloca Irit Rogoff:

¹⁷ ALPERS, S. Apud: EVANS, J. & HALL, S. *Visual Cultural: the reader*. London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 1999. p. 5.

¹⁸ MIRZOEFF, N. “The subject of visual culture”. In: _____ (org.). *The visual culture reader*. 2. ed. London and New York: Routledge, 2004. p. 6.

Thus visual culture opens up an entire world of intertextuality in which images, sounds and spatial delineations are read on to and through one another, lending ever-accruing layers of meanings and of subjective responses to each encounter we might have with film, TV, advertising, art works, buildings or urban environments¹⁹.

Foi levando em conta todas as considerações anteriores que procurei exercitar teórica e metodologicamente meu objeto de estudo, observando que a análise das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância requer percebê-las dentro de contextos mais amplos e que extrapolam o domínio do visual propriamente dito. Foi inevitável buscar contribuições de várias disciplinas e problematizá-lo interdisciplinarmente, bem como percebê-lo articulado a um conjunto diverso de questões, dada sua condição intertextual, dialógica e deslizando.

Como será visto, é dada uma grande ênfase a questões de ordem teórica. Tal decisão deve-se ao fato de eu assumir o desafio de pensar teoricamente a problemática, procurando ir além das visões mais ligeiras produzidas sobre o objeto e buscar o seu aprofundamento. Essa perspectiva possibilitou-me, assim, construir relações e estabelecer nexos que foram além das imagens propriamente ditas, inscrevendo-as em paisagens bem mais intrincadas e complexas. No próximo tópico abordo especialmente os procedimentos metodológicos empregados na pesquisa que, como será observado, é variado nas formas de apreensão do objeto.

Zapeando imagens de cidade

De modo semelhante ao *zapper* coletei imagens produzidas por câmeras de vigilância distribuídas ao longo de um pequeno trajeto, daqueles que cotidianamente realizo na cidade: o meu condomínio, a farmácia onde compro medicamentos²⁰, um *shopping center* e algumas ruas do centro da cidade. Tenho assim, um pequeníssimo fragmento de um extenso mapa de imagens que se articula e dialoga com uma rede mais ampla e complexa de produção de significados e de representação do espaço urbano.

À administração de meu condomínio solicitei fitas correspondentes às imagens produzidas pelas câmeras de vigilância e que enviam imagens aos monitores instalados

¹⁹ ROGOFF, I. "Studying visual culture". In: MIRZOEFF, op. cit., p. 24.

²⁰ Meu condomínio e a farmácia citada estão localizados no bairro Trindade, distantes a 2,5 quilômetros da UFSC e cerca de 6 quilômetros do centro da cidade. Trata-se de um bairro de classe média, cujo crescimento comercial e residencial acentuou-se nas últimas décadas com intensa ocupação dos morros à sua volta, tornando visíveis os contrastes sociais.

nas duas guaritas que controlam o acesso ao condomínio e que são continuamente observados pelos vigias. De modo aleatório elas foram escolhidas e, prontamente, foram encaminhadas cinco fitas em formato VHS. Sabendo que havia ocorrido um assalto na farmácia próxima ao condomínio, solicitei ao proprietário o CD que continha o registro daquela experiência e ele me enviou imagens correspondentes, na realidade, a dois assaltos.

Outra seqüência de imagens analisadas em meu trabalho é proveniente de um *shopping center* da cidade. Após várias reuniões com a administração, finalmente consegui obter acesso às instalações onde estão localizados os monitores, realizar uma breve entrevista com o chefe de segurança e fotografar o ambiente. Assumi, junto ao departamento jurídico do *shopping*, o compromisso de utilizar recursos gráficos que inviabilizassem a identificação dos indivíduos que aparecem nas imagens, já que o problema que me foi colocado dizia respeito à privacidade dos indivíduos que nele circulam, uma vez que as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância não são exibidas para o público que frequenta aquele espaço e são de acesso exclusivo da central de segurança, diferentemente das situações anteriores, onde os indivíduos que circulam naqueles ambientes têm acesso às imagens produzidas pelas câmeras. No caso da farmácia, pelo fato de os monitores estarem à vista dos clientes; e, no caso do condomínio, pelo fato de os monitores estarem localizados nas guaritas, lugar de passagem e acessível ao olhar dos indivíduos que nele circulam.

Do mesmo modo que na situação anterior, deixei a critério da administração a seleção de imagens a serem utilizadas na pesquisa, sabendo que elas seriam resultado de uma seleção prévia que contava, inclusive, com questões que envolvem a própria segurança do *shopping*. Observo, ainda, que antes de receber as imagens do chefe de segurança, elas foram apresentadas ao engenheiro de segurança e ao departamento jurídico para receber seus pareceres. Foi-me permitido ficar observando as instalações, fotografá-lo e realizar a entrevista por cerca de duas horas, sempre com a presença do chefe de segurança que, além de ser considerado um informante estratégico, supervisionou o meu trabalho e a do fotógrafo que me acompanhou.

Considero importante a inserção de um *shopping* em meu estudo pois, além de ser considerado um bom exemplo de “enclave fortificado”²¹, o tipo de segurança nesse ambiente é caracterizado como “orgânico” pela chefe da central de segurança onde, diferentemente da segurança pública e da segurança privada, as estratégias utilizadas no monitoramento são produzidas pela própria central de segurança da instituição, adequando-as às suas necessidades e características.

Com relação às imagens de rua, elas foram cedidas pelo coordenador do sistema de videomonitoramento da Polícia Militar de Santa Catarina. Há que ser observado que o acesso às imagens e às instalações dos terminais de monitoramento, bem como as entrevistas e as fotografias realizadas dos ambientes, foram extremamente facilitados pelo Tenente que coordena as operações, mostrando-se receptivo a qualquer outra necessidade que fosse identificada durante a pesquisa.

Visando facilitar a exposição das imagens no trabalho, as imagens foram digitalizadas e impressas, já que elas originalmente se apresentam em movimento, muitas delas em seqüência, outras tratadas isoladamente. O que realizo é um congelamento da imagem, desvencilhando-a de sua inserção no contínuo da imagem-movimento através de um gesto seletivo, qualitativo e, logo, intencional, que conduz a uma consciência da imagem em uma espécie de “entretempo da imagem fixa e da imagem-movimento”, nos termos de Raymond Bellour, ao referir-se ao “congelamento da imagem, ou na imagem”, o que também, segundo ele, poderia ser denominado de tomada fotográfica do filme, pose ou pausa da imagem, expressando “o poder de captação pelo imóvel”²².

Concordo com Bellour quando observa que a passagem entre o móvel e o imóvel resulta em uma mutação plástica da imagem e, acrescento, remetem a contextos diferenciados de leitura. Mesmo que o autor esteja abordando com o termo “entretempo”, especialmente, do congelamento da imagem e das formas do fazer fotográfico que se deram no cinema na virada dos anos 60 - acontecimento que coincidiu com as transformações que ocorreram posteriormente com o tratamento da imagem eletrônica – , suas reflexões nos interessam, pois o congelamento da imagem,

²¹ “Enclave fortificado” é o conceito empregado por Tereza P. do Rio Caldeira para designar espaços privados para uso coletivo fisicamente demarcados e isolados por um conjunto de estratégias e características arquitetônicas que visam o controle e o acesso a eles. São espaços extremamente vigiados por sistemas de segurança, “voltados para o interior e não em direção à rua” e que excluem de modo explícito a vida pública. Em: CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: 34/Edusp, 2003. p. 258-259.

²² BELLOUR, R. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 12-13.

entre outros recursos técnicos de processamento das imagens, é também uma estratégia utilizada por agentes policiais para auxiliar a identificação dos sujeitos envolvidos em determinadas ações consideradas criminosas registradas pelas câmeras de vigilância.

A palavra que, segundo Bellour, circunscreve um conjunto de mudanças ocorridas nas últimas décadas no processo de construção e processamento da imagem, chama-se *vídeo*. Segundo ele, “um atravessador”, “passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses ‘universais’ da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de superposições, de configurações pouco previsíveis”²³.

Nessa mesma perspectiva, Arlindo Machado, chamando atenção para o fato de que “é impossível pensar a estética independentemente da intervenção da *técnica*”²⁴, aborda a migração e o trânsito entre os suportes e as linguagens nos processos de produção das imagens que se dá contemporaneamente. Para ele:

...o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra.²⁵

Observo que tanto Bellour quanto Machado estão abordando nesse contexto questões de caráter bem específico e que dizem respeito às produções videográficas no campo das artes e das produções culturais. As questões sugeridas pelos autores nos remetem à natureza impura do discurso videográfico e ao fato de ele se dar em um ambiente de migração e de trânsito entre formatos e linguagens distintas. Ao mesmo tempo em que as novas tecnologias videográficas criam um universo imenso de possibilidades criativas, permitem que sua utilização se preste para distintos fins, alargando, assim, as possibilidades de manipulação, processamento das imagens e seus usos, como as que ocorrem no universo das câmeras de vigilância.

Dadas as condições de manipulação das imagens que as novas tecnologias oferecem, é certo (concordando uma vez mais com Machado) que determinada noção de verdade e verossimilhança atribuída à fotografia e seu valor como documento e evidência cede lugar a um ambiente de produção de imagens marcado pela “idéia muito

²³ Ibid., p. 14.

²⁴ MACHADO, A. *Pré-cinema...*, p. 223.

²⁵ Ibid., p.190.

mais saudável da imagem como construção e como discurso visual”²⁶, contribuindo para o desaparecimento da idéia de inocência e transparência em relação ao processo de produção de imagens considerados convencionais.

Pelas suas próprias características, os meios eletrônicos se prestam muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do ‘real’. Pelo contrário, se a ‘realidade’ comparece em alguma instância nessas atividades, ela se dá como decorrência de um trabalho de escritura²⁷.

Por outro lado, não há como deixar de observar que o emprego desse tipo de tecnologia em monitoração, observação e documentação em vários campos, como o policial e o médico, por exemplo, acabou por reforçar nas últimas décadas as noções em torno de uma verdade imagética, por conta do *realismo* que lhes é atribuído. Muitas das reflexões dos citados autores com respeito às produções videográficas no campo das artes, sugerem, igualmente, questões de ordem estética, política e de caráter conceitual importantes, pois muitas delas discutem a problemática da relação entre imagem e audiências, as convergências tecnológicas entre outras formas diversas de experimentações²⁸, levando-me a acreditar que as relações estabelecidas entre o universo das câmeras de vigilância e o campo midiático vão além de uma aproximação meramente tecnológica.

Também Robert Stam afirma que, atualmente, “não faz mais sentido pensarmos em termos de especificidades midiáticas”²⁹, quando observa que os novos meios incorporam todas as mídias anteriores. É nesse ambiente tecnologicamente e esteticamente miscigenado de suportes e de linguagens, confluyente, atravessado, elástico, conceitual, manipulável que transitam as imagens oriundas das câmeras de monitoração e suas escrituras.

É nele também que inscrevo metodologicamente meu trabalho quando o que tenho, ao final, é uma colagem imagética, onde me aproprio de recursos eletrônicos para interferir e apresentar as imagens, ao mesmo tempo em que me aproprio das contribuições teóricas oriundas dos estudos de imagem de variados contextos, como aquelas formuladas pelos estudiosos da cultura visual, do cinema e dos estudos de mídia

²⁶ Ibid., p. 246.

²⁷ Ibid., p. 249.

²⁸ Ver a esse respeito o estudo de Yara Rondon Guasque Araujo sobre as propostas telepresenciais nas artes que, ao explorarem o ambiente multimidiático, experimentam novas táticas culturais de produção de significado, atuando em redes de contra-poder e de resistência cultural. ARAUJO, Y. R. G. *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2005.

²⁹ STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003. p.350.

para interpretar as imagens.

Convém também observar que os recursos que emprego para interferir nas imagens são igualmente utilizados pelos agentes de polícia para auxiliar na identificação dos sujeitos suspeitos e na interpretação das ações. Procedimentos semelhantes são, igualmente, utilizados pelo telejornalismo quando, ao tornar pública as imagens oriundas de câmeras de monitoração, vale-se de recursos de edição os mais variados para exibí-las, ressignificando as imagens originais com a inserção de textos em *off*, *replays*, congelamento da imagem, destaque da ação através de recursos gráficos digitais, *slow motion* etc, adaptando-as e integrando-as ao contexto narrativo, à linguagem, à linha editorial e ao formato do programa.

O procedimento técnico que empreguei para análise das imagens não foi muito diferente daqueles empregados tanto pela polícia quanto pelo telejornalismo assim como aqueles utilizados em produções videográficas no campo das artes. As imagens foram decupadas, onde foram realizadas marcações para identificar as seqüências que me interessavam. Do mesmo modo utilizei recursos como cortes, isolando conjuntos de imagens. Com o objetivo de observar melhor algumas imagens, congelei-as, transformando-as em fotografias, desvencilhando-as do contínuo da imagem em movimento. Transcodifiquei imagens originalmente em suporte VHS para suporte digital. Empreguei, igualmente, recursos eletrônicos para ampliar determinadas áreas da imagem, com o objetivo de identificar detalhes que poderiam passar despercebidos com a imagem em movimento. As imagens foram vistas várias vezes, possibilitando uma leitura não apenas de seus enquadramentos, planos entre outros aspectos que envolvem determinadas convenções da linguagem audiovisual, mas também as ações por elas registradas, os indivíduos envolvidos na ação, suas gestualidades, o cenário etc., o que me possibilitou na análise deslizar para além da moldura e abordar aspectos não compreendidos pela imagem propriamente dita, indagando e refletindo sobre uma série de questões como, por exemplo, o universo mais amplo de que participam aquelas imagens, articulando questões de ordem estética com questões de ordem política, bem como especulando sobre o universo dos indivíduos que aparecem nas imagens a partir do conjunto de sinais sugeridos por elas. A análise das imagens neste trabalho compreende, assim, tanto as imagens em movimento quanto as congeladas, com ênfase nas primeiras, já que são elas que dão origem às segundas.

Realizei ainda observações do ambiente em que estão localizadas as câmeras, identificando os lugares em que estão instaladas, assim como os monitores, quando eles

estão exibindo imagens para os indivíduos que freqüentam aqueles espaços. Esse procedimento me permitiu observar uma série de outras questões que envolvem a relação entre as imagens e os indivíduos que circulam naqueles ambientes e o modo como elas se articulam e se integram aos discursos de monitoração e vigilância social.

Foram também observados os espaços apenas freqüentados por indivíduos autorizados a observar as imagens e aos quais o público não tem acesso, como no *shopping center*, já que na sala de operações do Terminal Integrado do Centro (TICEN) da Capital o público tem acesso para realizar pesquisas das imagens caso uma “ocorrência” tenha acontecido. A observação desses espaços e a realização de entrevistas com os funcionários e agentes policiais objetivaram auxiliar a compreensão da construção da narrativa e as relações compreendidas entre observadores e observados, bem como visaram identificar as especificidades do regime de olhar produzido pelos agentes policiais e entre os tipos de narrativas que são construídas como, por exemplo, aquelas que sofrem intervenção por parte do observador e aquelas que não estão sujeitas à intervenções e dependem apenas de comandos técnicos previamente programados.

Também foram considerados os cartazes que informam que naqueles espaços existem câmeras de vigilância, tendo em vista que eles ajudam a reforçar as produções discursivas em torno da vigilância ao mesmo tempo em que, muito freqüentemente, seus enunciados remetem a contextos midiáticos mais amplos como, por exemplo: “Sorria, você está sendo filmado!”, muito embora em alguns lugares exista apenas o cartaz. Tem-se, assim, um agregado textual híbrido que, integrado, reforça os discursos produzidos em torno de uma verdade das imagens, seu valor de registro e prova, assim como reforçam o uso da imagem como meio para controle e monitoração social.

O que foi possível identificar é que a instalação das câmeras cobre objetivos específicos abrigados em torno do discurso da violência urbana. São eles: (1) inibir ações identificadas como criminosas e de atitudes que rompem as regras do ambiente monitorado; (2) produzir documento e prova em eventos considerados criminosos e (3) gerar o sentimento de que os indivíduos que circulam nos espaços monitorados estão sendo observados e são potencialmente sujeitos culpados ou sujeitos vítimas de ações criminosas. Tendo em vista a amplitude desses objetivos e seus deslizamentos que, como será visto mais adiante, remete a um universo mais extenso de questões, o critério que utilizei para a seleção de imagens foi amplo e cobre desde imagens que registram eventos criminosos, como o de dois assaltos a uma farmácia próxima ao condomínio

onde residio, entre outras encaminhadas pela Polícia Militar, até imagens que não remetem a ações consideradas criminosas.

O interesse com relação a essas últimas diz respeito ao fato de que aqueles espaços e os indivíduos que neles circulam são considerados virtualmente suspeitos ou vítimas como, por exemplo, a imagem que abre o primeiro capítulo (Figura 3), um pequeno trecho do corredor próximo ao elevador e às escadas que dão acesso aos apartamentos. Trata-se de uma micro-narrativa que diz muito sobre aquele campo panóptico³⁰, sobre a área de cobertura das câmeras e o seu foco. Aquele pequeno trecho, por exemplo, foi considerada uma região estratégica e lugar habilitado ao crime pelos profissionais que instalaram o sistema de vigilância eletrônica e resultado de um saber especializado produzido sobre os variados espaços urbanos. Uma micro-região coberta por um determinado enquadramento da câmera que registra a circulação dos indivíduos que sobem as escadas e que saem do elevador. Um pequeno trecho que, eventualmente, passa despercebido no cotidiano dos moradores daquele prédio, mas que é percebido como um lugar estratégico pelo olhar vigilante.

Outro aspecto diz respeito às formas que encontrei para exibir as imagens. Algumas imagens são apresentadas em seqüências fotográficas, remetendo à idéia de movimento, e outras são apresentadas isoladamente, remetendo à idéia de fotografia. Com relação às imagens de caráter fotográfico explorei, ainda, outras possibilidades de leitura. Retomo como exemplo à mesma imagem citada anteriormente. Aquela imagem congelada ao mesmo tempo em que remete ao aspecto da vigilância, gerou um *tilt* (no sentido barthiano)³¹ dentro de mim, o que fez com que eu abordasse outras dimensões da mesma imagem.

Nesse contexto específico permito-me explorar outros vieses de leitura e de significação das imagens, bem como me permito abordá-las valendo-me de distintas textualidades como forma de perceber a riqueza dos gestos urbanos que essas mesmas câmeras monitoram, explorando nuances do cotidiano urbano, seus vestígios. Retomo novamente à mesma imagem e como exemplo destaco o texto que a acompanha onde realizo um diálogo “livre” com o texto *Las meninas* de Michel Foucault.

Parto, nesse ponto específico, da perspectiva de que o mesmo dispositivo que

³⁰ Defino campo panóptico como espaços, coisas e pessoas submetidas a determinados regimes de olhar que visam o controle, a vigilância e a monitoração social.

³¹ Barthes em *A câmara clara* se questiona sobre a atração exercida por certas fotos nele. A expressão *tilt* é empregada para designar a perturbação que ela lhe causa e a “aventura” em que ele se vê lançado quando “Uma determinada foto *acontece-me*, uma outra não”. BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981. p. 36-37.

monitora, regula, disciplina, interpela, controla e vigia a circulação do sujeito cidadão, produz uma narrativa cuja imersão na paisagem urbana nos possibilita realizar outros tipos de reflexões, remetendo a um olhar transgressor nos modos de perceber e usar essas mesmas narrativas.

Este trabalho compreende, assim, dois eixos de leitura das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância. O primeiro é aquele que me pareceu mais óbvio quando iniciei a pesquisa e determinante neste trabalho. Tal eixo as percebe fazendo parte de um conjunto maior de dispositivos de monitoração da vida cidadina, articuladas à produção de uma estética da segurança e à cultura do medo na cidade, considerando-as decisivas para o entendimento de uma série de questões que envolvem o imaginário e o cotidiano cidadão; as sociedades complexas contemporâneas, caracterizadas, juntamente com Deleuze, como “sociedades de controle” e “sociedades de vigilância” com David Lyon; sobre as heranças deixadas pelo panóptico de Jeremy Bentham através das reflexões promovidas por Michel Foucault e as relações estabelecidas com as paisagens midiáticas entre outras abordadas neste trabalho. Não há como negar, nesse aspecto, as características autoritárias desses dispositivos e o modo como eles se articulam a determinadas cartografias estáveis de poder.

O segundo eixo é aquele que explora outras possibilidades e potencialidades de leitura das imagens da cidade produzidas pelas câmeras de vigilância. A cidade, mesmo que textualizada por determinadas configurações de poder e com o apelo do controle, da vigilância e da monitoração social, revelou-se em meu estudo poética e plasticamente em sua própria cotidianidade. Observo que esse eixo, muito embora não tenha a mesma intensidade que o eixo principal, teve conseqüências diretas na própria forma que encontrei para apresentar algumas imagens e narrá-las. Com ele produzo alguns contrastes no processo de significação com o intuito de destacar o caráter polissêmico da imagem, a importância do contexto e das subjetividades no processo de leitura e os destinos variados que lhe podem ser conferidos, partindo da perspectiva que a interpretação das imagens está subordinada a determinados regimes de olhar.

Tenho claro que estou olhando a cidade pela mesma lente de poder, mas isso não quer dizer que portamos a mesma identidade, ou que o caminho de leitura percorrido exclua a dimensão política do feito imagético e seu contexto de produção. Afirmo isto tendo em vista as reflexões realizadas por Eduardo Subirats sobre os vídeos instalados nos próprios aparelhos de destruição empregados durante a Guerra do Golfo Pérsico e que inauguraram um novo modo de narrar a guerra, resultando em uma convergência

técnica e política entre os meios de comunicação e os instrumentos de destruição:

O mesmo dispositivo técnico filma por um lado o que destrói por outro: coincidência e identidade dos meios técnicos e do processo de destruição e sua reprodução audiovisual; a identidade entre o planejamento da guerra e sua composição plástica. Síntese da vanguarda militar e da vanguarda artística. Uma coincidência que não afeta somente os meios instrumentais; significa também uma identidade quanto aos olhares³².

As reflexões de Subirats são extremamente valiosas para esse trabalho, pois estamos diante de contextos muito similares que são os das confluências entre os meios de comunicação e os aparatos e dispositivos de poder. Confluências que, na realidade, estão presente em qualquer produção imagética, considerando que o olhar que a produz, não é neutro e pode seguir em variadas direções, bem como seus processos de significação. A esse respeito, recupero também as argumentações de Carlo Ginzburg³³ quando problematiza o uso de fontes produzidas sobre determinadas condições de poder para a pesquisa histórica em seu estudo sobre o cotidiano e as idéias do moleiro Menocchio, perseguido pela Inquisição. Ainda que os documentos pesquisados tenham sido elaborados em um ambiente de radicalismo religioso e sob condições autoritárias, Ginzburg ressignifica-os, considerando-os importantes vias de acesso ao imaginário da época, elaborando, a partir deles, uma leitura alternativa sobre seus conteúdos. O mesmo se deu em seus estudos sobre os processos de feitiçaria onde, “apesar do filtro interposto pelos inquisidores, era possível reconstruir uma cultura profundamente diferente da nossa”³⁴.

Lembro, ainda, juntamente com Paul Virilio, que em 1984, na II Manifestação Internacional de Vídeo em Montbéliard, o grande prêmio foi concedido ao filme alemão *Der Riese* (O gigante), de Michael Klier (figuras 1 e 2). O filme, na realidade, era uma colagem de imagens oriundas de câmeras de vigilância instaladas em aeroportos, supermercados e estradas nas grandes cidades alemãs. Klier, citado por Virilio, disse naquela ocasião que via no vídeo de segurança “o fim e a recapitulação de sua arte ...”. Refletindo sobre o avanço das tecnologias de representação e sua instrumentalização militar, científica e policial, o desaparecimento da subjetividade visual, “este adeus

³² SUBIRATS, E. “Screened existence”. In: SUBIRATS, E. *Vanguarda, mídia, metrópole*. São Paulo: Studio Nobel, 1993. p. 39-40.

³³ GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

³⁴ GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 9.



Figura 1



Figura 2

solene ao homem por trás da câmera”, Virilio afirma:

Ainda que na reportagem de atualidades o fotógrafo (*cameraman*) permaneça a única testemunha implicada na tarefa de documentação, aqui mais ninguém é envolvido e a partir de então o único risco é ver o olho da câmera furado por qualquer gângster ou terrorista ocasional³⁵.

Primeiro, diferentemente de Virilio, acredito que foram multiplicados os processos de subjetivação visual, bem como os homens e mulheres por trás das câmeras, em contextos os mais variados: de gênero, étnicos, raciais, de classe, geracionais etc. Em um segundo momento, acredito que o “homem” por trás das câmeras não desapareceu. Ao contrário, qualquer processo de produção de imagens envolve decisões de várias ordens, independente de quais forem elas e o seu destino: o tipo de tecnologia empregada, os enquadramentos, a movimentação das objetivas, o que se vê e como se vê, quem as vê e interpreta, entre outros aspectos envolvidos em todo e qualquer processo de produção e de significação das imagens. Mesmo que uma bala atravessasse sua objetiva, é a um olhar humano que ela está simbolicamente endereçada, sendo a câmera um importante vestígio de sua presença. Isto, ainda, quando se considera que a produção das imagens, muito freqüentemente, pode ser resultado de operações manuais, com um “homem” de fato por trás das câmeras, produzindo-as, mesmo que ele esteja localizado à distância, sem ser visto.

Em um terceiro momento, observo que Klier realiza um procedimento semelhante ao que emprego neste trabalho quando, ao produzir sua colagem com as imagens oriundas de câmeras de vigilância e monitoração, ressignifica-as, produzindo uma outra narrativa, valendo-se delas para abordá-las criticamente. Em certa medida, na condição de leitor e editor ele poderia ser considerado co-autor das mesmas imagens ao agregar a elas potência reflexiva na narrativa que construiu.

A tese que desenvolvo, ao caracterizar as imagens produzidas pelas câmeras de monitoração como um gênero narrativo, explorando as relações que se dão entre esses dispositivos de monitoração social e o ambiente multi e intermediático, parte da perspectiva de que elas se estendem e vão além de uma aproximação meramente tecnológica. Convém destacar nesse ponto, que semelhante ao que ocorre com a exposição pública de monitores de vigilância identifica-se, igualmente, a instalação cada vez mais freqüente em espaços os mais variados de monitores que exibem

³⁵ VIRILIO, P. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 72.

constantemente as programações televisivas, sendo muito comum, inclusive, esses dois tipos de telas compartilhando o mesmo espaço, sugerindo uma espécie de “confusão” entre imagens oriundas de fontes diferentes, o que reforça a idéia de proximidade entre esses dois universos. Essa mesma “confusão”, ou sobreposição discursiva, é identificada também nos cartazes que indicam que determinado lugar está sendo monitorado. “Sorria, você está sendo filmado!”, “Esse ambiente é controlado por um circuito fechado de televisão”, “Você é mais bonita ao vivo do que na televisão” - esse último foi utilizado em uma grande loja da cidade com clientela predominantemente feminina quando o sistema foi implantado - são enunciados que remetem ao universo midiático, sugerindo uma relação direta com ele.

Caracterizo, ainda, meu trabalho como um fazer simultâneo que articula e agrega discursivamente estranhamento e familiaridade, ao admitir a presença de conteúdos da ordem das subjetividades na análise e também porque selecionei imagens produzidas em ambientes que frequento habitualmente. Esse movimento, tão caro aos estudos antropológicos das sociedades complexas desenvolvidos sobre e no espaço urbano não necessariamente conduz a um lugar seguro e estável, mas, com certeza, é a via de acesso que considero mais segura para, não apenas estabilizar o olhar, e sim criar condições para que ele próprio seja desestabilizável. Estar simultaneamente dentro e fora da paisagem remete, em meu entendimento, a uma outra condição: a do entre-lugar, e admite a instabilidade e circunstancialidade do próprio fazer teórico-metodológico e, nesse aspecto, do próprio olhar.

Aproprio-me, ainda, do método do fazer cinematográfico moderno que corta e edita de modo não-linear, em forma de colagem os fotogramas - ou, mais, atualmente, os *frames* -, visando à construção de uma narrativa sustentável, interpretante e interpretável, incorporando o fazer imagético contemporâneo no tratamento e processamento das imagens. A idéia é, sobretudo, produzir uma imagem mental da cidade, inspirada nos retratos urbanos produzidos por Benjamin, principalmente em *Rua de mão única*.

Observo que tenho claro que o que eu construí é um roteiro de uma cidade fictícia, muito embora esteja tratando de ações concretas que se dão em uma cidade concreta. Trata-se de uma cidade onde se cruzam e se sobrepõem camadas de imagens e de aglomerados narrativos continuamente e permanentemente produzidos. São nesses variados planos que procurei instalar meu olhar sobre e na cidade, olhar móvel, subjetivo, por vezes distante, por vezes plástico, por vezes literário.

Concordo com a observação de Canevacci quando afirma que Walter Benjamin pode ser qualificado como um “grande antropólogo espontâneo”³⁶ da condição e experiência urbana. Os retratos urbanos de Benjamin tratam de um cenário em intenso e extenso movimento, em conflito, erótico, labiríntico, lúdico, revoltoso, do consciente e do inconsciente individual e coletivo, múltiplo, fragmentado, em ruínas, vivo. Um aspecto a ser observado em seus escritos é a superposição entre sujeito e objeto, questão amplamente tratada pelos estudos antropológicos sobre as sociedades complexas contemporâneas. Seu olhar penetra o intersticial e confere visibilidades a movimentos e “coisas” sociais secundarizados pela tradição sociológica clássica como o cotidiano e as dinâmicas mais micro-sociais. Em um diálogo raro em seu tempo sobre as condições macro e micro-sociais, Walter Benjamin inaugurou bases sólidas para se refletir uma série de questões que os estudos mais recentes de cultura contemporânea ainda nos colocam. Entre elas, destaco o papel significativo desempenhado pela imagem na constituição do sujeito e da cultura contemporânea.

Alinho-me, ainda, à proposta de Massimo Canevacci que, também inspirado em Benjamin, focalizando a comunicação urbana em seu estudo sobre São Paulo, fotografou, descreveu e interpretou lugares da cidade, entendendo-os como significativos para a comunicação da cidade. Canevacci adotou um modelo narrativo experimentando estilos que fossem capazes de dar conta da polifonia urbana, buscando com eles ajustar o método ao objeto polifônico, cruzando e sobrepondo tipos variados de escritura, orientando-se por uma seleção qualitativa de imagens fotográficas. Segundo ele, as diferenças de estilos de representação pretendem “ser tão diferentes entre si quanto uma cidade multivocal. (...) A multiplicação de pontos de vista e das linguagens sobre o objeto da pesquisa pode contribuir para a sua focalização”³⁷.

De modo semelhante, o critério que utilizei para selecionar as imagens foi qualitativo, por entender que elas têm potência para a problematização de um conjunto de questões desenvolvidas durante a pesquisa, assim como apresento textualidades diversas, inseridas e destacadas ao longo da apresentação do trabalho, onde exploro outros estilos de escritura para tratar do universo mais amplo que envolve a imagem no mundo contemporâneo e do qual as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância fazem parte. Menciono, como exemplo, as cidades que construí, inspiradas em Ítalo

³⁶ CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993. p. 19.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

Calvino e Poe, narradas por um viajante imaginário; o *zapping* que realizei de imagens televisivas e que resultaram em uma narrativa fragmentada, assim como textos que são resultados de diálogos “livres” com Michel Foucault e Maurice Blanchot.

Entre “evidências” e “tilts”

É Peter Burke quem, em *Testemunha ocular: história e imagem*³⁸, ao abordar o uso das imagens como “evidência histórica”, chama atenção para o fato de que nos próximos anos uma geração nova de historiadores habituados e expostos aos computadores e à televisão, e que nasceram em um ambiente saturado de imagens, muito provavelmente estarão diante de problemáticas novas no que diz respeito à evidência visual em relação ao passado. Ao investigar o uso de diferentes tipos de imagem e relacioná-los a diferentes tipos de história o autor emprega o termo “evidência aceitável” - terminologia oriunda do universo advocatício - para estabelecer uma analogia com a idéia de que as imagens, não importando o seu contexto de ocorrência, constituem-se, assim como os textos e os testemunhos orais, numa forma importante de evidência histórica, pois “elas registram atos de testemunho ocular”³⁹.

O emprego do termo ainda, segundo Burke, é possível e “tem um ponto a seu favor”, tendo em vista o uso cada vez mais freqüente de imagens utilizadas pela polícia fornecidas pelas câmeras de monitoração e que possibilitam o reconhecimento de indivíduos que praticaram atos considerados criminosos e violentos.

Mas, se por um lado, o historiador dá ênfase ao uso das imagens como fonte histórica importante, por outro ele aborda os vários problemas que envolvem o seu uso como “evidência histórica confiável”. As imagens, segundo ele, “dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo”, o testemunho das imagens necessita ser colocado no ‘contexto’, ou melhor, em uma série de contextos (cultural, político, material e assim por diante), incluindo as convenções e os códigos visuais para representar determinados sujeitos, bem como os propósitos dos realizadores dessas imagens do período estudado.

Para o historiador, “uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais, seja quando o historiador focaliza todas as imagens ainda existentes que os espectadores poderiam ter visto em lugares e épocas específicas (...),

³⁸ BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

seja quando observa as mudanças nas imagens”; assim como no caso de análise de textos, “o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-as como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir”⁴⁰. Outro aspecto enfatizado por Burke sobre o problema de como ler estes testemunhos diz respeito ao fato de que muito freqüentemente as imagens são ambíguas ou polissêmicas e também ao fato de que as imagens, tanto a sua variedade como a variedade de seus usos, prestam-se ainda aos historiadores com diferentes enfoques e preocupações em suas análises.

Partindo da perspectiva de qualquer imagem poder servir como evidência histórica, Burke salienta ainda que é necessário se considerar que a aparência das imagens mudou especialmente a partir do surgimento da imagem impressa e com o surgimento da imagem fotográfica e, posteriormente, com o cinema e a televisão e, acrescento, com as tecnologias digitais. É certo, concordando uma vez mais com o autor, que tais mudanças possibilitaram não apenas a produção de um grande número de imagens, mas também as disponibilizaram para um número maior de pessoas, resultando em problemáticas novas para o entendimento das conseqüências culturais e históricas do uso e das significações das imagens.

Quando Alain Besançon⁴¹ se propõe a realizar um histórico da representação do divino na cultura ocidental, é também em seu aspecto visual que ele vai buscar os elementos fundamentais para problematizar as tensas relações que se estabeleceram historicamente entre as doutrinas e as idéias que permitiam ou proibiam representar o mundo divino com imagens. O autor, igualmente, torna claro que pensar a imagem, sua potência ou impotência, significa adentrar em um universo farto de significados e imerso em um vasto e complexo campo de disputas simbólicas, de correlações de forças e poder, muitas dessas vencidas e outras ainda centrais e definidoras de traços marcantes dos imaginários produzidos historicamente em torno da “potência da imagem”, sejam em sua versão sagrada ou profana.

Adoto aqui a idéia de “potências da imagem” referindo-me a Raúl Antelo quando, ao refletir sobre as relações entre imagem e cultura de massa, imagem e política, imagem e desaparecimento e o modo como essas relações e enfrentamentos

⁴⁰ Ibid., p. 236-238.

⁴¹ BESANÇON, A. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

atravessam o debate do modernismo tardio, afirma que: “julgamos captar algo da energia do moderno que ainda resiste nos textos e nas imagens. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido”⁴². São essas as ‘Potências das imagens’, a que me refiro quando caracterizo o universo das imagens produzidas pelas câmeras de monitoração e ao valor de verdade que lhes é atribuído em um ambiente onde as certezas em torno da imagem entram em falência, tornando claro o encontro conflitante entre ideários modernos e pós-modernos.

De todo modo, a leitura de Besançon sugere a possibilidade de, a partir de uma história específica das imagens, vislumbrarmos um terreno movediço, em conflito, multiplicado temporal e espacialmente que se alimenta de seu próprio vigor, justamente pela eficácia que as imagens adquiriram em seus variados percursos no sentido de imprimir as forças, as subjetividades, o imaginário e o espírito de seus tempos.

Problematizar, nesse aspecto, a produção de imagens oriundas das câmeras de vigilância e monitoração social – seu valor de evidência, registro e observação – oferece-nos, assim, uma visão privilegiada e uma importante via de acesso para se refletir a produção de regimes discursivos e sentidos de verdade construídos contemporaneamente, sua circulação e consumo, as relações entre ver e saber, entre tecnologias da imagem e conhecimento, entre saber e poder.

Decompostas e expostas, considero as imagens que analiso em meu trabalho vielas de acesso, percebendo-as como lugares movediços, intrincados e articulados a outros lugares. Compartilhei, também, tal problemática com Pierre Francastel quando, ao tratar da “narração imagética” no domínio das artes, afirma que:

a base de qualquer investigação não consiste já em confrontar as teorias com as obras, mas em pôr o problema de saber como se lê uma imagem, como se pode decifrá-la, e até que ponto a seleção das formas e dos elementos corresponde a um determinado número de imperativos que determinam a seleção por parte do artista e também a possibilidade de compreensão por parte do espectador⁴³.

Para Francastel⁴⁴ os elementos constitutivos da imagem são de ordem muito mais complexa, mais diferenciados e mais institucionalizados do que os fonemas e a busca da compreensão através de elementos articuladores como os fonemas correria o risco de simplificar a problemática. O autor considera, nesse aspecto, que “qualquer

⁴² ANTELO, R. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004. p. 12.

⁴³ FRANCASTEL, op. cit., p. 49.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 51-57.

percepção visual é uma percepção aberta e polivalente”, sendo “completamente impossível registrar um ato de visão *pura*”, admitindo que, no que diz respeito à imagem, “estamos muito mais no domínio do descontínuo do que no contínuo”, onde “cada época, cada geração, cria para si própria *lugares imaginários*”.

Impossível deixar de citar o diálogo que construí com Roland Barthes. Duas décadas após a minha primeira leitura de *A câmara clara*, revendo minhas anotações em um papel amarelado esquecido entre as páginas, outras nos largos espaços em branco deixados pela diagramação, observo que pouco a pouco o que eu tenho diante de mim não é apenas um clássico da literatura sobre a fotografia, mas também uma seqüência animada de imagens. A vitalidade de suas palavras, em contato com os meus modestos comentários, remeteu-me, durante o percurso de minha releitura – da obra e de mim mesma –, a trajetos estendidos no tempo que se expandiam constelacionalmente a cada página que era virada.

É de afetos em relação à imagem que nos remete poeticamente Barthes ao falar sobre “os pontos sensíveis”, as marcas, “essas feridas”, a “pequena mancha”, “também picada”, para caracterizar as fotos que têm a capacidade de lhe deslocar internamente, procurando entender porque ele gosta especialmente de umas e não de outras. A essa picada ele nomeia de *punctum*. “Infelizmente, muitas fotos permanecem inertes ao meu olhar”, diz ele, referindo-se àquelas que no máximo lhe despertam “um interesse geral”⁴⁵, não o tocam de modo mais profundo, apenas lhe agradam, pois são apenas investidas do *studium*. Para ele: “O *studium* é sempre codificado, o *punctum* não”⁴⁶. Enquanto a leitura do *punctum* é ativa e curta, “tensa como uma fera”, a leitura do *studium* resulta em um “gesto preguiçoso”, “folhear, olhar rápida e distraidamente, demorar-se e apressar-se”. Indago: seria o *punctum* a “aura” a que Benjamin se refere?

Com ele questiono o caráter das imagens que tenho diante de mim para análise, perguntando-me, sobretudo, a respeito de algumas que, de algum modo, me perturbaram e me fizeram pensar sobre sua condição de especialidade frente a outras. Mesmo que resultado de relações impessoais entre câmera e cenário citadino – com ou sem indivíduos transitando diante de suas objetivas sem pose – algumas dessas imagens tocaram-me de um modo especial, criando transbordamentos e deslizamentos na ordem do emocional, daqueles domínios mais desconcertantes, provocando aquilo que Barthes

⁴⁵ BARTHES, op. cit., p. 47.

⁴⁶ Ibid. p. 77.

ligeiramente afirma como sendo “um *tilt* dentro de mim”⁴⁷, mobilizando-me em direção a uma “aventura”.

Lembro, a esse respeito, de uma das primeiras imagens que me mobilizaram durante o processo de pesquisa, já citada anteriormente. Resultado de minha observação diária, aquela imagem de um pequeno trecho de um corredor vazio, exibida em um dos quatro campos da tela do monitor, localizado na guarita de meu condomínio, oriunda das muitas câmeras de vigilância nele instaladas, mobilizou-me pelo seu vazio, pelos vestígios praticamente invisíveis deixados pelos moradores que nele circulam, pelo silêncio, pelo suspense que me criava diariamente quando imaginava que, em um dia qualquer, veria alguém saindo ou entrando naquele campo imagético.

Observo que meu olhar sobre as imagens foi desigual, distribuindo-se por trajetos e olhares diferenciados. Não estava diante de fotografias, pois aquelas imagens em movimento inseriam-se em um ambiente de produção de imagens que, por mais que guardassem relações estreitas com a fotografia, remetiam mais às parcerias entre cinema e televisão ou mais especificamente ao vídeo, nos termos identificados por Bellour e também por Machado. Por outro lado, a desigualdade em meu olhar, na condição de espectadora, “desse olho que pensa”⁴⁸, permitia-me, de modo similar ao que se dava com Barthes diante de algumas fotos, indagar sobre os amores, desafetos e sobre o cotidiano vivido por aqueles anônimos que passavam diante daqueles campos panópticos. Percebia que aquelas imagens se expandiam diante de mim quando eu, de modo analítico, ou absolutamente motivada por percepções de ordem emocional, acrescentava-lhes outras imagens, muitas delas oriundas de lugares sem nome, porque apenas latejam, e nomeá-los com palavras seria tirá-los de sua condição mágica. Como será visto, tornei-me uma barthiana em muitas de minhas análises.

Trilhas percorridas

Finalmente, convém apresentar as trilhas que percorri em meu trabalho. No capítulo I, *Sets urbanos*, exploro algumas questões relativas à produção de subjetividades no contemporâneo e ao contexto da violência urbana. Abordo mais especialmente as relações entre cidade e medos e a construção de uma nova ordem paisagística urbana e suas implicações em processos sociais mais amplos. Nesse

⁴⁷ Ibid., p. 37.

⁴⁸ Ibid., p. 71.

capítulo faço referência ao papel atribuído às instituições policiais, aos agentes de vigilância e dispositivos de segurança para o combate, prevenção e punição da violência e criminalidade urbana, discutindo de que modo as narrativas e falas sobre a violência contribuem para a construção de um determinado modo de ver e viver a cidade e para a proliferação do medo. É dada uma atenção especial ao papel desempenhado pela mídia, principalmente o telejornalismo policial, que tem se reportado com cada vez mais frequência a temáticas que envolvem a violência no cotidiano citadino e a inclusão cada vez mais freqüente de imagens oriundas das câmeras de vigilância em suas abordagens, promovendo diálogos onde se acentuam os discursos em torno da verdade da imagem.

No capítulo II, *A cidade em cena*, abordo os encontros entre cidade e produção literária e entre a narrativa literária e as tecnologias de produção de imagens, considerando-os decisivos no processo de construção de imagens da cidade. A rua, compreendida como um campo e dispositivo ótico, é percebida como um lugar especial e por onde se instala uma nova ordem de acontecimentos na paisagem citadina moderna, pluralizando o exercício do olhar e de onde emergem e se constituem novos tipos de sociabilidade. Transito, mesmo que brevemente, ao interior de lugares-tempos e imaginários tidos como paradigmáticos e fundantes de um determinado modo de perceber, olhar e viver a cidade, procurando demonstrar o imenso papel que é atribuído atualmente aos fluxos narrativos imagéticos nesse processo e a força que desempenham na construção das novas cartografias urbanas.

Em *A imagem como prova de olhares e de poderes*, Capítulo III, abordo mais especialmente a problemática da imagem, com especial ênfase às questões que envolvem o uso da imagem como evidência histórica, prova e testemunho, bem como suas implicações na esfera do poder e na produção de regimes discursivos de verdade. A fotografia adquire nesse contexto de análise um papel extremamente relevante, dado o contexto histórico em que surge e o modo como se articula a determinadas configurações de poder, sendo utilizada desde seus primeiros tempos como um instrumento importante no processo de investigação criminal e de captura de corpos, antecipando e criando as condições identificadas atualmente com o uso crescente de dispositivos de monitoração social com o uso da imagem em um mundo cada vez mais marcado e codificado pelo olhar vigilante das câmeras de monitoração.

No capítulo IV, *A potência do olhar*, exploro, apoiada em Foucault, o domínio do regime escópico na modernidade, as relações entre ver e saber, entre tecnologia e saber, entre saber e poder, relacionando o regime de olhar que observa e

intervém no corpo humano ao regime de olhar que busca nas múltiplas camadas e dobras da vida cidadina possibilidades de intervenção, ordenação, observação e controle do espaço urbano. Ainda com Foucault, entre outros autores, dou destaque à sua leitura do projeto arquitetônico formulado por Jeremy Bentham - o panóptico - buscando estabelecer comparações com os atuais dispositivos de monitoração do social, em especial as câmeras de vigilância, objeto de minha pesquisa, e a importância atribuída ao sentido da visão na produção de determinados modos de ver a cidade. Com Deleuze, caracterizo a sociedade contemporânea como “sociedades de controle”, chamando atenção para o seu aspecto molecularizado e de redes.

Em *Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas*, último capítulo, me detenho mais especialmente na apresentação das narrativas estudadas e suas análises, caracterizando suas especificidades e encontros com as narrativas produzidas no universo midiático contemporâneo.

Este trabalho apóia-se, sobretudo, na idéia de que estamos diante de práticas culturais construídas historicamente e que o recorte que promovi em torno de meu objeto é uma possibilidade entre tantas outras. É de imagens, imaginações e imaginários construídos sobre e na cidade que trata meu estudo, sem a pretensão de com ele produzir uma imagem estável e segura que dê conta do amplo espectro de possibilidades de leitura sobre o tema. Atrevo-me a considerá-lo mais como uma paisagem em construção.

I. *Sets* Urbanos



Figura 3

Trecho de um corredor vazio, silencioso. “O espetáculo vai liberar seu volume”. Um pequeno pedaço de escada ao lado do elevador sugere alternativas de trajeto. O tempo parece ter parado naquele instante da imagem. “Somos vistos ou vemos?” Vestígios arqueológicos depositam-se na poeira. Objetos esquecidos no chão. Linhas sutis e quase invisíveis definem os degraus, o limite entre a parede e o chão, e sugerem perspectivamente sua continuidade. “É preciso abandonar esse circuito cuja voluta se acaba de percorrer”. As portas escuras do elevador sugerem interioridades e exterioridades, visibilidades e invisibilidades, dentro e fora. Lugar de trânsito, de passagem, de encontros. Cenário citadino já cartografado e mapeado em nossas rotinas como lugar dos grandes e pequenos acontecimentos. Do encontro efêmero, amoroso às práticas ilícitas, transgressoras, criminosas. “Essa abertura não é mais, como no fundo, uma porta que se abriu; é a própria amplitude do quadro, e os olhares que por ela passam não são de um visitante longínquo”. A imagem sai da moldura e desliza em direção a outros cenários. A imagem não representa a si mesma, antes, ela exhibe, através dos signos que nela se depositam, um conjunto maior de representações. O gesto que a fez nascer não está livre das relações que o aprisionam. “O primeiro olhar lançado no quadro nos ensinou de que é construído esse espetáculo-de-olhares”. A imagem trêmula na tela contrasta com a ausência completa de movimento do corredor vazio e silencioso. Aqueles poucos segundos antecipam outras imagens que a substituem, que emolduram e espionam outros lugares/espços da cidade. “...é diante delas que as

coisas estão, é para elas que se voltam, é a seus olhos que se mostra a princesa em seu vestido de festa”⁴⁹.

1.1. Estética da segurança e subjetividades no contemporâneo

O universo das câmeras de vigilância e as imagens de cidade por elas produzidas, remete-nos necessariamente a um contexto mais amplo e complexo no que diz respeito às dinâmicas políticas e sociais contemporâneas e à inscrição dos corpos no espaço citadino. É possível observar que presenciamos mudanças estéticas importantes na paisagem urbana e no processo de construção de subjetividades no mundo contemporâneo em função da proliferação dos discursos em torno da violência, da insegurança e do medo que marcam o cotidiano vivido nas grandes cidades⁵⁰.

A utilização cada vez mais frequente de dispositivos de segurança articula-se, ainda, ao uso de complexas tecnologias de exclusão social, resultando não somente em uma nova paisagística urbana, mas também reconfigurando as relações entre universo público e privado. Teresa Pires do Rio Caldeira (2003) chama atenção, nesse aspecto, para a complexidade das relações que se estabelecem entre formas políticas e formas urbanas. Segundo Caldeira, essa nova configuração do urbano que se apresenta nos dias atuais é percebida como um fenômeno mundial e remete à construção de um espaço público não democrático e não moderno nas cidades, na medida em que valoriza e legitima a segregação social e, conseqüentemente, a segregação espacial. Em *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, uma análise etnográfica de experiências de violência, com ênfase especialmente nas “falas de crime” das vítimas, a autora observa que o mercado da segurança privada tem aumentado nas últimas décadas em vários países:

Cidadãos desses e de muitos outros países [citando o crescimento da procura pela segurança privada pelas elites nos Estados Unidos, Grã-Bretanha e no Canadá] dependem cada vez mais da segurança privada não só para a proteção em face do crime, mas também para identificação, triagem, controle e isolamento de pessoas indesejadas, exatamente aquelas que se encaixam nos estereótipos criados pela fala do crime⁵¹.

⁴⁹ Os textos em aspas são fragmentos do texto *Las meninas*, de Michel Foucault (1990).

⁵⁰ Tal paisagem adquire, ainda, novos contornos se considerarmos aqueles medos e temores desencadeados a partir do dia 11 de setembro de 2001, quando os Estados Unidos se viram diante de sucessivos atentados, gerando a intensificação no uso de tecnologias e dispositivos de monitoração social em níveis globais.

⁵¹ CALDEIRA, op. cit., p. 10.

Muito embora a autora observe que a segregação tenha sido sempre uma característica das cidades, a idéia é que os novos modos, os instrumentos e as regras empregados atualmente mudaram significativamente, transformando a qualidade do espaço público e as relações entre os cidadãos. “Enclaves fortificados”, dispositivos sofisticados de monitoração, cercamento, policiamento privado e ostensivo em residências, espaços de lazer, trabalho e consumo são, entre outros, os tipos e os espaços geradores desses novos processos de exclusão e de segregação social e espacial. A esse conjunto de dispositivos e de tecnologias a autora define como “estética de segurança”. Acrescento, também, ao conceito de estética da segurança definido por Caldeira, as próprias narrativas produzidas pelas câmeras de monitoração, na medida em que são resultados de determinado modo de olhar a cidade.

Mas, se o ambiente citadino contemporâneo está impregnado por discursos e práticas que remetem a um conjunto variado de temores e medos produzindo novos desenhos na paisagem urbana e no processo de construção de subjetividades, é certo também que quando nos reportamos à história das cidades ocidentais vamos observar, juntamente com Jean Delumeau, que tais configurações seguem uma longa trajetória, a ponto de se identificar o medo como um sentimento constitutivo da experiência citadina.

Portas falsas; guardas vigilantes; fossos; sinetas; ponte levadiça; muros altos; grossas portas; pesadas correntes de ferro, grandes rodas e molas acionam mecanismos que fecham e abrem espaços; caminhos longos e cheios de curva; homens armados em cavalos, escondidos em um porão, prontos para agirem em qualquer eventualidade. São esses, entre outros, os dispositivos descritos por Jean Delumeau⁵², e que surpreenderam Montaigne (principalmente as portas falsas) quando chegou, à noite, em Augsburg, em 1580. Segundo o historiador, aqueles mecanismos que outrora protegiam a cidade de Augsburg “têm valor de símbolo”, ao considerar que, tanto os indivíduos tomados isoladamente, quanto toda a coletividade compartilhavam de um estado permanente de medo.

Delumeau, em *História do medo no ocidente: 1300-1800*, torna claro que o medo e o sentimento de insegurança nas cidades fazem parte de suas histórias. Medo de estrangeiros; do mar; do vazio; do incerto; do novo; de doenças; da morte; do próximo e

⁵² DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-12.

do distante; da subversão; da noite; da fome; “dos agentes de satã”, como: os idólatras e muçulmanos; os judeus e a mulher; dos vagabundos e ociosos; dos pobres etc. A lista de medos que a cultura ocidental produziu e continua produzindo é grande, muda de acordo com o tempo e lugar, é relacional, podendo variar entre a diversidade de sujeitos sociais, assim como as formas de enfrentamento.

É também Georges Duby, em *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos* - resultado de uma entrevista concedida aos jornalistas Michel Faire, para *L'Express*, e François Clauss, para *Europe 1* - quem relaciona e analisa uma série de medos – da miséria, do outro, das epidemias, da violência e do além – como sendo medos que se enraizaram no imaginário e nas práticas cotidianas da vida cidadina. Sua reflexão caminha em direção ao ano 2000, e não sem sentido. Às vésperas daquele ano, convivemos com um rico imaginário em torno da mudança de milênio e de temores que vieram à tona, como o medo dos computadores - o *bug* do milênio – que, por não terem sido projetados para a mudança de dígitos, correriam o risco de perder bancos de dados ou, ainda, desencadear comandos que ativariam mísseis, gerando blecautes e, por conseguinte, caos nas cidades, criando panes generalizadas no mundo globalizado pelas tecnologias computacionais. Ideários em torno do fim do mundo e do apocalipse, alimentados pelo imaginário popular, geraram uma forte efervescência religiosa e o deslocamento de variados grupos esotéricos para lugares místicos para aguardar em segurança e ritualizarem a mudança do milênio.

Indagado pelos jornalistas sobre a passagem para o ano 1000 e se a aproximação do milênio foi uma fonte de inquietação, Duby diz que:

Os terrores do ano 1000 constituem uma lenda romântica. Os historiadores do século XIX imaginaram que a aproximação do milênio tinha suscitado uma espécie de pânico coletivo, que as pessoas morriam de medo, que elas liquidavam tudo o que possuíam. Isso é falso⁵³.

O historiador cita apenas um testemunho, o de um monge da abadia de Saint-Benoît-sur-Loire que escreveu que lhe haviam ensinado que, no ano de 994, os padres anunciavam o fim do mundo em Paris. Mesmo que não tenham sido encontrados registros históricos que fundamentem a visão dos historiadores do século XIX, é certo que o imaginário que cercava a “lenda” seguiu adiante, chegando vivo ao ano 2000. De todo modo, uma sociedade que deposita fé e confiança nos avanços tecnológicos teve

⁵³ DUBY, G. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: Editora Unesp, 1998. p. 20.

seu centro nervoso abalado e questionado.

Mesmo variando nas formas, muitos dos medos identificados e analisados pelos historiadores permaneceram, foram ressignificados e, de algum modo, a cidade sitiada, descrita acima, em muito se assemelha às cidades contemporâneas, com a produção de outros e diferentes dispositivos e tecnologias de exclusão, prevenção, vigilância e punição, tendo em vista o controle da vida social no cotidiano citadino e os temores que emergem dele.

É também o historiador Jacques Le Goff quem, ao comparar a cidade contemporânea com a cidade medieval, afirma que existem mais semelhanças entre elas do que entre a cidade medieval e a antiga. Em especial sobre a relação entre a cidade medieval, os medos e os dispositivos de segurança:

A cidade da Idade Média é um espaço fechado. A muralha a define. Penetra-se nela por portas e nela se caminha por ruas infernais que, felizmente, desembocam em praças paradisíacas. Ela é guarnecida de torres, torres das igrejas, das casas dos ricos e da muralha que a cerca. Lugar de cobiça, a cidade aspira à segurança. Seus habitantes fecham suas casas à chave, cuidadosamente, e o roubo é severamente reprimido. A cidade, bela e rica, é também fonte de idealização: a de uma convivência harmoniosa entre as classes. A misericórdia e a caridade se impõem como deveres que se exercem nos asilos, essas casas de pobres. O citadino deve ser melhor cristão que o camponês. Mas os doentes, como os leprosos que não podem mais trabalhar, causam medo, e essas estruturas de abrigo não demoram a tornar-se estruturas de aprisionamento, de exclusão. As ordens mendicantes denunciam as desigualdades provenientes dessa organização social urbana e desenvolvem um novo ideal: o bem comum. Mas elas não podem impedir a multiplicação dos marginais no fim da Idade Média⁵⁴.

De acordo com Le Goff, a necessidade de segurança assume formas variadas, segundo os lugares e a categoria social e, de certo modo, é um valor comum, do mesmo modo como se dá atualmente. Mesmo homens, como os guerreiros, identificados com a violência, buscavam a segurança em suas fortalezas. Existiam práticas de policiamento onde, paradoxalmente, semelhante ao que ocorre na cidade contemporânea, confiava-se a segurança a pessoas, em certa medida, desqualificadas socialmente. Com exceção dos marginais, mesmo os pobres tinham preocupações com relação à segurança, e o roubo era duramente punido, muito mais do que em nossa época, observa Le Goff⁵⁵. O historiador lembra, ainda, que os não trabalhadores provocavam medo e eram percebidos como uma doença contagiosa, pensava-se que se tratava de uma atitude,

⁵⁴ LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora Unesp, 1988. p. 71.

⁵⁵ *Ibid.*, p.73.

“uma recusa de trabalhar e, portanto, um perigo”⁵⁶.

É possível perceber que boa parte desse imaginário permanece ainda hoje, atualizando-se e renovando-se de acordo com as novas dinâmicas culturais e sociais. Alba Zaluar, identificando como um fenômeno mundial os índices crescentes de crime violento e, abordando especialmente o caso brasileiro, nos remete a idéia de uma “cultura do medo fluida, facilmente contagiosa e instável” com importantes conseqüências sociais e políticas, considerando que o medo imaginário adquiriu diferentes formas ao interior das diversas classes sociais, afetando de modo significativo suas inter-relações. Zaluar destaca o caráter realista do medo produzido nas regiões metropolitanas do Brasil e não mero produto da criação do imaginário ou das recepções passivas das mensagens sobre violência veiculadas pela mídia.

Sobre as implicações no processo de construção de imagens de cidade decorrentes da deterioração da qualidade de vida urbana e do temor da vitimização, a pesquisadora identifica a concentração de medos e de inseguranças construídos em torno da presença de nordestinos em São Paulo e de pobres favelados e negros nas demais capitais brasileiras⁵⁷. Tais imagens contribuem, nesse aspecto, para fortalecer a produção de preconceitos e de discriminações contra esses sujeitos sociais que, nas últimas décadas, agregou a imagem do jovem pela sua participação crescente como agente e vítima da violência urbana - tendência que, segundo Zaluar, também é identificada no panorama internacional, principalmente no continente americano.

Além do mais, o tráfico de drogas, organizado internacionalmente mas localizado nas suas pontas nos bairros pobres e nos centros de boemia das cidades, além de criar centros de conflito sangrento nessas vizinhanças, além de corromper as instituições encarregadas de reprimi-lo, também criou na população da cidade um medo indeterminado, aumentou o preconceito contra os pobres em geral, tomados como os agentes da violência, e auxiliou a tendência a demonizar os usuários de drogas, a considerá-los a fonte de todo o mal, de toda a violência⁵⁸.

As imagens construídas em torno desses sujeitos sociais acabam por justificar a adoção de práticas violentas por parte da polícia, bem como, conforme assinala Zaluar, a corrupção junto aos jovens que, muito freqüentemente, são estimulados a roubar e a

⁵⁶ Ibid., p.83.

⁵⁷ ZALUAR, A. “Crime, medo e política”. In: ZALUAR, A. & ALVITO, M. (Orgs.) *Um século de favela*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 209- 232.

⁵⁸ ZALUAR, A. “Crime e castigo vistos por uma antropóloga”. In: ZALUAR, A. (Org.) *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 34-35.

assaltar para o pagamento de propinas, não apenas às lideranças do tráfico, mas também a policiais corruptos.

Com relação especialmente às moradias, Caldeira observa que os condomínios fechados, muitos deles verdadeiras fortalezas, podem ser entendidos como uma versão residencial de uma categoria mais ampla dos novos empreendimentos urbanos, aquilo que ela denomina “enclaves fortificados”, que incluem conjuntos de escritórios, centros de compra, entre outros espaços que têm sido adaptados com cada vez mais frequência a esses modelos - como escolas, hospitais, centros de lazer, parques temáticos, entre outros:

Todos os tipos de enclaves fortificados partilham algumas características básicas. São propriedades privadas para uso coletivo e enfatizam o valor do que é privado e restrito ao mesmo tempo que desvalorizam o que é público e aberto na cidade. São fisicamente demarcados e isolados por muros, grades, espaços vazios e detalhes arquitetônicos. São voltados para o interior e não em direção à rua, cuja vida pública rejeitam explicitamente. São controlados por guardas armados e sistemas de segurança, que impõem as regras de inclusão e exclusão. São flexíveis devido ao seu tamanho, às novas tecnologias de comunicação, organização do trabalho e aos sistemas de segurança, eles são espaços autônomos, independentes do seu entorno, que podem ser situados praticamente em qualquer lugar. (...) Finalmente, os enclaves tendem a ser ambientes socialmente homogêneos⁵⁹.

A pesquisadora observa, ainda, que os procedimentos de segurança e a idéia de “segurança total” transformaram-se em pré-requisitos para todos os tipos de prédios que buscam adquirir prestígio social. Nesse contexto, os novos sistemas de segurança e os “enclaves fortificados” não apenas oferecem segurança contra o crime, mas constituem-se decisivamente como práticas rigorosas de exclusão e de segregação social. Ao assegurar “o direito de não ser incomodado”, provavelmente aludem, observa a autora, “à vida na cidade e aos encontros nas ruas com pessoas de outros grupos sociais, mendigos e sem-teto⁶⁰”. Encontros que muitas vezes se dão apenas nos cruzamentos de semáforos e, ainda assim, carregados de tensão. Aos dispositivos citados pela autora, somam-se outros, como mobiliário urbano e “arquitetura anti-mendigos”, uso de películas protetoras nos carros como forma de evitar o contato visual, assim como uma série de outras estratégias de interdição no espaço público citadino.

Pedro de Souza⁶¹, ao abordar os espaços interditados no espaço citadino, trata

⁵⁹ CALDEIRA, op. cit., p. 258-259.

⁶⁰ Ibid., p. 267.

⁶¹ SOUZA, P. “Espaços interditados e efeitos-sujeito na cidade”. In: ORLANDI, E. P. (org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001.

especialmente do uso cada vez mais freqüentemente de grades de ferro em São Paulo para cercar praças públicas, jardins, monumentos e entradas de edifícios, percebendo-os como dispositivos materiais que conferem limites à circulação dos indivíduos na cidade e que remetem a uma “forma de nomear e de apontar para o invisível na cidade: as modalidades subjetivas da violência”. Trata-se, segundo ele, de “uma interpelação subjetiva que atua no corpo do indivíduo”, já que “interrompe inexoravelmente seu andar” e “assujeitam qualquer pedestre na posição discursiva de sujeito suposto agressor, ou suposto agredido, não lhe dando espaço para escapar”. Souza observa que o uso crescente desse tipo de dispositivo participa da produção dos “novos regimes discursivos de subjetividade na cidade”, ao mesmo tempo em que participam da construção de novos processos de assujeitamento.

É também na condição de sujeito suposto agressor, ou suposto agredido, que estão situados os indivíduos que se movimentam diante das câmeras de vigilância. De modo diferente das grades ou de outras formas de interdição materiais, a caminhada não é interrompida. Por outro lado, o fato de esses dispositivos estarem sistematicamente sendo incorporados no cotidiano citadino, contribui para o constrangimento de uma série de ações que não necessariamente têm relações com manifestações consideradas criminosas, atuando sobre outros domínios, produzindo outras condições de assujeitamento, como aqueles que dizem respeito a questões de ordem moral ou das intimidades experimentadas no universo público.

Como exemplo cito um episódio que me foi relatado por uma jornalista, ao realizar uma matéria sobre a instalação de câmeras de vigilância em áreas públicas em São José, cidade vizinha de Florianópolis. Indagando a um casal de namorados sobre se tinham conhecimento que naquela praça, onde habitualmente namoravam, existiam câmeras de monitoração, o casal respondeu que, se soubessem, não namorariam mais ali, pois se sentiriam constrangidos em saber que estavam sendo observados. A mesma jornalista, que naquela ocasião me entrevistava sobre o assunto, confidenciou-me que, após saber que nos corredores e elevador do prédio onde mora existiam câmeras de vigilância, evitava maiores intimidades com seu namorado naqueles locais, pois o fato de o vigia ter acesso àquelas imagens poderia comprometer a sua reputação. O que também fica evidente nesse relato, além da sensação desagradável de se estar sendo vigiado, são as preocupações sobre quem vê e interpreta as imagens e o destino que será dado às informações nelas contidas, mesmo que as pessoas tenham claro que nenhum crime foi cometido.

Outra experiência muito parecida foi-me relatada por uma estudante da UFSC, logo após a instalação no campus de várias câmeras de vigilância. A acadêmica afirmava temer que sua imagem fosse tipificada como usuária de drogas, pois freqüentemente reunia-se com colegas que fumavam maconha no campus. O fato de fumar cigarros poderia, de acordo com ela, ser confundido e interpretado pelos guardas como maconha. Os episódios citados sugerem, nesse sentido, que a instalação das câmeras em espaços variados da paisagem, ao interpelarem a circulação do sujeito cidadão, contribuem decisivamente para a produção de novos modos de inscrição dos corpos no espaço urbano, reconfigurando não apenas a paisagem estética da cidade, mas também sua paisagem corpórea.

Imaginemos, se levarmos às últimas conseqüências essas experiências, uma paisagem sem demonstrações de afetos, permeada por constrangimentos de várias ordens e tipos. Na realidade, é possível, mesmo nos dias atuais, identificarmos a existência de paisagens desse tipo, que são os constrangimentos criados em torno de manifestações amorosas homossexuais em função da vigência de sentimentos homofóbicos, bem como outras intervenções que sinalizam também nessa direção. Como exemplo cito o relato de um casal heterossexual que foi abordado por seguranças de um *shopping center* da cidade, os quais solicitaram ao casal que não dessem beijos muito longos e que não trocassem carícias naquele ambiente, pois ele é freqüentado por crianças e pessoas idosas.

Quando circulou a informação no campus universitário da UFSC de que estavam sendo instaladas câmeras de monitoração com o objetivo de inibir roubos, consumo e tráfico de drogas, circulou também a informação de que haveriam câmeras instaladas em alguns banheiros da universidade. Lembro que muitos acadêmicos, além de tentarem localizar os lugares onde elas estavam instaladas, procurando em meio às árvores, janelas e em lugares de difícil acesso, passavam horas observando se elas estavam mesmo nos banheiros. O fato de as câmeras serem cada vez menores e praticamente invisíveis resultava em exercícios de observação demorados e extremamente detalhados. Muitos desses acadêmicos acabaram concluindo que não havia câmeras nos banheiros, enquanto que outros concluíram que o fato de não terem sido vistas não queria dizer que elas não estavam lá.

Com respeito à possibilidade de as câmeras estarem instaladas em espaços públicos e que remetem ao universo da vida privada dos indivíduos, encontrei também depoimentos de pessoas que não experimentam roupas em provadores de determinadas

lojas na cidade, pois temem que existam câmeras monitorando-as. Essas últimas experiências são importantes de serem consideradas, na medida em que abordam a interiorização desses dispositivos de vigilância e os modos como eles são incorporados cotidianamente.

Uma questão que merece ser observada, diz respeito ao rumor. Edgar Morin pode ser considerado, conforme destaca Carmen Rial⁶², como um dos primeiros sociólogos a manifestar interesse pelo estudo do rumor, seguido posteriormente por outros estudiosos, como ela própria que, ao desenvolver uma ampla pesquisa sobre os *fast-food*, identificou a manifestação de vários tipos de rumores sobre os alimentos utilizados. Para Morin, o rumor é percebido como uma forma de comunicação freqüentemente oral e de origem muitas vezes anônima e distingue-se da fofoca e dos boatos por não ter a mesma abrangência, ao mesmo tempo em que difere da notícia, pois não se vale da mídia como ambiente de expressão. Para Flem, socióloga francesa, citada igualmente por Rial, o rumor fala e remete às tensões sociais. Na realidade, segundo Flem, ele não as cria, mas coloca em circulação fantasias que são da ordem do coletivo, onde se trava uma espécie de “combate com um Outro diabólico”⁶³.

Homi K. Bhabha, ao politizar as narrativas de rumor e pânico, refletindo sobre sua indeterminação e importância como discurso social, identificou outros aspectos importantes a serem considerados e que dizem respeito à transmissão simbólica de agenciamentos rebeldes. Para Bhabha essas narrativas podem ser entendidas como estratégias culturais de confronto político e de revolta política, muito embora seus símbolos caracterizem-se pelo “enigmático”, pelo “obscuro”, pela “repetição maníaca do rumor” e pelo “afeto incontrolado” presente no pânico. Apesar do exagero, da hipérbole e da imprecisão, e para além de seu conteúdo semântico:

Sua adesividade intersubjetiva, comunitária, reside em seu aspecto enunciativo. Seu poder performático de circulação resulta na disseminação contagiosa, um impulso incontrolável de passá-lo adiante para outra pessoa. A ação iterativa do rumor, sua circulação e contágio, liga-se ao pânico – como um dos aspectos de insurgência. O rumor e o pânico são, em momentos de crise social, lugares duplos de enunciação que tecem suas histórias em torno do “presente” disjuntivo ou do “não-lá” do discurso⁶⁴.

Tudo indica que os temores manifestados nos exemplos citados acima

⁶² RIAL, C. S. M. “Rumores sobre alimentos: o caso dos fast-foods”. Florianópolis, *Antropologia em Primeira Mão*, Ufsc/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, s/d.

⁶³ FLEM, L. Apud: RIAL, op. cit., p. 01.

⁶⁴ BHABHA, H. K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p.277.

expressam formas de tensão importantes em relação ao procedimento invasivo das câmeras de monitoração no ambiente das intimidades e da vida privada dos indivíduos e sugerem um movimento de resistência e de conflito em relação a sua presença nesses lugares. A idéia de um olhar onisciente e onipresente que a tudo vê, observa e interpreta sem ser visto ou autorizado, olhar quase que divino, semelhante ao Panóptico de Bentham ou ao Big Brother de George Orwell, apontam para os temores que os indivíduos têm de uma sociedade de controle e de vigilância total e absoluta, sem sombras, sem segredos, transparente.

Há que se considerar, ainda, as relações que são construídas entre esse farto conjunto de sentimentos produzidos pelos variados modos de enfrentamento do medo e do perigo vivido nas cidades e das experiências resultantes de um estado sistemático de vigilância com uma rede mais vasta e múltipla de configuração de sentidos e de formas, com deslizamentos e encontros os mais variados, fruindo ao interior de novos e distintos modos de inscrição na cidade.

Suely Rolnik, ao tratar das subjetividades no contemporâneo, indagando sobre que tipos de mudança estariam operando nas subjetividades nos dias atuais, afirma que: “mais do que subjetividades, é preciso falar em processos de individuação ou de subjetivação⁶⁵”. Para ela, “o contorno de uma subjetividade delinea-se a partir de uma composição singular de forças, um certo mapa de sensações”. Se na modernidade, segundo Rolnik, as experiências em torno do par estabilização/desestabilização estavam associadas à doença mental e ao medo de ser anormal, de fracassar e de enlouquecer, tendo como base um mapa que se orientava a partir de uma ordem considerada normal, contemporaneamente, as experiências de desestabilização situam-se no “âmbito de uma normalidade”. Nesse novo contexto, segundo Rolnik, a experiência “tende então a ser vivida como fragilidade”, multiplicando “os mapas de sensações”, bem como multiplicam e se diversificam as tecnologias que permitem enfrentar o perigo da fragilidade.

Dentre as várias formas de enfrentamento, a autora cita a literatura de auto-ajuda e esotérica; os variados remédios para combater o stress, a síndrome de pânico, a ansiedade, a depressão; os tratamentos estéticos; a neurolinguística etc. Várias, segundo ela, são as estratégias que as subjetividades têm construído atualmente para enfrentar o perigo, o medo e defender-se do desconforto provocado pelas experiências

⁶⁵ ROLNIK, S. “Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea”. In: ORLANDI, op. cit., p. 27.

desestabilizadoras. O grande problema, para Rolnik, é o caráter anestésico de boa parte dessas estratégias, que impedem que novos mundos sejam inventados justamente a partir da riqueza das subjetividades que se apresentam contemporaneamente. Ao contexto de análise proposto por Rolnik, é possível articular ao conjunto de práticas citadas pela autora os variados dispositivos de vigilância e de monitoração social que se distribuem na paisagem citadina no sentido de que compõem um agregado híbrido de práticas e construções discursivas de enfrentamento do medo, do perigo e das experiências desestabilizadoras vividas nas cidades contemporâneas.

Caldeira, em sua análise das narrativas de crime junto a entrevistados que viveram uma experiência de crime violento afirma que as “falas” apontam para um acontecimento extraordinário que interrompe o cotidiano, e que o caráter traumático indica um “antes” e um “depois” da experiência, mudando substancialmente o dia-a-dia da vítima do crime. Muito embora a experiência seja narrada de modo a ordenar e organizar o acontecimento, a autora observa o caráter desorientador e desestabilizador que a experiência desencadeia na vida da vítima. Contar e recontar várias vezes o que ocorreu é outra característica identificada por Caldeira. A repetição, segundo ela, contribui para reforçar o sentimento de perigo e de insegurança e colaborar para a produção continuada do medo. Assim, ao mesmo tempo em que a violência é combatida, ela é ampliada, justificando a adoção de uma série de medidas e de tecnologias de proteção e de segurança.

Para ela, o uso que se faz do crime nessas “falas”, além de colocá-lo como um divisor entre um tempo “bom” e outro “ruim”, resulta também na simplificação da experiência e do mundo, gerando oposições simplistas entre o bem e o mal, bem como reforça estereótipos e preconceitos com relação a determinados sujeitos sociais. Tais “falas”, nesse aspecto, inscrevem-se dentro de um esquema classificatório mais amplo e expressam um conjunto maior de representações e de significações sobre as relações que se dão no social, bem como acomodam um conjunto mais vasto e complexo de imagens da cidade.

Partindo da perspectiva de que existe uma imbricação entre violência e narração - tal como sugerido nos estudos de Michel Taussig⁶⁶ e o resultado de suas análises sobre o conflito colonial na Colômbia e da cultura do terror e do medo que foi gerada, e de Allen Feldman⁶⁷, em sua pesquisa sobre a violência política na Irlanda do Norte –

⁶⁶ Apud: CALDEIRA, op. cit., p.42

⁶⁷ Id. Ibid.

Caldeira argumenta que as narrações de violência contribuem decisivamente para a circulação e a proliferação da violência.

Segundo Caldeira, tanto Taussig quanto Feldman dão ênfase ao papel simbólico da violência e aproximam-se, desse modo, de sua análise sobre os efeitos das falas de crime estudados por ela em São Paulo, ao afirmar que as falas de crime contribuem para a sua proliferação “ao combater e simbolicamente reorganizar o mundo”.

Em pesquisa realizada em Porto Alegre sobre a cidade e os medos, as antropólogas Ana Luíza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert observam, a partir dos relatos de seus entrevistados, que todos aderiram às

estratégias de maior segurança seja pelo consumo de um mercado de segurança, seja pela mudança de hábitos e estilo de vida, avaliando que a imprevisibilidade de contextos de violência urbana, obrigava-os a espreitar suas práticas sociais num quadro de probabilidades de riscos o que empresta a imagem de uma sujeição a formas individualizadas de vitimização⁶⁸.

Para as pesquisadoras existe uma construção social do medo fabricado a partir desses contextos diferenciados de discursividades, levando à produção de reações - como a adoção de estratégias e de mecanismos de prevenção à violência - antes mesmo da ação. Observo que, muito provavelmente, está-se diante, em muitos desses casos, de um fenômeno, denominado por Stan Cohen como “pânico moral” e citado no estudo de Stuart Hall *et al* em sua pesquisa sobre os *mugging* na Inglaterra. Segundo Cohen, as sociedades produzem “pânico moral” quando, a partir de um determinado acontecimento, uma pessoa ou um grupo de pessoas emerge e define que interesses e valores as ameaçam. As repercussões, dependendo do caso, podem gerar mudanças sociais importantes tanto no campo legal quanto policial⁶⁹.

Outro aspecto valorizado nas reflexões das pesquisadoras diz respeito às sugestões de Soares quando observa que a violência, mais do que se transformar em um tópico específico no conjunto das questões que emergem a respeito do urbano contemporâneo, transformou-se numa “linguagem compartilhada”, remetendo aos limites, às situações de crise e às possibilidades da sociabilidade.

A idéia de violência como uma linguagem compartilhada percebe, nesse aspecto, os sentimentos de medo e de segurança como fazendo parte das vivências coletivas

⁶⁸ ROCHA, A. L. C. & ECKERT, C. “A cidade e os medos: a tragédia da cultura?” In: *Iluminuras, Banco de Imagens e Efeitos Visuais*, PPGAS/UFRGS, s/d. p. 02.

⁶⁹ HALL, S. et al. *Policing the crises*. New York: HM, 1978. p. 16-17.

cidadinas e como elementos socializadores das dinâmicas sociais urbanas e, nesse contexto, a mídia televisiva exerce um papel significativo, principalmente através dos modos como se inscrevem no social as múltiplas e repetidas narrativas de crime produzidas especialmente pelos noticiários policiais.

Ao refletir sobre “as falas de violência” que se apresentam no Brasil hoje, observo, por outro lado, que, historicamente, inauguramos um importante tópico na trajetória histórica do país. Muito embora tais “falas”, conforme Caldeira identifica, estejam em desacordo com determinados projetos políticos que giram em torno de conquistas importantes na cena política do país que visam à consolidação de espaços democráticos, há que se reconhecer que o tema da violência em suas variadas formas e significados esteve silenciado por muito tempo, onde o fato de não se falar sobre, não significa dizer que ela não fosse vivida. Cito como exemplo a violência doméstica, o estupro e as violências sexuais cometidas contra crianças e jovens adolescentes que só recentemente adquiriram visibilidade na mídia e se integraram ao conjunto de falas sobre violência no Brasil⁷⁰.

Mesmo que se reconheçam os limites de muitas dessas “falas”, há que se considerar que muitas vozes estão sendo ouvidas e corpos sendo vistos de modo a tornar visível não apenas a complexidade dessas falas, como também torna visível a pluralidade de tensões, conflitos, práticas e experiências de poder silenciadas historicamente. Acredito, nesse aspecto, que o argumento de que falar sobre violência significa investir em sua proliferação, generaliza e homogeniza experiências diversas, múltiplas, com sentidos históricos e significações variados.

Por outro lado, as contribuições de Taussig, Feldman e Caldeira são valiosas para se entender os processos de ressignificação da experiência, o modo como ela se articula a contextos mais amplos e complexos da vida social, como as experiências de violência inscrevem-se no corpo dos sujeitos envolvidos nessas experiências, os processos de subjetivação a que tais experiências remetem, bem como ao enunciável e ao invisível das produções narrativas, ao dito e ao não-dito.

1.2. Violência: um conceito dinâmico e polissêmico

⁷⁰ Ver: BERNARDO, A. “Para além das imagens: uma análise das narrativas de estupro no telejornalismo policial brasileiro”. Comunicação apresentada no Seminário *Fazendo Gênero 6*. Florianópolis, 10 a 13 de agosto de 2004.

Mas, se as narrações sobre violência apontam decisivamente para um espectro mais amplo e complexo de problematizações sobre o social, é certo também que o próprio conceito de violência não é tranquilo. A palavra por si só quando empregada é geradora de uma série de imagens que imediatamente vem à tona e parece sugerir exatamente ao que se está referindo quando utilizada. No entanto, no momento de precisá-la conceitualmente, as direções são muitas e remetem a ambientes teóricos diversos. Concordo com Rifiotis⁷¹ de que violência é uma “palavra singular”.

É possível também reconhecer com Rifiotis, que o seu campo semântico está em constante expansão. Atualmente, a palavra abriga práticas culturais que sequer eram consideradas e tidas como violentas há bem pouco tempo na história da cultura ocidental como, por exemplo, determinadas práticas pedagógicas usadas como corretivos na educação de crianças, tanto no ambiente escolar como familiar, assim como aquelas resultantes das relações de gênero, hoje caracterizadas como violência doméstica ou violência contra a mulher, homofobia entre outras.

Mas, se o conceito é dinâmico e polissêmico - abordado a partir de diferentes óticas de análise como as explicações biológicas, psicológicas, sociológicas, antropológicas, políticas, entre outras -, múltiplo e farto de significados e de formas de expressão, é possível, por outro lado, derivar-se algumas acepções que marcaram a sua trajetória. Tomo de empréstimo, em um primeiro momento, o quadro de análise proposto por Rifiotis, que identifica a violência como sendo uma “palavra ícone da modernidade em crise”, ao fazer referência aos grandes pensadores do século XIX que compartilhavam a crença que o século seguinte seria marcado pelo ideário da razão e do progresso. Segundo ele, os discursos que se identificavam com a modernidade entendiam a violência como um resquício e vestígio do passado, ou ainda, como a própria negação da sociabilidade.

Esses discursos, de acordo com Rifiotis, sugerem um questionamento maior sobre uma determinada visão de mundo que se instalou historicamente, dominada pelo encantamento com a racionalidade em um ambiente onde novos processos de significação da vida social eram produzidos. A inclusão, no debate contemporâneo, sobre a violência dos processos de subjetivação e da dimensão simbólica dos comportamentos sociais conduziu à complexificação do conceito, de modo a romper

⁷¹ RIFIOTIS, T. “‘Violência policial’ na imprensa de São Paulo. O leitor-modelo no caso da Polícia Militar na Favela Naval (Diadema)”. *Revista São Paulo em Perspectiva* da Fundação Seade, São Paulo, 13, (4): 28-41, outubro-dezembro 1999.

com visões reducionistas, simplistas e negativas e que não consideram a dimensão não-racional do comportamento humano.

Entendendo que “o campo de estudos da violência é um território estratégico para os discursos da contemporaneidade”, Rifiotis propõe que se transcenda os discursos que percebem a violência em seus aspectos denunciativo e destrutivo, “como uma parte estangeira da vida social, uma ameaça ao consenso, um arcaísmo social a ser eliminado”. Corroborando também com essa perspectiva de análise, e entendendo os sinais de violência como elementos irrigadores do social, Glória Diógenes afirma que:

A crença recorrente é que a violência é um fato imprevisível, que ataca de surpresa e muda a (pretensamente estável) rota de acontecimentos. Esse imaginário de uma violência exterior, ao que se projeta como sendo a essência da vida social, pontua, de modo geral, o imaginário das produções que gravitam no campo da violência. Essa visão, que vamos denominar de “violência de fora”, tem se alicerçado na crença que a ordem e o equilíbrio são estados a serem atingidos em sua plenitude, sendo muitas vezes dificultados por práticas incontidas de violência⁷².

A autora, ao empregar em seu estudo sobre violência e juventude na periferia das grandes cidades brasileiras as reflexões de Rifiotis e de Maffesoli - que também analisa a violência em seu aspecto “construtivo”, “positivando” os sinais de violência, e assinalando sua função estruturante dentro da sociedade - indaga ao final de suas conclusões se o universo movediço, não totalizador e ambíguo das práticas e dos modos de expressão das gangues não seriam justamente sinais de dissidência da sociedade moderna do trabalho ou, ainda, “signos da pós-modernidade”.

Para Zaluar o debate público sobre a violência e a criminalidade gerou uma “perigosa divisão” que, segundo ela, põe em risco a frágil democracia brasileira:

De um lado estão os libertários que, a partir da afirmação de que a sociedade é que é criminoso – na medida em que, por ser desigual e iníqua, sustenta uma ordem que contém, controla e limita desejos e paixões individuais -, acabam por atacar qualquer ordem social, especialmente quando parte do Estado. Viva a desordem, eis o seu lema. No outro extremo estão os que em virtude do medo e da indignação ante os horrores praticados pelos insubordinados bandidos de hoje, pensam que a ordem deve ser mantida a qualquer preço, sem considerar as perdas da liberdade individual. Viva a ordem, entregue-se tudo a Leviatã: eis o seu atual desejo. A manutenção do atual dilema pode nos levar ou ao caos e à extensão do estado de guerra a todos, ou então ao recrudescimento da ordem autoritária⁷³.

⁷² DIÓGENES, G. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto, 1998. p. 77.

O que é possível verificar é que os quadros de análise sobre a problemática da violência estão longe de se esgotar na medida em que evocam experiências, contextos e modalidades de expressão as mais diversas. Se por um lado muitas dessas práticas podem ser percebidas em seu aspecto transgressor e subversivo, potencializadoras de novos modos de experimentação social e sinalizadoras da vitalidade social, por outro lado, muitas práticas tidas como violentas são sinalizadoras do movimento contrário, por investir em procedimentos e ideários que visam justamente inibir mudanças e preservar determinadas configurações estáveis de poder.

Observo que os discursos produzidos em torno da violência e que justificam a instalação das câmeras de vigilância inscrevem-se nesse amplo contexto, ao articulá-las a um conjunto mais amplo e complexo de dispositivos e de tecnologias que emergiram historicamente visando o controle e a monitoração social e por onde se multiplica o olhar vigilante, criando um estado de prevenção e vigilância permanente na cidade.

1.3. O olhar vigilante

Caracterizo como olhar vigilante um certo regime do olhar orientado por determinada configuração de poder cujos objetivos são a vigilância, o controle e a monitoração social, valendo-se de distintos dispositivos e tecnologias para a sua produção. Trata-se de um olhar construído historicamente e que adquire contornos específicos de acordo com o contexto mais amplo do qual faz parte, podendo ser exercido de vários modos. Observo que este estudo trata apenas de uma dimensão desse olhar, considerando que suas práticas e exercícios são diversas e atendem distintos propósitos nas sociedades contemporâneas, produzindo “fluxos de vigilância” variados.

Foucault, ao abordar a formação da “sociedade disciplinar” e seu aparecimento no final do século XVIII e início do século XIX, chama atenção para o surgimento de uma nova definição do criminoso, que não terá mais nada a ver com a falta, com a lei natural, divina, religiosa etc. O criminoso será visto como aquele que perturba e danifica a sociedade e rompe com o pacto social, é um inimigo interno. Segundo ele, trata-se de uma definição nova e fundamental na história da teoria do crime e da penalidade⁷⁴.

⁷³ ZALUAR, A. “Crime e castigo vistos por uma antropóloga”. In: _____. (Org.). *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004. p. 23.

⁷⁴ FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Rio de Janeiro: NAU, 2003. p. 81.

Caberia nesse novo contexto, segundo ele, à lei penal reparar o mal e o dano causado à sociedade e ao corpo social a partir da produção de vários tipos de punição. No entanto, o que ele vai identificar é que, muito embora algumas punições tenham sido justificadas e amparadas por um conjunto de teorias, elas não foram adotadas pelas sociedades industriais que se formavam. Mesmo sem justificativa teórica e marginalmente citada, o que entrará em vigor será o aprisionamento, a prisão, generalizando-se no século XIX.

Foucault destaca, ainda, a noção de “periculosidade” como sendo uma “noção escandalosa” que vai permitir perceber o criminoso e o crime em sua virtualidade. Nesse aspecto, o controle, disseminado em vários campos do social, estabelece-se não a partir dos atos, não ao nível das infrações, mas a partir das virtualidades e potencialidades no momento mesmo em que elas se esboçam. É nessa idade de controle social que Foucault situa o Panóptico de Bentham, que incorpora idéias de controle, vigilância e correção. O que é possível identificar a partir desse período é a pluralização e diversificação do olhar que vigia, criando-se um estado de prevenção permanente. O autor destaca, nesse novo contexto, o imenso papel que será atribuído à polícia no exercício constante desse olhar e, contemporaneamente, é possível identificar que a área de sua cobertura se alargou estendendo-se a vários domínios no social.

Ainda que partindo de perspectivas teóricas diferentes, variados autores têm proposto reflexões manifestando um certo mal-estar diante de determinadas ordens de acontecimento que marcam a contemporaneidade e que, de certo modo, nos possibilita estabelecer relações e entender os contextos mais macro-sociais em que se inscreve a produção do olhar vigilante nos dias atuais.

Em uma reflexão original sobre os critérios de “pureza” e “impureza” presentes na modernidade e na pós-modernidade, Zygmunt Bauman aborda a existência de dispositivos e tecnologias de vigilância e monitoração como fazendo parte de um cenário maior de acontecimentos que se imprime no mundo contemporâneo marcado por incertezas de várias ordens. Segundo o autor, os crescimentos da população e da indústria carcerária têm aumentado constantemente, assim como a população de sujeitos excluídos da vida econômica e social, gerando, conseqüentemente, o sentimento popular de insegurança. Bauman observa que:

o cenário pós-moderno não amplia tanto a dimensão total da liberdade do indivíduo, quando a redistribui numa forma crescentemente polarizada:

intensifica-a entre os alegre e solicitamente seduzidos, enquanto aguça quase para além da existência entre os despojados e panopticamente dirigidos⁷⁵.

“Incriminar problemas socialmente produzidos”, “separar, excluir e eliminar o refugio do consumismo”, “desregulamentar, privatizar” são, entre outros, os critérios utilizados e identificados pelo autor, para caracterizar os “impuros” de nosso tempo, “consumidores falhos – pessoas incapazes de responder aos atrativos do mercado consumidor”. São eles os “objetos fora do lugar”, os “redundantes”, “os verdadeiramente impuros”:

Os centros comerciais e os supermercados, templos do novo credo consumista, e os estádios, em que se disputa o jogo do consumismo, impedem a entrada de consumidores falhos a suas próprias custas, cercando-se de câmeras de vigilância, alarmes eletrônicos e guardas fortemente armados; assim fazem as comunidades onde os consumidores afortunados e felizes vivem e desfrutam de suas novas liberdades; assim fazem os consumidores individuais, encarando suas casas e seus carros como muralhas de fortalezas permanentemente sitiadas⁷⁶.

É a “minimuros de Berlim” que o autor se refere quando aborda as soluções criadas cotidianamente nos dias atuais, onde se investe cada vez mais na construção de fronteiras entre os que participam do jogo e os excluídos do jogo, localizando no último uma nova “classe de criminosos”, uma “nova versão de classe baixa” ou da “classe além das classes”⁷⁷ e onde ser pobre torna-se sinônimo de criminoso e alvo de estratégias panópticas. Ser criminoso, nesse aspecto, cobre uma gama bem maior de possibilidades e se estende a um conjunto mais complexo de categorias e sujeitos sociais: os imigrantes, países inteiros, grupos sociais específicos etc.

Se Baumann emprega o termo “minimuros de Berlim” como metáfora para caracterizar a construção de fronteiras entre categorias e sujeitos sociais, Giorgio Agamben assume explicitamente o conceito “campo de concentração” entendendo-o como paradigma biopolítico do Ocidente. Refletindo sobre as matrizes biopolíticas e os princípios que orientaram a emergência de campos de concentrações na história recente do ocidente, Agamben identifica contemporaneamente a produção de novos tipos de campos, admitindo sua presença nas periferias das grandes cidades pós-industriais “donde la vida política entran, al menos en determinados momentos, en una zona de

⁷⁵ BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 47.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

absoluta indeterminación”⁷⁸. Segundo Agamben, essas matrizes ainda estão em vigência e assumem formatos os mais variados, estendendo a noção de campo aos refugiados africanos em seus percursos nomádicos até às favelas do Rio de Janeiro. Para ele:

debemos esperar no solo nuevas y cada vez más delirantes definiciones normativas de la inscripción de la vida en la ciudad. El campo, que ahora há sido sólidamente instalado en su interior, es el nuevo *nomos* biopolítico del planeta⁷⁹.

Procurando convergir às perspectivas de análise de Hannah Arendt sobre os Estados totalitários no segundo pós-guerra e de Foucault sobre sua definição de biopolítica, Agamben aponta para o surgimento do campo “como puro, absoluto e insuperado espaço biopolítico” e “o paradigma oculto do espaço político da modernidade, do qual deveremos aprender a reconhecer as metamorfoses e os travestimentos”⁸⁰.

Para ele é hoje o campo, e não a cidade, o paradigma biopolítico do Ocidente e que:

lança um sombra sinistra sobre os modelos através dos quais as ciências humanas, sociologia, urbanística, a arquitetura procuram hoje pensar e organizar o espaço público das cidades do mundo, sem ter consciência clara de que em seu centro (ainda que transformada e tornada aparentemente humana) está ainda aquela vida nua que definia a biopolítica dos grandes Estados totalitários do Novecentos⁸¹.

Igualmente, estendo a definição de campo de Agamben, articulando-a com a noção de “campo visual” - categoria nativa empregada no universo da produção audiovisual que designa a área de cobertura das objetivas e seus diferentes planos - para problematizar os sujeitos, os espaços e as ações emoldurados pelas telas das câmeras de vigilância, ao identificar o caráter biopolítico dessas imagens e o modo como elas participam do campo como paradigma político do espaço moderno. Refiro-me, nesse aspecto, não mais a territórios de confinamento, por mais nomádicos que sejam, mas a campos imagéticos de confinamento e a estados de exceção permanentemente virtualizados nas cidades exibidas pelas telas dos sistemas de vigilância.

Mas, se com Agamben entramos nessa zona sinistra da história recente do

⁷⁸ AGAMBEN, G. “Qué es um campo?”. In: *ARTEFACTO*, n. 2, Buenos Aires, mar. 1998. p. 54.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁰ AGAMBEN, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 129.

⁸¹ *Ibid.*, p. 187.

ocidente e de suas marcas e trajetórias, mesmo que travestidas com outras formas, materializando-se em modalidades distintas de expressão, Anthony Giddens, nos ajuda a ir mais adiante, ao afirmar que:

[os] aspectos do domínio totalitarista são uma ameaça em todos os Estados modernos, mesmo que estes não estejam ameaçados do mesmo modo. Queiramos ou não, as tendências em relação ao poder totalitário são um aspecto tão característico de nossa época como o é a guerra industrializada⁸².

Giddens, nesse ponto, refere-se, sobretudo, à associação da vigilância ao policiamento, à vigilância como um meio de poder que, segundo ele, remete a outras possibilidades de opressão política, sugerindo o retorno novamente ao totalitarismo. De acordo com Giddens, o domínio totalitário produz categorias mais vastas e abrangentes de “desvio” e não podem ser entendidas como fenômenos e acontecimentos separados daqueles que fundamentam a própria concepção dos Estados modernos. Para ele, a intensificação dos dispositivos de vigilância está ligada às tendências totalitárias e são importantes não apenas para a ordem interna dos Estados, mas também para a consolidação do sistema mundial nos tempos modernos.

Buscando compreender como se deu historicamente o exercício e a prática do olhar vigilante no caso brasileiro, tomo de empréstimo fragmentos da extensa análise empreendida por Pechman e suas reflexões sobre o processo de construção de imagens de cidade no Brasil em seus percursos literário, médico, policial e urbanístico, assim como os encontros que se estabeleceram entre esses vários domínios, a ponto de ser difícil, em variados momentos, isolá-los como conjuntos explicativos. Pechman segue uma longa trajetória na história do Brasil, que vai desde a chegada da corte portuguesa nos inícios do século XIX no Rio de Janeiro até as primeiras décadas do século XX, identificando aspectos centrais que contribuíram para a construção de determinados imaginários sobre a cidade que, acrescento, alongam-se até os dias atuais, articulando-se aos panoramas retratados pelos autores citados acima.

O autor parte da perspectiva de que as oposições entre “civilização” e “barbárie” são constitutivas desse cenário entendendo-as como fundamentais “no processo de formulação de imagens que deu legitimidade à moderna ordem urbana brasileira, e que se fundou no que talvez pudéssemos chamar de *pacto urbano*⁸³”. É em torno desse

⁸² GIDDENS, A. *O Estado-Nação e a violência*. São Paulo: Editora da USP, 2001. p. 321.

⁸³ PECHMAN, R. M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 23.

eixo, segundo o autor, que são produzidas e tematizadas as questões fundamentais que organizam determinadas configurações de sentido que objetivaram o enquadramento da sociedade brasileira em um cenário de integração ao fluxo da cultura ocidental, alicerçado nas idéias de progresso e no desenvolvimento das ciências representado pelo ideário iluminista europeu. É nesse contexto que um conjunto diverso de narrativas sobressai-se discursando sobre o atraso e vislumbrando uma idéia de futuro para o país, aproximando “perigosamente”, segundo ele, as idéias de nação, história e civilização, onde tudo aquilo que não se acomoda nos parâmetros de civilidade alcançados pelos países que chegaram ao grau de nação é tomado como *não-civilizado*.

Obviamente que esse longo e complexo processo não se deu sem conflitos, tensões, ambigüidades e a necessidade de construir uma nova ordem social teve na cidade do Rio de Janeiro o seu epicentro e pólo irradiador, transformando-a em verdadeiro laboratório, onde novos modelos de sociabilidade no país eram experimentados e construídos. O autor torna clara a importância que teve a vinda da família real e a instalação da corte no país, pois com ela novos padrões de sociabilidade começaram a ser implementados, oriundos de uma sociedade cortesã, onde é privilegiado o ato de ver em substituição às contenções do corpo pela violência física, resultando na construção de novas experiências do olhar na cidade.

Mas, se o mundo das aparências revelou-se um lugar estratégico para um conjunto de intervenções e ações a serem aplicadas na paisagem citadina com implicações profundas na constituição do sujeito urbano brasileiro, também é para esse lugar que se voltam as lentes e o foco das câmeras de segurança nos dias atuais, onde mínimos gestos, fisionomias, vestimentas, sujeitos, ações e espaços são considerados alvos estratégicos do olhar vigilante que se distribui e se multiplica na cidade, deslizando e esparramando-se pelo tecido social, assumindo formatos variados.

É fácil supor que muitos dos critérios empregados pelos indivíduos que monitoram as imagens de vigilância foram herdados do período estudado por Pechman, como aqueles que envolvem questões de raça e de classe, agregando atualmente o componente geracional. Ao jovem, oriundo das periferias, negro ou não, foram agregadas imagens que o remetem ao universo das drogas, do roubo entre outras modalidades de crime, colocando-o virtualmente na condição de suspeito, aspecto que é reforçado quando ele é negro. Jovem negro e pobre recebe, desse modo, atenção especial do olhar vigilante e é imediatamente considerado sujeito suspeito, principalmente quando circula em ambientes identificados com grupos sociais de maior

poder aquisitivo.

Pechman torna claro também o papel crucial que a polícia desempenhou como mediadora e agente para a implementação de uma nova ordem de acontecimentos que se instalou historicamente no Brasil, ampliando os seus mecanismos de controle e autoridade sobre a cidade. Qualquer espécie de acontecimento que escapasse ou transgredisse os novos modelos que eram sistematicamente implementados, transformava-se em “caso de polícia”, e seu objetivo principal era contribuir para a sedimentação e aperfeiçoamento das condições geradas para a construção de uma nova sociedade que aspirava compartilhar e inserir-se nos quadros das sociedades civilizadas. A amplitude das ações da polícia nesse processo implicava na articulação em escala nacional entre ordem urbana e ordem nacional:

Vinda do mundo das relações sociais, a sintaxe policial revela a dinâmica da vida da cidade e os inúmeros descaminhos possíveis da ordem. Revela, também, que a desordem, mesmo sendo uma questão de polícia, é, sobretudo, um problema da perspectiva da civilidade. O universo referencial a partir do qual a polícia definirá o que entende por desordem será, portanto, os dos costumes e o comportamento⁸⁴.

O fato de à época estudada pelo pesquisador inexistir um Código Penal que esclarecesse conceitualmente a definição de crime, fez com que esse papel ficasse por conta da polícia. Competia a ela agir de acordo com suas concepções o enquadramento das práticas sociais e as definições do que vinham a ser ordem e desordem social, bem como vigiar, punir, disciplinar e fixar os novos códigos de conduta e os padrões de sociabilidade trazidos pela sociedade de corte. De acordo com o autor, é no âmbito do universo policial que são articuladas as relações entre sociedade e Estado e por onde se dá o processo de urbanização e, logo, de civilização. Seu papel, menos do que eliminar o outro, segundo o autor, era, sobretudo, civilizá-lo e submetê-lo aos novos padrões e explicitar, dependendo do sujeito social, a sua condição de inferioridade no sistema de hierarquias.

Mas, é quando Pechman analisa o verbete *polícia* no Grande Dicionário de Moraes e Silva da época, que fica clara a sua importância como “agente civilizatório”: “apuro, esmero, cuidado ou correção de linguagem. Delicadeza, apurmo, correção, polidez, civilidade”. Tal caracterização em muito se aproxima da definição dada no Dicionário de Bluteau, anterior ao de Moraes e Silva, e ao do Dicionário Enciclopédico

⁸⁴ Ibid., p. 77.

de Almeida Lacerda (1868). Em Bluteau aparece uma divisão, Polícia Civil e Militar. Bluteau chama atenção para o fato que nenhuma nem outra estão presentes nos povos chamados bárbaros - referindo-se aos índios do Brasil - pois são desprovidos de razão. A idéia é que a polícia é constitutiva da civilização. Ao par polícia e racionalidade, Pechman observa: “Constata-se, então, que polícia, civilização e razão na linguagem da época são termos que procuram dar conta de uma certa experiência de sociabilidade, onde um termo leva a outro, ou melhor, onde um termo não existe sem o outro”⁸⁵.

Em um salto no tempo, quando verifico o verbete *polícia* no Dicionário Aurélio, observo que ele ainda guarda vestígios dessa época, principalmente no participativo *policiado*: “guardado pela polícia ou segundo os regulamentos dela. Civilizado; bem-educado. Sem excessos; equilibrado; comedido; morigerado”. Em *policiar*, ficam mais evidentes ainda esses vestígios: “Dar ou transmitir civilização a; civilizar; *policiar* povos primitivos”.

Como laboratório para uma nova ordem de acontecimentos que se instalava, é na cidade que também se experimentam sentimentos novos e a rua passa a ser o lugar estratégico de onde brota o ameaçador e o perigoso e de onde vaza um mundo dividido entre ordem e desordem. É também Pechman quem afirma:

Lugar do trono, a cidade é, também, o lugar do medo, pois ali ele funciona como um dos elementos constitutivos do imaginário social, na medida em que a experiência da *ameaça* desencadeia todo um conjunto de reações que podem ter forte impacto, seja político, social, cultural e até econômico. Na cidade o medo é uma verdadeira virtude, pois serve à qualificação/requalificação do mundo, tornando-o mais compreensível, na proporção em que o divide entre o bem e o mal, a ordem e a desordem, o ócio e o negócio, o trabalho e a vadiagem etc. É na cidade, enfim que o poder, diante daquilo que lhe parece ameaçador, atualiza-se, redimensiona-se em suas várias instâncias e se prepara para enfrentar o medo⁸⁶.

Prevenir crimes mediante a produção de um olhar vigilante sistematicamente atento aos movimentos, gestos e corpos que circulam nas ruas e com especial atenção àqueles sujeitos sociais e lugares considerados perigosos e potencialmente suspeitos de “más intenções”; fixar e memorizar fisionomias para auxiliar em identificações de pessoas “mal-intencionadas” e “malfeitores”; freqüentar seus ambientes para “conhecê-los bem e vigiá-los melhor”; agir exemplarmente com comportamentos e atitudes “civilizadas” tendo em vista objetivos explicitamente educativos; “vigiar os indivíduos

⁸⁵ Ibid., p. 95.

⁸⁶ Ibid., p. 109.

suspeitos o tempo todo e em toda a cidade” através do mapeamento e distribuição estratégica de comissariados, seções policiais e distritos no espaço urbano; especialização das funções; profissionalização e racionalização das atividades; não construir relações de amizade com a vizinha e com moradores próximos ao lugar onde reside o “vigilante” como recomendação para a produção de um olhar descolado da comunidade para que ele possa exercer adequadamente suas funções; não participar de atividades e freqüentar ambientes duvidosos em dias de folga que possam comprometer sua moral e conduta exemplar; agir com firmeza, cortesia, amabilidade, “sem baixeza”, para inspirar simpatia e confiança aos “bons cidadãos” e provocar receio e temor junto aos “maus”; ter o corpo sempre asseado e limpo, não falar palavras obscenas e dar gritos, “ser um *gentleman*” - são estas, entre outras, as características destacadas por Cláudia Mauch em sua pesquisa sobre as relações entre o policial e a cidade em Porto Alegre no final do século XIX, e que orientaram mudanças importantes na organização policial a partir do ano de 1896, demonstrando o papel significativo atribuído à vigilância pelo poder público.

O que fica evidente em seu estudo é que no final do século XIX, conforme ela mesma observa:

...não é mais novidade para os governantes que o espaço urbano com seus becos, ruelas, cortiços, aglomerações, pode ser percebido e utilizado por alguns grupos ou indivíduos como ‘esconderijo’. A novidade estaria na tentativa de dotar a polícia, e mais especialmente o policial de um ‘olhar vigilante’⁸⁷.

As reflexões e trilhas históricas percorridas por Pechman e Mauch oferecem-nos importantes elementos para problematizarmos o papel central que é atribuído à polícia nos discursos de combate, punição, inibição e prevenção da violência urbana ainda nos dias de hoje, além de sugerirem elementos para entendermos a construção do olhar vigilante e algumas práticas que permanecem ainda regidas por determinados sistemas classificatórios do social. Faço referência, ainda nesse ponto, à própria violência promovida atualmente por agentes da polícia militar e civil contra sujeitos oriundos de classes populares e seu forte contexto racista, muito embora, parcela significativa desses agentes é também oriunda desses grupos sociais.

Suely Souza de Almeida, em seu estudo sobre o impacto gerado no cotidiano de

⁸⁷ MAUCH, C. “O policial e a cidade, um olhar vigilante: Porto Alegre, final do século XIX”. In: SOUZA, C. F. & PESAVENTO, S. J. (org.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997. p. 69.

famílias brasileiras de classe popular pelas ações violentas da polícia, abordando especialmente as chacinas do Rio de Janeiro (de Acari em 1990, da Candelária em 1993 e de Vigário Geral, também em 1993) praticadas pelas “ditas forças de segurança”, e analisando o papel desempenhado pelas mulheres nos movimentos de protesto, observa que o entendimento das práticas de violência por agentes do Estado remete a determinados contextos históricos, sociais, políticos e culturais que possibilitaram a sua produção.

Segundo a pesquisadora, há que se considerar os seguintes aspectos: as estreitas relações com a herança política deixada pela ditadura militar; as complexas relações construídas entre a polícia e os setores socialmente excluídos como, por exemplo, as práticas de negociação, favorecimento e confrontos; o impacto gerado pela crescente autonomização da polícia em relação ao restante do Estado, sobre a política de segurança pública e, finalmente, as matrizes simbólicas que organizam e se articulam em torno das representações de poder, legalidade, justiça, ética, direitos humanos, exclusão social, violência etc⁸⁸.

Remetendo ao contexto e ao processo de dominação por onde se expressa a violência, chamando atenção para o fato de que ela não é apenas um conjunto de atos brutais, a autora afirma que:

O medo e a ameaça permanentes – que marcam a história de vida da população que vive em áreas de risco, sendo generalizados para a sociedade – servem à criação de uma clima difuso de insegurança, o que favorece a adoção de medidas repressivas e autoritárias, balizadoras do recrudescimento do uso da força policial⁸⁹.

Considero importante, ainda, observar a internalização de práticas e do olhar policial por vigias e profissionais contratados para realizar atividades de segurança particular que, ao desempenharem funções similares, incorporam esse papel ao reproduzirem as relações saber-poder produzidas naquele universo. Saber-poder que, na realidade, foi incorporado também pelos diversos profissionais que atuam no mercado da segurança, cujo olhar especializado sobre as dinâmicas sociais envolve a produção de inovações tecnológicas no setor, sua adequação e distribuição estratégica na paisagem cidadina, reforçando, multiplicando, especializando e diversificando o olhar vigilante,

⁸⁸ ALMEIDA, S. S. “Violência urbana e constituição de sujeitos políticos”. In: PEREIRA, C. A. et. al. (orgs.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 100.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

assim como a sua socialização em contextos mais amplos do social.

O olhar vigilante migrou, igualmente, para as ruas através de um conjunto de estratégias construídas pelos indivíduos que se movimentam à pé ou de carro, metrô e ônibus na cidade, inscrevendo no corpo do sujeito - suposta vítima - uma série de signos que representam seus temores, insegurança e medo: bolsas coladas ao corpo, corpos contidos por gestualidades que evitam o contato físico com outros corpos, uso de películas nos carros, blindagem de carros, proliferação de manuais que sugerem a adoção de determinadas práticas cotidianas como estratégias de prevenção ao crime, desenvolvimento de estratégias em bairros da cidade onde seus moradores criam códigos de alerta, inventando formas alternativas de comunicação para sinalizar e se manterem informados sobre movimentações suspeitas no bairro etc.

A própria instalação, em vários ambientes, de monitores que exibem as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância favorece, igualmente, a proliferação desse olhar permanentemente atento quando os indivíduos, na condição de espectadores, conforme será visto mais adiante, observam a movimentação no ambiente, posicionando-se na condição de vigilante. Também os noticiários policiais contribuem para a produção desse olhar quando, ao abordarem as estratégias empregadas no universo do crime e sua dinâmica, informam sobre procedimentos preventivos a serem adotados em determinadas situações, assim como as repetitivas imagens de violência urbana que exibem contribuem para a sua proliferação.

1.4. Imagens da violência

Corpos estirados à beira das calçadas, o sangue das chacinas escorre no asfalto, perfurações de balas nas paredes, indivíduos escondendo rostos suspeitos, corpos queimados, rebeliões nas prisões, corpos em pranto pedindo justiça enquanto outros afirmam não terem visto nada, temendo retaliações e vingança dos autores do crime. Cativados estourados pela polícia, cemitérios clandestinos, corpos estuprados em contra-luz, hematomas e feridas expostas produzidas pela violência doméstica, corpos anônimos à espera de identificação, tráfico de armas e drogas, arrastões em áreas públicas, acidentes de trânsito na contra-mão de vidas interrompidas. São essas, entre outras, as imagens que narram as histórias urbanas em torno da violência nas grandes cidades e que pautam alguns gêneros jornalísticos na televisão brasileira hoje.

Do helicóptero o repórter narra o trabalho dos paramédicos para ressuscitar uma vítima de acidente de trânsito. O apresentador no estúdio pede licença para interromper a matéria e comunica ao repórter que está recebendo a informação de que mais um cativado com reféns foi “estourado” pela polícia. Diz para o repórter ir direto para lá, afirmando que uma equipe de “moto-link” já está chegando ao local. Enquanto o helicóptero se desloca, são exibidas imagens aéreas da cidade: mostram nuvens carregadas. O apresentador aproveita e adianta que a cidade de São Paulo será atingida por mais um forte temporal e reclama da falta de investimentos para solucionar o problema das enchentes na cidade. Enquanto não chegam as imagens do cativado, o apresentador chama uma matéria em que uma câmera de vigilância em um ônibus captou imagens de dois jovens roubando, à mão armada, o cobrador. A câmera, instalada ao alto, gravou a movimentação dos jovens que usam bonés e camisas amplas com capuz, dificultando a identificação. A ação é rápida e os ladrões saem às pressas pela porta dianteira. A imagem é em preto-e-branco, silenciosa. Enquanto ela é exibida, o apresentador comenta a frequência de roubos em ônibus na cidade e a atitude ousada dos jovens. Reprisa as imagens gravadas em câmera lenta e, de forma indignada, dirigindo-se à câmera do estúdio, pede aos telespectadores que prestem atenção às imagens para observarem a ousadia e rapidez dos “bandidos”.

Enquanto a equipe está se deslocando para o local, a voz em *off* do apresentador descreve dramaticamente as imagens aéreas que mostram a mobilização da polícia, reivindicando leis mais severas e duras; critica a atuação dos grupos que defendem os direitos humanos, afirmando que eles “são muito bonzinhos com os bandidos”; reivindica maior número de policiais na rua, práticas e estruturas de poder normatizadoras e disciplinadoras dos agentes responsáveis pela situação de caos e de crise de valores vividos nas cidades brasileiras, identificada como um estado de “barbárie” e “selvageria”.

Nesse contexto discursivo a ação da polícia é entendida, conforme destaca o apresentador, como “malha protetora da sociedade”, sendo identificada como peça fundamental para o estabelecimento e construção da ordem social, competindo a ela o papel de agente civilizador. Caracterizados como “selvagens”, pelo grau de crueldade com que são identificados alguns crimes, é comum nesse tipo de narrativa o emprego do termo “caçada” para descrever a perseguição policial aos suspeitos, termo que igualmente aparece na fala de um agente policial quando entrevistado por um repórter do mesmo telejornal em uma matéria que abordava a perseguição de um sujeito

suspeito.

Se, atualmente, observamos a criminalização de atividades de caça por conta de leis ambientais que protegem a fauna, por outro lado, identifica-se o seu deslocamento para caracterizar relações entre policiais e suspeitos, renovando as oposições clássicas como natureza/cultura, civilização/barbárie. Ao colocar o indivíduo suspeito na condição animalésca, sugerida pelo termo, cria-se a possibilidade de inscrevê-lo como um corpo não apenas capturável, mas também aniquilável, localizando-o em uma zona de indeterminação onde, ao mesmo tempo em que é excluído, pretende-se incluí-lo através de processos de normatização e a sua morte pode vir a ser um entre outros métodos de inclusão. Tratado genericamente como “bandido”, “animal” ou “selvagem”, a sua captura ou morte revela um nome, uma profissão e uma identidade social.

Convém, mesmo que rapidamente, apontar para as relações construídas entre drama e notícia, quando se observa a utilização cada vez mais freqüente no universo jornalístico televisivo brasileiro de estratégias e convenções dramáticas – como o enredo, personagem, ação, cenário, entre outras - com o objetivo de atrair e mobilizar a atenção do telespectador, o que em muito aproxima o universo da notícia ao da minissérie e da telenovela⁹⁰. Esse recurso é comumente utilizado principalmente em matérias que tratam de assuntos relativos à violência urbana, quando é identificado potencial de captação de imagens, tensão, conflitos, suspense, condições de noticiabilidade, entre outros elementos que dão suporte ao desenvolvimento da narrativa. Em muito os elementos presentes nesse tipo de narrativa se assemelham aos filmes e seriados policiais que têm como principais protagonistas: a polícia, a vítima e o bandido.

O uso de imagens aéreas, cada vez mais freqüente nos noticiários televisivos, combinado com equipes terrestres, acrescida de imagens e comentários do apresentador no estúdio, contribui para dar dinamismo à narrativa. O emprego de imagens aéreas, em muitos casos, auxilia a atuação da própria polícia com o fornecimento de informações a respeito da localização dos suspeitos, rompendo os limites entre o universo jornalístico e o policial. Observo que o uso cada vez mais freqüente de imagens aéreas pelo telejornalismo, além de facilitar a locomoção das equipes de reportagens nas grandes cidades, reforçam o olhar do alto e a situação de poder a que ele remete. Na realidade, a recorrência de imagens do alto, também utilizada pelos sistemas de segurança e de

⁹⁰ Ver: MARFUZ, L. “A dramatização da notícia (a construção do personagem de Leonardo Pareja nos telejornais)”. In: VALVERDE, M. (org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 99-120.

vigilância global, parece renovar o olhar divino, olhar que submete a todos a condições de assujeitamento⁹¹.

A construção desse tipo de narrativa com forte apelo dramático e que tem como cenário a periferia urbana, a cidade e seus dramas cotidianos tem gerado a produção de novos gêneros narrativos no telejornalismo brasileiro. Lembro, a esse respeito, das críticas que foram e que continuam sendo produzidas no Brasil a determinados telejornais como o “Aqui Agora”, exibido pelo SBT na década de noventa, e que se transformou em fenômeno de audiência junto a alguns segmentos sociais, além de marcar decisivamente a história do telejornalismo brasileiro. Seu formato acabou deslizando para a criação de telejornais com esse estilo em outras emissoras e gerou outros gêneros com características similares.

Ivana Bentes, ao analisar o telejornal “Aqui Agora”, chama atenção para o caráter simplista, censor e moralista de muitas dessas críticas e situa-as historicamente, afirmando que têm a sua origem na “*higienização* promovida pela televisão brasileira nos anos 60 e 70, quando havia um brutal descompasso entre a realidade social (seqüestros, guerrilhas, atentados, repressão, tortura) e o que era veiculado nos meios de comunicação⁹²”.

Esse distanciamento, segundo ela, gerou uma oposição entre cinema e TV e, trinta anos depois da explosão do Cinema Novo, assistia-se no Brasil um telejornal identificado por muitos como de “estética pobre”, de conteúdos duvidosos, cheio de ruídos, com a câmera na mão, som direto, fios aparecendo, o repórter e a câmera atuando como personagens da ação e interferindo no evento com uma narrativa onde é ouvida a respiração ofegante da equipe, polícia, gente pobre e feia encenando seus dramas cotidianos, considerado por muitos como um verdadeiro show de horrores que espetaculariza a violência e seus atores.

Para Bentes, muitas das características que foram relacionadas ao “Aqui Agora” são as mesmas que marcaram o experimentalismo estético e as imagens produzidas pelos cineastas e produtores culturais na época do Cinema Novo e que tinham também a intenção de mostrar um Brasil que não era exibido pela televisão. “O fato é que dos

⁹¹ Outros exemplos desse tipo de olhar podem ser identificados na cidade de Florianópolis: são os constantes vôos rasantes realizados por helicópteros da Polícia Militar sobre determinados bairros da cidade e a construção de uma rampa com um heliporto e guaritas fortificadas, localizada estrategicamente no topo de um morro, tendo holofotes voltados para as favelas próximas, com o objetivo de monitorar a movimentação de sujeitos e de ações consideradas suspeitas naquelas áreas.

⁹² BENTES, I. “Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade”. In: *IMAGENS*. Editora da UNICAMP, n. 2, agosto 1994.

anos 60 para os 90 passamos de uma cultura cinematográfica, utópica e modernista para uma cultura de massa televisiva, pós-alguma coisa”⁹³. Comparando com o formato do Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão, tomado durante muito tempo como “padrão de qualidade” e referência para a produção do telejornalismo brasileiro, as diferenças explodem mais ainda.

Não há como desconsiderar - como também destaca Ivana Bentes - que uma série de outras questões emergem desse tipo de experiência como, por exemplo, as formas de representar a pobreza, as questões de ordem ética, o reforço a alguns estereótipos sociais, as parcerias entre jornalismo e polícia, entre outras, como o fato de nesse tipo de telejornalismo não serem noticiados *crimes do colarinho branco* ou outros tipos de ações tipificadas juridicamente como criminosas, tais como o racismo e outras espécies de violências simbólicas.

Não creio que a exclusão nos noticiários policiais desses tipos de crimes tenha a ver com ausência de imagens dramáticas que possam contribuir para dar mais dinamismo às narrativas, pois a dramaticidade como opção estética poderia ser resolvida com o emprego de outras soluções na construção da notícia, como a ficcionalização dos “fatos”, outro recurso amplamente empregado para encenar o drama vivido pelos sujeitos envolvidos na história. Isto quer dizer que existem determinados critérios estabelecidos previamente e que definem quais tipos a serem abordados. Tais critérios, por outro lado, acabam por reforçar certos ideários em torno do que venha a ser considerado “violência urbana”, remetendo a graus de importância e estabelecendo hierarquias entre eles⁹⁴.

Mas, se a análise de Ivana Bentes fornece pistas importantes para se problematizar a produção televisiva brasileira nos dias atuais, que “tem se arriscado”, segundo ela, a fazer uma verdadeira sociologia e cartografia do urbano do Brasil, rompendo não apenas com algumas convenções e padrões de linguagem, mas dando visibilidade a um conjunto de experiências e sujeitos silenciados e invisíveis na mídia

⁹³ Ibid., p. 44.

⁹⁴ Cito como exemplo de uma abordagem diferenciada dada a um mesmo episódio de “violência urbana” - narrado “ao vivo” por várias emissoras de televisão brasileira - o documentário *Ônibus 174*, dirigido por José Padilha. Diferentemente da imagem produzida pelos telejornais em torno do seqüestrador (Sandro), onde a ele cabia a condição de culpado em oposição à condição de vítima das pessoas sequestradas, o documentário explora o evento a partir de uma multiplicidade de vozes, destacando o universo do qual fazia parte Sandro e a sua condição de desamparo social e vítima freqüente de tipos variados de violência na cidade. Menos do que justificar a atitude de Sandro, o documentário complexifica o debate sobre a violência e rompe com as visões mais simplistas do fenômeno e com os mapas de significações sociais freqüentemente usados pelos noticiários.

brasileira, é certo também que essa mesma visibilidade é apoiada em determinados modos de significação da sociedade onde são produzidos e reproduzidos valores articulados a determinados paradigmas que orientam a interpretação dos crimes noticiados, ou ainda, formulados a partir de determinadas “ideologias do crime”, segundo Stuart Hall *et al*⁹⁵.

Stuart Hall *et al* destaca, igualmente, alguns elementos que participam do tratamento dado pelo jornalismo ao crime. Juntamente com ele, reforço a idéia de que é impossível perceber a atuação da mídia como um domínio isolado no social; que a produção de notícias se dá em um ambiente onde operam valores, interesses e se cruzam “panoramas” diversos; que a produção de notícias ocorre a partir de mapas de significação da sociedade e que envolvem a seleção dos eventos e tópicos a serem transformados em notícias, classificações, contextualizações, uso de categorias e de termos que remetam ao universo dos leitores e dos espectadores, através de estratégias narrativas que transformem o evento inteligível; e que os discursos produzidos em torno da objetividade, neutralidade e imparcialidade jornalística que distinguem “fato” e “opinião”, através dos quais são produzidas noções de autoridade e de credibilidade, na realidade, contradizem com os processos de significação, interpretação e representação da sociedade e que remetem o ambiente de produção de notícias a um processo de construção social. Stuart Hall *et al*:

Crime, then, is ‘news’ because its treatment evokes threats to, but also reaffirms, the consensual morality of the society: a modern morality play takes place before us in which the ‘devil’ is both symbolically and physically cast out from the society by its guardians – the police and the judiciary.⁹⁶

Ana Rosa F. Dias, em seu estudo sobre as representações de violência na imprensa popular, concentrando-se mais especificamente no jornal *Notícias Populares* de São Paulo, identifica, entre uma série de outros aspectos analisados, o emprego de um conjunto de estratégias lingüísticas utilizadas na construção das narrativas que tem como origem um discurso de base oral e o imaginário popular em torno da violência e de seus dramas cotidianos, para buscar um maior envolvimento entre texto e leitor. A pesquisadora chama atenção para os aspectos catárticos da linguagem e sua eficácia simbólica. Nesse ponto ela recupera Edgar Morin, para quem o espetáculo da violência

⁹⁵ HALL, op. cit., p. 137-138.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 66.

no jornalismo ao mesmo tempo em que a incita a apazigua⁹⁷. Para ela:

A eficácia da linguagem, no *NP*, não está necessariamente vinculada à sua função referencial, mas à sua faculdade de comover, de encontrar ressonância nas emoções de seus leitores e, na medida em que isso ocorre, é possível depreender a visão que a população tem sobre a sociedade em que vive⁹⁸.

São muito comuns os argumentos que culpam o cinema e a televisão em particular por, ao gerarem imagens de violência, estimular a sua propagação e a internalização de comportamentos e valores violentos. A televisão tem sido alvo de atenção pelo seu grau de abrangência junto à sociedade em seus variados estratos sociais e é possível identificar a produção de teorias que estabelecem, desde relações de causalidade entre a violência transmitida pela televisão e a agressividade no cotidiano, até argumentos que apontam para a falta de provas que sustentem tal conclusão.

É amplo o espectro teórico que caminha nessas e entre essas direções⁹⁹. Responsabilizar simplesmente o consumo dessas imagens pela escalada de violência na sociedade, homogeneizando-as, acaba supervalorizando o consumo das imagens midiáticas em detrimento de outros fatores e universos que participam do processo e do ambiente social. Concordo com a argumentação de Cornélia Eckert e Ana Luíza C. Rocha quando observam:

Nem boas, nem más, as imagens retratadas pelas tecnologias audiovisuais são um terreno fértil para se compreender o grau de integração ou desintegração dos arranjos da vida social que se vive hoje, permitindo a todos quanto dela fazem parte ver-se em todo o seu esplendor e decadência. (...) Para melhor ou para pior, é através de tais tecnologias que a violência presente à vida ordinária adquire visibilidade, transparecendo a parte sombria dos valores sociais, éticos e morais que sustentam a vida coletiva contemporânea, sobretudo se nos atermos aos indivíduos situados em escalas sociais médias e abastadas protegidos da violência por mecanismos objetivos impessoais e por meio de relações altamente personalizadas¹⁰⁰.

Elizabeth Rondelli, ao considerar a mídia televisiva como uma macrotestemunha privilegiada e ator importante dos fatos e de sua exposição, observa que as

⁹⁷ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. v. I, Neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 117.

⁹⁸ DIAS, A. R. F. *O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: EDUC/Cortez, 1996. p. 216.

⁹⁹ SÍLBERMAN, S. G. & LIRA, L. R. *Medios de comunicación y violencia*. México: Instituto Mexicano de Psiquiatria/Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 308.

¹⁰⁰ ECKERT, C. & ROCHA, A. L. C. "Imagens de violência e jogos perigosos, vulgarização da barbárie e projeções de cenas sociais". *Illuminuras, Banco de imagens e efeitos visuais*, PPGAS-UFRGS, 2000. n. 9. p. 8-9.

representações sobre a violência são “múltiplas, polifônicas, por vezes contraditórias, mas coerentes com requisitos institucionais diversos¹⁰¹”. Entendendo a mídia como um campo de negociação e de mediação entre as diversas instâncias sociais e entre os variados discursos produzidos no social sobre a violência (o religioso, o médico, o jurídico, o científico etc.) a autora reforça a idéia de que, dada essa dinâmica, “os meios de comunicação têm a capacidade de operar como produtores de consenso, por agregarem e comporem vários discursos e por refletirem produções socioculturais, definições e representações sociais”¹⁰², enfatizando a noção de que as imagens de violência exibidas pela mídia televisiva acabam por produzir um debate público que se estende e vai além de interesses particulares, extrapolando o espaço noticioso.

De todo modo, convém observar que as imagens oriundas das câmeras de monitoração têm se apresentado como importantes aliadas na construção narrativa dos telejornais, compartilhando espaços discursivos em torno da verdade das imagens, ao mesmo tempo em que são reforçados os argumentos que justificam as suas instalações. Retomando Appadurai, tem-se aqui panoramas específicos que, ao mesmo tempo em que investem em suas particularidades, promovem encontros onde um abastece e dá vigor ao outro.

Observo que esses encontros apontam para um outro nível de sobreposição ao identificar similaridades importantes entre as “ideologias de crime” produzidas por esses universos. De modo semelhante ao que se dá no domínio jornalístico, um determinado paradigma de crime orienta as instalações das câmeras de vigilância, quando alguns crimes são potencialmente alvo de suas lentes, enquanto outros não, remetendo, igualmente, à idéia de critérios, classificações etc., sugerindo que ambos se movem em um ambiente muito próximo de sistemas de significação do social. Isto não quer dizer, por outro lado, que determinadas imagens, mesmo que não explicitem uma ação criminosa, não possam ser utilizadas como aliadas em investigações de ações criminosas ocorridas em outros ambientes, como será visto mais adiante, onde imagens produzidas por câmeras de vigilância em um *shopping* da cidade contribuíram para a elucidação de crimes ocorridos em outros locais na cidade.

Conforme foi possível identificar até o momento, a produção de narrativas sobre violência, as formas encontradas para enfrentamento do medo, a produção de um olhar

¹⁰¹ RONDELLI, E. “Imagens da violência e práticas discursivas”. In: PEREIRA, C. A. M. et.al. (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 155.

¹⁰² *Ibid.*, p. 153.

vigilante e o próprio conceito de violência inserem-se em marcos mais amplos que dizem respeito às dinâmicas sociais que estão impregnadas de determinados modos de significação da cidade, produzindo fluxos e encontros os mais variados. A partir do próximo capítulo, destacarei alguns desses encontros considerados paradigmáticos e fundantes de determinados modos de olhar e de narrar a cidade.

II. A cidade em cena

2.1. As cidades das telas

2.1.1. Pandora

O visitante que chega a Pandora surpreende-se quando cruza as montanhas e a vê do alto. Conforme vai descendo, ele se vê cercado por cartazes que anunciam toda espécie de produto, dividindo espaço com as sinalizações que o informam que já está chegando a Pandora. Monitores distribuem-se pelo estreito caminho e pela paisagem. Nosso visitante inquieta-se com a quantidade deles, que aumentam de número conforme se aproxima da cidade. Estão por toda parte, nos lugares mais improváveis. Em meio às árvores, no alto de suas copas, incrustados em uma parede rochosa, na superfície do caminho, caindo do céu suspensos por uma trama de fios praticamente invisíveis.

Haviam-lhe informado que Pandora é uma cidade rica e que tudo o que se pudesse imaginar era encontrado lá. Antes de visitá-la, comentou sobre sua viagem com os amigos e as pessoas de sua cidade. Todos fizeram grandes listas de produtos a serem comprados e que só seriam encontrados em Pandora. “Bem-vindo, você chegou à cidade mais rica do mundo”, informava um cartaz imenso à entrada de uma avenida larga, cortando a cidade estendida entre as montanhas.

Mas havia alguma coisa em Pandora que o deixava inquieto e que ele não conseguia identificar o que era. Olhava para os cartazes que anunciavam todos aqueles produtos. Sentia-se feliz porque poderia cumprir a promessa feita aos seus amigos e habitantes de sua cidade. Mas as ruas largas de Pandora estavam vazias, tinha jeito de cidade abandonada. Olhando para as casas e para a imensa paisagem que se colocava à sua frente, para o céu, para as montanhas que a emolduravam, para as imagens que brotavam das telas de todos aqueles monitores, finalmente conseguiu descobrir o que o inquietava. Tudo era cinza: as janelas, as fachadas das casas, os telhados, o corredor de flores em uma praça. Observando mais de perto uma das muitas telas, percebeu que ela mostrava a mesma rua

vazia que se abria diante de seus olhos. Porém, a imagem que brotava da tela exibia uma multidão de pessoas transitando em muitas direções, carros cinzas em movimento, gente cinza caminhando com sacolas cinzas em mais um dia cinza de compras cinzas.

2.1.2. Âmbar

Nosso visitante, antes de retornar a sua terra natal, resolveu conhecer Âmbar, uma cidade jovem que atraía muitos turistas e viajantes, seduzidos pelos belíssimos cartões postais que circulavam por vários lugares. Os cartões lembravam as imagens fotográficas produzidas por N. Niépce na segunda década do século XIX, uma espécie de “escritura solar”, já que a imagem se depositava a partir da luz que incidia em uma placa de estanho. A atmosfera opaca e sombria das imagens em preto-e-branco, as tênues linhas dividindo os elementos emoldurados pelo fotógrafo, a falta de definição dos objetos contidos pelo enquadramento produziam um clima de mistério em torno de Âmbar que em muito contrastava com os cartões postais de outras cidades, cujas imagens eram demasiadamente explícitas e descritivas.

Tudo indicava ao nosso visitante que quando chegasse a Âmbar uma outra cidade se revelaria aos seus olhos e que aquelas imagens nada mais eram do que apelos sedutores para atrair o turismo, mais um artifício utilizado pela publicidade local. Já estava escurecendo quando chegou a Âmbar. Cansado da viagem, hospedou-se no quarto de um hotel localizado na rua mais movimentada. Não via a hora de amanhecer para poder finalmente conhecer a cidade, caminhar por aquelas ruas que lhe despertavam tanta curiosidade. Pediu na recepção para ser acordado tão logo o dia amanhecesse. Uma boa noite de sono recuperaria suas energias e, munido de uma potente câmera fotográfica, faria fotos daquela cidade misteriosa e exibiria aos amigos com o propósito de desvendar o enigma daquelas imagens.

No dia seguinte, após um farto café da manhã, fez mil, mais de mil fotos de Âmbar. A precisão do foco de sua câmera enquadrava seus cidadãos nas mais diversas situações cotidianas. Angulou ruas e esquinas, as fachadas das casas

coloridas, suas praças. Cedeu sua câmera a um jovem e pediu-lhe que o fotografasse diante do hotel onde havia se hospedado e que se chamava Hotel Âmbar. A idéia era usar a fotografia como prova de que realmente visitou aquela cidade. Dois dias foram o suficiente para ele a conhecer por completo.

Retornando a sua cidade, ansioso em ver seu filme revelado, encaminhou-o rapidamente ao laboratório. E, qual não foi sua surpresa quando abriu o envelope que continha as fotografias e percebeu que as imagens que ele produziu de Âmbar eram semelhantes às aquelas dos cartões postais. Muito embora o filme que utilizou fosse colorido, as imagens que ele tinha agora nas mãos, surpreendentemente, eram em preto-e-branco, com linhas pouco definidas, opacas e continham todo aquele clima de mistério que ele já havia identificado nos cartões postais. A prova de que ele havia visitado realmente Âmbar era mais uma imagem desfocada que nem com muito esforço ou uma lupa seria possível ler Hotel Âmbar. Então ele concluiu que Âmbar é daqueles lugares que não se permite ser descrito, que “não se deixa ler”¹⁰³.

¹⁰³ As aspas compreendem o final do conto de Edgar Allan Poe, “O homem da multidão”.

2.2. A cidade em primeiro plano

Neste tópico tratarei especialmente de algumas contribuições teóricas que considero significativas para a leitura que promovi em torno de meu objeto, problematizando os encontros entre as tecnologias de reprodução da imagem, a produção literária e a construção de um determinado regime do olhar construído na cidade. Parto da perspectiva que esses encontros, ao participarem e dialogarem com contextos mais amplos, são decisivos para a construção de determinados modos de olhar e de narrar a cidade e contribuem para o entendimento de uma série de aspectos que envolvem a importância que assumiu o domínio do olhar na história recente da cultura ocidental. Saliento alguns aspectos desses encontros onde os olhares confluem e sedimentam determinadas formas de apreensão paradigmáticas do urbano e onde a rua se apresenta como um lugar estratégico para suas experimentações e com desdobramentos até os dias atuais.

Em seu texto clássico intitulado *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*¹⁰⁴, Benjamin já chamava a atenção para as potencialidades do fazer cinematográfico e fotográfico observando que, na realidade, estava-se historicamente diante de uma nova forma de sensibilidade e de novos aparatos cognitivos, ou seja, de novos modos de perceber e de sentir o mundo. É de uma revolução na ordem dos sentidos, do olhar e de novos processos de significação do mundo que ele trata, que se estendem e vai muito além do seu ineditismo tecnológico, resultando em deslizamentos que ultrapassam o domínio da própria arte.

Com o advento do cinema e das modernas tecnologias de reprodução das imagens expande-se o campo ótico e a experiência visual. Referindo-se especialmente à fotografia, Benjamin diz que:

¹⁰⁴ BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo¹⁰⁵.

Para Benjamin, a fotografia mostra essa atitude e, semelhante à psicanálise que revela o inconsciente pulsional, a fotografia revela o inconsciente ótico, transformando a atitude imperceptível ao olhar despreparado em uma imagem legível. A imagem remeteria, desse modo, a uma outra e diferente temporalidade, ao invés de fixar o instantâneo e o tempo, remetendo, ainda, a novos processos de construção de subjetividades. Para Benjamin, os modernos meios de reprodução de imagens inauguraram um cenário novo e, por conseguinte, transformaram o caráter da sociabilidade e das experiências do homem moderno. A cidade tornou-se uma grande tela, reorganizando os sentidos da visão, ao mesmo tempo em que pluralizando o regime do olhar. Uma nova paisagística urbana emerge nesse contexto e o olhar contemplativo cede lugar ao olhar móvel, ambulante e plural.

O encontro entre as tecnologias da imagem com a narrativa literária pode ser entendido como fazendo parte da construção dessa paisagem imagética mutante, assim como o encontro da produção literária com a cidade de onde emergem imagens diversas e fundantes de um determinado modo de apreensão e reflexão sobre o urbano. Conforme destaca Pellegrini:

Assim como a obsessão da minúcia, tão essencial para a narrativa realista do século XIX, apoiou-se nas técnicas fotográficas nascentes para enfatizar a verossimilhança, o verismo do representado – ‘pintura de seres e lugares’, ‘quadro’ -, a narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade, justamente para romper com essa convenção¹⁰⁶.

A esse respeito, Fernandes observa que: “A incorporação que a literatura fez de algumas das chamadas técnicas cinematográficas, por outro lado, não representa também apenas uma apreensão de meios, mas uma adequação aos novos tempos

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 94.

¹⁰⁶ PELLEGRINI, T. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 25.

fragmentários¹⁰⁷”. O autor lembra, ainda, que o movimento contrário também se deu, que foi a apropriação da forma narrativa cinematográfica de recursos do romance que nasceram antes do cinema, como por exemplo, os *flash-backs*, a alternância temporal, os pontos de vista distorcidos e os delírios, entre outros.

Seja como cenário ou como personagem, alegórica, metonímica ou metafórica, emergem imagens de cidade na produção literária que assumirão um papel fundamental e decisivo, onde o urbano como objeto de reflexão se fará presente de uma forma toda especial. É na cidade que surge o romance, considerado um gênero característico da modernidade. É também Fernandes quem, ao abordar especialmente a relação de tensão entre o narrador e a cidade, chamando atenção para o processo de fortalecimento das cidades como lugar especial de produção e promoção de cultura e das relações de mercado, afirma que a cidade “não apenas será fomentadora do novo gênero como também, em determinado momento da história literária, substituirá a Natureza como elemento fundamental da narrativa¹⁰⁸”. Nesse novo contexto, segundo o autor, principalmente a partir do realismo, a cidade será determinante como cenário, influenciando de modo significativo o comportamento dos personagens.

Não há como, nesse aspecto, desconsiderar a importância que tem a cidade na produção literária; ao mesmo tempo em que não há como desconsiderar a influência que tem a produção literária sobre a cidade. Fernandes lembra que foi somente após Balzac começar a enterrar os mortos de seus romances no distante cemitério *Père La Chaise* que os parisienses começaram a procurar o cemitério para também lá enterrarem seus mortos. Fenômenos semelhantes ocorrem constantemente nos dias atuais com lugares citados pela mídia que se transformam em verdadeiros roteiros para a visita pública.

Dada a importância que Paris assumiu na produção literária como objeto de reflexão, a historiadora cultural Sandra Jatahy Pesavento, ao abordar as distintas visões literárias do urbano, destaca o papel desempenhado pela cidade como paradigma e teatro do processo de modernização, revelando em suas múltiplas representações um ambiente em conflito, cheio de contradições e contrastes. A historiadora chama atenção, ainda, para os efeitos multiplicadores da concepção de Paris como paradigma e sua recepção em outros tempos e lugares, assim como os modos de representação da cidade na narrativa literária. Abordando em especial o caso brasileiro:

¹⁰⁷ FERNANDES, R. C. “Narrador, cidade, literatura”. In: LIMA, R. & FERNANDES, R. C. (org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 36.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

Poderíamos, contudo, contra-argumentar que Londres era também, tal como Paris no século XIX, ou, ainda, que tais contrastes e transformações do espaço e das sociabilidades urbanas estavam também ocorrendo em outras cidades européias de porte. Entendemos, todavia, que se Paris se constitui no paradigma da cidade moderna, metonímia da modernidade urbana, isso se deve, em grande parte, à força das representações construídas sobre a cidade, seja sob a forma de uma vasta produção literária, seja pela projeção urbanística dos seus projetos, personificados no que se chamaria o “haussmanismo”¹⁰⁹.

Em sua análise tanto da produção literária pré-Haussmann quanto da produção no período haussmaniano, a autora torna claro as marcas recorrentes e singulares construídas a partir de um olhar intenso que a expressão literária lançou desde o final do século XVIII ao final do século XIX sobre Paris, sua difusão como paradigma do moderno urbano e o modo como essas expressões vão consolidar o “mito de Paris” em suas imagens literárias sobre a cidade, contribuindo decisivamente em seus processos de recepção e ressemantização dessas imagens e discursos no Brasil, nas primeiras décadas do século XX¹¹⁰.

Walter Benjamin, em *Paris, a cidade no espelho*¹¹¹, ao falar do intercâmbio entre cidade e livro e observar a presença da cidade de Paris como cenário na produção literária de sua época, afirma que não há “nenhum monumento nesta cidade no qual uma obra-prima não se tenha inspirado”. É importante observar que, nesse mesmo ensaio, Walter Benjamin percebe a cidade como fragmentos de imagens que se multiplicam em milhares de olhos e de objetivas, percebendo a imagem e a experiência do olhar como elementos constitutivos das novas e diferentes dinâmicas que se instalavam na paisagem urbana.

Não é por acaso que Benjamin irá identificar na figura do *flâneur*, personagem móvel, em trânsito, à deriva, de passagem, nomádico, como um personagem emblemático e paradigmático de uma nova ordem e configuração cidadina, tendo em vista o tipo de olhar que ele produz sobre e na cidade. Ao mesmo tempo em que colado na paisagem, ele coleciona, seleciona e edita imagens dessa mesma paisagem que se abre como um território novo a ser explorado, pleno de surpresas e de inusitados. Seu olhar encharca-se pelas imagens que brotam de gestos e corpos que saem das ruas e que se fundem a um cenário novo e os observa como um panorama onde, ao mesmo tempo

¹⁰⁹ PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 31.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹¹¹ BENJAMIN, W. *Obra escolhida II: Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

em que o desbrava, experimenta um modo novo de olhá-la, de percorrê-la e de narrá-la.

Especialmente em *O flâneur*¹¹², Benjamin reflete sobre um tipo novo de literatura que surge no contexto citadino. É nesse ambiente, onde a multidão protege o ameaçador e o perigoso, e onde cada um é desconhecido de todos os demais, que surge o romance policial. É nesse contexto que a postura detetivesca pode ser exercida e onde, segundo ele, “a *flânerie* oferece as melhores perspectivas” e onde o flâneur “se transforma sem querer em um detetive”, inaugurando um novo e amplo campo ótico para esse observador vigilante que capta as coisas em movimento.

Segundo Nelson Brissac¹¹³, o tema da *flanêrie* remete a uma teoria da visão e transforma a rua em um aparato ótico. Tal como as arcadas e os panoramas, a rua é percebida como um “dispositivo ótico”, onde o próprio sujeito observador é o protagonista da experiência urbana e está integrado à paisagem. Ao mesmo tempo em que inserido e colado na paisagem, o olhar *flâneur* teria, ainda assim, a capacidade de produzir um distanciamento estratégico que lhe permitisse uma certa exterioridade diante dos acontecimentos que lhe roçam os sentidos.

Como uma floresta virgem a ser explorada, as pequenas coisas podem se transformar em pistas que, seguidas, podem conduzir à revelação de um crime, uma espécie de enigma a ser decifrado, um texto a ser lido e interpretado. Mesmo que o “calculismo sóbrio” e as deduções lógicas sejam um componente importante dessa leitura, na realidade, é o cenário em que ela se desenvolve que se sobressai, colaborando, desse modo, segundo Benjamin, para a fantasmagoria da vida parisiense. Lembremos a esse respeito o célebre conto de Poe, *O homem da multidão*, e o comentário de Benjamin:

...algo assim como o raio x de uma estória policial. Nele, a roupagem representada pelo crime desapareceu. Só restou a mera armação: o perseguidor, a multidão e um homem desconhecido que dispõe sua andança através de Londres de tal forma que ele sempre permanece em meio à multidão (...). Quanto mais um homem é difícil de ser encontrado, mais suspeito ele se torna¹¹⁴.

Na cidade de *O homem da multidão* não existe o crime propriamente dito, porém o cenário já está habilitado a ele, as condições estão dadas, assim como o olhar vigilante já se encontra posicionado, à espreita, atento aos mínimos detalhes, interrogativo. Não

¹¹² BENJAMIN, W. “O flâneur”. In: _____. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹¹³ PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D’Água, 1996.

¹¹⁴ POE, E. A. *O homem da multidão*. Porto Alegre: Paraula, 1993. p. 42.

há lugar para a inocência, apenas para a suspeita. Há ainda que se observar que o narrador, antes de sair ao incauto de sua “vítima”, observa a multidão pela janela envidraçada do café, transformando o cenário que brota nela em uma espécie de vitrina de onde sobressaem modelos de todos os tipos e feições, objetos em movimento prontos para o consumo simbólico. De algum modo, a vitrine embaçada do café descrita por Poe pode ser comparada à tela dos monitores das câmeras de vigilância dos dias atuais, onde tipos sociológicos diversos são classificados pelo olhar atento do vigia que os observa silenciosamente sem ser visto. Diferentemente dos cuidados tomados pelo perseguidor de *O homem da multidão* para não ser visto e identificado pela sua “vítima”, o observador vigilante das câmeras de vigilância utiliza várias câmeras e enquadramentos, zapeando as ruas da cidade à distância.

Lembremos, ainda, as condições históricas que permitiram o surgimento do gênero policial criado por Poe. Primeiramente, o fato de, no século XIX, surgirem na Europa os jornais populares de grande tiragem e de neles terem sido criadas seções que narravam dramas cotidianos e ocorrências criminosas tanto banais quanto extraordinárias e que tiveram grande receptividade junto ao público leitor - fenômeno ainda identificado nos dias atuais tanto no jornalismo policial impresso quanto televisivo. Em um segundo momento, o fato de as narrativas elegerem como cenário e personagens o mesmo universo desse novo público leitor. Um outro aspecto diz respeito ao surgimento da polícia tal como a conhecemos nos dias atuais - com seus aparatos de controle, vigilância e investigação. Essas condições articulam-se ainda à receptividade de noções positivistas e às idéias de progresso científico aliado, ainda, à idéia de que o criminoso é um inimigo social¹¹⁵.

Há que se destacar, também, que o século XIX, entendido como um período decisivo para se compreender a formação da sociedade e da cidade modernas, está marcado por um processo intenso de individualização. Historicamente, esse movimento de individualização apresenta um duplo movimento. Segundo Alain Corbin:

Ao mesmo tempo, o temor da violação do eu e seu segredo engendra o fantástico desejo de decifrar a personalidade que se oculta e de intrometer-se na intimidade dos outros; muda preocupação que embasa o esnobismo do incógnito, atíça a tentação da carta anônima, contribui para o prestígio do voyeurismo do fim-de-século, explica a emergência da personagem do detetive

¹¹⁵ Ver: REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

em busca de pistas¹¹⁶.

Retomando Poe, principalmente através do *Mistério de Marie Rogêt*, tida como a mais extensa de suas novelas criminais, Benjamin salienta que o conteúdo social primitivo do romance policial dá-se através da supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande. Em o *Mistério de Marie Rogêt*¹¹⁷ a narrativa é construída tomando como base, fundamentalmente, as informações oriundas da imprensa. A análise do cenário, dos personagens envolvidos na trama, do contexto citadino, bem como a identificação de contradições e incongruências das matérias que registravam o fato, as condições em que se encontrou o corpo, o impacto do crime na população e nos leitores, o detalhamento e análise de variáveis que envolvem conhecimentos especializados de anatomia e flora, entre outros pormenores, são meticulosamente considerados e interpretados sob o olhar atento e agudo do detetive Dupin, e remetem à elucidação do crime, desafiando qualquer espécie de investigação sem tratamento lógico e sem bases científicas. A cidade a que Poe se refere é uma cidade de vítimas e de suspeitos em potenciais cujos mundos se roçam no dia-a-dia, abrigados pela multidão. Diferentemente da cidade de *O homem da multidão*, na cidade de *O mistério de Marie Rogêt* existe um crime a ser revelado, promovendo um diálogo intenso com a rotina citadina, seus movimentos, feitos e gestos diários, revelando-se em sua virtualidade. Ora é a cidade que está em primeiro plano na narrativa, ora é o crime que, atualmente, tem assumido cada vez mais o primeiro plano nas narrativas midiáticas, assim como os personagens envolvidos e os métodos empregados para a sua elucidação.

Pechman, ao tratar da constituição de uma sociabilidade urbana no Brasil indagando sobre as condições de um dever de civilidade e urbanidade que se instala historicamente no país a partir do século XIX e tomando o Rio de Janeiro como caso em seu estudo, salienta a importância que tem a crônica impressa nos jornais como lugar especial de representação da cidade e de descobertas de uma nova paisagem:

A crônica é a primeira tentativa de representação da cidade, diferentemente das descrições dos viajantes e das teses médicas, através da qual se pode capturar o quadro de costumes de uma época e, a partir daí, a realidade de um mundo que

¹¹⁶ CORBIN, A. “Bastidores”. In: ARIÈS, P. & DUBY, G. (org.). *História da Vida Privada*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 435-436.

¹¹⁷ POE, E. A. “O mistério de Marie Rogêt”. In: POE, E. A. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 151- 208.

começava a se esvaziar das formas de orientação multisseculares¹¹⁸.

Também Canclini¹¹⁹, ao caracterizar as crônicas jornalísticas de fins do século XIX e princípios do século XX no México como uma configuração do sentido da vida urbana, um lugar especial de representação da cidade, “o meio de comunicação próprio desta modernidade incipiente, onde se entrelaçam os sentidos parciais das experiências urbanas”, afirma que “ao narrativizar os segmentos urbanos, constrói-se uma ordem da cidade”, como resultado do passeio, “entendido como uma operação simbólica de consumo simbólico que integra os fragmentos em que já se despedaça essa metrópole moderna”.

Mas, segundo Pechman, é, sobretudo, no romance urbano que a cidade vai ser verdadeiramente tematizada, transformando-se em um tipo de instrumento onde ao mesmo tempo em que se desvenda as novas dinâmicas sociais também as interpreta. Lembra, ainda, a importância que tiveram os folhetins - antes dos romances - que, baseados em sua matriz européia, exploravam os dramas urbanos embrenhando-se pelos subterrâneos da cidade e dando visibilidade a tipos sociais considerados “perigosos”. Através do folhetim e do seu desdobramento no romance urbano, especialmente o policial, é possível à sociedade perceber que o “inimigo” convive lado a lado com o cidadão. Para o Pechman, o romance policial expressa a ansiedade de se conhecer e identificar o *outro* e pode ser entendido como uma metáfora desse desejo e a necessidade na grande metrópole de problematizar o anonimato da multidão, seus riscos, temores e perigos.

Partindo de uma perspectiva similar à de Pechman, Pesavento aborda o fenômeno urbano analisando as representações literárias produzidas sobre as cidades de Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre do final do século XVIII às primeiras décadas do século XX. Para a pesquisadora, a literatura é uma importante via de acesso às transformações do espaço, das sensibilidades e sociabilidades, além de ser um lugar especial no processo de produção de imagens sobre a cidade. Sobre a questão do olhar literário produzido sobre a cidade, seu poder, potência e a abertura do olhar, a autora igualmente destaca o papel desempenhado pelas noções trazidas pelo sistema policial e de vigilância reforçada que conduzem esses espectadores estratégicos do social e pelas noções pseudocientíficas da fisionomia de Gal e Lavater, “que conferiam não só aos

¹¹⁸ PECHMAN, R. M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 182.

¹¹⁹ CANCLINI, *Consumidores e cidadãos...*, p. 150-151.

homens da ciência, mas também ao poeta, ao pintor e ao moralista e filósofo, uma missão detetivesca: observar com olhar sagaz, a multidão das ruas e os infundáveis tipos que nela circulavam.”¹²⁰ Continua a autora:

Assim, passear pelas ruas, prestar atenção ao detalhe, conversar com os variados tipos, recolher os cacos do passado e observar a multiplicidade de gestos do cotidiano se convertem na pressuposição de uma nova reflexão sobre o urbano, revelado pela literatura, ante uma cidade que se transforma de grande urbe em metrópole”, criando, desse modo, “novos contornos ao imaginário que se construía da cidade moderna.”¹²¹

Se Paris apresentou-se como paradigma e modelo de um processo mais amplo do urbano e exportado para outros tempos e lugares, tem-se, no caso brasileiro, o Rio de Janeiro como um lugar especial de recepção, ressemantização, difusão e irradiação desses imaginários, qualificado por Pesavento como “uma Paris tropical” e herdeira direta das grandes mudanças que ocorriam na Europa nos séculos XVIII e XIX.

Mas se essas produções nos remetem a contextos paradigmáticos nos modos de apreensão do urbano e decisivos no processo de construção de determinadas imagens de cidade, através da confluência de olhares, vamos identificar mais contemporaneamente outros elementos desencadeadores e irradiadores de imagens de cidade dentre os quais a violência desempenha um papel especial, e também onde os encontros inter-narrativos entre a expressão literária e as tecnologias de produção de imagens firmaram-se decisivamente¹²², isto para não deixar de citar outros encontros não menos importantes que são as adaptações de produções literárias para o cinema e para a televisão.

Sobre as representações de violência na literatura brasileira, Karl Erik Schollhammer afirma que “a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento ‘fundador’”¹²³. Para o autor, a literatura, além de participar do processo de simbolização da violência, também encontra nela elementos para a construção de experiências criativas, explorando e transgredindo limites estéticos importantes para a

¹²⁰ PESAVENTO, op. cit., p. 52.

¹²¹ Ibid., p. 52.

¹²² Ver a esse respeito a interessante análise de Marinyse Prates da obra de João Gilberto Noll, em especial seu estudo de *Hotel Atlântico*, considerado “o mais filmico dos textos do autor”, quando ele conscientemente utiliza o poder sugestivo das palavras ao produzir uma atmosfera cinematográfica que se vale do emprego de elementos como cor, luz, movimento e som no desenvolvimento da narrativa, narrando uma história com procedimentos oriundos do cinema e da televisão já conhecidos pelo leitor, em uma correspondência direta “entre o gesto de narrar e o de mostrar”. PRATES, M. “...E a tela invade a página (laços entre literatura e cinema em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll)”. In: VALVERDE, M. (org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 150.

¹²³ SCHOLLHAMMER, K. E. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: PEREIRA, C. A. M. et al (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236.

expressão e representação escrita. Partindo da perspectiva dos estudos de Ariel Dorfman - para quem a violência na América Latina se apresenta como constituinte e constitutiva da própria ordem social, remetendo à *cosmovisão* do latino-americano - os estudos sobre a representação da violência na literatura oferecem acessos privilegiados para se procurar entender os elementos estruturadores da cultura latino-americana. Abordando os variados períodos e as distintas modalidades de representação da violência na produção literária brasileira até períodos mais recentes, sobretudo a partir da década de 60, Schollhammer enfatiza que a cidade se apresentará como um novo desafio para os esforços criativos dos escritores e que a violência se coloca como elemento fundamental para a renovação da prosa brasileira, produzindo, desse modo, um novo desenho da complexa realidade que emerge historicamente.

Detendo-se mais especialmente na análise da produção literária a partir desse período e salientando a existência de várias tendências, o autor reforça a idéia de que:

O mais importante a respeito da literatura que tematiza a violência é que ela se articula na fronteira da sua capacidade expressiva e a transgressão deste limite é idêntica à capacidade de ressimbolizar aquilo que foi excluído pela lei do discurso, iniciando uma comunicação poética entre o real e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o representado e o imaginado, entre o universal e o particular e entre o público e o privado¹²⁴.

Também Ermelinda Ferreira, ao realizar uma análise comparativa entre a fotografia de Kevin Carter - que mostra um abutre observando uma criança quase à morte, em Johannesburgo, África -, o filme *Kika*, de Pedro Almodóvar, e tomando como eixo para a reflexão o conto *O monstro*, de Sérgio Sant'Anna, problematiza os modos pelos quais a temática do olhar foi incorporada à literatura brasileira urbana em um contexto dominado pela imagem e pelo predomínio de imagens de violência. Para a autora, citando especialmente o papel da literatura nesse ambiente e o “pacto mórbido” que se estabelece entre a literatura e os demais meios de comunicação e os receptores, “através do qual os acontecimentos violentos são esmiuçados até o detalhe ínfimo, aparecendo e desaparecendo sem maiores questionamentos”, o que se observa é :

...o exercício de uma catarse coletiva, que descarrega a tensão pública diante dessa proliferada convicção atual de que não existe mais qualquer fundamento, senão convencional, para as normas morais. O que há de mais violento nessa

¹²⁴ Ibid., p. 250.

opção criativa é a idéia de que só se pode criar uma crítica através de uma aporia: o uso da imagem banalizada para se contrapor à banalização da imagem, o uso da linguagem banalizada para se contrapor à banalização da linguagem¹²⁵.

Descartáveis, com origens e destinos variados, as imagens transportam e são portadoras das complexas teias de significados tecidas no mundo contemporâneo, resultando em paisagens móveis, em permanente construção e dissolução. É nesse contexto mais amplo, onde as imagens se arranham, se fundem e se confundem, integrando-se de um modo especial à paisagem urbana, que inscrevo as narrativas de cidade produzidas pelas câmeras de vigilância. Não há como desconhecer o alcance profundo que têm suas lentes atualmente, na medida em que migraram para nossos pequeníssimos e minúsculos trechos cotidianos. A cada nova instalação um novo trecho é descoberto, uma nova região é focada, um novo ângulo é considerado estratégico, um novo sujeito é considerado alvo, um novo gesto é considerado suspeito. Entre panorâmicas e *zooms*, a cidade sob suas lentes tornou-se hoje em um ambiente virtualmente suspeito de si mesmo.

2.3. Entre panorâmicas e *zooms*

A idéia central deste tópico é pensar a cidade em contextos mais recentes na história de nossa cultura apontando para a importância que assumiram os meios eletrônicos de produção, circulação e consumo de imagens na vida cidadina, na medida em que suas histórias recentes se cruzam e se roçam ao mesmo tempo em que se fundem sob vários aspectos. Se a produção literária, conforme visto anteriormente, desempenhou um papel crucial nos processos de reflexão, de representação e construção de imagens da cidade, é possível afirmar que as narrativas imagéticas se firmaram contemporaneamente como um lugar decisivo para a compreensão das novas dinâmicas culturais. Não há dúvida que os processos inaugurados na paisagem urbana a partir da segunda metade do século XIX se intensificaram e, nos dias atuais, a imagem desempenha um papel central no campo das disputas simbólicas, no sentido de que compete e dialoga com outras e distintas formas de narratividade e atua ao interior de um amplo espectro de regimes discursivos, resultando em transformações importantes na dimensão espaço-temporal e na produção de sentidos.

¹²⁵ FERREIRA, E. “Violência, *voyeurismo* e literatura”. In: PEREIRA, C. A. M. et al (Orgs.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p. 280.

Arjun Appadurai, ao tratar das disjunções e diferenças na economia global, vale-se da noção de “panorama”, para identificar as formas fluidas e irregulares das paisagens que caracterizam a complexidade e a dinâmica do fluxo global, destaca cinco dimensões desse fluxo e designa-os como: etnopanoramas, midiapanoramas, tecnopanoramas, finançopanoramas e ideopanoramas. A definição do autor de midiapanoramas aproxima-se, sob variados aspectos, da noção de paisagens imagéticas e de fluxos - recorrente em meu estudo -, sobretudo quando ele salienta o relacionamento entre os diversos panoramas e o modo como cada um deles “está sujeito às suas próprias restrições e aos seus incentivos, (...) ao mesmo tempo que cada um deles atua como restrição e como parâmetro para os movimentos dos outros”¹²⁶. Appadurai:

Os midiapanoramas, sejam eles produzidos por grupos privados ou por interesses do estado, tendem a ser relatados em fitas da realidade, centralizados nas imagens e baseados em narrativas, e o que os mesmos oferecem aos que os conhecem e os transformam é uma série de elementos (tais como personagens, enredos e formas textuais), dos quais podem ser formados scripts de vidas imaginárias baseadas no próprio ambiente dos espectadores ou de espectadores que vivem em outros ambientes¹²⁷.

Corroborando com as reflexões sugeridas por Appadurai, ao identificar em meu estudo as estreitas relações entre as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância com o universo midiático, entendendo-as como midiapanoramas, observo, igualmente, as relações íntimas que se estabelecem com outras paisagens como, por exemplo, as paisagens de poder variadas que se distribuem ao interior das dinâmicas sociais, como as paisagens conflitantes entre grupos sociais diversos, de mercado, étnicas, raciais, tecnológicas, de gênero, de classes, políticas, econômicas entre outras.

Pensar a paisagem urbana contemporaneamente significa necessariamente ficar atento ao uso e à presença constante das imagens em seu dia-a-dia, seus variados trânsitos, modos de circulação, consumo e significação; considerando-se, ainda, não apenas no sentido de que elas se constituem como uma “gramática” importante e se articulam às formas próprias da comunicação urbana, mas também no sentido de que a representam, a simbolizam e a simulam, constituindo-se em importantes modos de codificá-la, além de serem portadoras e de se articularem à diversidade e pluralidade de

¹²⁶ APPADURAI, A. “Disjunção e diferença na economia cultural global”. In: FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 314-315.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 315-316.

outros panoramas, como aqueles identificados anteriormente, geradoras de fluxos os mais variados. Observo que a pluralidade de fluxos imagéticos que encharca os vários níveis do social pode ser percebida como sendo as novas paisagens narrativas que se descortinam vertiginosamente à nossa frente, ao mesmo tempo constituidoras e constituintes de traços significativos que marcam e delineiam o sujeito e a cultura contemporânea.

Fábio Duarte, problematizando a presença dos meios tecnológicos como a TV, o vídeo, os computadores, as grandes telas de alta resolução e o impacto das novas mídias na sociedade, tendo a arquitetura como seu objeto, afirma que:

É impossível aos arquitetos, os construtores das cidades, deixarem de lado esses meios e as mudanças que vêm trazendo ao modo de vida das pessoas e, em consequência, ao modo como elas se relacionam com o ambiente urbano¹²⁸.

Duarte analisa projetos experimentais específicos em seu estudo: como o projeto de *Jean Nouvel* para o Instituto do Mundo Árabe, onde os instrumentos eletrônicos são incorporados à materialidade da edificação; os projetos de Christian Möller, *Space Balance* e *ZeilGalerie*, que têm como objetivo potencializar e possibilitar a produção de novas formas de apreensão dos ambientes através de recursos digitais e imagens sintéticas; o *Bar Code Hotel* de Perry Hoberman que, tendo como base espaços pré-existentes, os mesmos se transformam a partir de dados contidos em códigos de barras articulados a ambientes virtuais; e o projeto das *Video Folies* realizado em 1990 na cidade de Groningen, Holanda, por cinco equipes de arquitetos e que tinha como propósito discutir a imaterialidade das imagens eletrônicas e sua concretização na materialidade arquitetônica.

O que é possível observar a partir dessas propostas é que ao invés da concretude dos prédios servir de suporte para a imagem, o que se tem nos casos citados é a imagem servindo de suporte para a realização da edificação e, logo, gerindo o conjunto das relações e sentidos produzidos naqueles espaços.

Celeste Olalquiaga em *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*, afirma que:

Hoje em dia, a experiência viaja no circuito das imagens; a linguagem das

¹²⁸ DUARTE, F. *Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital*. São Paulo: FAPESP: Editora da Unicamp, 1999. p. 113.

imagens constitui uma moeda perceptiva e expressiva, assim como uma memória coletiva. As imagens são centrais na formação da identidade: constituídas em boa parte pela percepção do eu como uma totalidade separada, a identidade deve lançar mão de uma imagem para adquirir uma sensação de inteireza. Sem um tal reflexo do eu num espelho literal ou figurativo, a autopercepção permanece fragmentada – exatamente como se nunca tivéssemos visto nossa própria imagem por inteiro¹²⁹.

Segundo a autora, está-se contemporaneamente diante de uma difícil tarefa: a de, em meio ao imaginário tecnológico, “estabelecer nossa própria imagem”, referindo-se ao voyeurismo tecnológico impregnado, seja “de fato ou potencialmente”, em grande parte das atividades cotidianas. A autora compara os guardas sentados diante dos monitores que exibem a miríade de imagens capturadas pelas câmeras de vigilância aos habitantes urbanos que assistem filmes, programas de televisão ou jogam videogames. Estão todos, igualmente, diante de imagens descartáveis, “móveis e precíveis, seus vestígios desaparecem depois de umas poucas utilizações”¹³⁰. Ainda, segundo a autora, os princípios de representação que mantinham certa noção de realidade foram substituídos por uma multiplicação de imagens, rompendo com as fronteiras que comportavam e estabeleciam as suas distinções.

As reflexões de Celeste aproximam-se, em certa medida, das reflexões de Jean Baudrillard quando, em *Tela Total*, referindo-se à imagem-vídeo, à tela interativa, à realidade virtual, às tecnologias multimidiáticas e à Internet, fala sobre a abolição da distância, onde se mistura o que era anteriormente separado: “entre os sexos, entre os pólos opostos, entre o palco e a platéia, entre os protagonistas da ação, entre o sujeito e o objeto, entre o real e o seu duplo”¹³¹. Para ele, essa “colisão dos pólos” e “colisão dos termos” remete à impossibilidade de formulação do juízo de valor, tanto na arte, quanto na política e na moral e conduz à massificação. Em sua comparação com a fotografia, o cinema e a pintura, “onde há uma cena e um olhar”, a imagem-vídeo, como a tela do computador, produz uma espécie de imersão “corpúscular”, “celular” e que não tem mais nada a ver com a transcendência do olhar ou da escrita, “não percebemos mais o texto enquanto texto, mas como imagem”. As colisões a que ele se refere remeteriam, assim, ao “fim da representação”, ao “fim da ilusão estética” e à “morte do

¹²⁹ OLALQUIAGA, C. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998. p. 26.

¹³⁰ *Ibid.*, p.27.

¹³¹ BAUDRILLARD, J. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Salinas, 1997. p. 145.

espectador”¹³².

Baudrillard, ao comparar a fotografia com outras formas de produção de imagens, abordando o modo como o mundo se impõe a nós pela técnica e a imagem como o meio de “uma publicidade gigantesca que o mundo faz de si mesmo”, afirma:

ela não simula nem o tempo nem o movimento, e respeita o irrealismo mais rigoroso. Todas as outras formas de imagem (cinema etc.) longe de representarem progressos, não passam, talvez, de formas atenuadas dessa ruptura da imagem pura com o real. (...) Criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido.

A custo dessa desencarnação, desse exorcismo, a imagem ganha esse fascínio a mais, essa intensidade, torna-se o *medium* da objectalidade pura, torna-se transparente a uma forma de sedução mais sutil¹³³.

Impossível deixar de citar neste contexto amplo de indagações a “teoria do espetáculo” de Guy Debord. Levada a extremos, a radicalidade dos comentários de Debord não deixa pedra sobre pedra em sua crítica aguda da sociedade industrial moderna ao caracterizá-la como “fundamentalmente *espetaculoísta*”, onde tudo que é sólido se desmancha em imagens. Segundo ele:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual¹³⁴.

Para Debord a mais velha especialização do social é a especialização do poder que, de acordo com ele, localiza-se na raiz do espetáculo, configurando-se como uma espécie de “auto-retrato” do poder. “O espetáculo”, afirma, “é o novo mapa desse novo mundo, mapa que corresponde exatamente a seu território”, exibindo-se a nós vigorosamente. Nada lhe escapa. Debord remete-nos, desse modo, a uma nova economia totalitária, “é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Quanto mais o espectador alienado contempla o objeto, menos ele vive, “quanto mais

¹³² Ibid., p. 146-147.

¹³³ BAUDRILLARD, J. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 32.

¹³⁴ DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.18.

aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo¹³⁵”.

Maria Rita Kehl, abordando a interferência em escala planetária da televisão nas formas de sociabilidade em diferentes culturas e seus efeitos sobre a subjetividade contemporânea, sustenta a tese de que:

...nas sociedades regidas pela cultura de massa – a cultura de massa é uma formação predominante na nossa sociedade e, nela, a tirania da imagem é avassaladora -, há, sim, um tipo de violência que *é própria do funcionamento do imaginário em si*. Essa violência do imaginário tem, sim, relações com os

padrões de comportamento na vida real, mas não há aí uma relação de causa e efeito. E, mais ainda, a violência do imaginário independe dos *conteúdos* que as imagens da cultura de massas apresentam¹³⁶.

Entendendo o imaginário como “o registro psíquico que dá consistência à experiência”, a autora observa que a exposição contínua e sistemática às representações da violência conduz a um padrão de tolerância e ao entendimento de que a violência seria a única linguagem e modo para a solução de conflitos e de lidar com a diferença. A idéia é de que “*diante do fluxo de imagens, paramos de pensar*”, de que “quanto mais o fluxo de imagens ocupa espaço na nossa vida real e na nossa vida psíquica, menos é convocado o pensamento” e que “o funcionamento do imaginário incita a passagens ao ato”¹³⁷.

Tomando como ponto de partida a perspectiva de análise lançada pelas hipóteses propostas pela “teoria do espetáculo” de Guy Debord, Kehl afirma que “a sociedade do espetáculo é ainda a sociedade de massas em seu estágio mais avançado”, onde “a fama torna-se mais importante do que a cidadania; além disso, a exibição produz mais efeitos sobre o laço social do que a participação ativa dos sujeitos nos assuntos da cidade/sociedade, ou do que a produção de novos discursos capazes de simbolizar o real”. Cita como sintoma o sucesso dos *reality shows*, onde “o exibicionismo dos protagonistas ultrapassa o voyeurismo das câmeras”¹³⁸.

Em uma sociedade constituída segundo a lógica do espetáculo, tendo a televisão

¹³⁵ Ibid., p. 20-25.

¹³⁶ KEHL, M. R. “Televisão e violência do imaginário”. In: BUCCI, E. & KEHL, M. R. (orgs.). *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 88.

¹³⁷ Ibid., p. 91.

¹³⁸ KEHL, M. R. “Visibilidade e espetáculo”. In: BUCCI & KEHL, op. cit., p. 142-156.

como o lugar fundamental da representação, cujas imagens esparramam-se e tomam conta de parcelas significativas da vida social, a autora salienta que a articulação entre jornalismo, entretenimento e publicidade situada em uma mesma seqüência ininterrupta de imagens consolida “uma espécie de ficção totalitária”, onde o sonho e as instâncias mais íntimas de representação do desejo são tragados e imediatamente formatados pela indústria do espetáculo.

“Videologia” é o termo empregado por Kehl e Eugênio Bucci para caracterizar

uma era em que tudo concorre para a imagem, para a visibilidade e para a composição de sentidos no plano do olhar. É nessa perspectiva que falamos em videologia, ou seja, na perspectiva de que a comunicação e mesmo a linguagem passam a necessitar do suporte das imagens num grau que não se registrou em outro período histórico. Os mitos, hoje, são mitos olhados. São pura videologia¹³⁹.

Com o termo os autores fazem uma referência explícita à obra *Mitologias* de Roland Barthes e identificam a televisão como o lugar estratégico e epicentro do processo de construção de mitos na contemporaneidade, marcado pela impessoalidade e pelo caráter industrial, subordinando tudo e todos. É de uma tirania das imagens a que os autores se referem onde, ao que tudo indica, nada parece lhes escapar. Com certeza, críticas e reflexões dessa natureza são sempre bem-vindas¹⁴⁰, mesmo aquelas mais duras e radicais, como as formuladas por Bourdieu, e que causaram grande impacto, sendo alvo de intensos debates e críticas quando foram publicadas. Bourdieu, em uma de suas últimas obras traduzidas no Brasil, afirma:

Os perigos políticos inerentes ao uso ordinário da televisão devem-se ao fato de que a imagem tem a particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam de *efeito real*¹⁴¹, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver¹⁴².

Bourdieu chama atenção para o seu potencial de mobilização e desmobilização,

¹³⁹ BUCCI & KEHL, op. cit., p. 16.

¹⁴⁰ Ver também as críticas promovidas por: SARTORI, G. *Homo videns: televisão e pós-pensamento*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

¹⁴¹ Convém lembrar, muito embora Pierre Bourdieu não o faça, que a noção “efeito de real” é tratada anteriormente por Roland Barthes em um artigo de mesmo nome. Com ela Barthes faz referência à “verossimilhança inconfessada que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” e que está “presente no empreendimento realista”, onde a categoria do “real”, “e não os seus conteúdos contíguos” é significada “em proveito só do referente”, tornando-se o “significante mesmo do realismo”. BARTHES, R. “O efeito de real”. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.190.

¹⁴² BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 28.

capazes de gerar sentimentos fortes em determinadas direções, carregados de implicações políticas. Segundo o autor, o mundo social é cada vez mais “descrito” e “prescrito” pela televisão e ela, que se pretende um instrumento de registro, tornou-se, segundo Bourdieu, “um instrumento de criação de realidade”.

Numa perspectiva semelhante, Virilio¹⁴³ fala de uma “cegueira coletiva da humanidade”, “da derrota dos fatos” e de uma profunda desorientação em nossa relação com o real, “desrealização das coisas”, “na falência dos fenômenos”, caracterizando a “concorrência icônica”, o “voyeurismo em escala planetária e os sistemas de delação automatizados”. Segundo ele, a cultura contemporânea caminha gradativamente em direção a um “verdadeiro *crash* das imagens”, resultando no declínio das sensações imediatas.

Também Philippe Dubois¹⁴⁴, ao observar que, se para muitos, estamos ainda diante de antigas questões de representação e o que fazem as novas tecnologias é apenas ressituar e reatualizar o debate em torno dos velhos desafios da figuração, destaca em sua incursão teórica transversal sobre a relação “maquinismo-humanismo” que a história das tecnologias, a evolução do maquínico e o problema do humanismo ou da artisticidade, a questão estética, diferentemente da abordagem de Machado, são domínios muito diferentes: “o desenvolvimento daquela não tem necessariamente como correlato à regressão destes¹⁴⁵”.

Para Dubois existem diferenças históricas e estéticas importantes que marcam a passagem da imagem das “máquinas de ver” empregadas pelo sistema pictórico: a câmara escura, a portinhola ou a *tavoletta*, como instrumentos e dispositivos organizadores do olhar, “próteses para o olho” e não “operadores de inscrição” - para a imagem fotográfica - onde, “o gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que de figuração direta” - o cinematógrafo - “ só se pode ver as imagens do cinema por intermédio das máquinas, isto é, pelo fenômeno da projeção”, “é tanto uma maquinação quanto uma maquinaria, (...), tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo” - , a televisão - introduzindo a transmissão ao vivo, a idéia de co-presença, transformando o espectador, “não é algo que se possui como um objeto pessoal” e, finalmente, a imagem de síntese, a infografia, virtual etc. com o “real” sendo gerado pela própria máquina que não é mais da ordem da reprodução, mas sim de

¹⁴³ VIRILIO, “Olho por olho...”. p. 25-31.

¹⁴⁴ DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

concepção. Dubois:

Não só não há mais “Real” (nem “representação” portanto), como também podemos dizer que não haja mais imagens. A chamada imagem de síntese, em certo sentido, não existe; a síntese é apenas um conjunto de possíveis (o programa) cuja atualização visual é um simples acidente, sem objeto real. (...) Não há mais grãos do real para arranhar a imagem envernizada da tecnologia¹⁴⁶.

De acordo com Dubois assistimos, na verdade, em função da mediatização do “real”, ao “desaparecimento de todo Sujeito e de todo Objeto: não há mais comunhão, só nos resta a Comunicação¹⁴⁷”. Baudelaire, segundo ele, daria reviravoltas no túmulo! Com certeza ele não estará dando reviravoltas sozinho e, provavelmente, vai se revirar ainda mais. Desejo a eles que descansem em paz!

Ainda com Dubois:

...convém jamais perder de vista que as formas de representação e figuração, para além das diferenças tecnológicas de suporte, operam esteticamente, e desde sempre, com modulações infinitas de oposições dialéticas entre a semelhança e a dessemelhança, a forma e o informe, a transparência e a opacidade, a figuração e a desfiguração, o visível (ou o visual) e o invisível (ou o sensível, ou o inteligível) etc.¹⁴⁸

Também Brissac, questionando a natureza da imagem televisiva e a obsessão em retratar, afirma que essa redundância é geradora de seu contrário, pois as imagens transformaram-se em clichês e são produtoras de opacidades. Para ele, esse excesso é ocultador e cada vez mais é necessário “tentar vislumbrar o que se passa por detrás de portas, muros, panos, sons e sinais indecifráveis, silêncios. Coisas que não são tão visíveis a olho nu”¹⁴⁹. Em sua opinião, esse hiper-realismo resulta, na verdade, em uma perda do real e acaba por produzir um outro real. Em especial sobre as imagens televisivas, diz ele, tratam-se antes de imagens saturadas e fragmentadas, que suprimem a profundidade da experiência e substituem a observação e a contemplação:

Assistimos à TV com uma atenção dispersa, sem concentração, apenas deixando que aquele fluxo ininterrupto nos atravessasse. A televisão é este contínuo de imagens, em que o telejornal se confunde com o anúncio de pasta de dentes, que é semelhante à novela, que se mistura com a transmissão de

¹⁴⁶ Ibid., p. 48-49.

¹⁴⁷ Ibid., p. 47.

¹⁴⁸ Ibid., p. 54.

¹⁴⁹ PEIXOTO, N. B. “As imagens de TV têm tempo?” In: NOVAES, A. (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 73.

futebol. Os programas mal se distinguem uns dos outros. O espetáculo consiste na própria seqüência, cada vez mais vertiginosa, de imagens¹⁵⁰.

Com certeza, há que se questionar o que Brissac está entendendo por real, assim como outros autores já citados, uma vez que este tem sido um conceito importante que freqüentemente emerge no conjunto dessas problemáticas, entendido como oposição a alguma “coisa” ou, ainda, alguma “coisa” muito diferente do que a mídia representa.

“Como ver – e não apenas olhar – uma paisagem cada vez mais igual? Como fugir da condição de *voyeur* e enxergar além das imagens-clichê que ocupam todo o espaço urbano com traços de monopolização?”¹⁵¹ indaga Moutinho em sua análise da obra filmica de Wim Wenders, *O céu de Lisboa*, um cineasta que tem as grandes cidades e a problemática da imagem como uma preocupação central em sua obra. Wim Wenders aborda em *O céu de Lisboa* não apenas a proliferação e a saturação imagética que se dá no espaço citadino, mas está em busca de imagens e de um tempo em repouso que subvertam e explorem o fluxo contínuo das imagens clichês e os monopólios imagéticos. Talvez fosse possível afirmar que ele está em busca de uma imagem aurática perdida na lama da modernidade e que devolvesse certo encantamento mágico ao olhar.

Se, por um lado, o ambiente cultural contemporâneo nos remete à pluralidade e diversidade de fluxos imagéticos, cada vez mais precípeis e descartáveis, por outro lado, não há também como desconsiderar a existência de alguns monopólios imagéticos, sua serialização e repetição - *replays* - ou, ainda, clonagens imagéticas, para usar um termo tão em voga contemporaneamente e ao ambiente da serialização e da duplicação a que ele remete, cuja eficácia está em sedimentar imagens, leituras e visões, viciando e fixando o olhar em ângulos, movimentos, enquadramentos, planos e seqüências, ou seja, em territorialidades imagéticas fixas, confinando não apenas corpos e paisagens, mas também o próprio olhar.

Para Brissac o advento do cinema contribuiu para o aceleração e esgotamento da capacidade de descrever e, nesse mapeamento constante da cidade, “a cidade desaparece enquanto paisagem”, tornou-se “opaca ao olhar”: “Uma simples panorâmica não dá mais conta de seus relevos, de seus rios subterrâneos, da vida latente em suas fachadas”. As cidades - para ele - tornaram-se “uma paisagem invisível”. (...) “Sob a

¹⁵⁰ Ibid., p. 77.

¹⁵¹ MOUTINHO, M. “Wim Wenders: cegos olhos de tanto ver”. In: *Cinemais, Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 17, maio, junho de 1999.

ditadura da visão imediata, o olhar perdeu sua abrangência panorâmica”. (...) “Tudo passou a ser instantaneamente mapeado. A imagem midiática é desde logo uma descrição¹⁵²”. Indaga Brissac: “Mas como fazer o olhar recuperar a paisagem?”. Como narrar a cidade sem ser pela descrição – considerando, de acordo com ele, que a literatura, assim como a fotografia, voltou-se para as coisas menos evidentes e a pintura tornou-se cada vez mais abstrata? “Não é por acaso”, continua Brissac, “que”:

Calvino recria o estilo fabulário das histórias clássicas de aventuras. Na figura do viajante, ele reedita o marinheiro benjaminiano, arquétipo do contador de histórias, para quem a perda da experiência no mundo contemporâneo impossibilita a narração. Calvino retoma as personagens e o tempo em que se relatavam terras distantes. Uma tentativa de resgatar a narrativa¹⁵³.

Muito embora compartilhe de muitas questões apresentadas por Brissac, indago (recuperando Benjamin, e apropriando-me das reflexões promovidas por Michel Maffesoli em torno da imagem no contemporâneo) se a imagem não poderia ser entendida nos dias atuais como o lugar de construção da memória e da experiência contemporânea. A partir de uma abordagem bem diferente da empreendida por Dubois, Virilio, Bourdieu e Debord, considero sugestiva a análise de Maffesoli que, ao destacar a importância da imagem na constituição do sujeito e da sociedade contemporâneas, percebe-a como elemento estratégico de um “estar junto fundamental”. Para ele, esse processo intenso de espetacularização que se dá no mundo contemporâneo contribui para um “reencantamento do mundo”- ao referir-se ao “desencantamento do mundo” na modernidade do qual Max Weber mostrou - e a imagem é percebida pelo autor como “meio”, “vetor” e “elemento primordial do vínculo social”:

...o reencantamento pós-moderno, pelo viés da imagem, do mito, da alegoria, suscita uma estética que tem, essencialmente, uma função agregadora. Onde a ênfase posta nas noções de magia, encanto, visão, aparição, que caracterizam o estilo contemporâneo, e que são causa e efeito, na vida diária, dessa ‘relição’, que não cessa de espantar os observadores sociais¹⁵⁴.

Maffesoli, ao romper com os esquemas racionalistas em sua abordagem dos fenômenos midiáticos, introduz elementos novos para a reflexão ao problematizar a carga emocional presente na vida de todos os dias. Há que, igualmente, questionar-se se

¹⁵² PEIXOTO, *Paisagens...*, p. 21.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁴ MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Oficinas, 1995. p. 76.

as reflexões em torno da falência do olhar contemplativo em virtude das novas dinâmicas do olhar que são construídas na modernidade ainda são válidas para o entendimento das dinâmicas do olhar construídas contemporaneamente. Quem sabe não seriam justamente o fragmentado, o descontínuo e o movimento os novos objetos contemplados contemporaneamente e onde estão alojados os novos contextos narrativos, a memória e a experiência contemporânea.

Ao considerar a potência aglutinadora da imagem em seus aspectos não racionais e não conscientes, ele observa que a crítica aos fenômenos midiáticos

prende-se demasiado ao conteúdo da imagem, o que evidentemente obriga uma discriminação em termos qualitativos: imagens plenas ou vazias de sentido, e em termos quantitativos: imagens demais matam o conteúdo. Perspectiva que não vê o aspecto continente da imagem; de fato, como um conjunto vazio, a imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, ela interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção que faz compartilhar. Nesse sentido, a imagem é, de parte a parte orgiaca, *stricto sensu* passional (*orge*), ou ainda estética: seja qual for seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo (*aisthesis*)¹⁵⁵.

Por outro lado, não há também como desconsiderar, conforme alerta Fredric Jameson, para os riscos de, em uma sociedade superabundante de imagens, incorrer-se em sua naturalização. Para ele

...a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação à cultura das imagens, quando já não podemos reconhecer a singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna (...); se toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas da experiência.¹⁵⁶

Mas, mesmo que se apóie na idéia de que tudo tende à imagem, sendo difícil distinguir e conceituar uma experiência específica, conforme destaca Jameson, é certo também que muito dos esforços que caminham nessa direção não são ingênuos a ponto de tratar as experiências específicas como isolados sociais, desvincilhando-as da multiplicidade e da diversidade de “panoramas” e de fluxos dos quais fazem parte, sob o risco de percebê-las de modo homogêneo e unívoco.

Concordo, igualmente, com Canclini quando afirma:

¹⁵⁵ Ibid., p. 94-95.

¹⁵⁶ JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. p. 120-121.

Não basta admitir que os discursos são recebidos de diferentes formas, que não existe uma relação linear nem monossêmica na circulação do sentido. Se a interseccção do discurso ‘midiático’ com outros mediadores sociais gera um campo de efeitos e esse campo não é definível só do ponto de vista da produção, conhecer a ação das indústrias culturais requer explorar os processos de mediação, as regras que regem as transformações entre um discurso e seus efeitos¹⁵⁷.

Tudo indica que a lista de mediações não cessa de ser construída quando se observa que a produção de imagens é resultado de múltiplas operações e lugar para onde convergem aspectos os mais variados - como os vistos até agora - apontando decisivamente para a idéia de que a imagem não é uma experiência unívoca, transparente e homogênea, assim como suas leituras, e que ela nos remete necessariamente para além de sua moldura, em direção às suas bordas e “arredores”¹⁵⁸.

Recupero, ainda nesse contexto de análise mais amplo sobre a imagem no contemporâneo, as reflexões promovidas por Luis Pérez Oramas sobre a crise de uma história da imagem. Oramas chama atenção para os riscos e os perigos de um encantamento coletivo e de uma satisfação beata e aparentemente estética diante da imagem coisificada como instrumento de certezas e de poderes, alertando para o fato de que a imagem é apenas um rastro, um emblema da visão, que o visual se manifesta como política, como um saber integrado a um sistema de coordenadas múltiplas e coletivas e que a imagem “no podrá ser jamás su cuerpo, sino acaso, o apenas tan sólo, y como siempre lo ha sido, su más pálido despojo”¹⁵⁹.

Diante da multitude de questões e de aspectos mencionados acima, mesmo que ambientados por matrizes teóricas diferentes, é certo que a cena imagética contemporânea é perturbadora, trazendo à tona reflexões que se orientam para distintas direções. Ainda que tratada, por vezes, de modo genérico demais, tais questões têm promovido a intensificação do debate e corroborado para a desestabilização de concepções que giram em torno da verdade da imagem ao mesmo tempo em que se

¹⁵⁷ CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 263.

¹⁵⁸ Emprego o termo arredores inspirada no título que dá nome ao último capítulo do livro *O rumor da língua* (“Arredores da imagem”), de Roland Barthes. Com o termo “arredores” e “bordas” da imagem caracterizo o conjunto de variáveis que participam, tanto do processo de fabricação quanto de interpretação das imagens.

¹⁵⁹ ORAMAS, L. P. *Mirar furtivo*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1996.

reforçam outras: um lugar carregado de suspeitas tanto em relação aos seus conteúdos, quanto em sua quantidade e origens. Enfim, um lugar especial e, para muitos, a ser temido pela condição estratégica que desempenha na produção de sentidos e das subjetividades contemporâneas.

No entanto, enquanto são compartilhados argumentos que atestam a falência do mito da verdade da imagem, dirigindo-se aos seus bastidores e às suas bordas, sedimentam-se concepções que caminham na direção contrária. É nesse ambiente que transitam as imagens de cidade oriundas das câmeras de vigilância e de onde se sobressaem determinados regimes discursivos e práticas imagéticas cuja eficácia está dada justamente nos efeitos de verdade e de sentido que lhe são conferidos. Efeitos que, na realidade, se multiplicam a cada nova instalação, ao mesmo tempo em que tentacularmente se estendem e se expandem na paisagem urbana produzindo um emaranhado de fluxos, consolidando determinados regimes de olhar e de poder-saber. São imagens de cidade produzidas a partir de um saber especializado sobre o urbano, onde a própria cidade é sua refém e obsessivamente descrita e classificada.

Com certeza não há como ser ingênuo em relação a elas pelo modo como através delas suspeitamos de seus arredores, pelo modo como se depositam nelas determinadas configurações de memória e de experiências do urbano, mesmo que submetidas a certos regimes estáveis de poder. Não há como desconhecer a potência e o alcance dos saberes e poderes especializados produzidos por suas objetivas e ao valor que lhes é atribuído como dispositivo de controle, disciplinamento e vigilância de corpos. É de uma verdade das imagens e de sentidos a que tais discursos nos remetem em um cenário onde predominam as incertezas, o medo e inseguranças de várias ordens e onde proliferam “verdades” e experiências narradas em primeira voz, como as “falas de crimes” das vítimas de violência urbana, analisadas na pesquisa de Caldeira, e “verdades imagéticas” narradas impessoalmente, à distância, praticamente invisíveis e silenciosas. No entanto, tais “verdades” se encontram em campos discursivos maiores, reforçando-se mutuamente quando reivindicam e justificam a presença sistemática de dispositivos de segurança, dando continuidade aos variados fluxos narrativos sobre a violência urbana, mesmo que parte significativa das imagens produzidas diariamente não narrem crimes propriamente ditos, mas sim, sua possibilidade. “Também os relatos”, nos diz Michel De Certeau, “constituem instrumentos poderosos cuja utilização política pode

organizar um totalitarismo”¹⁶⁰.

A imagem, entendida como meio para o exercício de práticas e de relações de poder, resulta na configuração de mapas cujo desenho imprime-se na paisagem urbana de um modo todo especial ao produzirem cartografias cidadinas a partir de determinados modos de percepção do espaço e da experiência. O que poderia se apresentar como um simples enquadramento de uma esquina, por exemplo, seria, assim, o resultado de uma operação bem mais complexa que compreende não apenas a memória e a experiência produzida pelos cidadãos citadinos a respeito daquele lugar, pois nele um crime ocorreu ou potencialmente pode ocorrer ou, ainda, um grande amor se deu, mas, também, é portador de outros processos de significação como aqueles produzidos pelo olhar vigilante e que sugerem que uma câmera instalada no alto de um poste naquela região e que aquele determinado enquadramento teria a capacidade de inibir ou de registrar eventos semelhantes e, tristemente, quem sabe, inibir um grande amor.

Para De Certeau existe uma diferença importante entre o que é um *lugar* e o que é *espaço*:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. (...) é uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (...) O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. (...) Em suma, o *espaço é um lugar praticado*”¹⁶¹.

Nesse sentido, aquela mesma esquina enquanto lugar, ao mesmo tempo em que se transforma em espaço pelos cidadãos que nela circulam, também se transforma em lugar praticado pelas câmeras de vigilância.

2.4. Cartografias urbanas

Neste tópico identifico, juntamente com alguns autores, a produção de cartografias que se orientam a partir de projetos, contextos e percepções variadas do espaço citadino, procurando identificar o tipo de cidade que é construída e representada pelos mapas imagéticos produzidos pelas câmeras de vigilância. Kevin Lynch, em *A imagem da cidade*¹⁶², tratando especialmente da “qualidade visual” da cidade em um

¹⁶⁰ DE CERTEAU, M. et al. *A invenção do cotidiano*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 200.

¹⁶¹ DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 201-201.

¹⁶² LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

estudo experimental de três cidades norte-americanas (Boston, Jersey City e Los Angeles) sob a perspectiva do *design* urbano, afirma logo na primeira frase que abre o livro: “Olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser o panorama”. Ele observa que a cidade é uma construção no espaço, do mesmo modo que uma obra arquitetônica, só que em grande escala e em permanente transformação. A todo momento, segundo ele, surge algo que o olhar não alcança, produzindo incessantemente materiais novos para análise, ou uma paisagem esperando para ser explorada.

A abordagem de Lynch nos interessa porque está dentro de um contexto mais recente para se pensar o espaço urbano por considerar, conforme observa Giulio Carlo Argan, a experiência individual e a atribuição pessoal de valor aos dados visuais:

O livro de Kevin Lynch (*The image of the city*) destina-se com toda probabilidade a mudar radicalmente, desde os alicerces, a metodologia dos estudos urbanísticos e, enquanto isso, a eliminar em definitivo toda uma série de abstrações de conveniências como “a sociedade”, “a comunidade”, “a função urbana”. Que também são abstrações interessadas, porque levam a considerar a cidade, não mais como um lugar onde se mora, mas como uma máquina que deve realizar uma função que, naturalmente, é sempre uma função produtiva, retrocedendo todas as outras atividades a atividades complementares da principal, porque depois do trabalho na fábrica, é necessário o recreio, depois do trabalho e do recreio é preciso uma casa, possivelmente não distante da fábrica, onde dormir. São justamente essas abstrações que corroem em profundidade o conceito histórico de cidade, porque o afastam da experiência e, portanto, da consciência¹⁶³.

É de imagens perceptivas, eidéticas e mnemônicas, resultado dos vários sentidos - auditivo, visual, tátil, olfativo -, que trata Argan, quando problematiza o espaço citadino, valorizando os percursos da memória e da imaginação dos indivíduos. Argan compara esses trajetos aos quadros de Pollock, onde o emaranhado de sinais não existe de modo casual ou gratuito:

Com o espaço da pintura de Pollock, o espaço da cidade interior tem um ritmo de fundo constante, mas é infinitamente variado, muda de figura e de tom do dia para a noite, da manhã para a tarde – o espaço da rua que percorremos de manhã para ir trabalhar é diferente do espaço da mesma rua percorrida à tarde, voltando para a casa, ou do domingo, passeando. E, sobre esse tema inesgotável poderíamos prosseguir até o infinito¹⁶⁴.

¹⁶³ ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 230.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 233.

Pés no chão. Descalços, de saltos agudos, relaxados em uma sandália folgada, atrofiados em bicos finos, firmes, inseguros, à deriva, decididos ou não, ligeiros ou vagarosos, simplesmente parados diante de uma vitrine, enfileirados, eles desenham mapas nas inúmeras e singulares caminhadas por espaços estreitos ou largos, em calçadas, becos e esquinas, disputando espaços, colidindo, tropeçando, encontrando outros passos. É de “enunciações pedestres” que nos fala Michel De Certeau, ao abordar essas fixações provisórias, em trânsito, que tecem os lugares e que tornam visíveis determinados mapas citadinos e suas possibilidades de trajeto. Referindo-se especialmente ao significante espacial, ele afirma:

...se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. (...) E, se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios)¹⁶⁵.

O autor refere-se, neste ponto, a um processo de seleção mais sofisticado e complexo que faz parte da caminhada citadina, onde o caminhante interage com o quadro de enunciação, fragmenta-o e atualiza-o secretamente, remetendo-nos a um quadro maior de inscrições e percursos citadinos. Trata-se de mapas cujas linhas são invisíveis e onde pequenos vestígios são levados pelo vento ou entranham-se no solo empoeirado e fraturado das inúmeras calçadas e ruas. Trata-se de mapas subjetivos, às vezes secretos, produtores de cartografias da ordem dos sentimentos, das intimidades, das cidades invisíveis e labirínticas, mas que, nem por isso, deixam de se imprimir na paisagem, tocando o tempo e o espaço.

Compreender a imagem urbana e a multiplicidade de signos que organizam nossos trajetos e seus usos, percebê-la como um texto possível de ser lido e interpretado, supõe perceber o espaço físico da cidade como contendo uma sintaxe própria, mesmo que mutante e em constante transformação. A essa operação de decodificação Lucrécia D’Aléssio Ferrara¹⁶⁶ denomina “percepção urbana”, entendida como um modo não

¹⁶⁵ CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes...*, p. 177-178.

¹⁶⁶ FERRARA, L. A. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

apenas de gerar, mas de reter informação sobre o espaço urbano. Para a autora, percepção é sinônimo de informação e é considerada apenas a primeira etapa de um processo mais amplo e complexo de compreensão dessas imagens. Produzir uma Teoria do Espaço Urbano, de acordo com Lucrécia, implica em se considerar a relação e convergência entre contexto, uso e transformações, para só então se produzir, ainda que arriscadamente, a sua interpretação.

A autora vale-se teoricamente das contribuições oriundas do teórico da linguagem Charles Sanders Peirce em sua análise da cidade, produzindo uma semiótica do ambiente urbano, partindo da perspectiva de que é possível, ainda que limitadamente, empreender um estudo sobre a lógica da linguagem urbana. São sugestivas, nesse aspecto, as considerações e os estudos realizados por Lucrécia para fins desse trabalho, pois permitem a construção de um olhar sistemático e organizado sobre o espaço urbano, percebendo-o relacional e contextualmente, como um construto histórico e cultural, valorizando a sua polifonia e a multiplicidade de signos não-verbais que compõe a sua escritura, bem como porque considera os contextos variados de recepção e a proliferação de sentidos que o organizam e o desorganizam.

O potencial e a intensidade das mudanças que caracterizam o espaço urbano, seja enquanto um acontecimento no espaço seja enquanto uma nova experiência desencadeada coletiva ou individualmente, colabora, assim, para o esgotamento rápido de mapas e cartografias que procurem conceder limites à própria paisagem - esquiva, em movimento, dinâmica, fragmentada, em camadas, superpostas, articuladas, olhar colado na paisagem, circunstancial, tingido e construído pelas tramas que o próprio tempo teceu.

Concordo, nesse aspecto, com a abordagem de Lynch, Lucrécia e De Certeau quando reforçam a idéia de que cada indivíduo produz operações complexas de associação em sua imagem mental da cidade e que esses processos estão impregnados de lembranças e significados variados. Ao mesmo tempo, suas reflexões nos sugerem a produção de saberes específicos formulados a partir dos variados contextos de percepção e interpretação do urbano e que resultam em distintos modos de cartografá-la, tanto em níveis individuais quanto coletivos, baseados em distintos projetos e voltados para múltiplas direções, como aqueles que orientam as instalações das câmeras de monitoração e sua distribuição estratégica na paisagem cidadina, onde a produção continuada de micro e macro mapas de imagens, resulta ao final em uma rede molecularizada de monitoração da cidade que se sobrepõem e confluem

discursivamente em suas produções narrativas.

Ao reconhecer, também com os autores acima citados, que no ambiente citadino muitas cidades são experimentadas, vividas e cotidianamente regidas por cartografias de outras ordens, com lógicas próprias, não necessariamente racionalizadas, observo que as cidades narradas, incansavelmente e obsessivamente descritas pelas câmeras de vigilância e monitoração, nos remetem à cidade da superfície e contrastam com as cidades labirínticas vividas e habitadas cotidianamente em seus múltiplos trajetos. São as *Cidades invisíveis* de que trata Ítalo Calvino. As suas cidades da memória, do desejo, delgadas, das trocas, dos mortos, contínuas, ocultas, tornaram uma vez mais claro para mim que a cidade é uma experiência não apenas plural, mas em camadas que, se escavadas, não necessariamente permitem chegar-se a um único lugar. São múltiplos esses lugares, descentrados, que sobrevivem colados na própria paisagem.

Calvino, ao falar de Zaíra, diz que “a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras¹⁶⁷”. Ao falar de Tamara, uma cidade cheia de placas que pendem das paredes, ele adverte para o fato que o carregado invólucro de símbolos que reveste Tamara, não necessariamente diz o que ela contém ou esconde - “é impossível saber” -, pois a cidade faz o observador apenas repetir o discurso que ela produziu de si própria. Tamara é semelhante à Anastácia, cidade enganosa que faz o cidadão achar que está se divertindo, mas que na realidade não passa de seu escravo. Enganosas também são as cidades da memória como Marília, já que os velhos cartões-postais que o viajante observa não representam a Marília do passado, mas uma outra cidade que, por acaso, também recebia o nome de Marília.

As cidades labirínticas e subterrâneas de Calvino se contrapõem às cidades racionais, agendadas em nossas rotinas e retinas, agendadas e racionalizadas pelos dispositivos de segurança e monitoração. São sugestivas, nesse aspecto, as observações de Olgária Matos. Para a autora é possível derivar-se dois tipos distintos de cidade. Uma delas é a “cidade racionalista”, a cidade das linhas retas, “que liquida as referências individuais e coletivas. O individual, o qualitativo e o heterogêneo são excluídos do espaço urbano (como do campo científico)”¹⁶⁸. São as cidades planificadas pelos

¹⁶⁷ CALVINO, I. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15.

¹⁶⁸ MATOS, O. C. F. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 79.

urbanistas, é a cidade da superfície que é ordenada nos mapas e guias, emolduradas nas editorias jornalísticas, retinianas, as cidades visíveis onde tudo se presta à descrição e ao mapeamento instantâneo e imediato e onde a descrição substitui a própria paisagem. Para Olgária Matos, na cidade racionalista dá-se a ruptura entre a “verdade científica” e a “verdade poética”. Exilado, o poeta defronta-se com suas ausências, “...não sendo mais da cidade, resta-lhe ser poeta da cidade. Já que a cidade não o inclui, mas o marginaliza, compete-lhe incluir a cidade no poema, alegorizando-a¹⁶⁹”.

O outro tipo de cidade seria a “labiríntica”. “É a cidade com suas múltiplas possibilidades: intersecções, passagens, desvios, becos-sem-saída, ruas de mão única que constituem os espaços de autonomia. Há uma linguagem secreta habitando esses lugares por onde passam o *flâneur* e a criança”¹⁷⁰, referindo-se ao espírito curioso próprio da infância apontado por Baudelaire em *O pintor da vida moderna*.

Pensando a respeito das novas escrituras e imagens citadinas, Willi Bolle, ao tratar especialmente das especulações de Benjamin sobre a cidade, relacionando-as com as novas formas de textualidade e imagens que se apresentam na paisagem urbana nos dias atuais, indaga:

Não seria a própria metrópole a expressão mais patente da nova escrita? Com suas vitrines, passagens e exposições, ela é o palco de um espetáculo sempre renovado; com seus *outdoors* e tabuletas, seus letreiros e anúncios luminosos, ela se apresenta como uma nova forma de livro, um hipertexto. A metrópole, portanto, se configura como um *médium*. Será que é possível transformá-la em *médium-de-reflexão*?¹⁷¹.

É Beatriz Furtado quem, inspirada também em Benjamin, analisa a cidade contemporânea tendo em vista a incorporação cada vez mais crescente de dispositivos tecnológicos-eletrônicos em sua paisagem, afirma:

Tomemos as imagens eletrônicas exibidas em diferentes suportes e meios pelas ruas e nos espaços de trânsito público como atualizações das passagens parisienses do século XIX. São imagens que geram universos virtuais eletrônicos por onde transitam espaços e tempos indistintos e em fluxos, universos onde se expõe um mundo que mudou as lamparinas de gás, os espelhos, o vidro, o ferro e os dispositivos ópticos, que encantavam as mercadorias e a indústria, por uma configuração mosaica de pontos de luz; imagens que só existem na fluidez de sua matéria; imagens que se mesclam ao

¹⁶⁹ Ibid., p. 78.

¹⁷⁰ Ibid., p. 80.

¹⁷¹ BOLLE, W. “A metrópole como *médium-de-reflexão*”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1999. p. 91-92.

espaço urbano sem um espaço que lhe seja próprio. Não são construções arquitetônicas como as galerias, mas imagens mutantes que se entranham nas vias de trânsito, ocupando o lugar do olhar¹⁷².

Canclini, abordando o ritmo acelerado e as cartografias efêmeras no cotidiano das grandes cidades, afirma que elas se assemelham a um videoclipe e que já não é mais possível construir experiências como aquelas da ordem do *flâneur* que se deram no início do século passado: “Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas¹⁷³”. O trajeto do sujeito citadino das grandes cidades é interrompido constantemente, muda de estação, é difícil andar, muda de pista, fica detido em engarrafamentos, vê-se envolvido por sinalizações e informações visuais de todo tipo, seu percurso é marcado com ruídos e sonoridades variados: “Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem. Para ser um bom leitor da vida urbana, há que se dobrar ao ritmo e gozar as visões efêmeras”¹⁷⁴.

Para Susan Buck-Morss, caracterizando os *flâneurs* “como tigres de tribos pré-industriais” e considerando que teriam desaparecido como figura específica nos dias atuais, observa que foram criados ambientes artificiais voltados especialmente para eles, que são: as ruas para pedestres, os parques, as passagens subterrâneas. Por outro lado, a autora também observa que a *flânerie* “como uma forma de percepção” ainda sobrevive atualmente, pulverizada na sociedade de massas e no caráter meramente imaginário da gratificação que oferece a publicidade, em pacotes oferecidos pela indústria turística, nos diferentes formatos televisivos em que o espectador dá a volta ao mundo, nas imagens que se vê e não se toca. Susan Buck-Morss:

O *flâneur* se extingue, pulverizando-se em um olhar de manifestações cuja característica fenomenológica, apesar de sua transformação, conserva a marca de sua forma. Essa é a “verdade” do *flâneur*, mais visível na posteridade que em seu momento de florescimento¹⁷⁵.

Ver sem tocar e ver sem ser visto é também a condição do olhar vigilante e *voyeur* que observa a cidade sem se deslocar em uma espécie de sedentarismo

¹⁷² FURTADO, B. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 67-68.

¹⁷³ CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos culturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001. p. 155.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷⁵ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 410.

nomádico, característico das relações construídas com as geografias virtuais nas telas das novas tecnologias de comunicação e que resultam em uma nova configuração espaço-temporal urbana. Como na cidade - recuperando a descrição de Canclini da agitação cidadina sob um outro ponto de vista - as narrativas produzidas pelas câmeras de vigilância fazem-se de imagens saqueadas dessa mesma paisagem para um leitor vigilante que não se permite dobrar diante dela, mas sim desdobrá-la, classificando em mapas os percursos do sujeito citadino e produzindo outros fluxos imagéticos. Como na cidade, a narrativa resultante das várias câmeras que o vigiam e o monitoram é uma bricolage de seus movimentos, interrupções, um imenso videoclipe da cidade¹⁷⁶: zapeam suas esquinas, ruas, seus cidadãos, o tempo silencioso que passa servido em pacotes de imagens sem cheiro, textura e ruídos. No entanto, a cidade multiplicada nas telas de seus monitores é a cidade das superfícies, de suas aparências. Os pequenos trechos nela retratados não conseguem capturar os trechos da memória e as internidades que habitam seus corpos em movimento. Por mais que de seus movimentos e gestos brotem signos que sugerem suas inscrições em outros mapas, suas vias mais labirínticas permanecem abrigadas em lugares que as lentes não conseguem focar.

Procurando aprofundar algumas questões relativas aos paradigmas que orientaram a construção histórica de determinados modos de olhar a cidade, no próximo capítulo será dada uma atenção especial às reflexões promovidas por Michel Foucault sobre a produção de um determinado regime de olhar sobre o corpo pela medicina moderna e suas reflexões sobre o panóptico de Jeremy Bentham. Parto da perspectiva de que o regime de olhar a que está submetido o olhar vigilante das câmeras de vigilância é herdeiro direto dos regimes de olhar analisados por Foucault. O destaque é dado ao emprego das tecnologias de produção e de reprodução da imagem no contexto da vigilância e controle social, ao valor de verdade, documento e prova atribuído à imagem no contexto policial, problematizando a imagem como meio para o exercício de determinadas práticas e exercícios de poder-saber.

¹⁷⁶ Ver a esse respeito o vídeo *Sorria, você está sendo filmado!* (2003), dirigido por Chico Caprario, realizado em Florianópolis, cuja trama é narrada por câmeras de vigilância instaladas em espaços variados na cidade.

III. A potência do olhar

A pupila não reage. Corpo imóvel.

O olhar atento percorre suas minúcias e avança em suas entranhas. Uma espécie de arquivo que guarda uma história codificada e secreta.

Não há mais amor a ser revelado, apenas vísceras e artérias expostas.

O corpo nu, frio, guarda segredos que pouco a pouco são decifrados.

Não há mais lugar para o pudor, apenas volumes e massas imóveis. O olhar atravessa-os e perscruta-os, ouvindo seu silêncio.

“... antes miserável presa dos vermes”, tornou-se a “fonte fecunda das mais úteis verdades”¹⁷⁷.

O olhar desce em sua profundidade.

“A morte abandonou seu velho céu trágico e tornou-se o núcleo lírico do homem: sua invisível verdade, seu visível segredo”¹⁷⁸.

O olhar acaricia a mudez do corpo morto e toca suas feridas mais secretas.

O mesmo peito que latejou uma grande paixão agora denuncia a dor aguda de uma noite sem fim.

3.1. O olhar clínico

Michel Foucault em *O nascimento da clínica*, remete-nos a um ambiente teoricamente promissor para o entendimento da produção de um determinado regime de olhar que se inaugura historicamente com deslizamentos variados. Dada a importância que o olhar adquire como sentido privilegiado para a configuração de um determinado modo de apreensão da realidade, Foucault aponta para mudanças significativas que se dão nas relações entre o visível e o invisível, entre o ver e o dizer o que se vê, entre ver e saber. É possível identificar nesse regime a matriz paradigmática que orienta o regime de olhar produzido pelas câmeras de vigilância.

É de um olhar mudo e sem gesto, puro e sem lugar para a imaginação, onde a verdade se enuncia pelo visível da experiência, a que ele se refere quando aborda a observação clínica, os esquemas classificatórios, o papel significativo atribuído aos métodos desenvolvidos pela anatomia patológica, a conjugação entre olhar e linguagem, conduzindo à articulação entre ver e saber, bem como apontando para o lugar decisivo que a medicina moderna ocupou para a constituição das ciências do homem. É de uma nova *episteme* do olhar a que ele se refere ao tratar das mudanças importantes que ocorreram na história da medicina ocidental quando a experiência clínica se transforma em olhar anátomo-clínico, instaurando na medicina no final do século XVIII a soberania

¹⁷⁷ FOUCAULT, M. *O nascimento da clínica*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 142.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 197.

do olhar.

Fundado na idéia de “interrogar o corpo em sua espessura orgânica”, ao abordar a percepção que se inaugura e que se organiza a partir da formulação de “percepções sinaléticas” que se mostram a um olhar “armado”, Foucault afirma:

fazer aflorar à superfície o que se dispõe em camadas na profundidade, a semiologia não mais será uma *leitura*, mas o conjunto de técnicas que permite constituir uma *anatomia patológica projetiva*. O olhar do clínico se dirigia a uma seqüência e uma região de acontecimentos patológicos; devia ser, ao mesmo tempo, sincrônico e diacrônico, mas, de qualquer modo, se colocava em obediência temporal; *analisava uma série*. O olhar anátomo-clínico deverá *demarcar um volume*, dirá respeito à complexidade de dados espaciais que pela primeira vez em medicina são tridimensionais¹⁷⁹,

Quando Foucault fala desse olhar, é de um olhar que toca, que ouve. Mas, ainda assim, é o sentido da visão que é soberano e que triunfa. Os demais sentidos apenas antecipam e demarcam o visível e se integram a um “olhar absoluto, absolutamente integrador, que domina e funda todas as experiências perceptivas¹⁸⁰”.

Conforme destaca Lílian K. Chazan¹⁸¹, em seu estudo sobre o uso das tecnologias visuais na medicina e a construção da noção de pessoa, esse caminho vertical que o olhar médico anátomo-clínico constrói, criou um campo de possibilidades favorável ao desenvolvimento de tecnologias que permitiram a observação do corpo de modo mais acurado e penetrante. É a partir de meados do século XIX que se observa, inicialmente com emprego do raio-X, um interesse cada vez mais crescente no uso de tecnologias da imagem que capturem o interior do corpo sem que para isso seja necessário cortá-lo ou usar tecnologias mais invasivas, tornando-o acessível ao olhar e por onde emerge uma instrumentalização tecnológica de representações do corpo através das imagens, criando uma nova transparência, ao mesmo tempo em que passam a ocupar o lugar de produtores de novos saberes.

Para a autora: “Na medida em que a percepção do corpo, passa a englobar as tecnologias da imagem, há um certo grau de fusão entre o biológico e o tecnológico na representação do corpo, um relativo apagamento das fronteiras entre o ‘natural’ e o

¹⁷⁹ Ibid., p. 186.

¹⁸⁰ Ibid., p. 189.

¹⁸¹ CHAZAN, L. K. “Câmera obscura, estereoscópio, raios-x e outras máquinas: um estudo sobre as tecnologias visuais na medicina e a construção da Pessoa”. Comunicação apresentada no Fórum de Pesquisa: *Antropologia da Pessoa: os processos de individualização na cultura contemporânea*. IV RAM – 11 a 14 de novembro de 2001, Curitiba.

‘artificial’”. Nesse ponto, Lílian destaca as relações existentes entre a compreensão e a construção do corpo pelas tecnologias de imagens empregadas no campo médico e a cultura visual contemporânea, onde a visualidade assumiu decisivamente um peso considerável no processo de construção de verdades, tendo como apoio, fundamentalmente, a produção de imagens através do cinema, da fotografia e da televisão.

Os paralelos entre os modos de olhar o corpo e os modos de olhar a cidade são inevitáveis, especialmente quando se considera que o regime de olhar produzido pela medicina moderna migrou e deslizou para outros e distintos campos de conhecimento e da vida social em função de sua magnitude paradigmática e do papel significativo que o campo médico desempenhou historicamente na construção de imagens da cidade. Não é por acaso que a concepção médica moderna de corpo foi estendida para a análise da cidade, percebendo-a como um sistema orgânico sujeito a ameaças diversas que pudessem pôr em risco o seu funcionamento e sua saúde.

O que se verá historicamente é que o olhar que observa e intervém no corpo humano é o mesmo olhar que busca nas múltiplas camadas e dobras da vida cidadina possibilidades de intervenção que remetam à cura do corpo urbano, sua ordenação e controle. Convém destacar, nesse aspecto, a contribuição das teorias médico-higienistas que, ao colocarem em evidência as conseqüências danosas geradas pela intensa aglomeração urbana, constróem verdadeiras cartografias que resultam em diagnósticos sobre o urbano, onde se sobrepõem e se articulam leituras de várias ordens, tendo como base o paradigma da ordem e da desordem urbana como modelo para a construção de ideários em torno das noções de saúde e de doença.

Richard Sennet, procurando compreender como determinadas concepções de corpos estão representadas e se expressam na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana, cobrindo um longo período histórico – desde a Atenas antiga à Nova York atual – observa que as concepções em torno de “um corpo saudável, limpo e deslocando-se com total liberdade” conferiu as bases para o desenho urbano moderno. Esperava-se que a cidade funcionasse do mesmo modo que o corpo:

Palavras como “artéria” e “veia” entraram para o vocabulário urbano no século XVIII, aplicadas por projetistas que tomavam o sistema sangüíneo como modelo para o tráfego. Christian Patte valeu-se dessas imagens para justificar o princípio de ruas de mão única. (...) Maus anatomistas, os planejadores não punham de lado, inteiramente, as referências que os orientavam, antes imaginavam que a locomoção pode vir a ser bloqueada em um ponto qualquer,

ocasionando no corpo coletivo uma crise semelhante ao derrame que resulta de um entupimento arterial¹⁸².

A cidade submetida e enquadrada pelo olhar médico torna-se, assim, um grande e espesso corpo a ser mapeado, auscultado, desvendado, e se integra à narrativa médica como um lugar especial de produção de saberes e poderes. É possível, aqui, estabelecermos semelhanças importantes entre o olhar médico e o olhar detetivesco e policialesco que busca na movimentação citadina identificar o movimento suspeito, a desordem social e identificar no cenário de um crime os sinais que possam conduzir a sua elucidação, assim como o olhar vigilante que observa as imagens nas telas atento aos sinais que possam remeter a uma situação suspeita. Mesmo que observe a cidade da superfície, ou em sua derme, trata-se de um olhar que entende os sinais produzidos pelos corpos como espécies de sintomas que podem conduzir a especulações mais profundas, atravessando e percrustando o corpo suspeito em suas variadas camadas: de gênero, étnicas, raciais, geracionais, de classes etc., produzindo relações e classificações.

Pechman, ao abordar as metáforas representativas da cidade e os modos como elas vinham sendo experimentadas nas narrativas construídas pelos viajantes e nos debates políticos com respeito às melhorias urbanas, em seu estudo sobre as imagens de cidade produzidas nas primeiras décadas do século XIX, fazendo referência às respostas dadas pela medicina em sua articulação com o olhar policial assinalando o surgimento da *medicina social*, observa que:

É no campo da medicina, portanto, que a corporeidade da cidade começa a se manifestar. O corpo como metáfora da cidade, revela-se diante da ameaça das epidemias que periodicamente a assolam. O perigo de as epidemias se tornarem, pela desordem social que provocam, um elemento desestabilizador da sociedade, invoca a intervenção da medicina no sentido de devolver a saúde e logo a ordem à vida urbana.¹⁸³

Para o autor, a visão que a medicina vai promover sobre a cidade “é crucial na elaboração das imagens do corpo urbano”, “é o primeiro passo na constituição do corpo da cidade”, tendo em vista que “a cidade é o lugar onde a doença encontra abrigo e condições para se desenvolver”. Nesse sentido, é possível observar que o mesmo olhar que inaugurou o corpo humano como objeto de conhecimento e criou condições

¹⁸² SENNET, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 220-221.

¹⁸³ PECHMAN, op. cit., p. 176.

paradigmáticas como aquelas assinaladas por Foucault, é o mesmo olhar que transforma a cidade em objeto de controle e intervenção e o mapeia. Convém lembrar a esse respeito, as leituras promovidas sobre o fenômeno urbano pelos teóricos da chamada Escola de Chicago, principalmente a partir da década de vinte, e que tiveram forte influência nos estudos posteriores sobre a cidade, identificando-a como fonte para o desenvolvimento de patologias sociais¹⁸⁴.

Não há como desconhecer, igualmente, os deslizamentos desse olhar que compreende a cidade como um enigma a ser decifrado e seus reflexos no processo de construção e invenção da cidade em outros domínios narrativos como, por exemplo, na crônica urbana. Por outro lado, segundo Pechman:

Aquilo que era visto como um corpo doente, desordenado e passível de intervenção, isto é, aquilo que era definido como lugar de costumes e práticas que perturbavam o bem-estar social, é tomado das mãos dos higienistas pelos cronistas e é transformado em cidade. Melhor ainda, se a cidade é tematizada pela primeira vez pelo discurso higienista, é pela pena dos cronistas que ela começa a ser moldada, mas não como um corpo doente que se cura, mas como uma alma que se gruda a esse corpo, dando-lhe vida¹⁸⁵.

Mas, se as especificidades e diferenças entre esses modos de olhar estão claras, ficam também claras as semelhanças. O cronista é aquele que exercita o olhar nas miudezas do cotidiano citadino, explorando também suas variadas camadas e dobras, tocando-a, capturando seus detalhes, sentindo o seu pulsar. É pelo olhar minucioso que ele a transforma em palavras, confere-lhe visibilidade e constrói a sua interpretação sobre as coisas que vê. É pelo sentido da visão que ele a explora, esgarça suas entranhas, conhece suas formas e volumes, a ouve respirar, penetra em seus poros e percebe seus movimentos e gestos.

É de um corpo enlaçado em outros, de encontros entre olhares, de corpos que se roçam nas muitas caminhadas, ligeiras ou vagarosas, que se mistura e se integra à paisagem de onde emerge o olhar *voyeur* desse pedestre, caminhante ordinário e leitor estratégico das ruas. Mas, o que dizer do olhar do alto, que a tudo espreita sem ser visto, olhar escópico cuja ambição é ver o conjunto distante da paisagem e da agitação dos corpos: olhares produzidos via satélite, pelas câmeras altas dos dispositivos de

¹⁸⁴ Ver: PARK, R. E. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p.26- 67. e WIRTH, L. “O urbanismo como modo de vida”. In: *O fenômeno urbano*. Op. cit. p. 90-113.

¹⁸⁵ PECHMANN, op. cit., p. 186.

segurança, por câmeras instaladas em vôos de monitoração em ambientes de guerra e, cada vez mais pelo telejornalismo. A esse respeito é Michel De Certeau quem nos diz que:

A vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la. As pinturas medievais ou renascentistas representavam a cidade vista em perspectiva por um olho que no entanto jamais existira até então. Eles inventavam ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses¹⁸⁶.

Para De Certeau, esse olhar divino, celeste e totalizador, imaginado pelos pintores, “sobrevive em nossas realizações” e essa mesma “pulsão escópica” se materializa nos dias atuais com as tecnologias, “insinuado nas redes de vigilância”, com os artefatos ópticos e através das produções arquitetônicas que até então eram apenas pintadas, materializando bem mais tarde essa possibilidade e esse desejo de produção de um certo sentido do olhar e para onde convergem práticas e exercícios de determinadas configurações de saberes e poderes, como aquelas já identificadas, também por Foucault, no Panóptico de Bentham.

3.2. A máquina do olhar – o “princípio da inspeção” de Jeremy Bentham

Não há como problematizar as novas tecnologias de produção de imagens e o seu emprego na paisagem urbana para fins de monitoração dos indivíduos sem fazer referência ao “princípio da inspeção”, tal como formulado por Jeremy Bentham em seu projeto arquitetônico do Panóptico, e o regime do olhar em que ele se inscreve, sobretudo, a partir das reflexões realizadas por Michel Foucault no capítulo “O panoptismo”, de *Vigiar e Punir*, que se transformou em um texto clássico sobre o assunto, com influências decisivas sobre as reflexões posteriores, como será visto em seguida.

Caracterizado pelo próprio Bentham como “um novo modo de garantir o poder da mente sobre a mente, em um grau nunca antes demonstrado; e em um grau igualmente incomparável”; “a casa de inspeção” orienta-se pela idéia de “um novo princípio de construção aplicável a qualquer sorte de estabelecimento, no qual pessoas de qualquer tipo necessitem ser mantidas sob inspeção: em particular às casas

¹⁸⁶ DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes...*, p. 170-171.

penitenciárias, prisões, casas de indústria, casas de trabalho, casas para pobres, manufaturas, hospícios, lazaretos, hospitais e escolas”. Consiste em uma edificação circular com celas individuais com uma janela para cada cela voltada para o exterior, mas de modo que o indivíduo não tenha contato visual com o exterior. Voltada para o centro da edificação há uma porta gradeada que permite não apenas a circulação de ar e de luz até o centro, mas também que, da torre central circular, instalada no centro da circunferência, seja possível ao inspetor observar a movimentação dos indivíduos nas celas.

Sua essência, segundo o próprio Bentham, consiste na “centralidade da situação do inspetor, combinada com os dispositivos mais bem conhecidos e eficazes para *ver sem ser visto*”¹⁸⁷. É esse, segundo ele, o ponto considerado “mais importante”. A “aparente onipresença” do inspetor, aliada à extrema facilidade de sua “real presença” resulta, segundo Bentham, em vantagens fundamentais, além de ser econômico do ponto de vista do número de inspetores a serem contratados para o exercício da função, o que não implica na diminuição do rigor na aplicação do dispositivo. Boa parte da força e da eficácia atribuída ao princípio baseia-se no sentimento gerado nos indivíduos reclusos de que estariam sendo permanentemente observados o que acarretaria no seu sucesso tanto como meio persuasivo como disciplinador, mesmo sentimento produzido atualmente com a instalação cada vez mais intensa e extensa das câmeras de vigilância na paisagem citadina.

Não foi sem surpresa quando Foucault, ao realizar um estudo sobre a arquitetura hospitalar na segunda metade do século XVIII e procurar entender o processo de construção de um olhar médico, sua institucionalização e inscrição no espaço social, deparou-se com os escritos de Bentham. Segundo ele, no Panóptico o princípio da masmorra é invertido, “ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha”¹⁸⁸. O detento transforma-se em “objeto de informação” e não em “sujeito de comunicação”. De modo semelhante ao indivíduo capturado e rastreado pelas câmeras, inexistem as condições para a construção de interações face-a-face de onde poderiam surgir outros elementos que pudessem participar de negociações e mediações, com as celas podendo ser comparadas às telas dos monitores com o vigia sentado diante delas

¹⁸⁷BENTHAM, J. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 24.

¹⁸⁸FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 177.

apenas observando e atento à movimentação dos indivíduos.

Do mesmo modo que Bentham, Foucault considera que o efeito mais importante do dispositivo é gerar no recluso um sentimento consciente e permanente de visibilidade. Tal dispositivo opera, nesse aspecto, de modo automático, contínuo, além de desindividualizar o poder, fabricando “efeitos homogêneos”. O Panóptico, para Foucault, pode ser empregado “como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. (...) O Panóptico pode até constituir-se em aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos. (...) Mas o Panóptico não deve ser compreendido como um edifício onírico: é um diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal”¹⁸⁹.

Concebido para ser aplicável em instituições variadas, o Panóptico, segundo Foucault, é uma máquina que, além de aperfeiçoar o exercício e as práticas de poder, atuando diretamente sobre os indivíduos, constitui-se igualmente em uma máquina para obtenção de poder. O seu destino é a sociedade como um todo, “atravessada e penetrada por mecanismos disciplinares”. Ver sem ser visto. A máquina do olhar ou a “máquina de ver”, nos termos de Foucault, constitui-se como “uma nova física do poder”, “uma figura de tecnologia política”.

Segundo Miller¹⁹⁰, em sua análise do projeto de Bentham, “o panóptico não é uma prisão”, é antes “um princípio geral de construção”, “um dispositivo polivalente da vigilância” e uma potente “máquina óptica universal das concentrações humanas” e que tem por função “repartir o visível e o invisível”. Segundo ele, é “a luz que aprisiona”, “a vigilância confisca o olhar à sua fruição, apropria-se do poder de ver e a ele submete o recluso”. Não há como se esconder nas sombras. Comparado a um Deus artificial, nada lhe escapa, nem os pequenos deslizes, caracterizando-se como um espaço de controle totalitário. Para ele, o maior ardid do Panóptico dá-se justamente na produção de um olhar que sequer é visto, mas que é interiorizado pelo recluso, reforçando a tese de Foucault. Trata-se, desse modo, de um dispositivo que tem a visão como o sentido privilegiado e determinante em todo o processo, e através do qual exerce-se a função de vigilância e controle.

Com a abertura da construção à visita pública, entendida como uma forma de espetáculo, o Panóptico, por si só acumularia duas funções: a de moralizar a população e a de ensinar as virtudes, a economia e a racionalidade. Tais funções cobririam de uma

¹⁸⁹ Ibid., p. 179-181.

¹⁹⁰ MILLER, J.-A. “A máquina panóptica de Jeremy Bentham”. In: BENTHAM, op. cit., p.75-107.

só vez o detento e o visitante. Observo que o mesmo ocorre com as narrativas produzidas pelas câmeras de monitoração quando são tornadas públicas, seja mediante a instalação de monitores à vista dos indivíduos que circulam no ambiente monitorado ou, ainda, quando vêm a público integradas ao contexto jornalístico. Uma terceira utilidade, para Miller, seria a de o público exercer também o papel de vigia não apenas dos detentos, mas também dos vigilantes que inspecionam a construção. Nesse caso, uma quarta utilidade seria a multiplicação de olhares vigilantes e, conseqüentemente, a produção de um supercontrole, o que também se dá com as câmeras de vigilância, onde os indivíduos que assistem as imagens na condição de espectador exercitam o controle do ambiente, contribuindo para a proliferação do olhar vigilante.

O fato, ainda, de a construção ser construída próxima à cidade e inscrita em seu cotidiano, o que possibilita o acesso fácil dos visitantes, colabora para a multiplicação da inspeção, além de funcionar como um grande teatro de castigo e punição que, além de acrescentar vergonha aos detentos, acelerando o seu processo de moralização, atua também como mecanismo exemplar para prevenção e inibição do comportamento e da atitude criminosa. No caso das câmeras de vigilância, diferentemente, elas estão dispersas na paisagem urbana. O sentimento de vergonha causado ao suspeito e o aspecto moralizador e pedagógico do dispositivo ficam claros quando publicamente ele é chamado a dar explicações sobre seu gesto e a ação que cometeu. É possível, nesse aspecto, afirmar que o Panóptico de Bentham, do mesmo modo que as câmeras de vigilância, visa a todos, atuando tanto individualmente quanto coletivamente, ou conforme coloca o próprio Bentham, “atingindo a humanidade e a todos individualmente”.

Os paralelos com os dispositivos de monitoração tele-eletrônicos são evidentes, podendo o panóptico de Bentham ser entendido como, segundo Michelle Perrot, um grande texto político, ao caracterizá-lo como uma “grandiosa abertura de toda uma literatura totalitária¹⁹¹”. Para ela, mesmo que o Panóptico, no sentido mais estrito do termo, não tenha sido realizado, é certo, por outro lado, que o panoptismo, entendido como princípio de vigilância central, foi pouco a pouco transformando o sistema carcerário e a arquitetura das penitenciárias, prevalecendo assim, “o essencial aos olhos de Bentham”, sendo a sua influência mais indireta do que literal. Concordo com Perrot quando observa, ainda, que esse mesmo princípio pode ser identificado nos dias atuais,

¹⁹¹ PERROT, M. “O inspetor Bentham”. In: BENTHAM, op. cit., p. 117.

só que o olho, desta vez, opera em condições “completamente invisíveis”, referindo-se à onipresença das câmeras de monitoração e de vigilância instaladas com cada vez maior frequência na paisagem urbana e que, segundo ela, “dissocia o poder de controle da forma arquitetural”, agora diluído pela cibernética. Ao citar rapidamente “De Bentham a George Orwell...”, a autora sugere que se estaria nos dias atuais mais próximo dos dispositivos apresentados em *1984*.

Mas, se o dispositivo tal como sugerido por Bentham não foi aplicado em seu sentido literal - conforme destaca Perrot - por outro lado, o debate em torno de sua proposta ganhou fôlego nas décadas de 80 e 90. O debate retorna uma vez mais contemporaneamente, ao problematizar-se os variados dispositivos de vigilância e de controle que se esparramam pelos vários níveis do social, não sendo raras as associações e comparações que se faz com relação ao Panóptico de Bentham.

É certo que seu texto causa mal-estar e suas idéias podem ser consideradas emblemáticas no sentido de que dão visibilidade a um determinado paradigma de controle e de disciplinamento do social, atualizado ao longo dos tempos em função das novas tecnologias empregadas como dispositivos de controle social. Ou, nos termos do próprio Foucault, o feito de Bentham é “um acontecimento na história do espírito humano”, “um tipo de ovo de colombo na ordem da política”, conforme destaca Perrot ao entrevistá-lo.

Foucault, nessa mesma entrevista, observa que Bentham, na verdade, foi quem formulou e batizou uma idéia que já existia, ao mencionar o exemplo da Escola Militar de Paris que, em 1751, já manifestava preocupações com respeito à visibilidade isolante e utilizava o espaço e a distribuição dos corpos como matriz para a produção de um olhar vigilante. Mas, segundo ele, foi Bentham quem “descobriu uma tecnologia de poder própria para resolver os problemas de vigilância”¹⁹². Para ele, não é possível afirmar que o “princípio da visibilidade” é a base de toda a tecnologia do poder produzida desde o século XIX, na medida em que nas sociedades modernas elas são muito variadas e numerosas. Por outro lado, destaca que muito ainda há que ser pensado sobre a relação entre a “história dos espaços” e a “história dos poderes”, considerando as complexas relações que se estabelecem entre a fixação espacial e a forma político-econômica.

Um outro aspecto que considero relevante em sua entrevista diz respeito à idéia

¹⁹² FOUCAULT, M. “O olho do poder”. In: *Microfísica do poder*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1981. p. 211.

de uma sociedade transparente que se apresenta no Panóptico de Bentham, mesmo ideário que orienta a instalação das câmeras de vigilância:

ao mesmo tempo visível e legível em cada uma de suas partes; que não haja mais nela zonas obscuras, zonas reguladas pelos privilégios do poder real, pelas prerrogativas de tal ou tal corpo ou pela desordem; que cada um, do lugar que ocupa, possa ver o conjunto da sociedade; que os corações se comuniquem uns com os outros, que os olhares não encontrem mais obstáculos, que a opinião reine, a de cada um sobre cada um¹⁹³.

Trata-se de uma transparência que pode ser destinada para distintos fins, podendo ser a base tanto de sociedades democráticas quanto totalitárias. Nesse sentido, ele próprio observa que o problema da visibilidade em Bentham organiza-se a partir de um olhar “inteiramente dominador e vigilante” e que “agiria em proveito de um poder rigoroso e meticuloso”.

Conforme observa Sennet:

O espaço total, sem obstrução nem limites, onde tudo fosse “transparente” e nada escondido, definia a imaginação revolucionária da mais ampla liberdade, segundo o crítico Jean Starobinski. Assim, em 1791, o conselho da cidade de Paris começou a derrubar as árvores e pavimentar os jardins da velha praça Luís XV, rebatizada de praça da Revolução (atual *place de la Concorde*). Todas as plantas desenhadas para o centro da cidade propunham um lugar sem vegetação ou quaisquer outros obstáculos, uma vasta *plaza* de superfície dura. (...) Também em outros lugares da cidade, como *Champ de Mars*, os urbanistas revolucionários procuraram criar extensões livres de tudo o que prejudicasse o movimento e a visão¹⁹⁴.

A possibilidade de garantir uma leitura rápida e imediata articulava, nesse aspecto, poder e idealismo, permitindo que a vigilância policial se desse de forma máxima sobre a multidão, criando dissonâncias com os ideais revolucionários: “A revolução mostrou como as multidões se acalmam nos grandes locais abertos para a encenação de seus eventos públicos mais importantes. O espaço da liberdade pacificou o corpo revolucionário¹⁹⁵”.

Considero sugestivas ainda para análise as observações de Paul Virilio que chama atenção para a instalação cada vez mais freqüente de televisores nas celas individuais dos detentos, e não mais em salas comuns. Para ele, essa decisão pouco

¹⁹³ Ibid., p. 215.

¹⁹⁴ SENNET, op. cit., p. 241.

¹⁹⁵ Ibid., p. 244.

analisada, representa uma transformação importante em termos de encarceramento. O autor lembra uma entrevista dada por um prisioneiro sobre esse assunto quando revela que essa mudança “torna a prisão mais dura”, porque o detento vê tudo aquilo que lhe falta, aquilo a que não tem direito. Segundo Virilio, desde Bentham estamos acostumados a comparar a prisão com o panóptico e, com Foucault, aprendemos que vigiar e punir caminham juntos. A mudança de hábitos na prisão a que ele se refere, demonstraria, neste aspecto, não apenas que os detentos podem vigiar a atualidade, mas também que eles estão diante de uma punição do tipo “publicitária por excelência”, que é a *avidez*. “Esta nova situação não diz respeito somente ao encarceramento catódico, mas da mesma forma à empresa, à urbanização pós-industrial”¹⁹⁶.

Kátia Muricy, em uma breve reflexão sobre o papel privilegiado que a experiência visual adquiriu na tradição cultural francesa e o modo como a temática específica do olhar produzido por um sujeito empírico irá aparecer no século XVIII, considerando as sugestões de análise empreendidas por Foucault, chama atenção para um exemplo brasileiro sobre as formas de resistência ao panoptismo e ao olhar construído pela racionalidade instrumental. A autora ilustra seu exemplo citando a obra “O alienista” de Machado de Assis, onde o autor “faz sua crítica humorada às pretensões totalitárias da razão burguesa e situa muito bem as peculiaridades do projeto modernizador aqui entre nós, no Rio de Janeiro oitocentista”, em uma referência clara à criação dos hospícios medicalizados e à polêmica que se instaurou entre médicos e filantropos quanto à administração do Hospício Pedro II. “Entre nós, principalmente na segunda metade do século XIX, instaura-se também essa preocupação com a visibilidade, com a organização racional dos espaços e das instituições sociais”¹⁹⁷.

Também Michel Maffesoli, em *A violência totalitária*, assinala que o panóptico, estudado por Foucault,

pode ser aplicado a todo um feixe de instituições: fábricas, escolas, quartéis e, por que não? a todos os momentos da vida cotidiana. Com isso indica-se uma vigilância generalizada cuja eficácia cresce com os meios técnicos que se aperfeiçoam. É assim que os aparelhos de televisão colocados nos lugares públicos, ou nas grandes esquinas das cidades, no empenho louvável de evitar os eventuais acidentes, ou, pelo menos, intervir com maior rapidez, também constituem preciosos e eficazes instrumentos de controle que tornam os

¹⁹⁶ VIRILIO, *A máquina...*, p. 93.

¹⁹⁷ MURICY, K. “Os olhos do poder”. In: NOVAES, A. (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 485.

aglomeramentos sediciosos ou as manifestações anódinas quase impossíveis¹⁹⁸.

É bom lembrar que esse texto foi publicado pela primeira vez na França em 1979, data em que as câmeras de vigilância ainda não eram utilizadas de modo extenso e intenso como se verifica nos dias atuais, e a obra *1984*, de George Orwell, era percebida apenas pelo seu tom profético e premonitório e suspeitava-se da possibilidade de tais mecanismos operarem e incidirem daquele modo como controle social, gerando “o máximo da ‘integração’ societal”. Para Maffesoli, “o controle social que se justifica pelo imperativo do serviço público culmina seguramente no fim do espírito público”¹⁹⁹.

3.3. A imagem como prova de olhares e de poderes

Em uma sociedade que tem investido sistematicamente na construção de dispositivos de controle e vigilância social é fácil supor as estreitas relações entre o universo das câmeras de vigilância e o panóptico de Bentham, considerando-se, ainda, que em ambos os universos o olhar mantém-se como sentido soberano e estratégico na produção de determinados saberes e poderes.

Não há, também, como desconhecer que o emprego de tecnologias da imagem utilizadas atualmente para fins de vigilância segue por trajetórias já realizadas e desbravadas pela fotografia, tendo em vista o contexto histórico em que ela surgiu e ao fato de que sua trajetória coincide aproximadamente com o período de introdução do serviço policial na cidade, sendo utilizada, logo em seus primeiros tempos, como um importante dispositivo de identificação e de registro pelas instituições policiais.

Se a rua, entendida como espaço emblemático da modernidade e das grandes metrópoles, revelou-se na obra de Baudelaire como um lugar especial de uma nova ordem de acontecimentos que se inaugurava historicamente, de onde emergiam as novas formas de sociabilidade e os novos personagens citadinos, ofertando-lhe ao mesmo tempo em que lhe retirando rapidamente a anônima de *Uma passante*, para os primeiros defensores da reforma da polícia na Inglaterra o anonimato será percebido

¹⁹⁸ MAFFESOLI, M. *A violência totalitária: ensaio de antropologia política*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981. p.211.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 240.

fundamentalmente como o “berçário do crime e da desordem²⁰⁰” e asilo para o criminoso nas grandes cidades.

Se o amor do poeta deu-se não à primeira, mas à última vista, a nova polícia não economizará esforços em capturar o criminoso à primeira vista antes que ele se abrigue e se dilua na multidão. À imagem volátil e efêmera da musa se contrapõe a necessidade de capturar o corpo suspeito e de fixá-lo em uma imagem, capaz de facilitar o seu reconhecimento e identificação.

Enquanto o poeta desbrava o sutil da experiência urbana em sua *flânerie* pela cidade, explorando suas dimensões mais microscópicas, privilegiando em sua leitura a dimensão estética dos conteúdos vividos, olhar que tanto influenciou os trabalhos que Benjamin produziu sobre a metrópole moderna, o olhar vigilante não se permite ficar à deriva e o sutil da experiência urbana imediatamente se transforma em dados e informações que possam prever ações, justificar intervenções e auxiliar na construção e distribuição de dispositivos de controle e monitoração social.

Ao anonimato - identificado por Simmel²⁰¹ como um novo “modo de estar” no social, constituindo-se em uma nova forma de sociabilidade que emerge na paisagem urbana, a essa “película protetora” analisada por Pettonet²⁰² que pode ser experimentada em distintos níveis e graus - o olhar vigilante destacará com ênfase a sua condição de risco, enfatizando os sentimentos de reserva e desconfiança e investindo em um conjunto de tecnologias que o rompam. Nesse aspecto, o mesmo movimento que gera a produção de novos processos de singularização frente às novas dinâmicas sociais, como um mecanismo de resistência aos ordenamentos disciplinares e normatizadores e que resultam em processos variados de produção de diferenças, de intensificação e multiplicação de modos de estetizá-las, produz condições adequadas ao olhar vigilante que discrimina, cadastra e classifica a multidão e onde a fotografia desempenhará um papel todo especial.

Segundo John Tagg, “a power to see and Record; a power of surveillance that effects a complete reversal of the political axis of representation wich has confused so many labourist historians²⁰³”. Ao abordar a cumplicidade da fotografia “in this spreading network of power”, enfatiza o fato de que a câmera nunca é neutra e de que é

²⁰⁰ REINER, R. *A política da polícia*. São Paulo: Editora da USP, 2004. p. 40.

²⁰¹ SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

²⁰² PETONNET, C. *L' anonymat ou la pellicule protectrice dans la ville inquiete*. Dans chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, 1987.

²⁰³ Id.

impossível pensá-la sem se considerar suas especificidades históricas e as dimensões de poder que a constitui:

Photography as such has no identity. Its status as technology varies with the power relations which invest it. Its nature as a practice depends on the institutions and agents which define it and set it to work. Its function as mode of cultural production is tied to definite conditions of existence, and its products as meaningful and legible only within the particular currencies they have. Its history has no unity. It is a flickering across a field of institutional spaces. It is field we must study, not photography as such²⁰⁴.

Burke destaca que a fotografia foi utilizada em registros policiais na França antes de 1800 e pelo Departamento Policial de Nova York que criou, em 1850, uma “Galeria de Marginais” para facilitar o reconhecimento de ladrões. Alain Corbin, ao abordar, igualmente, o uso da fotografia para fins policiais, entre outros modos de reconhecimento criminal, observa que em 1876 uma chefatura francesa já possuía 60 mil fotos com tomadas de vários ângulos do indivíduo, ainda que guardadas desordenadamente, o que comprometia a sua validade²⁰⁵.

Também John Tagg aborda o uso da fotografia pela polícia inglesa com propósitos de identificação, o que levou ao desenvolvimento e ao aumento do número de policiais fotógrafos, preocupados em fazer o melhor uso da especialidade técnica. Referindo-se especialmente ao *Committee of Crime Detection Report* de 1938:

What we have in this standardised image is more than a picture of a supposed criminal. It is a portrait of the product of the disciplinary method: the body made object; divided and studied; enclosed in a cellular structure of space whose architecture is the file-index; made docile and forced to yield up its truth; separated and individuated; subjected and made subject. When accumulated, such images amount to a new representation of society²⁰⁶.

Não é apenas de um corpo detido pelo instante fotográfico, é de um método de apreensão do corpo a que Tagg se refere, que lembra as celas individuais do panóptico de Bentham, representadas agora pela moldura e pela claridade luminosa da técnica fotográfica. As fotografias dos detentos analisadas em seu conjunto por Tagg sinalizam, assim, para novos modos de representação da sociedade, tendo em vista o que contém de elementos que remetem à produção de uma sociedade disciplinadora e vigilante,

²⁰⁴ TAGG, J. “Evidence, truth and order: a means of surveillance”. In: EVANS & HALL, op. cit. p. 246.

²⁰⁵ CORBIN, A. “Bastidores”. In: ARIÈS & DUBY, op. cit.

²⁰⁶ TAGG, op. cit., p. 253.

cujos métodos irão se aperfeiçoar e se atualizar com o tempo através da introdução das novas tecnologias de produção e de reprodução da imagem e seu emprego como dispositivo de monitoração, gerando não apenas um novo ciclo narrativo no universo policial, mas do mesmo modo que as fotografias analisadas por Tagg, remetendo-nos a um novo contexto de representação da sociedade.

Também Dubois observa que o desenvolvimento espetacular da imagem fotográfica e seu ganho de realismo ficam evidentes desde o seu surgimento e lembra o discurso de François Arago, formulado em 1839, quando evoca a perfeição da reprodução fotográfica, a exatidão, a precisão dos detalhes, a nitidez dos contornos, enfim, “a verdade das formas”. O ganho não era apenas de ordem tecnológica, mas, sobretudo, era uma questão de “verdade da imagem” e substituíra o realismo subjetivo e manual da pintura ou do desenho por um tipo de realismo objetivo²⁰⁷.

A fotografia insere-se, assim, em um ambiente de produção de uma série de outros dispositivos e tecnologias que surgem ao longo do século XIX com o objetivo de discriminar, identificar, registrar, classificar e precisar as diferenças, tendo em vista o controle do social, apoiadas no ato de ver e no exercício do olhar. É certo, conforme destacam os vários estudiosos do período em questão, que a produção de um sentimento de identidade individual que animou o século XIX esparramou-se e adquiriu vigor no interior da cultura ocidental, produzindo novos e distintos modos de inscrição no social. Tal sentimento, ao mesmo tempo em que gerou mudanças importantes no âmbito da vida social, produziu historicamente um novo modo de olhar para si e para o outro. É Alain Corbin quem, ao buscar os vários indícios de produção de um olhar para si e de uma determinada noção de eu, identifica um farto conjunto de artefatos, práticas e movimentos que remetem a esse complexo processo. É também desse período a democratização e a difusão social do retrato:

Adquirir e afixar a sua própria imagem desarma a angústia; é demonstrar sua existência, registrar sua lembrança. Bem encenado, o retrato atesta o sucesso, manifesta a posição. (...) Ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de auto-estima, que democratiza o desejo do atestado social²⁰⁸.

Com relação à força documental que a fotografia assumiu, suas relações com a

²⁰⁷ DUBOIS, op. cit., p. 50.

²⁰⁸ CORBIN, op.cit., p. 423-425. Destaco outros autores considerados centrais na produção teórica sobre o processo de construção do indivíduo moderno como: Norbert Elias, Louis Dumont e o próprio Georg Simmel.

área judiciária e sobre os modos como ela incidiu no imaginário social, Annateresa Fabris destaca um fragmento das memórias de Nadar, artista fotógrafo da primeira metade do século XIX, que narra a importância que teve a “fotografia homicida” no julgamento de um marido que assassinou o amante de sua esposa. Era esperado que o marido fosse absolvido, pois se tratava de um caso de adultério. No entanto, a exibição da foto do cadáver na sala de despachos do *Le Figaro*, contribuiu decisivamente para a condenação à morte dos acusados. Reproduzo em seguida a sua descrição por tratar-se de uma narrativa descritiva de uma imagem, além de apresentar elementos importantes que remetem à produção de um determinado modo de olhar e de narrar um corpo vítima de um crime:

Um mês, seis semanas após a noite de Croissy, um marinheiro engancha, sob a ponte, com seu arpão um montão informe, horrenda aparição de sujeira. É o cadáver de um afogado em estado de putrefação avançada, reduzido de modo tão abominável que a forma humana, é a princípio, irreconhecível. Os membros foram apertados e amarrados com violência no corpo. Faixas de chumbo os comprimem com turgores lívidos; a massa informe parece o ventre pálido de um sapo. A pele das mãos e dos pés, toda encarquilhada, é cruamente branca, enquanto o rosto é de cor acinzentada. Os globos com as pálpebras reviradas, semelhantes a dois ovos e quase prestes a explodir, saltam fora da lívida cabeça. Entre os lábios inchados, da grande boca aberta, pende a língua intumescida, meio comida pelos peixes ... (...) Nunca a putrefação chegou a um estágio mais horrível do que este montão anônimo, do que esta informe carcaça destripada e mole que faria desmaiar um coqueiro²⁰⁹.

Para Nadar, a população diante da imagem revoltou-se, pediu a condenação e influenciou a decisão da justiça:

A foto pronunciou a sentença de morte, e é uma sentença sem recurso. À MORTE!!!... (...) é tamanha a perturbação da própria justiça – pois assim é chamada – diante da imagem maldita do delito que aquela prova fotográfica acaba substancialmente por tomar o lugar de tudo e arrastar tudo. (...) Sou dominado ao mesmo tempo pelo horror e por uma piedade infinita diante destes condenados que pagarão por quem, mais digno de condenação, é absolvido: arrastados para sempre eles e suas crianças – que não cometeram nada – no horror e no irreparável. Mas, neste caso, A FOTOGRAFIA quis assim...²¹⁰

Fabris observa que o uso da fotografia na área judiciária levou ao aparecimento da fotografia criminal e do fotorretrato e que sua imposição legal como dispositivo de identificação deu-se no início do século XX, sendo sua adoção baseada em um conjunto

²⁰⁹ NADAR. “Quando ero fotografo”. Apud: FABRIS, A. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: _____. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 25.

²¹⁰ FABRIS, “A invenção...”, p. 26.

de justificativas, tais como: “possibilidade de descontos nas viagens ferroviárias, possibilidade de uso de bilhetes postais de reconhecimento, tutela da sociedade civil ‘contra os indivíduos perigosos, posto que pode realizar seu recenseamento gráfico, e sua fisionomia reproduzida em muitas cópias pode ser transmitida quando se fizer necessária sua cultura’²¹¹”. Muito embora houvesse manifestações de oposição relativas à liberdade individual, a última justificativa amenizava tais resistências. A autora cita, ainda, “o efeito milagroso da fotografia no campo criminal”, quando entre 2 de novembro de 1871 e 3 de dezembro de 1872, foram efetuadas 375 prisões em Londres devido às identificações realizadas por meio da fotografia.

No Brasil, Boris Fausto, em seu estudo sobre criminalidade e crimes na cidade de São Paulo entre 1880 e 1924, a partir de uma abordagem foucaultiana, analisa a malha classificatória utilizada pela polícia: a criação de categorias dos suspeitos - submetidos a freqüentes averiguações e vigilância - e a introdução, em 1891, da fotografia como dispositivo de identificação:

O fotógrafo policial organizava uma galeria de retratos numerados, constando de cada um deles a legenda descritiva “gatuno”, “passador de contos” etc. A exposição desses retratados em lugares públicos provocava aliás críticas sobretudo de advogados, que a consideravam atentatória aos direitos individuais. Às vezes os retratados estavam ainda sujeitos a processo em andamento, sem terem sido condenados. Considerada quando de sua adoção um passo gigantesco em matéria de prova policial, a fotografia revelou limites, para nós, evidentes, no correr dos anos.²¹²

Fausto observa, ainda, que o fato de um delinqüente ou suspeito ter sua fotografia nos arquivos policiais gerou problemas a ponto de ser criada uma norma legal, no início do século XX, de que a chapa fotográfica seria inutilizada diante do requerente cuja fotografia não demandasse ocorrências policiais, estando a serviço apenas da identificação do cidadão.

Um outro aspecto a ser considerado diz respeito ao fato de que com a fotografia a imagem tornou-se um bem possível de ser transportado e com ela o corpo suspeito detido em celas imagéticas. Para Tom Gunning, ao abordar o emprego da fotografia no universo policial, o corpo, com a fotografia, tornou-se uma imagem transportável e completamente adaptável às dinâmicas características da modernidade, como mobilidade e circulação: “Tanto no processo legal de identificação quanto em suas

²¹¹ Ibid., p. 28.

²¹² FAUSTO, B. *Crime e cotidiano*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 147.

elaborações fantasiosas na ficção policial, o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar, e a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo”²¹³.

O autor destaca, ainda, três aspectos, segundo ele, entrelaçados, e que caracterizam o emprego da fotografia como ferramenta ideal do processo de investigação policial. São eles:

sua condição de índice, que deriva do fato de que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da entidade e pode portanto fornecer evidência sobre o objeto que retrata; seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com seu objeto, o que permite reconhecimento imediato, e sua natureza separável, o que lhe permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo. Como um indício, a fotografia tornou-se parte de um novo discurso de poder e controle²¹⁴.

Assim, a fotografia, que tanto pode inocentar quanto condenar um corpo suspeito, atua como ferramenta para manter a relação entre a identidade e um corpo específico, reforçando a idéia de uma entidade única. Há que se ressaltar, também como faz o autor, que as garantias dadas pela nova tecnologia da imagem para o exercício do aprisionamento do corpo em imagem, entendendo-a como uma informação convincente, vão se apoiar em um sistema mais amplo de produção de conhecimento que envolve a classificação como uma preocupação moderna, a noção de indivíduo em seu sentido moderno e o fato de ela se inscrever em configurações e circuitos predeterminados de poder. Outro aspecto é que ela substitui práticas anteriores de marcação de corpos criminosos, como as marcas de ferro em brasa, abolidas na França em 1832. Ao invés de serem marcados, os corpos são classificados, medidos e, agora, fotografados. “A fotografia ajudou a emergir uma nova forma de controle, armada com técnicas modernas”²¹⁵, articulando-se aos métodos de análises científicas, mudando substancialmente a produção de narrativas que envolvem tanto os sinais de culpa quanto os métodos de reconhecimento.

É importante observar que os indivíduos, desde o início do emprego da fotografia como meio de reconhecimento, produziam distorções em suas expressões

²¹³ GUNNING, T. “Um retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, L. & SCHWARTZ V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 45.

²¹⁴ Ibid., p. 45-46.

²¹⁵ Ibid., p. 48.

faciais como estratégia de resistência para dificultar a identificação, semelhante ao que ocorre nos dias atuais em relação às câmeras de vigilância, quando são produzidas estratégias as mais variadas para comprometer o reconhecimento do ou dos autores envolvidos em determinadas ações consideradas criminosas. Mas, em tempos de velocidade baixa, qualquer movimento comprometia a resolução da imagem. No entanto, esse tipo de estratégia, em função dos progressos tecnológicos, não foi muito longe. Combinada a medições corpóreas e a métodos cada vez mais sofisticados de identificação dos corpos, a fotografia articulou-se ainda a um outro procedimento considerado estratégico até os dias atuais e fundamental no conjunto de tecnologias de controle e vigilância social. É Sekula, citado por Gunning, quem vai afirmar: “o artefato central desse sistema não é a câmera, mas o arquivo”²¹⁶.

Mas, se a fotografia desempenhou um papel importante nos processos de deciframento, classificação e aprisionamento de corpos, capturá-lo em movimento no instante mesmo de uma ação criminosa tornou-se uma fantasia explorada na literatura, no teatro e no cinema logo em seus primeiros tempos, antes mesmo de se tornar um procedimento importante na identificação criminal. Entre ciladas, chantagens e acasos, o próprio ambiente da ficção acabou por reforçar alguns mitos já em construção: a idéia da câmera como uma testemunha neutra, a idéia de imagem como evidência e verdade e o poder das recentes tecnologias de produção de imagens em uma sociedade marcada pelo uso crescente de dispositivos de vigilância, controle social e disciplinamento de corpos.

De uma importante aliada para a polícia a partir da segunda metade do século XIX, substituindo aos poucos o método da descrição do olhar policial baseado na memória visual dos agentes, não tardou muito (primeira década do século XX) para o retrato como dispositivo de identificação criminal romper as fronteiras do universo penitenciário e deslizar para outros domínios do social. Corbin observa que, em 1912, na França, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, o método foi empregado

também aos nômades e itinerantes, inclusive comerciantes e industriais do exterior, a posse de uma ‘carteira de identidade antropométrica’. Nela figuram o nome, sobrenome, data e local de nascimento, filiação, descrição, impressões digitais e a foto dos indivíduos; reconheceremos nela a antepassada de nossa carteira de identidade²¹⁷.

²¹⁶ SEKULA, Apud: GUNNING, op.cit.

²¹⁷ Ibid.. p. 435.

É importante observar que os tipos sociais alvos da nova medida são justamente aqueles cujo modo de circulação é nomádico e a medida visava justamente capturá-los em movimento, projeto atualmente aperfeiçoado com os dispositivos eletrônicos de monitoração os mais diversos e dos quais participam as câmeras de vigilância. Corbin observa também que o emprego desse procedimento gerou debate e inquietação, pois pesavam sobre os segredos da vida privada dos indivíduos - debate que ainda é identificado nos dias atuais. O fato é que tais procedimentos foram largamente difundidos, expandiram-se para outros domínios e sujeitos sociais, e os procedimentos de identificação dos indivíduos tornaram-se mais sofisticados e foram incorporados no cotidiano.

Convém ainda destacar, conforme o faz Paul Virilio²¹⁸, que durante a Primeira Guerra, mais exatamente em 1917, Edward Steichen, pintor-fotógrafo e mestre do pictorialismo, sob as ordens do general Patrick, foi encarregado de dirigir as operações de reconhecimento fotográfico aéreo do corpo expedicionário norte-americano na França. Mesmo envolta em um debate acirrado naquele ano, promovido pela revista americana *Camera Work*, sobre a “incompetência objetiva da fotografia”, prevaleceu a idéia de que a foto seria um documento objetivo e uma testemunha irrecusável comparada à objetividade científica, atribuindo à fotografia um papel importante com o seu emprego na medicina e na polícia. Segundo Virilio, não era incomum os cineastas e os fotógrafos civis serem comparados a espíões, ficando as impressões de caráter subjetivo da guerra sob a responsabilidade dos pintores fotógrafos, profissional responsável pela produção de imagens da guerra, substituído, posteriormente, pelos fotógrafos propriamente ditos.

É também Tagg²¹⁹ quem observa que não foram apenas as instituições prisionais e policiais que se valeram da fotografia como uma ferramenta conveniente para suas novas estratégias de poder. A partir da metade do século XIX, os hospitais, assim como os asilos, os reformatórios e as escolas, o exército, a família e a imprensa, valeram-se dos valores de produção de verdade, conhecimento, descrição, observação e registro atribuídos à imagem fotográfica. O autor destaca, nesse caso, o emprego da fotografia pelo fundador da *Royal Photographic Society* e superintendente do *Female Department of the Surrey County Lunatic Asylum*, Dr. Hugh Welch Diamond, que, em 1856, expôs

²¹⁸ VIRILIO, *A máquina...*, p. 72-74.

²¹⁹ TAGG, op. cit., p. 355.

sua teoria sobre a aplicação da fotografia na prática psiquiátrica. Teria ela três funções: auxiliar no tratamento, considerando o efeito que ela gera no paciente; atuar como registro permanente, visando orientar o médico em suas análises fisionômicas e contribuir para identificação da insanidade. Semelhante ao uso da fotografia em outros universos, partia-se da perspectiva de que a condição mecânica, os processos químicos e óticos da tecnologia garantiam imagens de verdade em seu uso científico, ou seja, a produção de mecanismos “naturais” produz imagens “naturais”.

Mas se a fotografia mostrou-se eficaz, sendo empregada até os dias atuais como tecnologia e dispositivo para controle e monitoramento social, é fácil supor as potencialidades geradas em anos mais recentes pelas câmeras de vídeo e outros métodos de rastreamento para esses fins e com avanços significativos, principalmente, nas logísticas de guerras dispersando-se no tecido social, atuando fora do ambiente da guerra, da prisão e do sistema judiciário e integrando-se de forma sistemática à vida cotidiana na cidade e à cultura da segurança. Semelhante ao que ocorreu com o uso da fotografia, novos tipos de narrativas emergem nesse contexto, bem como os sinais que sugerem a culpa, muito embora o congelamento de imagens, para facilitar a identificação dos sujeitos envolvidos em determinadas ações, remetam ao universo da fotografia, agregando-lhe procedimentos técnicos oriundos das novas tecnologias de manipulação de imagens.

Cada vez mais baratas, pequenas e com mecanismos que permitem capturar imagens próximas e distantes e em movimento, elas se destacam nos dias atuais como procedimento para monitoramento e controle social. As câmeras estão praticamente em todos os lugares. Escolas, presídios, hospitais, bancos, condomínios, caixas eletrônicos, ruas, praças, aeroportos, ônibus, entradas de edifícios, elevadores, dentro das casas, escritórios, terminais urbanos, metrô, espaços de lazer, no pequeno armazém perto de casa, farmácia, *shopping centers* e estabelecimentos comerciais os mais diversos. A lista é grande e pode ser ampliada.

Do mesmo modo que no princípio do panoptismo, as modernas câmeras orientam-se a partir da idéia de que elas existem para prevenir atos considerados prejudiciais ao bom convívio social e têm como função inibir, testemunhar, vigiar, mudar comportamentos, instaurando nos indivíduos a idéia de que estão sendo permanentemente observados, mesmo que se reconheça os limites de um estado de vigilância completo e absoluto.

Muito frequentemente existe uma identificação através de um cartaz informando

que as câmeras de vigilância estão lá e que o estabelecimento está sendo monitorado eletronicamente. Os textos mais usuais impressos nos cartazes são: “Sorria, você está filmado” e/ou “Este estabelecimento é monitorado eletronicamente” e, às vezes, estão acompanhados por uma imagem estilizada de uma câmera de televisão. No primeiro, especialmente, ficam identificadas de modo explícito as relações construídas com o universo midiático e sugerem que a imagem do indivíduo nos monitores das televisões, além de ser positiva é gratificante, idéia amplamente disseminada no social de que os indivíduos que têm suas imagens divulgadas na televisão adquirem certo status social.

Convém observar que em muitos lugares inexistem os cartazes que anunciam a sua presença, pois, dependendo do estabelecimento, sabe-se ou reconhece-se previamente que ele já as possui ou, ainda, instala-se o monitor em um lugar estratégico no espaço – geralmente ao alto - de modo a tornar público e a informar aos indivíduos que nele circulam que suas imagens estão sendo capturadas, gravadas e exibidas simultaneamente. A idéia de simultaneidade na captação e exibição de imagens, caracterizada no ambiente televisivo como “ao vivo”, foi utilizada em um texto impresso em vários cartazes fixados em uma loja de departamentos da cidade com clientela predominantemente feminina, explorando a ambigüidade do termo: “Você é mais bonita ao vivo”.

Acostumada a identificar a localização das câmeras, observei que em muitos lugares existe apenas o cartaz, o que sugere, segundo o depoimento do proprietário de uma banca de revistas na cidade, que “se elas estão em todos os lugares, por quê não estariam aqui também?”²²⁰. Mas, se naquela ocasião eu não fui questionada pelo fato de ficar procurando a localização da câmera, o mesmo não aconteceu com um estudante do curso de cinema em um banco da cidade. Interessado por tecnologias de produção e de reprodução de imagens, o acadêmico foi “cercado” pelos guardas do banco e questionado pelo seu interesse em localizar as câmeras, pois seu gesto e olhar foram considerados suspeitos. O que ocorreu com o estudante de cinema sugere-nos várias questões, entre elas a idéia de “naturalização” no emprego desse tipo de dispositivo como tecnologia de vigilância e a inquestionabilidade de seu uso. Muito provavelmente, o discurso que está implícito na atitude dos guardas, além de identificar como suspeito o interesse do aluno, foi o de considerar que a instalação das câmeras deva ser incorporada e assimilada no cotidiano dos indivíduos como um dispositivo “natural” na

²²⁰ Já existem no mercado câmeras de plástico baratas que imitam perfeitamente as câmeras de vigilância originais.

rotina e na paisagem citadina.

As necessidades que justificam a instalação das câmeras de monitoração são muito variadas e cobrem razões mais particulares e específicas como, por exemplo, verificar se a empregada doméstica está maltratando a criança ou, ainda, quando utilizadas por detetives particulares, para verificar se um dos cônjuges está vivendo uma situação de adultério. Do espaço público elas migraram para o universo da vida privada, colaborando em seu efeito multiplicador e extensivo a espaços os mais diversos e variados, contribuindo para a sua aceitação e popularização.

Seu uso, conforme já foi identificado em suas aproximações com o panoptismo, visa não apenas denunciar e testemunhar ocorrências, mas também transformar comportamentos, atuar como mecanismo pedagógico, procurando não apenas atuar sobre indivíduos, mas também coletiva e planetariamente, considerando que existem complexos e sofisticados dispositivos de captação de imagem que monitoram e vigiam o planeta, podendo captar e registrar eventos os mais distintos. Outro aspecto a ser destacado diz respeito à inscrição dos corpos no espaço e a possibilidade que as novas tecnologias têm de rastreá-los em movimento, em lugares de passagem. Aliados a outros dispositivos de identificação e classificação de corpos, as novas máquinas de ver, do mesmo modo que no panoptismo, captam a imagem do indivíduo sem ele ter necessariamente contato visual com o profissional que interpreta as suas imagens ou o tipo de destino que lhe será dado.

Com relação a essa última questão, abre-se um amplo leque de possibilidades e percorre-se uma outra zona de indeterminação. Lembro, a esse respeito, de que meses após a instalação de um circuito fechado de monitoramento eletrônico em meu condomínio, indaguei a um dos vigias se havia sido identificado algum tipo de “ocorrência”. De modo jocoso e sorrindo, disse-me que os garotos não estavam mais fumando maconha no estacionamento e que uma moradora de determinado bloco, “casada e até com filhos”, foi vista “traindo o marido com outro, lá no estacionamento”. Saliento que em nenhum momento durante minha pergunta criei com o vigia uma situação de intimidade que pudesse instituir condições para que uma informação dessa ordem, a da fôfoca, me fosse narrada. Tal situação levou-me a considerar que as impressões subjetivas e os valores dos indivíduos que “assistem” às imagens nas telas dos monitores participam do processo de interpretação dessas imagens de formas as mais variadas, mediando suas análises e o destino que lhes é conferido.

O mesmo vigia citado no exemplo acima, tendo seu olhar voltado quase que

exclusivamente para as telas que transmitem as imagens das rotinas diárias no condomínio, não conseguiu evitar que um entregador de pizza fosse roubado, pois, no espaço em que havia estacionado sua motocicleta não havia cobertura das câmeras. O curioso é que o entregador havia estacionado sua motocicleta atrás da guarita, praticamente às costas do vigia.

Com a miniaturização desses dispositivos, a sua visibilidade é cada vez menor, dissociando “ver e ser visto”, rompendo, desse modo, com qualquer possibilidade real de comunicação entre as partes. Se, na época de Bentham, a escuridão ainda era um grande problema a ser solucionado pelo seu dispositivo, atualmente, as câmeras dispõem de mecanismos de captação de imagens no escuro.

Combinadas a sofisticados bancos de dados é possível rastreamento e identificação em questão de segundos indivíduos considerados suspeitos e procurados pela polícia que em algum momento cruzarem o seu campo de cobertura através de leituras biométricas. De aparatos mais limitados tecnologicamente a outros extraordinariamente sofisticados, até desconhecidos do grande público pelo seu uso militar e estratégico na configuração geo-política do mundo hoje, é possível observar que os dispositivos de rastreamento e as máquinas de visão, tendo em vista o controle social e a vigilância, multiplicaram-se e diversificaram-se cada vez mais.

Acredito que o fato de a cultura contemporânea já ter incorporado e naturalizado a presença contínua das imagens midiáticas e suas tecnologias no cotidiano colabora de modo significativo para a adaptação e receptividade desses novos dispositivos em muitos ambientes e sem questionamento. A própria televisão poderia, sob alguns aspectos, ser considerada como uma grande máquina de ver, que a tudo espiona e captura mediante processos sistemáticos de classificação, decupagem, edição e circulação de imagens, universos os mais variados, além de utilizar com muita frequência microcâmeras que captam imagens e áudio, empregando o discurso jornalístico para justificar o fato de que o sujeito e a situação enfocada desconhecem que estão sendo “objetos de informação”. Tais informações são frequentemente utilizadas para “testemunhar” ações consideradas criminosas ou suspeitas e se transformam em documentos para denúncia, colaborando para o mito de uma verdade da imagem. São significativas, ainda, as parcerias complexas que, em muitos casos, estabelecem-se entre as imagens oriundas das câmeras de monitoração e sua circulação no fluxo televisual, bem como as sobreposições entre o olhar policesco e o jornalístico. O uso de imagens oriundas das câmeras de monitoração migrou

decisivamente para os telejornais e se tornou importante aliado em matérias que abordam a violência urbana. As imagens mesclam-se e se confundem à estrutura narrativa, compartilhando ideários produzidos em torno da verdade das imagens, sendo reforçados os discursos que atribuem a elas valores de prova e evidência, discurso igualmente produzido no ambiente jornalístico.

A idéia, diferentemente do plano de Bentham, onde o princípio se realiza através de um projeto construtivo, é de que os novos dispositivos não necessitam de transformações arquitetônicas importantes e diluem-se, conforme destacou Michelle Perrot, nas circulações cibernéticas, assim como, acrescento, nos fluxos midiáticos e nas configurações espaciais das cidades. Se atualmente ainda é possível identificar em muitos espaços o uso de soluções improvisadas para a sua instalação, as novas edificações já são concebidas prevendo na concepção do projeto a instalação de dispositivos de vigilância.

Como em Bentham, todos individualmente e coletivamente são potencialmente alvos do olhar maquínico. Não há mais o receio da sombra e das regiões pouco iluminadas. Os problemas relativos à captação de áudio ficam, igualmente, melhor solucionados do que no Panóptico de Bentham, tendo em vista o uso de potentes tecnologias para captação de sons à distância, dependendo do evento investigado, bem como são empregadas tecnologias de escuta, como os grampos telefônicos, onde se ouve sem ser visto. Observo que o silêncio das imagens das câmeras de vigilância colabora para a sua diluição nos espaços, ao mesmo tempo em que reforça o sentido da visão.

3.4. Espetáculo, vigilância e controle

A instalação e o uso cada vez mais freqüente, para fins variados, dos novos dispositivos e tecnologias de monitoração, inscrevem-se dentro de uma configuração maior de traços e sintomas que caracterizam as sociedades atuais. Michel Foucault, ao problematizar em *Vigiar e Punir* o surgimento de instituições panópticas e a implantação dos corpos no espaço, caracteriza a sociedade moderna enquanto uma sociedade disciplinar e de vigilância, se comparada com as sociedades ocidentais antigas, caracterizadas por ele como “uma civilização do espetáculo”. Para ele

Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das

imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto ds forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos.²²¹

Contemporaneamente, talvez seja possível afirmar, juntamente com Deleuze, que as sociedades disciplinares entraram em crise e estejam sendo substituídas por “sociedades de controle”. Para Deleuze, em entrevista concedida a Toni Negri²²², estamos contemporaneamente diante de uma crise generalizada de todos os meios de confinamento, tais como a família, a escola, a fábrica, a prisão, o hospital. Segundo ele, uma das características das “sociedades de controle” é que elas não funcionam mais por confinamento, “mas por controle contínuo e comunicação instantânea” e configuram-se a partir da “prisão ao ar livre”, onde a dominação se generaliza o controle é mais amplo e molecularizado e articula-se a partir de redes.

Reformar esses meios, referindo-se às instituições e lugares de confinamento, tem sido, ao que tudo indica, a palavra-chave que tem orientado os principais temas que envolvem suas problematizações e, talvez, antecipando a idéia de que essas instituições estejam sendo condenadas em um futuro breve. Segundo Deleuze, em “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”²²³, a brevidade desse tipo de modelo de sociedade já era também prevista por Foucault. Do mesmo modo que o modelo anterior, a sociedade de soberania entrou em falência. Tal modelo conheceu, igualmente, suas crises, as quais se aprofundaram após a Segunda Guerra Mundial, com fôlegos e avanços diversos.

Se, no modelo anterior, a assinatura indicava o indivíduo, e o seu número de matrícula indicava a sua posição na massa, discriminando-o e individuando-o, nas “sociedades de controle”, diferentemente, ele é uma cifra e a cifra é uma senha que marca o seu acesso ou sua rejeição à informação. Senha, na realidade, parece ser outra palavra-chave para designar de modo geral as políticas de acessos na sociedade atual.

A antiga massa transformou-se em amostras, dados, índices de audiência, mercados ou bancos de dados, divisível e capturada no seu movimento e na sua circulação. O indivíduo seria essa imagem em movimento contínuo que serpenteia a paisagem urbana que ora está na esquina, ora diante de um elevador, ora em um

²²¹ FOUCAULT, *Vigiar...*, p. 190.

²²² DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.

²²³ Id.

estacionamento, ora encontrando-se ou desencontrando-se nas ruas da cidade, ora em trânsito com suas malas e corpo sendo rastreados em um aeroporto ou em algum outro lugar estratégico de passagem. Trata-se de um indivíduo permanentemente suspeito de seu próprio movimento.

Para Deleuze, existe uma correlação entre o tipo de sociedade e os tipos de máquinas: “... não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las²²⁴”. Assim, nas antigas sociedades de soberania identificamos máquinas simples como alavancas, roldanas e o relógio; nas sociedades caracterizadas como disciplinares encontramos máquinas do tipo energéticas onde o risco é a sabotagem, uma clássica forma de manifestação de resistência nas fábricas e de comprometimento do seu funcionamento; já nas sociedades de controle, identificamos outros tipos de máquinas que são as cibernéticas e os computadores, cujo risco de mau funcionamento fica por conta da introdução de vírus e da pirataria. Tratam-se, essas últimas, de interferências que se dão no movimento do sistema, sua atuação é invisível e dispersa. A forma-fábrica, segundo Deleuze, cedeu lugar ao marketing, às atualizações e avaliações contínuas. O sistema prisional, baseado apenas no confinamento, deu lugar às coleiras eletrônicas; nas escolas a obediência simples deu lugar à introdução da empresa em vários níveis de escolaridade e os meios de confinamento convencionais cederam lugar ao controle e vigilância nos espaços abertos ou, ainda, acrescento, remetendo a um outro tipo de confinamento: o das telas.

David Lyon observa que uma das características da modernidade, com o desenvolvimento acelerado das tecnologias de comunicação e da informação, tem sido o desaparecimento do corpo, e que para compensar esse desaparecimento foram e são criados dispositivos de rastreamento por diversas instituições e com distintas finalidades, em uma tentativa constante de torná-lo visível com diferentes meios e formas de apropriação - como, por exemplo: métodos biométricos e genéticos, classificações variadas que abastecem base de dados para o mercado, sistemas de monitoração via satélite e vídeo, entre outros, como aqueles produzidos para os sistemas de policiamento urbano - mantendo seus traços pessoais. Lyon caracteriza as sociedades contemporâneas como “sociedades de vigilância”²²⁵, observando que os valores, as relações de poder e que as propostas que se expressam, não são

²²⁴ Ibid., p. 223.

²²⁵ Foi o sociólogo T. Marx, segundo Lyon, quem cunhou pela primeira vez, em 1985, o termo “sociedade de vigilância”, inspirado na obra *1984*, de Orwell.

inerentemente negativas, anti-sociais ou malignas, mas que são portadoras de mudanças importantes nas noções de público e privado, bem como remetem a questões novas sobre espaço, corpo e subjetividade; questões, segundo ele, centrais para a compreensão desse tipo de sociedade que a experimenta de forma variável e diversa, dependendo das condições e contextos locais, bem como em seus arranjos com as dinâmicas globais, e com implicações significativas quanto ao papel do estado²²⁶.

Mas, se no formato clássico do Panóptico de Bentham, a idéia era de um ou poucos vigiarem muitos (da palavra grega *pan*, que significa ‘todo’, e *opticon* que representa o ‘visual’) Mathiesen²²⁷, em sua análise dos meios de comunicação de massa modernos, chama atenção para o fato de que não apenas o panoptismo caracteriza a sociedade contemporânea, mas também o que ele denomina “corajosamente” - como ele próprio afirma - de “sinoptismo”. Trata-se de um conceito que une as palavras gregas ‘*syn*’, que significa ‘junto’ ou ao mesmo tempo, e ‘*opticon*’. A idéia do autor é de que existe uma relação complexa que aí se estabelece e que a mídia é um grande exemplo de sinoptismo onde muitos voltam a atenção a um mesmo evento. O autor identifica, ainda, parcerias importantes entre esses dois dispositivos em nossa sociedade em outros níveis do social e para ele um exemplo clássico de fusão desses dois conceitos está descrito por George Orwell em *1984*. As câmeras de vigilância atuariam, considerando-se a análise de Mathiesen, igualmente, nesse ambiente sinóptico e panóptico.

Para Virilio, ao abordar a questão do acesso à cidade e indagar se a aglomeração metropolitana possui uma fachada, afirma que “não se trata mais, como no passado, de isolar pelo encarceramento o contagioso ou o suspeito, trata-se, sobretudo, de interceptá-lo em seu trajeto a tempo de auscultar seus trajés e bagagens”²²⁸, referindo-se à súbita proliferação de câmeras, radares e pórticos magnéticos nos lugares de passagem obrigatórios. O acesso à cidade, nesse contexto, dá-se, segundo o autor, com a interface da tela, de um sistema de audiência eletrônica no qual se apaga a antiga confrontação de ruas e avenidas, renovando a noção de setor urbano com a abertura de um “espaço-tempo tecnológico”.

Janice Caiafa, em seu estudo das viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro, descrevendo os variados aspectos que participam do cotidiano desses percursos e

²²⁶ LYON, D. *Surveillance society: monitoring everyday life*. Buckingham/Philadelphia: Great Britain by Biddles Ltd, 2002. p.15-32.

²²⁷ MATHIESEN, T. “A sociedade espectadora: o “Panóptico” de Michel Foucault revisitado”. *Margem*, n. 8, dez/1998.

²²⁸ VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: 34, 1993. p. 8.

problematizando uma série de questões que envolvem a convivência nesse meio social provisório, aborda, igualmente, os processos eficazes de dominação que se dão contemporaneamente a partir de outros métodos que não mais o trancafiamento e a disciplina:

É que a lógica disciplinar, no sentido que Foucault emprestou ao termo, se generalizou por toda a sociedade: os axiomas da escola, do exército e da família podem vigorar em ‘plena liberdade’, sem a necessidade dos muros. Em outras palavras, os axiomas que realizam o capitalismo não precisam (ou precisam menos) ser impostos e sua obediência vigiada, posto que se diluíram como uma

névoa pelos caminhos mais tênues da aceitação e da sedução, permeando assim o tecido social, alcançando um lugar de desejo em nossa subjetividade e, portanto, em nossa vida²²⁹.

É também Beatriz Furtado quem observa:

As imagens eletrônicas se inserem na paisagem urbana como sintoma de uma sociedade que persegue a vigilância como condição de interdição dos fatos que toma como fora da ordem. Ao interpor as câmaras ante os caminhos, o que faz é gerar um olho cego que parece olhar o nada. Porém, ainda que jamais pudesse alcançar êxitos em seus propósitos, o importante é a idéia de uma realidade controlada. O que interessa é o sentimento de que há alguém que olha²³⁰.

Mas, se por um lado, presenciamos as crises de uma sociedade disciplinar e a instauração de uma sociedade de controle, é certo, também, que a sociedade do espetáculo resistiu aos tempos e sobrevive nos dias atuais com novos dispositivos e modos específicos de expressão - a ponto de Debord caracterizar a sociedade contemporânea como “sociedade do espetáculo” - bem como os próprios saberes-poderes produzidos pela sociedade disciplinar que se generalizaram em todo o social. Não há como desconsiderar, conforme salienta Machado²³¹, que em uma sociedade marcada pelos destinos do Panóptico, sugerindo que as máquinas de vigilância eletrônica realizam o mesmo papel que a arquitetura de Bentham, que a própria vigilância resulta também em espetáculo.

Do mesmo modo que os limites entre o vigia e o vigiado eram pouco precisos no

²²⁹ CAIAFA, J. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2002. p. 29.

²³⁰ FURTADO, B. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. p. 135.

²³¹ MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 225.

Panóptico, são igualmente difíceis de precisar as fronteiras entre o observador e o observado ou entre o espectador e o espetáculo.

As telas dos monitores de vigilância, afirma Machado, não são mais objetos secretos, reservados apenas às salas de controle e observação. Antes, elas se esparramam pela paisagem vigiada, oferecendo-se como espetáculo aos seus próprios protagonistas, para que o olho do público assuma ele mesmo a tarefa da vigilância²³².

Creio que um importante sintoma dos encontros gerados entre uma sociedade de controle com uma sociedade marcadamente espetaculoísta e voyeurista, onde fica evidente o rompimento entre as fronteiras entre público e privado, entre espectador e espetáculo, é o sucesso atribuído aos *reality shows*, tanto na televisão quanto na Internet, onde os espectadores exercitam orgiasticamente o olhar *voyeur*, ao mesmo tempo em que os protagonistas dos programas exibem-se prazerosamente diante das câmeras. Com certeza, há que se considerar que existem diferenças importantes entre a tarefa de vigilância das câmeras que monitoram a circulação dos indivíduos na cidade e esse tipo de gênero. Por outro lado, não há também como desconsiderar que existem algumas similaridades importantes como, por exemplo, as manifestações de prazer-poder produzidas pelo olhar *voyeur* dos agentes que observam cotidianamente as imagens exibidas pelos monitores de vigilância. Esta sobreposição de olhares e fusão entre o dispositivo de monitoração e aqueles produzidos pela indústria cultural foi identificada por um estudante de jornalismo da UFSC que, ao produzir uma matéria sobre as câmeras de vigilância instaladas no campus universitário, relatou-me que, ao entrevistar um dos vigias que monitora as telas, surpreendeu-se com a declaração no momento em que este lhe confidenciou que gostava de ver os jovens namorando no campus universitário. Esse exemplo, assim como outros identificados durante a pesquisa de campo e que serão abordados no próximo capítulo, remete à confluência e convergência entre o universo da vigilância e o do entretenimento televisivo e, nesse caso específico, sugerindo, ainda, uma relação de apelo erótico por parte do observador ao se satisfazer com a imagem produzida da intimidade dos namorados. De todo modo, a “confusão” e sobreposição entre esses universos em articulação com o conjunto de medos e temores da violência resulta em um compósito que contribuem para a produção de uma sociedade marcada pelos dispositivos da vigilância tele-eletrônica na paisagem

²³² Ibid., p. 226.

citadina. Trata-se de uma confusão, cuja diluição entre as fronteiras entre esses universos favorece a sua proliferação.

Vanessa R. Schwartz²³³, examinando as práticas culturais na Paris do fim do século XIX, defende a hipótese de que os espectadores do cinema levaram para a experiência cinematográfica determinados modos de ver que já eram cultivados em uma série de práticas e de atividades, onde o prazer de ver já se constituía como uma importante forma de entretenimento e de lazer na vida moderna e também onde a vida real era vivenciada como um *show* e um espetáculo. Além do olhar *flâneur* e sua errância pelas ruas da cidade, visitas regulares ao necrotério de Paris, aos museus de cera e aos panoramas atraíam visitantes de diversas faixas etárias e gênero que enfrentavam longas filas para exercitar o prazer de ver. Pessoas de carne e osso nos necrotérios, a vivacidade e realismo das esculturas de cera e dos quadros, as representações realistas de eventos cotidianos e de personagens célebres exerciam um fascínio junto ao público configurando-se em um voyeurismo público e que marcará decisivamente, segundo Schwartz, o nascimento do público e do espectador cinematográfico.

A produção continuada desse desejo voyeurista resultou também, nos dias atuais, no surgimento de um outro personagem atuante na mídia contemporânea que são os *paparazzi*, uma espécie de detetive e “caçador” de imagens da vida privada de “celebridades”. Com potentes câmeras, ficam à espreita, camuflam-se e se valem de um conjunto sofisticado de estratégias em busca de imagens reveladoras de segredos da vida íntima de personagens consideradas célebres pela mídia, abastecendo periódicos, programas televisivos e editoriais específicas sobre o assunto e com grande alcance popular.

“Sim, o homem era um *voyeur*, mas será que não somos todos *voyeurs*?”, afirma Alfred Hitchcock em entrevista concedida a François Truffaut, comentando a crítica de Mlle. Lejeune, no *London Observer*, a *Janela Indiscreta* (1954) e o ataque moralizador contra o seu filme na época em que foi lançado. “Somos todos *voyeurs*, pelo menos quando assistimos um filme intimista. Aliás, James Stewart na sua janela encontra-se na situação de um espectador assistindo a um filme”²³⁴, responde Truffaut, para quem *Janela Indiscreta* é um “filme sobre cinema” e Hitchcock - recuperando as categorias

²³³ SCHWARTZ, V. R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p. 411-436.

²³⁴ TRUFFAUT, F. *Hitchcock Truffaut: entrevistas*. 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 129.

formuladas por Louis-Ferdinand Céline que divide as pessoas em exibicionistas e *voyeurs* – pertence à categoria dos *voyeurs*, “pois não se mistura à vida, ele a observa”.

Trinta e nove anos depois o mesmo estúdio que lançou *Janela Indiscreta* (Paramount) lançou *Invasão de Privacidade* (1983), de Phillip Noyce, levando às últimas conseqüências nas telas do cinema o voyeurismo, agora em épocas de mini câmeras e de tecnologias sofisticadíssimas de captação, vigilância e processamento de imagens. O filme não gerou o mesmo tipo de crítica moralista como aquelas de *Janela Indiscreta*. Tudo bem... Tínhamos como alvo de espiação Carly Norris, interpretada por Sharon Stone. Por outro lado, narrativas utilizando vigilância eletrônica de todos os tipos em situações variadas, bem como o universo voyeurista, já havia se disseminado nas tramas filmicas.

O filme, além de fazer citação à clássica seqüência onde “Jeff”, interpretado por James Stewart, observa por meio de um telescópio os apartamentos do prédio em frente, introduz um novo elemento na narrativa: desta vez, além de Carly observar também com um telescópio os apartamentos do edifício vizinho, ela é igualmente observada pelas câmeras de um circuito fechado de televisão instalado no seu condomínio. Do mesmo modo que em *Janela Indiscreta*, *Invasão de Privacidade* é um filme sobre imagens ou sobre a *Psicologia das lentes*, não por acaso, título de um curso a ser ministrado por um professor de cinema da New York University no Japão, cuja morte no banheiro, logo no início da narrativa, é registrada por uma das várias câmeras de vigilância instaladas em todo o prédio e que cobrem tanto as áreas comuns freqüentadas pelos condôminos, quanto os espaços privados.

O personagem que as observa é um rico empresário e proprietário do prédio, que assiste diariamente as imagens produzidas pelas câmeras como se estivesse assistindo uma novela, sobrepondo o universo da vigilância ao universo dos fluxos visuais televisivo. A sua obsessão pelas imagens da vida real das pessoas é justificada pelo fato de que quando era criança somente via a sua mãe, uma atriz de telenovela, através das imagens dela na televisão. São várias, na verdade, as referências que o filme faz em relação ao universo da vigilância, seu caráter voyeurista, as relações com o domínio midiático, as relações entre ver e poder e ao valor de prova atribuído às imagens, já que é através da imagem que o crime é elucidado na trama. Outro aspecto a ser observado em *Invasão de privacidade* diz respeito à produção extensa e intensa de acervos imagéticos no mundo contemporâneo, pois foi pesquisando no arquivo de imagens do empresário que Carly identificou o autor do crime, remetendo-nos ao próximo tópico: a

construção de dossiês urbanos com as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância e sua inscrição em contextos mais amplos.

3.5. Dossiês urbanos

As imagens de cidade produzidas pelas câmeras de vigilância constituem-se em um acervo imagístico de grandes proporções que, dadas as condições específicas de sua manipulação, contexto e interesses, pode ser acionado não apenas como documento, prova e imagem para animar e contribuir para a produção da memória dos sujeitos envolvidos em uma determinada ação, mas remetem, igualmente, a um tipo novo de colecionismo de imagens, verdadeiros dossiês urbanos, produzindo um tipo novo de memória urbana. “Dissimulados ou destruídos”, “interditados”, “desviados”, “*recalcados*”. São essas as características que, Derrida, a partir de uma perspectiva freudiana de análise, utiliza para descrever os desastres que marcaram o fim do milênio que são também, de acordo com ele, *arquivos do mal*:

Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas. Não se renuncia jamais, é o próprio inconsciente, a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação²³⁵.

Derrida indaga sobre quem tem a autoridade sobre a instituição do arquivo, sobre as correspondências entre o contexto, testemunho e prova, sobre o tratamento dado a tantos “dossiês”, sobre “a impaciência absoluta de um desejo de memória”, sobre o arquivo dos meios de comunicação, sobre a repressão e a leitura dos arquivos. Como problematizar tais questões - pergunta o autor - em uma configuração que reúna simultaneamente técnica e política, bem como os campos ético e jurídico?

Também Huyssen observa que um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes das últimas décadas na cultura ocidental tem sido a importância política e cultural dada à memória. Se, contemporaneamente, o presente imediato tem sido identificado como o lugar-tempo da experiência contemporânea e o futuro não é mais percebido como um lugar-tempo garantido, tal como foi prometido na alta modernidade ocidental, a “consciência temporal” do final do século XX, de acordo com Huyssen, promoveu um encontro não menos perigoso e ausente de conflitos, que foi assumir a

²³⁵DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume&Dumará, 2001. p. 7.

responsabilidade pelo passado. Para ele, essa tarefa está caracterizada pelo espaço de excelência que adquiriu a memória no final do século XX em pesquisas realizadas por várias áreas e disciplinas e também contempladas pela mídia.

Esse acontecimento deu-se, segundo Huyssen, nos Estados Unidos e na Europa a partir dos anos 70, intensificando-se a partir dos anos 80, e esparramou-se de forma mais global configurando-se em práticas culturais e políticas tais como: a restauração de velhos centros urbanos; musealização de paisagens as mais diversas; modas retrô; remasterização; *remakes*; colecionismos de utensílios e objetos variados; *revivals*; reciclagens; intensificação de publicações de caráter autobiográfico; o uso intenso da fotografia e, especialmente, da câmera de vídeo no cotidiano como lugar de arquivamento e produção da memória; aumento da produção de documentários históricos na televisão e de produções cinematográficas de época etc. Isso tudo, sem falar que nossos HDs tornaram-se cada vez mais potentes e investe-se cada mais em tecnologias de gravação e de reprodução. Chego a indagar se já não nos encontramos diante da possibilidade de, brevemente, as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância fazerem parte desse processo maior de musealização e adquirirem o caráter de memória urbana, semelhante ao que já ocorre com os arquivos e acervos dos meios de comunicação de massa.

De acordo com Huyssen, essa multiplicação de discursos e práticas em torno da memória não é ingênua e aponta para diversos lugares:

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (...) até as tentativas que estão sendo feitas no Chile, para criar esferas públicas da memória 'real' contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo²³⁶.

É importante observar que essa verdadeira obsessão em torno da memória e do medo terrível do esquecimento tensiona com o ritmo acelerado do tempo e com a vida cada vez menos longa das tecnologias, dos objetos, das imagens, com o efêmero e provisório das “coisas”. Pode-se intuir que se está atualmente diante de um novo e instigante campo e arena de conflitos, que é o passado, ou melhor, os passados.

A idéia é de que se está diante de uma intensificação e multiplicação de

²³⁶ HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 16.

verdadeiros mapas e álbuns de memórias tanto individuais quanto coletivos, com tipos e alcances variados, tanto micro quanto macrosociais, atendendo a esferas de interesses e domínios os mais diversos. Tratam-se ainda de memórias que se superpõem, cruzam-se, articulando-se fragmentada e complexamente, organizando e desorganizando sentidos. A complexidade desses mapas impõe questões significativas sobre, não apenas a mercadorização do passado - a esse respeito, Huyssen afirma que o passado tem vendido mais que o futuro - pelas indústrias culturais e sobre o político, mas também sobre o significado desse tipo de investimento que pode vir a ser entendido como um movimento especial da contemporaneidade. Concordo com Huyssen quando observa que talvez fosse simples demais atribuir a esses investimentos e movimentos apenas interesses da ordem do mercado e das indústrias culturais ou, ainda, atribuir a esse processo um papel emancipador e libertário.

Nelly Richard ao problematizar o desafio da arte e da literatura em converter o fragmentado, o desunificado, o residual e o marginal em uma “poética da memória”, analisa a coleção de fotografias do artista chileno Eugenio Dittborn. O fotógrafo colecionou fotografias de mulheres cuja característica é o mesmo enquadramento, a mesma pose e em um mesmo lugar durante as décadas de 70 e 80. Mais do que uma coleção de fotografias, o que Nelly identifica são imagens do tempo urbano, narrativas de tempos variados, sobrepostos e cindidos em uma complexa trama de memórias que excede e transcende o formato das imagens e a moldura que as aprisionam, produzindo um olhar para além das imagens.

São várias as questões que emergem a partir das reflexões e da observação aguda de Nelly como, por exemplo: os contrastes entre passado e presente; as acelerações e as precipitações urbanas de Santiago; o tempo detido pelo congelamento fotográfico; o pretérito fotográfico de retratos em preto-e-branco em contraste com o cenário atual, superexcitado por mensagens publicitárias; as amnésias provocadas pela velocidade; “*la conservación del recuerdo con el anuncio de su desaparición*”; o resgate de temporalidades precárias; as operações de hibridação temporal; os marcadores sónicos tornados visíveis no gesto contido da pose e no corpo e que remetem a conflitos estabelecidos entre distintos tempos, tempos bifurcados, divergentes ou contrários, tempos tropeçados e esgarçados tanto pelas histórias de vida particulares, secretas, quanto aquelas aprisionadas pela ditadura militar, coletivas:

El modo en que estas mujeres retratadas ordenan su paseo a partir de la guía

urbana del monumento que les sirve de referencia fotográfica, deja adivinar (por las secretas derivaciones laterales de su oculto fuera-de-marco) todo lo que – imaginariamente – excede el formato de la imagen, es decir, los peligros y tentaciones que desequilibrarían el orden de esta pose armada en torno a una centralidad segura; las andanzas y deambulaciones por los recovecos – cavidades, porosidades – de la ciudad irregular que transgreden la convención del límite entre lo privado y lo público, lo familiar y lo ciudadano, lo doméstico y lo social, con el zigzag de la curiosidad²³⁷.

Seja entendido como prótese ou metáfora do inconsciente, lugar por onde vazam e se depositam tempos variados, lugar esculpido por demandas subjetivas, cifrados e tatuados no corpo, é certo que pensar sobre a multiplicação de arquivos nos dias atuais nos coloca frente-a-frente com lugares de expressão e de inscrição do político, da cultura, da técnica, do ético, do jurídico, das dissonâncias e dos conflitos, das múltiplas arenas de poder e de suas manifestações variadas.

Foi pesquisando fragmentos dos acervos imagéticos produzidos pelas câmeras de vigilância que cheguei às narrativas que exponho e analiso em minha pesquisa. Tratam-se de acervos incansavelmente produzidos diariamente, acumulando-se em HDs e em arquivos de todos os tipos, dependendo do tipo de tecnologia empregada e de seu destino, assim como são classificados e armazenados de modos os mais distintos.

Trata-se de um tipo de colecionismo cuja dinâmica opera com a figura de um supranarrador, marcado por uma invisibilidade cujos vestígios de sua presença são as movimentações de objetivas e de enquadramentos, resultado de comandos técnicos e de olhares já inscritos nos rumos de malhas nebulosas de poder e inscritos sistematicamente e historicamente nos corpos de sujeitos vigilantes e sujeitos vigiados, de supostos sujeitos suspeitos e de supostos sujeitos vítimas. Observo que tais posicionalidades de sujeitos não são fixas, pois o mesmo sujeito que vigia também é vigiado, assim como sujeitos identificados como suspeitos valem-se das mesmas tecnologias para vigiar o sujeito identificado como vigilante. Como exemplo cito um episódio noticiado em um telejornal brasileiro em que, em uma favela de São Paulo, os policiais identificaram o uso por um grupo de traficantes de câmeras de vigilância para monitorar a movimentação da polícia na região. Observo que identifiquei também em minha pesquisa de campo em Florianópolis que o mesmo ocorre em uma favela da cidade.

No próximo capítulo tratarei mais especialmente das análises que promovi a

²³⁷ RICHARD, N. *Resíduos y metáforas* (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición). Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 1998. p. 103.

respeito das narrativas produzidas pelas câmeras de vigilância selecionadas em minha pesquisa, buscando relacionar suas especificidades, bem como, seus encontros e confluências com o universo midiático contemporâneo, identificado por mim neste trabalho como pós-televisivo.

Como o próprio título do capítulo sugere, *Corpos suspeitos, imagens suspeitas*, se as imagens nos remetem a um conjunto de códigos específicos acionados pelo olhar vigilante para interpretar os corpos que se movimentam diante das câmeras, significando-os em imagens, as mesmas imagens me conduzem a suspeitar do valor de verdade e de objetividade que lhes são atribuídas, corroborando com a idéia de que não apenas a produção, mas também a interpretação das imagens está submetida a determinados regimes de olhar.

IV. Sujeitos

suspeitos, imagens suspeitas

short cuts I

Uma mulher escolhe uma *lingerie* para seduzir seu marido.

Uma bola se movimenta em direção ao nada.

Uma mulher se diz cansada de filmes e diz boa noite ao amigo.

É solicitado um relatório ao comandante da tropa.
Ele diz: “Vá olhar a grana”.
E famílias saem às ruas quando as estrelas ainda brilham no céu.
Um telefone toca: “Outra coisa sobre a casa: tem aquecimento solar”.
“Meu Deus, eu ia esquecendo”.
“Telefone-lhe daqui a dois meses”
Ela desabafa enquanto uma lágrima cerca-lhe a face.
O diabo apresenta o seu cartão com o endereço de seu site na Internet.
O dia já está amanhecendo quando ela lê seu futuro na bola de cristal.

4.1. Pós-televisão

Umberto Eco²³⁸, em uma tentativa de mapear as fases percorridas pela história da televisão, faz referência a dois períodos distintos que marcaram sua trajetória: a “paleoteve” e a “neoteve”. Para ilustrar, ele nos dá dois exemplos, que são: o casamento da atriz Grace Kelly com o príncipe Rainier de Mônaco, e o casamento de Lady Diana com o príncipe Charles da Inglaterra. Na era da paleoteve, começos da era televisiva, as câmeras de televisão estavam discretamente posicionadas e de uma forma quase invisível produziram as imagens do casamento de Grace Kelly, sem interferir no evento, que acontecia independente da presença das câmeras.

Diferentemente, o casamento de Lady Diana foi estrategicamente pensado, tendo em vista a presença das câmeras, com a idéia de que aquelas imagens seriam transmitidas para o mundo todo. O vestido de Diana, as roupas dos convidados, os cavalos tomando pílulas especiais de forma que suas fezes produzissem uma cor em tom pastel, enfim, todo o ritual foi minuciosamente planejado para ser coberto por ângulos, enquadramentos, planos e movimentos de câmera variados. A televisão, na era da “neoteve”, não é mais uma mera registradora dos eventos, segundo Eco, ela é o próprio evento, seu tempo é elástico e móvel, com retardamentos, acelerações, *replays*. Mídia e evento confundem-se e rompem as fronteiras que originalmente os separavam.

Outros exemplos que nos ajudam a pensar as parcerias construídas entre evento

²³⁸ ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

e televisão podem ser dados, sugerindo-nos a produção de narrativas diferentes da era da paleoteve. São várias, assim, as práticas culturais pensadas tendo em vista o fato de serem televisionadas e exibidas para públicos amplos. Tais práticas vão desde performances nos estádios de futebol, até manifestações de grande impacto no campo da política. Na era da “neoteve” de que nos fala Eco, a televisão faz questão de afirmar a sua presença, como que dizendo: “eu estou aqui e não sou invisível”. Nesse contexto, parcerias importantes foram construídas entre a cobertura televisiva e os acontecimentos sociais, onde ambos atuam como protagonistas de uma mesma trama.

Procurando dar continuidade às reflexões de Umberto Eco, desenvolvo a noção de pós-televisão, buscando com ela caracterizar a fase atual em que se encontram as novas tecnologias de produção de imagens - como as imagens de síntese, as realidades virtuais, as imagens digitais, a hibridez tecnológica, a produção vídeo e infográfica etc. - e os novos contextos narrativos que delas emergem, suas condições de produção, circulação e consumo. Exibindo constantemente seus bastidores, sua sofisticação tecnológica e a sua capacidade de simular e inventar a realidade, ironicamente parece nos dizer: “Vocês achavam que isto era real? Não, isto tudo foi fabricado com nossas tecnologias de última geração”. São vários, nesse aspecto, os documentários e matérias especiais que exibem os seus bastidores e o processo de produção, derivando nas últimas décadas em um novo tipo de gênero narrativo denominado *making of*, que aborda especificamente esse universo. Se, por um lado, presenciamos o desencantamento de seus bastidores, por outro, presenciamos suas potencialidades de encantamento da realidade, ao mesmo tempo em que se reorganizam e se renovam as relações de dramatização, representação e de credibilidade com o real.

É nesse ambiente pós-televisivo que inscrevo as narrativas produzidas pelas câmeras de vigilância e suas relações com o ambiente intermediário contemporâneo ao enfatizar as trocas, parcerias e cumplicidades que se estabelecem em variados níveis a ponto de caracterizá-las como integradas ao contexto da cultura midiática contemporânea.

Objetivando perceber as narrativas que analiso dentro de um universo mais amplo em termos de produção de imagens, ao mesmo tempo em que identificar suas especificidades, relaciono, em seguida, algumas de suas características. Abordo as narrativas sob dois aspectos. O primeiro, que a considera linear, quando são produzidas imagens de modo contínuo, através de um único plano-sequência, o que a aproxima das propostas identificadas pelo “cinema direto”. Trata-se de uma narrativa sem corte e que

tem como objetivo registrar uma determinada ordem de acontecimentos, com ou sem interferências por parte de quem as monitora. Como exemplo cito as narrativas produzidas pelo sistema de videomonitoramento policial, analisadas neste trabalho, onde os agentes policiais monitoram, de modo manual e sem corte as ruas da cidade com movimentos de câmeras e enquadramentos variados ou, ainda, quando de modo automático, são produzidas narrativas sem corte a partir de comandos previamente programados.

Em um segundo momento, caracterizo as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância como narrativas não-lineares, quando a imagem de cidade se apresenta de modo descontínuo, fragmentado e com interrupções no processo de captação das imagens. Como exemplo cito as narrativas produzidas pelas câmeras de videomonitoramento policial onde, de modo seqüencial e previamente programado pelo sistema, automaticamente são realizados os cortes e os enquadramentos de determinadas regiões da cidade, alternando o movimento da câmera.

Além de considerar como narrativa as imagens produzidas pelas câmeras e arquivadas isoladamente, pois foi nesse modo que recebi as imagens para a análise, também considero como narrativa o conjunto de imagens exibidas nos monitores, já que é desse modo que elas são lidas pelo olhar vigilante em sua fase de captação e exibidas para os indivíduos que circulam nos ambientes monitorados. Como exemplo, cito o fato de um mesmo espaço possuir várias câmeras, distribuindo as imagens para vários monitores ou, ainda, para apenas um monitor com uma tela recortada em vários campos, dependendo da tecnologia que lhe dá suporte e das características do ambiente monitorado (Ver figuras 4 a 7). O que se tem são vários acontecimentos e ambientes sendo exibidos em monitores televisivos ou em telas de computadores, simultaneamente. Considero esse agregado imagético também como uma narrativa não-linear, pois se for considerada a captação de imagens das câmeras isoladamente teríamos ainda um plano-sequência ou, ainda, conforme já identificado, não-linear quando ocorrem cortes no processo de captação.

Como já foi observado anteriormente, a narrativa produzida nas telas pode ser tanto de origem manual quanto automática. É manual quando o observador “segue” determinada ação através de uma seleção de câmeras que tem a sua disposição para monitorar o ambiente, desempenhando a função de editor das imagens. Aqui, também, é possível identificar semelhanças importantes com um outro tipo de gênero televisual bem-sucedido nas últimas décadas na programação televisiva que são os *reality shows* e

que envolvem a captação de imagens por várias câmeras, cabendo ao editor selecionar aquelas que vão ao ar. Como exemplo, cito as narrativas produzidas pela central de segurança do *shopping* quando o observador, em função de seu interesse, elege determinada câmera e amplia a imagem no monitor, podendo preencher toda a tela, para melhor observar o evento, ou elege determinada configuração de câmeras, interferindo na produção narrativa que é exibida na tela. Outro tipo de interrupção é aquela onde o próprio sistema de monitoração, previamente programado e de modo seqüencial, realiza as mesmas operações, sem interferências diretas do observador.

Considero, ainda, que a narrativa é híbrida tanto no que diz respeito às tecnologias quanto às “linguagens” que são empregadas por atuarem em um contexto de produção videográfica, ao reconhecer a natureza impura do discurso videográfico, na medida em que combina, conforme já visto, elementos oriundos das várias tecnologias



Figura 4



Figura 6

Figura 5



Figura 7

de produção e de reprodução de imagens que o antecederam, articuladas com as novas tecnologias. Trata-se, ainda, de uma narrativa sem autoria no sentido de que inexistente alguém ou um grupo que “assine” a produção das imagens. Nesse ponto, é possível afirmar que as imagens produzidas pelas câmeras de monitoração são resultado de operações coletivas e, semelhante ao que se dá com as produções multimidiáticas, elas ocorrem em redes diversificadas onde atuam profissionais e especialistas de vários setores. Considero-as, ainda, resultantes de autorias coletivas construídas ao longo da história do olhar vigilante, de suas formas de apreensão e de representação do espaço urbano e das relações construídas com as experiências desenvolvidas no âmbito das tecnologias de produção e reprodução de imagens. Isto, ainda, quando consideramos as reflexões de Roland Barthes em *A morte do autor*, ao fazer referência ao texto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”²³⁹. É o leitor, segundo Barthes, que dá unidade ao texto, “alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”²⁴⁰.

A exibição das imagens pode ser pública ou não. Considero pública quando o monitor com as imagens produzidas pelas câmeras está localizado no ambiente monitorado, dentro do campo de visão dos indivíduos que nele circulam. Não são públicas quando os monitores estão localizados em um espaço reservado apenas aos

²³⁹ BARTHES, R. “A morte do autor”. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 62.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

funcionários que realizam a segurança do ambiente. As imagens produzidas neste último caso podem vir a ser veiculadas em outros contextos, como o jornalístico, tornando-se públicas, quando são integradas em matérias jornalísticas que tratem de um episódio que ocorreu em um ambiente monitorado pelas câmeras. No entanto, quando são exibidas nessas condições, conforme também já tratado anteriormente, elas são ressignificadas e submetidas a um outro contexto interpretativo e discursivo.

A narrativa é silenciosa, sem áudio - o que em muito se assemelha ao cinema mudo - e são legendadas com o número da câmera que a está captando, assim como o dia e horário exato da gravação, cujo objetivo é facilitar a identificação e a pesquisa das imagens, caso elas sejam solicitadas. Muito embora a captação de áudio possa ser identificada como uma opção técnica durante a produção de imagens, essa alternativa não foi identificada durante a pesquisa, contribuindo para reforçar o sentido da visão como meio para o exercício de práticas de saber-poder. As imagens podem, ainda, ser em preto-e-branco ou coloridas e a definição depende também do tipo de tecnologia empregada, podendo ser tanto analógica quanto digital, muito embora o sistema analógico já tenha sido considerado obsoleto pelas empresas que atuam no mercado.

Observo que apenas as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância de um condomínio, analisadas nesta pesquisa, são de origem analógica e, ainda assim, com características bem específicas. Uma fita VHS que normalmente é utilizada para gravar duas horas de imagens, neste caso é empregada para gravar cerca de 180 horas, resultando em uma compressão de imagens. Quando vistas em um aparelho de videocassete comum, seu ritmo é muito acelerado, inviabilizando a sua leitura. O fato de tal sistema não estar mais em uso no mercado, acarretou em soluções técnicas mais específicas para poder exibi-las neste trabalho.

Trata-se, ainda, de uma narrativa com início - bastando o acionamento do sistema para ela ser gerada - mas sem fim, tendendo ao infinito. No entanto, a partir do momento em que são extraídos fragmentos dessa macro-narrativa, para fins de análise - seja com objetivo policial ou como eu mesma faço em meu estudo para fins de pesquisa -, caracterizo-as como micro-narrativas ao considerá-las segmentos de uma narrativa maior. Nesse aspecto, tais segmentos, tratados isoladamente, podem ser percebidos como narrativas menores, apresentando início e fim.

Com relação especialmente aos processos espectralistas, observo que as recepções e audiências são variadas e destaco as seguintes: (i) Audiências restritas: quando a leitura das imagens fica apenas a cargo do observador vigilante. Nesse caso,

os monitores estão instalados em espaços com acesso reservado aos profissionais autorizados a circularem naquele ambiente. (ii) Audiências fragmentadas e dispersas: quando são tornadas visíveis e públicas através de monitores de computadores ou de televisores instalados em locais cobertos por circuitos fechados de televisão, contribuindo para reforçar a idéia de que aquele ambiente está sendo monitorado. Nesse caso, freqüentemente o que se produzem são breves olhares, às vezes meramente curiosos quanto às imagens que são exibidas, não chegando a configurar comunidades interpretativas estáveis, mas nem por isso menos importantes, pois a brevidade desses olhares e o contato sistemático, por mais efêmeros que sejam com esse tipo de dispositivo são significativos, tendo em vista que informam permanentemente ao indivíduo que ele está sendo alvo de monitoração, que suas ações estão sendo registradas e documentadas, além de multiplicar o olhar vigilante com todos observando todos. A exposição pública dos monitores, exibindo as imagens dos indivíduos que estão circulando naquele espaço, materializa e reforça, nesse sentido, os regimes discursivos de vigilância e controle social. (iii) Audiências intencionadas: nesse tipo de audiência situo principalmente aqueles indivíduos cuja intenção é identificar a localização das câmeras e a área de cobertura com o objetivo de, posteriormente, efetuar uma ação naquele espaço. Como exemplo, cito uma seqüência de imagens que analiso posteriormente, onde é possível identificar que o assaltante sabia previamente onde estavam localizadas as câmeras e sua área de cobertura, pois mantinha a cabeça baixa e as costas voltadas para elas, além de utilizar vestimentas que comprometiam a sua identificação, como boné e jaqueta larga. (iv) Audiências amplas e diversas: porque podem tornar-se públicas ao serem apresentadas em programas telejornalísticos mediante a ocorrência de uma situação considerada criminosa ou extraordinária, inserindo-se e articulando-se a outros contextos narrativos, atingindo grandes e distintas audiências. Por último, (v) imagens sem audiência: quando as imagens são produzidas sem recepção, sendo somente acionadas após a informação de que naquele lugar ocorreu uma determinada ação considerada criminosa ou algum outro evento considerado extraordinário às regras do ambiente, resultando em uma audiência restrita, quando a análise e a interpretação das imagens fica por conta de agentes policiais ou de outros indivíduos envolvidos na ação. Como exemplo cito os casos onde, mesmo após o estabelecimento ter sido fechado, as câmeras continuam funcionando. Observo, ainda, que a produção contínua de imagens sem recepção contrasta com as características de uma cultura midiática onde as imagens são produzidas tendo em vista a presença

continuada de audiências e suas recepções. Por outro lado, o fato de inexistir neste caso específico uma audiência contínua em relação às imagens que estão sendo produzidas, não quer dizer que ela não esteja sendo contemplada em seu processo de produção e endereçadas a um espectador estratégico.

Destaco, ainda, um modo específico de relação, construído especialmente com as câmeras, que são as manifestações performáticas: aqui estão situados os indivíduos e grupos que produzem performances artísticas e políticas diante das câmeras, buscando a reflexão e a crítica a esses dispositivos ou, ainda, aqueles indivíduos que produzem gestos dirigidos diretamente às câmeras, supondo que alguém os está vendo.

Muito embora não haja a elaboração de um roteiro fechado que defina previamente as imagens específicas que serão captadas, ainda assim é possível identificar que a construção de um determinado modo de olhar e de apreender os espaços em que estão instaladas as câmeras de vigilância, conduz à produção de um roteiro aberto que prevê, em função de seu posicionamento estratégico e o tipo de monitoração que é realizado em distintos ambientes, os eventos que podem neles ocorrer.

No próximo tópico tratarei especialmente da minha inserção em campo, procurando tornar claro que a interpretação das imagens está submetida a distintos regimes de olhar, dependendo da posicionalidade do sujeito. Considero, nesse aspecto, que o regime de olhar que fundamenta minhas análises tem uma especificidade que é distinta do regime de olhar do observador vigilante, pois estão articulados em torno de diferentes propósitos e são portadores de diferentes identidades. Como resultado das observações em campo, foi possível constatar que a leitura de uma mesma seqüência de imagens de rua, por exemplo, produz interpretações diferentes dependendo do tipo de olhar que lhe é lançado e dos códigos acionados para produzi-la e interpretá-la. Como será visto em seguida, não foram raras às vezes em que ficava evidente que eu estava diante de uma cidade diferente daquela observada pelo olhar vigilante, muito embora tivesse claro que estava diante de um regime de olhar inscrito em matrizes que remetiam ao controle, disciplinamento e vigilância social, conforme já abordado anteriormente. A compreensão de seu regime de olhar específico foi fundamental para identificar porque alguns sujeitos sociais recebem atenção especial no processo de produção das imagens e tornam-se protagonistas na narrativa, sendo seus movimentos seguidos e observados sistematicamente. Como será visto, foi só a partir da identificação e descrição prévia das imagens pelo olhar vigilante que consegui perceber que várias seqüências de imagens

que recebi eram, na realidade, narrativas de eventos considerados suspeitos ou criminosos.

4.2. Diário de imagens

Sei que esse meu curto trajeto em direção à rua foi emoldurado em um dos campos da tela, fatiada rigorosamente em quatro (Figuras 8 a 11). Por um breve tempo meu percurso cruzou linhas fronteiriças. Observo que minha passagem deixou um grande vazio, restando apenas vestígios invisíveis e fantasmáticos de minha caminhada. Diferentemente da passante de Baudelaire, fui apenas mais uma capturada pelo flagrante de um olhar gelado e sem afeto de uma das muitas câmeras distribuídas em meu condomínio. Aprisionada na tela e compartilhando espaço com outros e outras



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

passantes, faço parte de um diário de imagens e personagem de um roteiro aberto e em permanente construção. Personagem ambígua, pois na condição de vítima e suspeita, atuo em um *set* habilitado ao crime, ao extraordinário e ao inusitado.

As imagens em preto-e-branco, mudas, em muito lembram os primeiros anos do cinema. O som incidental vem da rua. Fragmentos dispersos de falas imediatamente diluem-se e misturam-se aos sons de buzinas, ao barulho de um helicóptero que sobrevoa o bairro, ao sistema de freios do ônibus que pára logo adiante, ao pequeno rádio, próximo ao monitor (figura12), que transmite as notícias da cidade. A sonoridade que brota da rua contrasta com as imagens tediosas e silenciosas que preenchem os quatro campos da tela. Pedacos de gestos, corredores vazios, carros estacionados, encontros de corpos silenciosos.

A imagem acinzentada contrasta com a camiseta vermelha de um garoto que passa correndo próximo a mim. Acostumado às narrativas velozes dos filmes de ação, do suspense criado pela câmera subjetiva e pela trilha sonora, o vigia assiste àquelas imagens monótonas, onde a aventura e os grandes dramas parecem estar em repouso, em uma espécie de coma, prontos para serem acordados a qualquer instante. Enquanto passo diante da pequena guarita observo que, em um de seus campos, um saco plástico ergue-se do chão com a poeira soprada pelo vento. Naquele instante percebo-o como um protagonista de uma história *non sense*. daquelas que exploram nossos absurdos, que

perturbam nossas internidades, deslocando nossos sentidos para outras direções, com uma espécie de sopro divino.

Buscando atravessar aqueles campos, vejo-me lançada em becos de imagens. Becos com saídas discretas que se aprofundam em minha imaginação em uma tentativa constante de descrever uma paisagem que parece escapar às palavras e que não se permite ser descrita - refém de si mesma. Indago a respeito daquelas imagens sem rosto, sem sorrisos largos invadindo a tela, sem detalhes de mãos acariciando um corpo, sem grandes contrastes – daquelas que estamos acostumados a ver nos muitos fluxos audiovisuais - parecendo esboços com linhas sutis desenhadas em uma tela branca, pronta para receber o gesto intenso de um artista. Indago sobre o olhar que as produziu, bem como o olhar que dirijo a elas e o destino que lhes darei.

Sigo em busca de imagens de um assalto que ocorreu em uma farmácia próxima ao meu condomínio, onde habitualmente compro medicamentos. Indaguei ao proprietário se haveria a possibilidade de ele ceder as imagens para minha pesquisa. Ele prontamente atendeu minha solicitação e me informou que tinha, na realidade, imagens



Figura 12

de dois assaltos ocorridos em pouco tempo na mesma farmácia e que as disponibilizaria sem nenhum problema.

Foi-me entregue um CD com as imagens produzidas por cada câmera individualmente, muito embora quando são exibidas pelo monitor do computador (instalado em lugar visível aos clientes na farmácia), elas apareçam em conjunto com a tela dividida em vários campos com imagens produzidas por seis câmeras. As seqüências de imagens que descreverei em seguida são referentes a um desses assaltos e mostram as ações, que vão desde momentos breves que o antecederam até as ações posteriores. Observo que cada seqüência de imagens remete a um único plano-sequência, sendo arquivadas isoladamente e sem corte na memória do computador com o registro da câmera que a produziu. Tem-se, assim, a exibição simultânea de várias narrativas lineares, produzidas pelas seis câmeras individualmente e que, em seu conjunto, quando exibidas na tela, produzem uma outra narrativa que compreende ângulos e enquadramentos variados tanto do espaço interno quanto externo da farmácia.

Observo que a análise das imagens que desenvolverei em seguida são oriundas de apenas duas câmeras, enquanto que para o outro assalto foram encaminhadas imagens oriundas de quatro câmeras, muito embora o ambiente seja monitorado por seis câmeras. Isso quer dizer que as imagens que apresento já são resultado de leituras

anteriores e que houve um processo prévio de edição por parte da pessoa que as forneceu. O que apresento é resultado de minha leitura das imagens, já que não realizei entrevistas com os funcionários ou com outros indivíduos envolvidos na ação.

Conforme é possível verificar a partir da primeira seqüência de imagens que apresento (figuras 13 a 18), pela identificação da legenda que as acompanha, informando dia, mês, ano, horário e o número da câmera, mas também pelos jatos de luz emitidos pelos faróis dos carros que contornam a curva sinuosa diante da farmácia, é noite. Essas imagens foram produzidas por uma câmera alta, fixa, instalada em uma das entradas da farmácia, e com um plano de conjunto monitora um trecho da região externa do estabelecimento, cobrindo um fragmento da larga calçada à sua frente e a rua. A seqüência de imagens produzida por essa câmera registra pouca movimentação de pedestres, a entrada de um casal que desce de uma motocicleta e que segue em direção à farmácia, sua saída e a saída rápida de um indivíduo e, em seguida, a saída de uma outra pessoa com movimentos corporais que sugerem procurar e localizar algo.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 17

Figura 16



Figura 18

Uma outra câmera, alta, fixa, localizada ao interior da farmácia monitora em plano de conjunto parte significativa do ambiente interno, enquadrando um trecho do balcão de atendimento onde está situada a caixa registradora e uma parte da outra entrada da farmácia (figuras 19 a 30). A seqüência de imagens produzida por essa câmera registra o casal que desceu da motocicleta, captado pela câmera anterior, realizando uma compra e dois outros indivíduos, possivelmente clientes aguardando para serem atendidos, um deles olhando para o alto, talvez para o monitor que exibe as imagens oriundas das câmeras de vigilância ou para um aparelho de televisão que está ao lado e que, freqüentemente, está ligado exibindo a programação televisiva. O casal sai e um indivíduo com aspecto longilíneo, vestindo uma grande jaqueta verde e capuz cobrindo o rosto, retira do bolso um revólver e o aponta para os clientes e para o funcionário, orientando-os para que fiquem próximos, atrás do balcão. Após apresentar a arma ele a guarda novamente em um dos amplos bolsos. Mesmo que as imagens não tenham áudio, tudo indica que seu objetivo já foi devidamente identificado. Parece não haver necessidade de muita conversa e explicação. Ele já pode guardá-la, pois já informou que ela está à mão, colada em seu corpo. Rendido, o funcionário entrega-lhe o dinheiro do caixa. Toda a movimentação é muito rápida e o indivíduo sai com passos largos da farmácia.

A câmera, situada ao alto, registra toda a movimentação, desde a entrada do indivíduo até sua saída. Seus gestos são firmes e decididos e sugerem conhecimento anterior daquele pequeno espaço. Possivelmente ele já o tinha observado anteriormente, pois dirigiu-se diretamente ao caixa, bem como sabia onde estavam localizadas as câmeras de vigilância. Mesmo usando o capuz da jaqueta para cobrir a cabeça, ainda assim a mantinha levemente abaixada e com as costas voltadas para as câmeras, estratégias freqüentemente utilizadas para evitar a identificação posterior, quando fosse acionada a polícia. O assaltante não titubeia, demonstra objetividade em seu ato e consegue de modo rápido controlar a situação sem criar condições para resistência.

O corpo longilíneo e as roupas sugerem que ele seja jovem. Suas roupas em muito se assemelham àquelas utilizadas por jovens oriundos de grupos sociais diversos que tenham algum tipo de identidade com a estética *rapper*. Do mesmo modo que surgiu, ele desapareceu. Um dos funcionários e os clientes, um deles com as mãos espalmadas no peito, saem em direção a uma das portas da farmácia. Assustado com o que tinha ocorrido, um cliente retorna.



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 29

Figura 28



Figura 30

O ponto de vista da câmera, caracterizado como olhar vigilante, narra a história, produzindo o sentimento no espectador de que não ocorrem intervenções na narrativa, pois contrasta com a captação de imagens desse tipo de evento quando existe uma mão segurando a câmera e de onde, muito possivelmente fossem produzidos *zooms*, imagens tremidas, ou mesmo desfocadas, planos diversos entre outras decisões. A fixidez e a estabilidade das imagens colabora, assim, para a produção do mito de que as imagens produzidas pelas câmeras de monitoração são resultado de um olhar transparente, impessoal e, logo, objetivo e neutro, por estar isento de emoções. Esse mito é igualmente reforçado pelo fato de não haver cortes, produzida a partir de vários planos-seqüências, aproximando-se do paradigma do cinema-direto. Como estamos tratando de uma narrativa considerada não-ficcional, acentua-se por parte do espectador a noção de autenticidade das imagens, seu valor de verdade e de prova, colaborando para reforçar a idéia de uma narração impessoal.

Outro aspecto a ser considerado é a posição em que elas estão instaladas, ao alto, cobrindo a área monitorada a partir de um olhar de cima para baixo, uma estratégia usualmente empregada em narrativas visuais e audiovisuais que representam uma situação de poder e que conferem autoridade ao olhar. Observo, ainda, que o emprego generalizado, como no caso abordado, de câmeras altas, oferece limites importantes

para o objetivo pretendido, pois o rapaz consegue habilmente comprometer a sua identificação com a cabeça levemente abaixada, as costas voltadas para as câmeras, bem como o uso de boné. A instalação de uma câmera baixa próxima ao caixa, por exemplo, resolveria em parte o problema, já que ele é o alvo imediato em uma situação de roubo a um estabelecimento comercial e freqüentemente o assaltante se posiciona próximo a ela, como é possível observar nos dois casos de assalto à mesma farmácia.

Refletindo a esse respeito e reconhecendo a produção de um saber especializado na área de sistemas de vigilância, indago se, menos do que identificar o “criminoso”, em alguns casos, o que se busca na realidade com as câmeras altas e sua presença visível no ambiente é reforçar o ideário de que os indivíduos estão permanentemente monitorados e vigiados por um olhar instalado ao alto que tudo vê. De todo modo, em caixas automáticos dos bancos, existem câmeras situadas à frente de quem realiza operações, tornando viável a identificação do indivíduo que se posiciona frente a ela. Poderia ainda pensar que se está diante de estratégias diferentes em termos de monitoração e que são empregadas tendo em vista as dinâmicas do ambiente, as características específicas de crimes que podem nele ocorrer, assim como a abordagem e o tratamento posterior que lhe é dado e que resultam em modos próprios de narrá-lo.

Poderia-se, ainda, perguntar: por quê seis câmeras em um espaço considerado pequeno? Como o ambiente tem duas entradas perpendiculares e uma parede divisória próxima a elas para melhor aproveitamento do espaço, existem nichos que poderiam ficar fora do campo de cobertura se o número de câmeras fosse menor. O que é possível afirmar, com a análise que efetuei do campo de cobertura das seis câmeras, comparando com a familiaridade que tenho daquele espaço, é que ele foi minuciosamente pensado pelos profissionais que as instalaram, de modo que as câmeras consigam cobrir todo o ambiente, não restando nenhum “campo cego”, ou seja, uma área que não esteja sendo monitorada e que poderia, em certa medida, se transformar em refúgio para um evento criminoso. Além de o indivíduo que circula naquele espaço estar sendo informado pelas imagens do monitor que toda aquela área está sendo monitorada, também as seis câmeras localizadas em lugares acessíveis ao seu campo de visão desempenham esse mesmo papel. Assim, tanto imagens quanto câmeras, além do cartaz à entrada da farmácia, são entendidos como enunciados que, embora comportem especificidades, geram a mesma mensagem: você está sendo vigiado ao entrar nesse ambiente.

O fato de todos os planos serem de conjunto facilita a cobertura da área e permite que um mesmo nicho seja observado por ângulos diferentes. Maiores

detalhamentos da imagem, como *zoom* e outros planos independem do conjunto original de imagens e podem ser acionados posteriormente mediante o uso de recursos técnicos. Obviamente que o tipo de definição alcançado com esses procedimentos depende do tipo de tecnologia empregada no processo de captação de imagens, bem como também depende das estratégias utilizadas durante o evento para camuflar as identidades. No caso do exemplo abordado, a identificação pelas imagens do indivíduo é dificultada tanto pelas roupas, como pelo fato de suas costas estarem voltadas para as câmeras e a cabeça arqueada.

Barthes, em *A Câmara Clara*, pergunta se no cinema ele próprio acrescenta imagens e responde que não, pois não pode fechar os olhos porque, quando volta a abri-los, não encontraria a mesma imagem. Pensando sobre sua pergunta e, especialmente, sobre essa seqüência de imagens em movimento, percebia que, ao realizar o mesmo ato - fechar os olhos para em seguida abri-los -, ainda assim, continha-as em minha memória.

O que tinha diante de mim eram anônimos detidos por breves instantes e libertos posteriormente do olhar vigilante e panóptico, sendo que suas internidades não eram capturadas e aprisionadas, o que resultava em mim uma sensação e um sentimento forte de alívio em relação à uma sociedade que investe sistematicamente em aparatos e dispositivos de vigilância. A mesma câmera que os capturava e os emoldurava na tela era aquela que os escondia. Essas reflexões me conduziam aos contrastes entre a cidade da superfície, abordada por Olgária Mattos, e as cidades invisíveis e labirínticas de Calvino, e reforçavam a minha idéia de que as cidades cartografadas e obsessivamente descritas pelas câmeras de vigilância eram as cidades da superfície. Ao mesmo tempo em que as narrativas produzidas participam de uma lógica racionalista, tendendo a uma verdade científica, conferindo certezas às imagens, conduzindo-me à produção de uma crítica e dando conta de suas implicações, relativizando suas verdades, por outro lado, o sentimento de alívio que me despertavam era de que, por mais que sejam dedicados esforços para a construção e instauração de uma sociedade de controle, as cidades invisíveis não conseguiam ser capturadas.

Por mais que meu olhar esteja treinado pela academia e pelas muitas experiências que tenho como produtora de imagens, percebia que quanto mais eu supunha ter a respeito daquelas imagens pelo conjunto de signos a que me remetiam para interpretá-las, menos eu tinha delas, mais eu tinha a respeito do meu próprio olhar, de sua especificidade, e mais eu tomava consciência da minha condição de sujeito,

condição em nenhum momento afastada e descartada desde o início da pesquisa.

Também Bellour, recuperando as comparações efetuadas por Barthes entre cinema e fotografia afirma que acrescentamos no filme algo à imagem:

Pensamos com uma intensidade maior no que o filme evoca ao mesmo tempo que nos incorporamos a seu desenrolar. Nesse distanciamento, ligeiro, podemos pensar também no cinema. (...) A foto não é a única que possibilita esse deslocamento. No cinema narrativo (deixemos de lado a questão do cinema dito experimental), o que chamamos de *mise-en-scène* produz, por meios diferentes, efeitos de suspensão, congelamentos, inversões da ficção, graças aos quais o espectador adquire a faculdade de pensar o que vê²⁴¹.

Retomo, nesse ponto, as muitas imagens que me vieram à tona durante minha leitura das duas seqüências de imagens referentes ao assalto na farmácia, quando minha imaginação viu-se imediatamente diante de várias histórias possíveis de serem narradas, contidas naqueles corpos emoldurados pela câmera, mas que seguiriam adiante em suas rotinas com histórias a serem contadas em seus encontros com outros corpos. Para muitos, mais uma fala de crime e de violência urbana. Talvez aquele homem que espalmou sua mão no peito, sugerindo um sentimento de surpresa pelo inusitado que lhe ocorreu naquela noite, falasse sobre as mudanças que vêm acontecendo em sua cidade, sobre a insegurança do bairro Trindade, um bairro de classe média envolto por morros com realidades sociais extremamente contrastantes. Sua história seguiria adiante e seria trocada por outras que falam sobre os sucessivos assaltos ocorridos naquela região. Como a farmácia faz entrega em domicílio, talvez ele adote outras práticas e faça seus pedidos apenas por telefone. Quando chegasse em casa, se tivesse alguém o esperando, contaria imediatamente e nervosamente o que lhe ocorreu e detalharia uma história acrescida de emoções e sua mão retornaria espalmada ao peito.

Quanto aos funcionários da farmácia, logo após o evento, possivelmente depois de ligarem para a polícia e ao proprietário da farmácia, comentariam que aquele assalto não foi o primeiro, houve um outro em circunstâncias muito parecidas. Talvez o sentimento fosse de alívio por não ter acontecido o pior, sentindo-se sobreviventes em mais um assalto.

E quanto àquele rapaz de arma em punho? “Para drogas!”, diria rapidamente alguém, já que esta relação está pronta no imaginário mais amplo quando um jovem assalta e, freqüentemente, reforçado pelo telejornalismo quando aborda o envolvimento

²⁴¹ BELLOUR, R. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997. p. 92-93.

de jovens com roubo e outros crimes e também pelas pesquisas que apontam para o envolvimento crescente de jovens com o universo criminoso. Imediatamente viriam à tona imagens de um jovem da periferia, desempregado, de baixa escolaridade, seduzido pelo mundo das drogas e do consumo. O seu gesto decidido poderia ser interpretado como mais um de uma longa lista de gestos criminosos.

Procurando desconstruir as cartografias fáceis, já prontas para o consumo imediato, permito-me explorar outras possibilidades e pensar que talvez aquele dinheiro tenha muitos destinos, e seu gesto decidido, aparentemente experiente, seja resultado de um objetivo previamente definido, sem lugar para movimentos inseguros e incertos. Pode ser para comprar aquele tênis que só os “bacanas” podem comprar. Pode ser para pagar uma dívida, ou para gastá-lo com amigos e comemorarem juntos mais uma de suas proezas, entre elas, o primeiro assalto efetuado solitariamente, narrando uma história repleta de emoções que reforcem sua condição de masculinidade e de virilidade, conforme identificado anteriormente nos estudos de Alba Zaluar sobre a inserção de jovens no universo do crime. Pode ser para pagar despesas bem comuns, para gastar com coisas supérfluas ou mesmo para pagar um tratamento médico de alguém próximo. Poderia ainda pensar que, muito embora a primeira imagem que brota daquelas narrativas é a de um jovem pobre da periferia urbana, na verdade poderia ser a de um jovem de uma classe social mais abastada que vestiu aquelas roupas, aparentemente baratas, para camuflar sua identidade.

Mas, para mim, de toda a seqüência de imagens que observei foi a imagem desfocada pelo movimento rápido de sua saída, apenas um vulto fantasmático, apenas vestígios de sua presença, assim como a poeira decantada naquele corredor próximo ao elevador, sugerida pela imagem da Figura 3 que inaugura o primeiro capítulo deste trabalho. É nela que identifico o *punctum*, aquela picada, a que se refere Barthes, pois foi com ela que migrei para as zonas mais nebulosas da imagem e fui além da moldura e para seus arredores, foi ela que causou um *tilt* dentro de mim, justamente pelo que nela não se apresenta e pela sua potencialidade de desfigurar as demais e me conduzir em direção a *um para além das imagens figurativas*, assim como a mão espalmada no peito daquele cliente que se volta para um dentro de si mesmo e toca seu coração pulsante e que me remete a um nervosismo necessário quando se pretende entender e explicar alguma coisa.

Nunca apenas uma imagem. Lugar de múltiplos depósitos, rastros de presenças e de vozes compactadas por molduras que se fragmentam e ruem ao mínimo despertar do

olhar, lugar de dobras do espaço e do tempo que as produziu e as consome. Nunca apenas uma imagem. Ultrapassa-se a si mesma, não revela, antes esconde. É novamente com Barthes que exploro alguns aspectos das seqüências de imagem referentes ao segundo assalto naquela mesma farmácia e que abordarei a seguir.

O assalto é narrado por quatro câmeras: uma externa, fixa, em plano de conjunto e alta, e por três outras, internas, fixas, em plano de conjunto e altas (figuras 31 a 68). O assalto, dessa vez, ocorreu no período da tarde por dois jovens usando bermudas largas e com grandes jaquetas. O uso de bonés e de grandes jaquetas novamente foi uma constante; além de ser um vestuário comum entre os jovens, ele facilita esconder arma e evita problemas na hora de guardar o dinheiro, pois como os bolsos são largos, não é necessário perder tempo para ajeitá-lo em carteiras ou em bolsos menores e bolsas. Um dos jovens destaca-se pelo modo como empunha a arma e a aponta para o funcionário e, diferentemente do jovem do assalto anterior, ele a mantém sempre apontada até a sua saída, enquanto que o outro que o acompanha pega o dinheiro diretamente da gaveta do caixa.



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 45



Figura 47



Figura 49



Figura 44



Figura 46



Figura 48



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 61

Figura 60



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67

Figura 68

Inquietei-me com as imagens pelo fato de, diferentemente do que me ocorreu com aquelas que analisei anteriormente, nenhuma delas parecia ferir-me. Indaguei sobre o que elas continham e que decisivamente não provocavam um “tilt”, uma ranhura dentro de mim e que, na posição de espectadora, conseguisse desdobrá-la e me envolver em uma aventura, semelhante ao que me ocorreu com aquela imagem fantasmática do assalto anterior.

Concluí que o que eu tinha, na realidade, era uma seqüência de imagens “unárias”, uma derivação que ousou fazer da noção de “fotografia unária” de Barthes²⁴². Barthes nos dá como exemplo de fotografia unária as fotos de reportagem: “nessas imagens não há punctum”, “não há perturbação”, elas transformam a realidade sem desdobrá-la, “sem a fazer vacilar”, a imagem “tem tudo para ser banal”, não duela com a realidade, não fornece nenhuma indireta, não provoca nenhum distúrbio, o que não quer dizer que ele não esteja lá, em um pequeno detalhe a ser percebido. Atenta às observações de Barthes, percebia que aquelas seqüências apenas me feriam ao ver um jovem empunhando uma arma de modo tão preciso e maduro, como se ele já estivesse suficientemente treinado para investir em ações daquele tipo. Feria-me pelos destinos

²⁴² BARTHES, *Câmara...*, p. 64-65.

daqueles sujeitos em uma sociedade repleta de armadilhas - aprisionamentos, interpelações e exclusões sociais de todos os tipos - e que, quando percebemos, semelhante ao que ocorre com eles, somos capturados por elas, somos elas.

Aquelas imagens. Ainda assim me perturbavam e novamente meu olhar se voltava para aquele jovem confiante e de gestos firmes. Não escondeu a arma logo após informar para os funcionários o seu objetivo, como fez aquele jovem no assalto anterior. Diferentemente, ele fazia questão de exibi-la, sustentando aquela situação de poder, até bem próximo à saída da farmácia, espaço em que naquele período da tarde poderia tranquilamente ser visto pelos passantes na calçada e que poderiam reagir àquele assalto. Talvez eu estivesse em busca naquelas imagens de seu olhar, aquele lugar especial e que na maioria das vezes contradiz com nossas *performances* tão bem ensaiadas. As câmeras não permitem que seu olhar seja capturado. Apenas os sujeitos-vítimas de seu ato o viram. Talvez fosse essa inquietação que a imagem causou em mim, que aquilo que não vejo fosse o *punctum* de que nos fala Barthes e não aquilo que a imagem exhibe. Novamente me veio à lembrança aquela imagem nebulosa do primeiro assalto e a aventura em que ela me lançou. A imagem novamente me lançava ao não-visto, ao opaco, a alguma coisa que aparentemente não está lá, mas que sei que está aprisionada naquele espaço codificado pelo olhar vigilante.

Novamente as câmeras altas, a supremacia de um olhar que continuamente observa, sem nervosismo, com foco ajustado de modo a cobrir todo o ambiente, em plano de conjunto, arregalado e sem piscar. A insensibilidade que ele nos sugere pela sua condição maquínica remete-nos, por contraste, ao universo sensível, a olhos que se espremem, gotejam. Ainda assim, aquele olhar mudo e sem gesto sinaliza um projeto de olhar o mundo, seus pequenos trechos e dobras, julgando-os e submetendo-os sem cessar.

Mas, se as seqüências de imagens que apresento são resultado de um único plano-seqüência produzido por câmeras individualmente, quando exibidas na tela do computador, sua linearidade e unidade se dissolve e os vários planos conjuntos das seis câmeras competem entre si em um compósito imagético, gerando uma narrativa não-linear. Em muito se assemelha àquelas produzidas nos sítios da Internet, quando uma profusão de textualidades e informações diversas se imprimem na tela, cabendo ao espectador a decisão de eleger seu interesse específico. Também se aproximam de algumas narrativas televisivas, ou mesmo de algumas produções cinematográficas, onde a tela é dividida em vários campos para exibir acontecimentos e informações geradas

simultaneamente, como em *Time Code* (2002) de Mike Figgis. O emprego desse tipo de recurso vem sendo, na realidade, cada vez mais utilizado em produções audiovisuais como alternativa às telas cheias, de modo que os espectadores já se encontram familiarizados com elas. Dependendo do tipo de tecnologia televisiva que o espectador possui em casa, podem ser acionadas por controle remoto imagens geradas em um ou mais canais, sem que necessariamente tenha que mudar o canal que está assistindo, acrescentando-lhe quadros na tela. O próprio ambiente urbano, encharcado com informações visuais de todo tipo, competindo entre si, pode ser entendido, igualmente, como fazendo parte desse ambiente hiper e multitextual.

No caso abordado, a disputa entre imagens ainda é acrescida com a televisão, situada ao lado da tela do computador por onde jorram outras narrativas (figura 69). Observo que essa proximidade sugere uma relação direta entre os dois domínios e sinalizam para o fato de que compartilham um universo mais amplo em termos de produção de imagens. Tais parcerias estreitam-se ainda mais quando se identifica que as narrativas construídas pelas câmeras de monitoração, se não mencionada a sua origem, poderiam ser atribuídas a outras fontes, seja do campo “ficcional” ou jornalístico.



Figura 69

A própria ausência de emoções, dada pela fixidez e estabilidade das imagens, bem como o uso de câmeras altas, poderia ser interpretada como uma opção de caráter conceitual por parte de seus produtores. Nesse aspecto, o texto, em suas relações com o contexto e com os processos de significação, contribui decisivamente para a atribuição das especificidades das narrativas produzidas pelas câmeras de vigilância.

Outro lugar de encontro com o universo midiático e característico das narrativas é que elas são exibidas no instante mesmo em que são geradas, compartilhando do mesmo conceito das transmissões “ao vivo” televisivas. A simultaneidade entre o tempo do evento e o tempo de sua exibição, ao instaurarem o sentimento de um “tempo real” e de um “agora” na produção narrativa, contribuem igualmente para reforçar a idéia em torno de uma verdade das imagens, muito embora elas sofram, posteriormente, outros desdobramentos temporais, tendo em vista os objetivos que lhe são atribuídos²⁴³.

“Como desconfiar”, indaga Beatriz Sarlo, “de algo tão socialmente neutro como

²⁴³ Ver: FECHINE, Y. “O estatuto semiótico do tempo nas transmissões diretas do telejornalismo”. In: . FRANÇA, V. et. Al. (Orgs.). *Livro do XI Compós 2002: estudos de comunicação ensaios de complexidade 2*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 442-464.

uma lente?”²⁴⁴, em sua crítica aguda do cenário televisivo contemporâneo. Para a autora, a ilusão de verdade dos discursos produzidos ao vivo é “a mais forte estratégia de produção, reprodução, apresentação e representação do ‘real’” e “parece anular o antigo debate sobre a relação entre mundo e representação”, pois fica a impressão de que inexistem mediações e que as intervenções são apenas de caráter técnico, restando ao olho da câmera a única autoridade.

As conseqüências são diversas. Uma lente está nas antípodas da neutralidade. Mesmo na mais viva das gravações, subsiste a *mise en scène*, a câmera continua escolhendo o enquadramento e, portanto o que fica fora do quadro, as aproximações e os afastamentos de câmera dramatizam ou suavizam as imagens, os sons em *off* proporcionam dados que se combinam com o que a imagem mostra²⁴⁵.

Mais do que de sujeitos, de movimentos e de espaços virtualmente suspeitos, com Beatriz Sarlo, refiro-me à produção de imagens suspeitas. Suspeitar das histórias que nos narram, de seu valor de verdade, de suas relações com determinadas configurações de poder. Suspeitar de suas molduras, das cenas nelas retratadas, suspeitar de seus discursos, de suas estéticas, de suas performances. Suspeitar da imagem significa acreditar que uma imagem não é apenas uma imagem, que ela transcende a si própria. Em uma sociedade onde todos somos virtualmente sujeitos-suspeitos, nada mais justo do que suspeitar das imagens que são produzidas e que produzimos sobre nós mesmos.

4.3. Paisagem uterina

Além dos relógios que abraçam os pulsos, não existem outros indicadores do tempo que passa. Não há ranhuras nem esfoladuras nas paredes. A experiência não chega a se depositar. Dissolve-se rapidamente. Não há vento para tirar as coisas do lugar e misturá-las. As flores não morrem. O cheiro é de coisa nova. As vitrinas exibem corpos estáticos, mudos a contemplarem o vazio que transborda do próprio olhar. São corpos sem sombra. Contém os enigmas e o mundo secreto dos corpos que circulam vagarosamente por vias labirínticas e que chegam sempre aos mesmos lugares. Lá fora,

²⁴⁴ SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. p. 73.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

a cidade se agita e se precipita em humores imprevisíveis. Lá fora o incerto, a vontade frouxa. Lá fora, os guardadores de carro, o vendedor de rosas na sinaleira, as prostitutas, os mendigos, as folhas secas de outono feito tapete nas calçadas. Lá fora, a gritaria, os pés apressados e cansados. Lá dentro, corpos sem sombra.

Em um debate sobre “Cidade e Poder” em São Paulo, Guattari²⁴⁶ observou que a atmosfera dos *shopping centers* em muito lembra o útero materno, pois amortecem os choques externos. Não deixa de ser realmente uma comparação interessante. Entre os vários mecanismos e estratégias utilizados para amortecimento dos choques situo os variados dispositivos de segurança empregados, com destaque para as câmeras de vigilância. Ou ainda, recuperando a metáfora de Guattari, entendê-las como uma espécie de ultra-som que ausculta e mapeia a vida que provisoriamente se abriga nele, registrando suas pulsações, circulação, forma e anatomia.

Com relação ao *shopping* tratado em meu estudo, o monitoramento é realizado 24 horas por dia a partir de uma central de segurança onde estão localizados vários monitores com telas divididas em até 16 campos e que, dependendo da situação, podem ter seus quadros ampliados em tela cheia, visando facilitar a observação. As imagens são oriundas de 72 câmeras e ficam à disposição para consulta durante um período de sete dias. Diferentemente da farmácia, as câmeras não estão instaladas de modo a se fazerem visíveis pelos indivíduos que circulam no *shopping* e se apresentam diluídas na arquitetura, opção cada vez mais utilizada em projetos de grande porte, onde o emprego de dispositivos de segurança já faz parte da concepção do projeto arquitetônico. Em muito as instalações e as operações realizadas na central de segurança assemelham-se ao ambiente televisivo com os monitores exercendo a função de editores de imagens (Figura 70).

Segundo o chefe de segurança, que concebeu o sistema logo após a inauguração do *shopping* há 13 anos, houve mudanças tecnológicas importantes. De analógico o sistema passou para digital, facilitando o trabalho de monitoração e o processamento das imagens, e, atualmente, segundo ele, está prevista uma nova atualização com a introdução de procedimentos tecnológicos que permitam o uso de *zooms* e a movimentação das câmeras, alargando, assim, as potencialidades desse tipo de dispositivo.

²⁴⁶ SANTOS JR, W. R. S. “Shopping Center: uma imagem de espelhos”. In: PINTAUDI, S. M. & FRÚGOLI JR, H. (Orgs.). *Shopping Centers: espaço, cultura e modernidade nas cidades brasileiras*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 64.

Indagado sobre a concepção do sistema, o fato de ser um ex-sargento do exército contribuiu significativamente, segundo ele, sobre o modo como foi apreendido aquele espaço. Tal experiência combinou, ainda, com conhecimentos adquiridos com sua graduação em controle de automação e com os vários cursos que realizou na área específica de segurança durante o período que atuou em segurança privada. Outras experiências participam, igualmente, do seu modo de olhar e de interpretar as imagens, bem como as orientações dadas aos seis funcionários que monitoram as várias telas. O fato de integrar uma ONG local que atua na periferia da cidade com objetivo de melhorias e justiça sociais aliado ao fato de ser negro, permite-lhe, segundo ele, romper com atitudes racistas e classistas na produção do olhar vigilante, muito embora reconheça que tais atitudes prevaleçam neste universo, contribuindo para reforçar preconceitos sociais. De acordo com ele, todos recebem o mesmo tratamento no momento da monitoração e no encaminhamento dado aos indivíduos, caso um delito seja cometido. Para exemplificar ele citou vários episódios em que jovens brancos e mulheres de classe média e alta da cidade foram abordados após efetuarem furtos ou em atitude suspeita.

A identificação de gestos suspeitos através da monitoração, segundo ele, colabora para a inibição de delitos, antecipando-se a ele, principalmente quando as estratégias utilizadas na abordagem tornam claro que os sujeitos-suspeitos estão sendo



Figura 70

permanentemente observados. Como exemplo de movimentos e de sujeitos suspeitos, ele citou o episódio onde um grupo de quatro jovens brancos foi identificado pelos funcionários que monitoram as câmeras em atitude suspeita. Imediatamente a informação foi repassada a ele, já que se encontrava nas proximidades da loja onde os jovens entraram. Após observar a movimentação deles dentro da loja – dois jovens dirigiram-se individualmente a duas atendentes, outro em direção ao caixa enquanto que o outro ficou apenas observando a loja – ficou caracterizado para ele o propósito do grupo, já que aquele tipo de movimentação era muito comum em práticas de roubo. Discretamente comunicou-se com os demais seguranças, de modo que seria ouvido pelos rapazes, informando que estava tudo tranquilo naquela área. Outros seguranças também apareceram de modo a tornar visível ao grupo que estavam sendo observados. Os rapazes em seguida se retiraram da loja e foram embora, sempre acompanhados pelos funcionários da central de segurança através das câmeras.

De acordo com ele, grupos de jovens, principalmente rapazes, recebem atenção especial do olhar que vigia, pois quando reunidos produzem uma determinada

seqüência de gestos como, por exemplo: conversam apenas entre eles, observam sistematicamente à sua volta de modo interessado, caminham juntos em direção à loja e novamente produzem olhares e movimentam-se de modo a observarem atentamente a área próxima antes de entrarem.

A relação construída com as demais lojas que possuem equipamento de monitoração também facilita a vigilância. Assim que é identificado pelos monitores da loja uma ação suspeita ou um furto é acionado um botão que informa a “ocorrência” à central de segurança. Imediatamente são verificadas as imagens oriundas das câmeras que monitoram a ou as saídas da loja, sendo acionados os seguranças para se localizarem nas áreas próximas e abordarem o(s) indivíduo(s) suspeito(s). Se ficar comprovada a denúncia, a polícia é informada e a pessoa é encaminhada à delegacia.

É importante observar que os sujeitos sociais que freqüentam habitualmente o *shopping*, com exceção dos funcionários que nele trabalham, são em sua grande maioria oriundos de classes médias e altas, com o predomínio de população branca, contrastando com a diversidade social encontrada nas ruas da cidade. Diferente da vigilância exercida nas ruas, a abordagem pelos seguranças é feita de modo cauteloso e cuidadoso, evitando constrangimentos públicos, enquanto que a abordagem realizada pelos agentes policiais aos sujeitos considerados suspeitos, como será visto em seguida, principalmente quando são oriundos de classes menos favorecidas, muito freqüentemente emprega procedimentos autoritários e são de ordem mais espetaculares, de modo a chamar a atenção dos transeuntes.

Segundo o chefe de segurança, as ocorrências mais comuns são pequenos furtos e roubos e a situação fica mais complicada quando o principal suspeito é de origem social mais abastada. Citou o exemplo de uma médica que furtou uma mercadoria, recusando-se, pela sua condição profissional, de dirigir-se à delegacia, alegando que tinha uma cirurgia marcada naquele horário. Outro caso se deu quando uma suspeita ligou para um amigo juiz e este se dirigiu ao *shopping*, intervindo diretamente no caso, não permitindo que ela fosse encaminhada à delegacia e registrada a queixa. Muito embora tenha considerado problemática a solução que foi dada ao caso, admitiu que situações desse tipo infelizmente são comuns em nosso país, onde pessoas originárias de grupos sociais mais abastados e com determinadas relações com as autoridades recebem tratamento especial.

Outros episódios também foram relatados onde as imagens contribuíram para solucionar outros crimes da cidade, como um homicídio que ocorreu em uma das suas

entradas após a vítima sair do *shopping*. Nesse episódio, todo o percurso da vítima ao interior do *shopping* foi pesquisado nas imagens, sendo identificados os indivíduos que o seguiam. Outro exemplo fornecido pelo chefe de segurança foi a identificação do autor de um estupro e roubo ocorrido no campus universitário da UFSC. Após a vítima ter prestado queixa, a polícia rastreou o cartão do banco que foi roubado e observou que ele tinha sido utilizado nas dependências do *shopping*. De posse dessa informação, o chefe de segurança, pesquisando as imagens produzidas no horário e dia citado pela polícia, conseguiu identificar o suspeito e repassou as imagens para a polícia. Com as imagens do suspeito, a vítima fez o reconhecimento, confirmando ter sido ele o autor do crime. Outras ocorrências foram narradas, colaborando para reforçar a idéia de eficácia no uso de tais dispositivos, bem como reforçando o emprego da imagem como prova, evidência e sua credibilidade, assim como exemplificam o emprego de dados oriundos de sistemas de monitoração diferentes através do cruzamento de informações.

Mas, se boa parte da atenção está voltada para ações consideradas suspeitas ou criminosas, o olhar vigilante também se volta para outro conjunto de ações como aquelas que remetam ao campo das moralidades como, por exemplo, demonstrações mais íntimas de afeto e assédio moral. O chefe de segurança citou, nesse último caso, certos comportamentos masculinos nas escadas rolantes onde, em função das saias curtas utilizadas por algumas mulheres, indivíduos posicionam-se de modo a observá-las. Quando isso ocorre, os indivíduos são repreendidos pelos seguranças e estimulados a mudar o comportamento. Indagado sobre um episódio que me foi relatado, já citado anteriormente, quando um casal foi abordado por um segurança por estar se beijando mais demoradamente, o chefe de segurança confirmou que essas atitudes são inibidas pelos seguranças.

Mas, para além dos gestos e das atitudes suspeitas, outros episódios chamam a atenção do olhar vigilante, sobrepondo-se a ele, outros modos de olhar os eventos capturados pelas câmeras e que remetem a um outro conjunto farto de narrativas produzidas pelos próprios indivíduos que monitoram as imagens. Refiro-me, nesse caso, àqueles episódios que envolvem pessoas conhecidas dos funcionários que atuam no sistema de monitoração que, ao esquecerem que estão sendo observados, produzem ações que, posteriormente tornam-se motivo para a produção de piadas e alvo de brincadeiras entre os funcionários. Cito como exemplo, um casal conhecido dos agentes de segurança que, ao ir um pouco além de alguns afetos, de repente se deu conta que poderiam estar sendo monitorados. A ação foi gravada e a história circulou entre os

colegas de trabalho, transformando-se em um evento freqüentemente lembrado e narrado entre eles, juntando-se a outros episódios caracterizados como “folclóricos” e engraçados que ocorrem diante das câmeras, sobrepondo o olhar vigilante ao olhar voyeurístico e de entretenimento.

Semelhante ao que já foi identificado em situações anteriores, as câmeras são fixas, altas e os planos são de conjunto e individualmente cada câmera produz um único plano-seqüência, produzindo uma narrativa linear, muito embora quando observadas em seu conjunto nas telas remetam a uma narrativa não-linear, tendo em vista que podem ocorrer interrupções tanto por parte do funcionário que as observa quanto pelo próprio programa que, de modo seqüencial, as exhibe nas telas, alternando-as automaticamente.

O uso preferencial de planos de conjunto novamente se justifica em função de sua ampla área de cobertura que, além de combinados cobrirem grandes áreas, proporcionam ao olhar vigilante observar a movimentação dos indivíduos tanto em grupo como individualmente, assim como permitem a produção de continuidade na captação do evento observado, sem o risco de perder alguma informação que pudesse ser decisiva no momento da interpretação das imagens. Uma das estratégias adotadas é a instalação de câmeras nos pontos de confluência dos corredores gerando diálogos entre as imagens que são produzidas através de planos e contra-planos (figuras 71 a 76).



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75

Figura 76

Com a previsão, segundo o chefe de segurança, de introdução do *zoom* e de movimentos de câmeras, serão criadas outras possibilidades como, por exemplo, focar melhor os indivíduos, facilitando sua identificação e seus gestos, seguindo de modo mais preciso as ações consideradas suspeitas.

Em relação às imagens obtidas para essa pesquisa, elas são resultado de uma seleção prévia realizada pela chefia de segurança, sendo repassadas para o departamento jurídico para obtenção de parecer. Foram encaminhadas 37 pequenas seqüências de imagens e, conforme é possível verificar pelo *time code*, foram selecionados em sua grande maioria horários em que o shopping já se encontra fechado, como uma forma de preservar as identidades dos indivíduos que nele circulam. A exceção foi aberta em relação aos diversos profissionais que continuam nele trabalhando, mesmo que suas portas estejam fechadas para o público e que aparecem nas imagens. Em apenas nove seqüências de imagens aparecem indivíduos circulando pelos corredores e observando as vitrinas em horário comercial. As demais, mesmo que o horário indique que o shopping estivesse aberto, são imagens de ambientes onde

circulam apenas os profissionais que trabalham em outras dependências do shopping (figuras 77 a 79). De todo modo, mesmo com tantas preocupações por parte da direção do shopping - tanto em relação às questões de privacidade de seus clientes quanto à própria segurança, tendo em vista o fato de que tornar público a localização das câmeras pode vir a colocá-la em risco – as imagens, combinadas com minha observação do terminal de monitoração – tornam claro que inexistem locais onde não haja uma câmera estrategicamente posicionada de modo a fazer uma ampla varredura de todas as áreas do *shopping*, começando pela cobertura de suas várias entradas em suas áreas internas e externas, cobrindo trechos das calçadas e das ruas que lhe dão acesso (figuras 80 a 82).

4.4. Videomonitoramento policial nas ruas da cidade

As imagens que vêm a seguir são oriundas de algumas das 68 câmeras de monitoração instaladas do alto de postes em vias públicas da cidade sob a coordenação da Polícia Militar de Santa Catarina. O sistema foi implantado em 2001 em Florianópolis, seguido da cidade de Joinville, ao norte do estado e, daquele ano em diante, várias outras cidades têm contado com esses dispositivos, sendo solicitados com cada vez maior frequência por aquelas que ainda não o têm.



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80



Figura 81



Figura 82

O sistema, segundo a coordenação da Polícia Militar, baseia-se no conceito desenvolvido em Londres, cidade que tem o maior número de câmeras de vigilância instaladas em espaços públicos no mundo, apresentando resultados similares na diminuição de índices de criminalidade naqueles espaços onde operam esses dispositivos, cujo objetivo principal é atuar na prevenção de crimes a partir da identificação de atitudes consideradas suspeitas. Também, segundo a coordenação, os espaços prioritariamente monitorados são as áreas comerciais e as ruas com intensa circulação de pessoas e veículos, atuando, igualmente, na monitoração de eventos que envolvem grande aglomeração de indivíduos como, por exemplo, manifestações grevistas nesses espaços. A previsão é de que nos próximos anos outros espaços da cidade, como as entradas das favelas, sejam contemplados com os mesmos dispositivos.

A monitoração é realizada vinte e quatro horas por dia em dois terminais - um no centro da capital e outro no continente - por 12 agentes policiais previamente treinados e que combinam suas experiências anteriores de policiamento nas ruas aos

novos aparatos tecnológicos. Diferentemente das situações analisadas anteriormente, as câmeras empregadas pela polícia dispõem de mais recursos técnicos como: giro horizontal de 360°, giro vertical de 180°, uso de *zooms* e alcance de cerca de 250 metros. Dependendo do evento que está sendo observado, quaisquer desses recursos podem ser empregados, possibilitando, ainda, a monitoração noturna em lugares com baixa luminosidade. Semelhante à disposição das câmeras em outros ambientes já analisados, procura-se obter o maior rendimento possível de cada câmera individualmente, cobrindo a maior área possível, o que justifica sua instalação em lugares de intersecção e confluência de ruas. A monitoração pode ser tanto manual como automática, exibindo seqüencialmente as imagens, onde a cada três segundos a câmera realiza automaticamente o movimento. A monitoração, ainda, é exercida em rede, podendo as imagens serem enviadas diretamente para o COPOM (Comando da Polícia Militar), localizado em uma outra região da cidade, para acompanhamento e análise daqueles casos considerados mais problemáticos. O imediatismo no encaminhamento das imagens para o COPOM pode resultar em tomadas de decisões rápidas com a conseqüente intervenção de um maior número de forças policiais no evento, diminuindo de modo significativo o tempo entre a “ocorrência” e a intervenção.

Além das experiências que os agentes trazem das ruas, o coordenador do sistema destacou que, igualmente, participam da produção do olhar questões de subjetividade e de identidade do agente policial, incluindo as de gênero²⁴⁷, ao comparar a monitoração exercida por uma única mulher que atua nesse tipo de serviço que, segundo ele, é bem mais “detalhista” e “comprometida” em suas observações do que os agentes homens, o que levou ele a lhe conferir o cargo de sua assistente direta. Foi também a ela que ele passou a responsabilidade de selecionar as imagens para esse estudo.

Seguindo a mesma orientação dos critérios utilizados anteriormente, pedi

²⁴⁷ Observo que quando realizei minha pesquisa de mestrado sobre o sistema de interligação múltipla denominado “Disque Amizade”, - ou simplesmente “145”, como era geralmente denominado pelos usuários do sistema - eram apenas mulheres que exerciam a monitoração e também os aspectos subjetivos e que envolviam as biografias das mulheres eram determinantes no processo. A preferência por mulheres para o exercício daquela função, segundo o coordenador do serviço, era justificado pelo fato de que as mulheres eram consideradas mais disciplinadas e mais rigorosas que os homens no cumprimento das regras que disciplinavam as conversações entre os usuários. Naquela pesquisa utilizei uma vasta bibliografia sobre questões de gênero para a interpretação desse fenômeno. Ver: BERNARDO, A. M. *Disque Amizade: um novo tipo de “impulso” na cidade*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 1994.

apenas que me fossem cedidas imagens as mais heterogêneas possíveis que pudessem dar conta de exemplificar a diversidade de imagens obtidas nas monitorações, tanto em relação aos espaços monitorados quanto aos recursos técnicos empregados. O fato de as imagens serem captadas em lugares públicos não ocasionaria problemas quanto à identificação dos indivíduos que nelas aparecessem, mesmo que contivessem gestos considerados suspeitos. Quanto a imagens envolvendo ações criminosas, não haveria possibilidade de eu acessá-las tendo em vista o fato de estarem participando de processos criminais, o que poderia acarretar prejuízos às partes envolvidas, muito embora tenham sido cedidas imagens que envolvam abordagens policiais e detenção de suspeitos.

Convém observar, ainda, que o coordenador do sistema que me concedeu a entrevista é também um pesquisador e realiza pós-graduação na área de prevenção de crime na Inglaterra. Durante a interação, o panóptico de Jeremy Bentham veio à tona e ficaram explícitas as nossas diferenças em termos de abordagem do problema, quando seus estudos voltam-se diretamente para a aplicação e refinamento da proposta de Bentham através do uso de câmeras de monitoração em espaços variados da cidade, considerando do mesmo modo que eu, que tais dispositivos são seus herdeiros diretos.

Indagados, o coordenador do sistema e os agentes policiais, sobre o que caracteriza um gesto ou um sujeito suspeito, foram unânimes as respostas que enfatizavam o reconhecimento nas imagens de indivíduos já conhecidos e com passagem pela polícia, bem como algumas atitudes já identificadas pelas experiências prévias como performances que sugerem uma intenção de ação criminosa, assim como espaços considerados estratégicos de reunião de indivíduos para produzirem ações desse tipo. Entre eles destacam-se os espaços já identificados para consumo de drogas na cidade e de encontros para a trama de roubos e furtos. A identificação desses indivíduos e a circulação por alguns nesses espaços recebe atenção especial e são sistematicamente monitorados, sendo os indivíduos seguidos pelas ruas da cidade. Dependendo da situação, os policiais localizados nas áreas próximas são informados, caso se esboce uma atitude suspeita.

Quando os indivíduos escapam da área de cobertura das câmeras fica, no caso, a cargo dos policiais na rua continuarem realizando a observação e a abordagem. Um dos problemas citados para a realização de uma monitoração mais eficaz, segundo o coordenador do sistema, diz respeito à localização de árvores em alguns espaços, placas e características de algumas edificações. Um exemplo citado é o uso de guarda-sóis e

toldos na área interna do mercado público, que não permitem que sejam observados furtos e consumo de drogas naquele espaço. A esse respeito foi mencionado um debate que já existe com os proprietários de bares e lojas, situados naquela área, onde a polícia manifesta a necessidade de retirada daqueles equipamentos e sugere a realocação das placas com os nomes das lojas para facilitar a vigilância por câmeras. Outras sugestões de mudanças na paisagem urbana do centro da cidade caminham nessa mesma direção. Esse tipo de preocupação e limites impostos pela paisagem urbana, por outro lado, não são identificados no *shopping*, quando o próprio conceito do espaço já prevê o uso de equipamentos e dispositivos de vigilância e monitoração, ficando o espaço subordinado ao sistema de segurança.

O que é possível observar é que o conceito de cidade que se apresenta nos discursos que enfatizam o uso intensivo e extensivo das câmeras de vigilância na cidade, subordinando-a ao seu regime de olhar, em muito se aproxima e atualiza o conceito de cidade proposto por Hausmann, onde a legibilidade rápida, sem obstáculos, dos espaços e a soberania do olhar resultaram em uma nova ordem paisagística urbana. Mas, se os grandes espaços abertos à época de Hausmann docilizou os corpos revolucionários e, atualmente, os vemos rebelados, transformando esses mesmos espaços em áreas de intensa atuação e manifestação política, os dispositivos de vigilância também se atualizaram e as câmeras com suas panorâmicas e potentes *zooms* conseguem perscrutar multidões, identificar suas lideranças e observá-las em *close-up*.

Outras situações resultam, igualmente, em uma observação estratégica como, por exemplo, carros estacionados à noite em lugares já reconhecidos como habilitados ao crime. Conforme é possível identificar na próxima seqüência de imagens, produzidas por uma única câmera (figuras 83 a 92), após o acompanhamento do olhar vigilante de uma motocicleta com dois indivíduos transitando na contramão, um carro recebe atenção especial por estar estacionado sozinho naquela área. Em seguida aproximam-se dois indivíduos que o observam interessadamente. O fato de serem jovens, andarem despojadamente, possivelmente pobres, resultou em um compósito sógnico que os tornou imediatamente sujeitos-suspeitos pelo olhar vigilante com a câmera voltada estrategicamente para eles, seguindo toda a sua movimentação. Outro conjunto de gestos foi igualmente caracterizado como atitude suspeita, como o fato de ficarem atentos ao movimento em torno, olhando para os vários lados – semelhante ao conjunto de gestos identificados como suspeitos pela segurança do *shopping* - e de se posicionarem naquela região até identificarem uma situação onde não tivesse passando

peças ou veículos para se aproximarem do carro. A partir da identificação dessas atitudes, combinada com os signos que emergiam daqueles corpos, o olhar vigilante rastreia toda a área coberta pelas câmeras, acionando diversos movimentos que permitam monitorar a ação dos indivíduos, sendo possível perceber que o modo em que estão operando é manual, pois há o emprego de múltiplos movimentos de câmeras voltados especialmente para os jovens e aquela região. A seqüência de imagens registra ainda a entrada de uma viatura policial em uma rua próxima, onde, segundo o coordenador do sistema que me encaminhou o CD, ocorreu um arrombamento. Muito embora não fique evidente na narrativa toda a seqüência dos eventos, já que utilizo informações repassadas por ele para identificar a produção do olhar vigilante, e também porque existe na narrativa que me foi entregue a ausência de cerca de quatro minutos, comprometendo a sua linearidade, é possível observar que, posteriormente, a viatura volta a entrar em cena, revistando o carro que já se encontrava com as portas abertas. O que se tem é uma série de elementos diegéticos fazendo parte da narrativa e que não são tornados visíveis pelas imagens que me foram encaminhadas.

Na seqüência o que se tem são imagens que registram a abordagem dos policiais, a revista dos sujeitos-suspeitos e a detenção. De todo modo, a narrativa fornece uma série de indicadores sobre a produção do olhar vigilante, sua atenção sistemática à movimentação cidadina, a rapidez com que identifica a produção de atitudes consideradas suspeitas, seu diálogo com os agentes policiais que realizam a





Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86



Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92

“ronda” na cidade e a sua ambição em mapear a totalidade das áreas cobertas pelas câmeras para a obtenção de informações sobre os eventos observados através do uso de panorâmicas, *zooms* e planos abertos. Ainda assim, os quatro minutos ausentes permitem que algumas indagações sejam formuladas sobre a edição prévia que foi feita antes de as imagens serem cedidas para a pesquisa, resultando em uma leitura por onde vaza a imaginação do leitor, sendo aqueles minutos preenchidos com imagens hipotéticas.

Em uma outra seqüência é narrado um episódio semelhante (figuras 93 a 104). Um carro estacionado à noite na região central da cidade é monitorado por uma câmera e registra três indivíduos se aproximando, entrando no carro e dando a partida. Em poucos minutos, duas viaturas policiais se aproximam e os policiais armados impedem a saída do veículo. Todo o episódio é narrado por uma câmera situada ao alto naquela

região que, com movimentos e enquadramentos variados, registra toda a ação dos indivíduos e da polícia. O que fica evidente é o tempo em que se desenvolve toda a ação e a rapidez com que a polícia entra em cena.

Observo que, novamente, a identificação daqueles três indivíduos como sujeitos-suspeitos em atitude suspeita foi formulada pelo olhar vigilante que seguiu seus movimentos com as câmeras a partir de seus códigos específicos de interpretação: três jovens, à noite, andar despojado, usando *street wear*, se aproximando de um veículo estacionado sozinho em uma região central da cidade são indicadores que remetem a um sistema de significação mais amplo que os inscreve imediatamente como sujeitos-suspeitos e que os elimina da possibilidade de serem eles os donos daquele veículo. Além do emprego desses códigos específicos combinam-se outros oriundos das experiências dos agentes policiais que sugerem que determinado conjunto de gestos próximos ao veículo significam arrombamento. No caso anterior tais gestos se configuraram com as observações sistemáticas dos indivíduos realizadas na área e com a aproximação de um deles do porta-malas do carro, possivelmente para destravar o carro, já que destravando apenas uma porta, todas as demais também o são. O mesmo se deu com o episódio seguinte, quando os jovens sugerem observar a área em torno, com um deles caminhando em direção a um telefone público, provavelmente para disfarçar a ação. O uso dessa configuração de códigos utilizada pelo olhar vigilante conduz a pensar que, por contraste, se um grupo de jovens de terno e gravata ou com roupas mais convencionais, com gestos mais contidos e usando telefone celular, muito provavelmente seriam desqualificados da condição de sujeitos-suspeitos, sendo



Figura 93



Figura 94



Figura 95



Figura 96



Figura 98



Figura 97



Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102



Figura 103



Figura 104

classificados como supostos sujeitos-vítimas, com as câmeras monitorando-os para protegê-los.

O que também fica evidente nesses e nos casos que vêm a seguir é que,

diferentemente das narrativas produzidas por câmeras fixas e que reforçam a idéia de um narrador impessoal, está-se diante aqui de um narrador que se envolve intensamente com a produção narrativa, deixando suas marcas, impressões e decisões ao longo do processo. Entre planos abertos, panorâmicas, *zooms* e imagens desfocadas o evento é narrado, assemelhando-se às narrativas em estado bruto, sem edição, produzidas pelo telejornalismo. As similaridades entre esse tipo de narrativa com aquelas produzidas no universo jornalístico, principalmente o telejornalismo policial, também são grandes, muito embora inexistam entrevistas, passagem, áudio e comentários em *off*. Mesmo que a câmera seja alta, diferente das câmeras posicionadas na altura do ombro do cinegrafista, busca produzir uma intimidade com o evento descrevendo os detalhes das ações, os personagens envolvidos e o contexto de sua ocorrência através de enquadramentos e movimentos de câmeras que possibilitem extrair o maior número possível de informações sobre ele, preservando uma certa distância no olhar diante de um evento que envolve riscos, como aqueles que se identifica nas narrativas do telejornalismo policial, quando a equipe de reportagem registra o evento a partir do campo de visão da polícia e o exibe em narrativas sem cortes. Semelhante ao que se identifica no telejornalismo, a ambição de registrar todo o evento é determinada por planos abertos com a ação se desenvolvendo em um único quadro em um único plano-sequência.

Esse também foi o caso de uma outra seqüência de imagens disponibilizada para a pesquisa que foi a detenção de um indivíduo acusado de ter roubado um estacionamento da prefeitura (AFLOV), localizado no centro da cidade (figuras 105 a 112). Após uma seqüência de imagens produzidas rotineiramente pelas câmeras de vigilância em uma região central da cidade, o olhar vigilante localiza um grande aglomerado de pessoas, detendo-se mais longamente nele até localizar o centro das atenções. Do ajuntamento de pessoas saem policiais conduzindo um indivíduo com o rosto ensangüentado até uma viatura policial, acompanhados pelos funcionários que trabalham no estacionamento - identificados pelas camisas verdes com o nome do lugar onde trabalham - seguidos pela multidão curiosa. Destaca-se em meio ao aglomerado de pessoas um fotógrafo que registra o evento. Sua presença merece destaque pelo



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110



Figura 111



Figura 112

encontro de produções narrativas imagéticas simultâneas que são produzidas sobre um mesmo evento, com um universo narrando a presença do outro.

Lembro que quando fiz a pesquisa em um dos terminais de monitoração da Polícia Militar observei que o que tinha diante de mim eram imagens de ruas movimentadas, com pessoas de todo o tipo indo e vindo em várias direções com suas sombras alongadas naquela tarde de inverno (figura 113). Eram imagens de cidade muito parecidas com tantas outras que produzi, destacando seus aspectos plásticos e em busca de enquadramentos que remetessem a uma cotidianeidade rica de encontros sociais. Mas se aquelas mesmas imagens me despertavam pela sua beleza e riqueza, com uma multidão desfilando poeticamente a minha frente, observava que o olhar treinado e aguçado do agente policial que estava ao meu lado, o mesmo que me narrava uma cidade de uma tarde fria de inverno com corpos que se amontoavam se alongando em sombras nas calçadas e ruas, rastreava e cartografava aquele agregado de corpos em busca de sinais e de códigos que apenas ele conseguia interpretar e que, para mim, passariam completamente despercebidos ao identificá-los como apenas mais um de um conjunto mais vasto e rico de gestos citadinos, como no exemplo que vem a seguir, identificado pela coordenação do sistema como “golpe do bilhete premiado”. Observo que eu só consegui identificar a ação após ela ter sido detalhadamente descrita pelo coordenador do sistema, além de ele discriminá-la no conjunto das imagens que me cedeu, denominando o arquivo como “golpe do bilhete premiado”, seguindo a orientação que dei a ele para não correr o risco de passarem despercebidas ao meu olhar, já que o meu interesse era identificar os códigos utilizados pelo olhar vigilante para produzir e interpretar as imagens.

Conforme é possível observar pela seqüência de imagens (figuras 114 a 127), um indivíduo é destacado da multidão com vários papéis na mão circulando durante um longo tempo na mesma área, cruzando a rua de um lado para o outro. O que chama atenção do agente policial é a freqüência com que cai um papel, sempre próximo a alguém que às vezes o pega e lhe devolve. A repetição desse evento, segundo o agente, pode ser indicadora do golpe. Normalmente, o indivíduo deixa cair o papel próximo a uma mulher ou um idoso, considerados pessoas mais “suscetíveis” para a aplicação do golpe do “bilhete premiado”. A pessoa ao juntar o papel e devolvê-lo, o indivíduo agradece e fica conversando um certo tempo, provavelmente lhe falando sobre a importância do documento, saindo em seguida junto com ela.



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 117



Figura 118



Figura 119



Figura 120



Figura 121



Figura 122



Figura 123



Figura 124



Figura 125



Figura 126



Figura 127

O final dessa história é bem conhecido pelos agentes: o suspeito convence a pessoa que como forma de agradecimento lhe dará uma certa quantia em dinheiro. Para isso ele sugere ir ao banco com a pessoa, aplicando-lhe o golpe. Apenas a observação de uma série pequena de acontecimentos através das câmeras gera a informação para os policiais que estão na área e evitam que o golpe seja concluído, fazendo questão de demonstrarem ao suspeito que ele está sendo observado. Nessa narrativa é possível observar que o olhar vigilante segue todos os movimentos do indivíduo através de uma seqüência variada de enquadramentos e movimentos de câmera. Quando ele sai do quadro, ainda assim, a câmera fica de prontidão, à espreita, esperando que ele retorne, pois a experiência dos agentes tem demonstrado que a área de atuação desse tipo de performance é um pequeno trecho de grande movimentação e ele já havia sido identificado e localizado pelo ângulo de cobertura daquela câmera.

Jovens pobres andando pelas ruas da cidade em pequenos grupos transformaram-se nas últimas décadas em sujeitos sociais considerados estratégicos para a observação sistemática do olhar vigilante, principalmente quando usam grandes jaquetas, capuz e bonés em dias quentes, tendo em vista que geralmente são atribuídos a eles, segundo os agentes, a autoria de pequenos furtos e roubos. Outro grupo considerado alvo estratégico das observações são garotos pobres e que também andam em grupo, identificados pelo coordenador como “menores de rua”, que segundo ele, não se vêem constrangidos em cometerem determinados crimes diante das câmeras, pois, dependendo de suas características, logo em seguida são liberados, retornando às ruas e àquelas ações.

Aspectos relativos à condição de classe e de raça, segundo a coordenação, não são determinantes na produção do olhar vigilante, entendendo que, não importando a origem do indivíduo, todos são alvos de monitoração, o que contrasta com as narrativas produzidas, sendo possível perceber que tais condições fazem parte dos critérios utilizados pelo olhar vigilante e são justamente esses sujeitos sociais os personagens mais presentes nas narrativas. A coordenação também destacou que, pelo fato de os homens serem em grande maioria os autores de crimes, nesse aspecto, a condição de gênero do suspeito torna-se um fator relevante no processo de monitoração. As mulheres o são quando percebidas na condição de suposto sujeito-vítima, assim como pessoas idosas, o que não quer dizer, segundo ele, que estejam totalmente isentas da condição de supostos sujeitos suspeitos. De todo modo, segundo o coordenador, a eles são atribuídos condições de fragilidade, tornando-as pessoas mais visadas e suscetíveis

para o furto e aplicação de golpes.

Conforme já tratado anteriormente no tópico denominado “olhar vigilante”, o que se identifica é que o olhar produzido pelos agentes que realizam a monitoração segue uma longa trajetória, atualizando-se e renovando-se, mas que se organiza a partir dos mesmos critérios para a construção de uma cartografia de corpos e de gestos inscritos em determinados mapas sociais onde alguns sujeitos sociais são considerados mais suspeitos do que outros, remetendo-nos a um campo de significações mais amplo que envolve tanto a produção de imagens quanto sua interpretação e, do mesmo modo que Stuart Hall identificou na produção jornalística, citado anteriormente, são constitutivos de uma determinada “ideologia do crime”.

Mas entre os vários casos citados, onde o uso de câmeras conseguiu impedir, conforme o coordenador, que crimes fossem cometidos como, por exemplo, contribuindo para a diminuição de arrombamentos de estabelecimentos comerciais à noite no centro comercial, foram igualmente relatados casos que posteriormente viraram “folclore”, na acepção do coordenador do sistema, pela frequência com que são lembrados e pela condição de extrair risadas dos agentes policiais, quando são relatados. O procedimento usual utilizado pela população em caso de alguma “ocorrência” é dirigir-se ao terminal de controle e solicitar a verificação das imagens do dia, local e hora provável do evento. Certa vez uma mulher os procurou, mencionando ter acontecido com ela um assalto no centro da cidade. Enquanto o agente pesquisava as imagens, que ficam arquivadas durante um período de doze dias, ela pediu para ver melhor uma determinada seqüência e, bradando alto, afirmou que a suspeita que tinha que seu marido a estava traindo se confirmava. Em seguida solicitou as imagens como prova de adultério do marido.

Surpreso, o policial lhe disse que aquelas imagens não poderiam ser usadas para esse fim, pois nenhum crime havia sido cometido. O que é possível observar é que, independente da comicidade do evento, a mulher valeu-se dos dispositivos para outro fim e valeu-se de artifícios para atingi-lo. Ao invés de contratar o serviço de um detetive particular para seguir seu marido e solicitar a produção de imagens que comprovasse ou refutasse sua hipótese, ela preferiu usar as câmeras de vigilância, ressignificando o seu uso e lhe conferindo outros objetivos.

Outro aspecto que merece ser observado diz respeito às sobreposições, junto a essas audiências restritas, entre a vigilância através de câmeras e o universo do entretenimento pela condição voyeurista a que estão submetidos os agentes que

monitoram as imagens. Alguns exemplos já relatados e a minha própria observação dos espaços de monitoração contribuíram para a formulação dessa relação. Certa vez, segundo o coordenador do sistema, os agentes se entretinham pela comicidade de um evento quando observavam duas jovens em rua central da cidade jogando ovos, catchup, entre outras coisas, em um rapaz. Tudo indicava que elas estavam bravas com ele, a ponto de uma delas pegar uma pedra e começar a quebrar o carro do rapaz.

Se até então apenas risadas acompanhavam as imagens, aquele último gesto começou a esboçar uma “ocorrência” criminosa. Imediatamente o rapaz liga para a polícia, pedindo ajuda. Como todo o evento já estava sendo observado, os policiais abordam a jovem, evitando danos maiores, registrando a “ocorrência”. É nesse momento que conseguem entender o que estava acontecendo e o motivo daqueles atos. Na realidade, as jovens, por um acaso do destino, descobriram que o rapaz estava namorando as duas. Enfurecidas, resolveram que uma delas marcaria um encontro. Quando ele apareceu, as duas o aguardavam e resolveram humilhá-lo e tirar satisfações em espaço público.

Mas se são vários os casos em que o olhar vigilante se entretém com as imagens oriundas das câmeras de vigilância, onde o ato de ver as imagens de vigilância não se distingue muito do ato de ver televisão, outras situações que sugerem relações estreitas com o universo midiático também são exemplares. Lembro, a esse respeito, que quando fui ao terminal de controle onde estão localizados os monitores, o maior deles, ao invés de gerar as imagens produzidas pelas câmeras, estava exibindo as imagens de uma partida de futebol, decisiva para os resultados da copa do mundo. Após identificar-me e falar dos objetivos de meu trabalho, as imagens do jogo foram imediatamente substituídas até a minha saída pelas imagens das câmeras de vigilância, não deixando de causar a sensação em mim de que eu estava atrapalhando “alguma coisa”. Também na recepção do 4º. Batalhão da Polícia Militar, espaço em que eu e o fotógrafo recebemos o crachá de visita para a reunião que havia antecipadamente agendado com o coordenador do sistema, observei que abaixo do monitor que exibe as imagens do estacionamento estava uma televisão ligada exibindo um filme com a atriz Julia Roberts (figura 128). Conforme já foi observado em situações anteriores, essa “confusão” e convergência entre tecnologias e imagens oriundas de fontes diferentes e objetivos específicos são reveladoras de uma tênue fronteira que existe entre elas, a



Figura 128

ponto de ser possível identificar que, em algumas situações, elas sejam realmente rompidas, remetendo à ambigüidade desses dispositivos. Ainda sobre os exemplos acima citados é possível também observar transgressões importantes por parte dos agentes que monitoram as imagens dos dispositivos de segurança ao conferirem outros destinos ao olhar e aos próprios dispositivos, criando “campos cegos” e campos de fuga ao interior do olhar vigilante, com deslizamentos variados.

Sobre questões relativas à invasão de privacidade o coordenador foi enfático ao afirmar que inexistem privacidade em vias públicas e que por isso não há como produzir a idéia de que as imagens estejam invadindo esse universo. Além de durante a implantação do sistema terem sido tomados cuidados técnicos para que as câmeras não capturassem imagens dos interiores dos apartamentos e casas localizados nas proximidades de onde estão instaladas as câmeras, outras questões foram ainda observadas e que resultaram em orientações específicas para os agentes que monitoram as imagens. Para ele, uma coisa é fazer sexo na Praça XV e outra é fazer sexo em uma área mais escondida, com menor luminosidade e longe dos olhares dos passantes. Esses eventos, segundo ele, são muito comuns e a sua orientação é de que apenas quando ocorrem em lugares mais expostos ao público é que sejam realizadas as abordagens, assim como é sugerido que o olhar dos agentes preserve a intimidade dos casais que se encontram naquelas áreas mais escondidas. Questões dessa ordem entre outras que envolvem aspectos éticos são igualmente consideradas no conjunto de orientações que são dadas aos agentes policiais que monitoram as imagens.

Mas, se na região central da cidade foram tomados cuidados técnicos para evitar que sejam produzidas imagens sobre o interior dos apartamentos por considerá-lo espaço privado, identifiquei em uma das longas panorâmicas realizadas em um morro da cidade um *zomm* que é dado em uma janela de uma casa localizada no mesmo morro. (Figuras 129 a 132). O que tal imagem sugere é que existem diferenças importantes na abordagem do universo privado e público de diferentes grupos sociais. Enquanto que para os indivíduos que residem no centro da cidade o universo privado é preservado pelo olhar vigilante, o mesmo não ocorre com o universo privado dos indivíduos que residem nas favelas. Tais espaços são considerados públicos, sendo percebidos como zonas suspeitas, justificando a invasão das câmeras do mesmo modo que são justificadas as abordagens policiais freqüentes naquelas áreas, muitas delas com características autoritárias. A imagem, nesse sentido, é entendida como uma abordagem



Figura 129



Figura 130



Figura 131



Figura 132

e uma ação policial, com a especificidade de se dar à distância e sem ser percebida pelos indivíduos submetidos a ela, remetendo-nos a uma outra espécie de violência, no sentido de que desempenha o mesmo papel que as abordagens face a face com a agravante de que os sujeitos abordados desconhecem a ação e, desse modo, não podem tomar providências judiciais a esse respeito. O que é possível ser derivado a partir dessas observações é que, enquanto para os sujeitos sociais oriundos de classes médias e altas – recuperando o tipo de abordagem realizada pelos seguranças no shopping aos sujeitos considerados suspeitos - cabe a descrição e a cautela, preservando seu universo privado, para os sujeitos sociais oriundos de grupos sociais menos favorecidos o mesmo não ocorre, sugerindo que do ponto de vista policial seu universo é público e de interesse público, pois abrigaria potencialmente as condições para o crime, justificando ações e intervenções autoritárias.

A narrativa que apresento em seguida (Figuras 133 a 154) é resultado de operações automáticas, quando de modo seqüencial, de três em três segundos, a câmera realiza um giro de 360°, produzindo enquadramentos considerados estratégicos para monitorar determinadas áreas com intensa circulação de pessoas e de veículos. Considero essa narrativa não-linear, pois são realizadas interrupções em sua construção. Para contrastar, em seguida é apresentada uma narrativa linear, pois não ocorrem interrupções, produzida pela mesma câmera no modo manual, tornando claro as decisões que participam do processo de observação do olhar vigilante através de uma variação bem maior de enquadramentos e movimentos de câmera. A narrativa produzida no modo manual é resultado de um olhar mais atuante e interativo com o ambiente monitorado, podendo dedicar tempos variados ao evento observado e valer-se de *zooms* entre outros recursos técnicos disponíveis. Em relação às imagens apresentadas (Figuras 155 a 162), o olhar vigilante localiza em meio à multidão um grupo de três jovens e segue-os durante um pequeno percurso, pois suas características adequam-se aos critérios utilizados para identificar sujeitos considerados “suspeitos”: são jovens, provavelmente oriundos de classes populares, negros e andam em grupo.

Em um estudo realizado por um capitão da Polícia Militar, considerado para efeito deste trabalho como literatura nativa, ficam evidentes os discursos que atribuem às imagens oriundas do videomonitoramento o valor de prova e de produção de verdade, bem como o papel estratégico que esses dispositivos desempenham na atividade de Polícia Ostensiva, entendendo-os também em seu aspecto pedagógico, na



30/6/2006 08:28:42
Figura 133



30/6/2006 08:28:44
Figura 134



30/6/2006 08:28:49
Figura 135



30/6/2006 08:28:51
Figura 136



30/6/2006 08:28:55
Figura 137



30/6/2006 08:28:59
Figura 138



30/6/2006 08:29:03
Figura 139



30/6/2006 08:29:06
Figura 140



30/6/2006 08:29:11
Figura 141



30/6/2006 08:29:13
Figura 142



30/6/2006 08:29:16
Figura 143



30/6/2006 08:29:20
Figura 144



Figura 145



Figura 146



Figura 147



Figura 148



Figura 149



Figura 150



Figura 151



Figura 152



Figura 153



Figura 154



Figura 155



Figura 156



Figura 157



Figura 158



Figura 159



Figura 160



Figura 161



Figura 162

medida em que buscam promover mudanças importantes de comportamento e ao fato de que com eles “a sociedade se acostume a ser monitorada”²⁴⁸, tendo em vista que eles são implantados buscando o bem coletivo. Muito embora a própria pesquisa cite a ausência de estudos mais sistemáticos na área que possam justificar a diversificação e ampliação de tecnologias eletrônicas nas atividades de rotina da polícia, valendo-se, sobretudo, da experiência empírica do agente policial e das informações oriundas de seus entrevistados, foi possível identificar um ambiente receptivo às novas tecnologias que consolidam a idéia de uma sociedade sistematicamente e estreitamente vigiada.

4.5. Vazios Urbanos

Enquanto observava as imagens sentia-me atraída pelo granulado, por imagens aparentemente gastas pelo tempo, pelas formas abstratas, pelo tom acinzentado que se expandia na tela e pela idéia de vazio absoluto a que elas me remetiam. Vazio de gente, de sons, de cores. Era inevitável a sensação de morte e de uma realidade cadavérica que aquelas imagens sem profundidade de campo me traziam. Por isso mesmo a inquietude de meu olhar em relação a elas. Mas a inquietude se estendia ainda mais quando observava que aquelas mesmas imagens, que poderiam estar expostas em qualquer galeria de arte, não foram resultado de um gesto artístico, mas sim foram estrategicamente construídas por um outro tipo de olhar que entendia que naqueles pequenos trechos um crime poderia ocorrer. Novamente as câmeras altas davam o testemunho desse olhar especializado que descobre diariamente outros trechos a serem monitorados e que narram histórias de cidades virtuais.

O vazio, na realidade, estava fartamente preenchido de atitudes e de encontros suspeitos virtuais. Aquelas imagens são, na realidade, o desenho de um micro-mapa da cidade inscrito em um sistema de significados que atribui àqueles minúsculos espaços e pedaços da cidade potência para o crime.

As imagens que seguem exploram essa potência: são pedacinhos urbanos, vazios cheios de gestos suspeitos (Figuras 163 a 174).

²⁴⁸ SOUSA, CAP PM M.J. de. *Monitoramento eletrônico na atividade de polícia ostensiva*. Monografia do Curso de Especialização do Curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Administração de Segurança Pública da Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006.



Figura 163



Figura 164



Figura 165



Figura 166



Figura 167



Figura 168



Figura 169



Figura 170

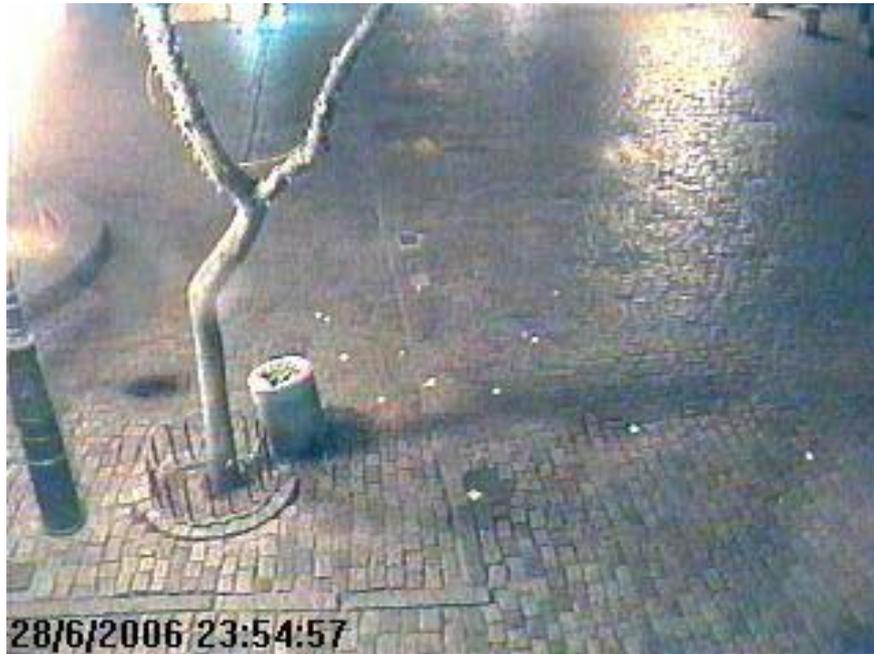


Figura 171



Figura 172



Figura 173



Figura 174

4.6. O paradigma do “cinema direto”

Manuela Penafria, em sua análise do filme-Zapruder (Zapruder filmou em um único plano com uma câmera de 8mm, em dezembro de 1963, o assassinato de John F. Kennedy), tomando-o como exemplo do paradigma do cinema direto e destacando a fragilidade no plano-sequência de Zapruder, afirma que:

O paradoxo do filme-Zapruder é que promete revelar-nos aquilo que permanecerá sempre para além do registro das ações, ou seja, não é capaz de mostrar as motivações e causas dessas ações. As motivações e causas dessas ações são deixadas para a interpretação do evento, ou seja, para a interpretação do plano-sequência de Zapruder. (...) Por um lado trata-se de um plano único e por isso completo, por outro lado, esse plano deixa em aberto outros pontos de vista sobre o acontecimento. São essas outras perspectivas, esses outros pontos de vista, ou subjetivas, que Oliver Stone trata de reconstituir [aqui, a autora refere-se ao filme JFK, ao analisar também o modo como o diretor se apropriou do filme-Zapruder como documento]²⁴⁹.

Corroborando com as reflexões de Manuela Penafria, identifiquei questões semelhantes em minha análise das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância no sentido de que elas estão inseridas no contexto paradigmático do “cinema direto” e, nesse aspecto, comportam as mesmas fragilidades conceituais. A propósito, ainda, do plano-sequência, destaco algumas observações feitas por Robert Stam ao “mito do cinema total” de Bazin – sem sombra de dúvida, um nome importante nesse debate - em sua busca por um realismo profundo e a importância dada ao plano-sequência em sua obra. Conforme o próprio autor destaca, em uma defesa explícita ao conjunto das reflexões de Bazin, o seu realismo não é raso, nem superficial, caricato ou ingênuo,

mostrando-se bastante consciente dos artifícios exigidos para a construção de uma imagem realista. (...) Na verdade, Bazin é, em certos aspectos, um formalista, no sentido de se revelar menos interessado por qualquer “conteúdo” específico do que por um estilo de *mise-em-scène*. E tampouco pode ser reduzido a um teórico exclusivamente do realismo; suas idéias sobre gênero, autoria e “cinema clássico” também tiveram um enorme impacto²⁵⁰.

Entendo, aqui, que o realismo buscado com narrativas identificadas tanto com o paradigma do “cinema direto” quanto das “transmissões ao vivo”, mesmos paradigmas das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância, inscreve-se como uma prática

²⁴⁹ PENAFRIA, M. “O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder”. In: LEMOS, A. et al. (Orgs.). *Mídia. Br.* livro da Compós-2003. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 213-214.

²⁵⁰ STAM, op. cit., p. 96.

social de representação, uma forma de produção discursiva que opera dentro de uma complexa rede intertextual de fabricação de regimes de verdade e sentido.

Poderia observar-se que não há dúvida de que tais imagens comportam uma verdade e que a imagem atesta a presença de determinados atos e sujeitos envolvidos na ação. Por outro lado, não há como deixar também de observar que a imagem é resultado de um determinado enquadramento que torna visíveis determinados aspectos da ação, enquanto que outros são invisíveis por conta da moldura da tela e do movimento das lentes que enquadram o acontecimento entre outros aspectos já mencionados e que participam de qualquer processo de produção de imagens. Ou, como coloca Brissac, “o invisível não é, porém, alguma coisa que esteja além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver²⁵¹”. “Aquilo” a que Brissac se refere diz respeito a um conjunto mais vasto de questões que compreende a produção de imagens, as decisões e intenções que fazem parte desse processo, sendo a imagem sinalizadora de contextos mais amplos nos quais ela está inserida.

Outra questão diz respeito ao interesse específico com relação à imagem, ou seja, o tipo de questionamento que lhe é feito e o contexto em que é formulado, o que resulta em implicações importantes quanto a sua interpretação e significação. Considero, assim como observa Ismail Xavier, após citar o exemplo de uma imagem fotográfica utilizada em um tribunal no período do macarthismo nos Estados Unidos durante um interrogatório, que:

Quando pergunto pela autenticidade de uma imagem, não estou, portanto, discutindo sua verdade em sentido absoluto, incondicionado. Não discuto a existência das figuras dadas ao olhar. Pergunto pela significação do que é dado a ver, numa interrogação cuja resposta mobiliza dois referenciais: o da foto (enquadre e moldura), que define um campo visível e seus limites, e do observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência individual e coletiva²⁵².

Concordo ainda com Xavier quando, ao refletir sobre o poder que tem a fotografia como “evidência empírica trazida pela imagem” e sobre a fé que nossa cultura deposita na imagem e seu papel como documento, afirma que é necessário reverter esse processo, chamando atenção “para a moldura, para a relação entre a foto e seu entorno, para o fato de que o sentido se tece a partir de relações entre o visível e o

²⁵¹ PEIXOTO, op. cit., p. 15.

²⁵² XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 33.

invisível de cada situação²⁵³”, remetendo-nos a um processo mais amplo e complexo em termos de políticas de representação e de relações de poder que participam desse processo.

Xavier chama atenção, nesse aspecto, para as intrincadas relações que se estabelecem entre o observador e a imagem, para o fato de ele ser “cativo” do contexto em que lhe é apresentada e que essas, segundo ele, se tornam ainda mais intrincadas no que diz respeito às relações entre o visível e o invisível no cinema, na medida em que a seqüência de imagens construída pela montagem “produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela²⁵⁴”. Receio, no entanto, que é difícil mensurar o grau de complexidade estabelecido nessas relações, como faz Xavier, ao comparar os dois universos, afirmando que a sucessão de imagens na narrativa cinematográfica produz relações mais intrincadas do que aquelas situadas no universo do tribunal.

A propósito do exemplo dado por Xavier, recupero dois outros citados por Machado. Machado nos dá como exemplo *Bobby's kodak* (1907) da Biograph. No filme, um rapaz com uma câmera fotográfica registra uma série de cenas comprometedoras da vida doméstica de sua família. Quando as exibe, situações embaraçosas vêm à tona, principalmente quando uma das fotos documentou seu pai flertando com uma outra mulher. O outro exemplo vem de *Falsey accused* (1907) da mesma empresa de Griffith e, mais uma vez, a câmera captura imagens reveladoras. Nesse filme, a personagem principal, inicialmente acusada de assassinar seu pai, é inocentada quando é descoberto um filme encontrado na câmera dele, onde aparece a imagem do crime sendo cometido por uma outra pessoa. A imagem, quando levada ao tribunal, é utilizada como prova de que era outro o assassino²⁵⁵. Os exemplos são enriquecedores, pois remetem não apenas a um momento de auto-reflexão e de auto-referência com a inserção da problemática da imagem dentro dos próprios dramas narrados nas obras, mas, sobretudo porque atribuem valor de verdade à imagem, seu valor como registro, documento e prova, agora em tempos iniciais no processo de construção de uma narrativa linearizada. É importante observar que a narrativa fílmica citada anteriormente antecipa o papel desempenhado atualmente pelas câmeras de vigilância, sugerindo que o imaginário social da época já havia sido despertado sobre as

²⁵³ Ibid., p. 32.

²⁵⁴ Ibid., p. 33.

²⁵⁵ MACHADO, A. *Pré-cinema...*, p. 136.

potencialidades do uso da imagem em movimento como documento e prova, condição que já havia sido identificada com o emprego da fotografia no universo policial. Tal fato sugere que, muito provavelmente, a história do cinema está bem mais próxima da história das câmeras de vigilância do que poderia se supor, se considerarmos ainda, entre outros aspectos já identificados anteriormente, a condição de *voyeur* do espectador do cinema.

Concordo com Xavier quando afirma que as relações construídas entre o espectador e a imagem no cinema são resultado de uma outra espécie de pacto e códigos e que não participam critérios mais estreitos como as noções de “verdade” e “mentira”, como aquelas identificadas no tribunal. No entanto, quando problematizamos o universo maior de relações e aspectos que envolvem a produção e a leitura de imagens em um ambiente que as utilize em seu aspecto documental há que se considerar um outro conjunto de questões, tais como o imaginário histórico e cultural que as cerca, as representações políticas, as relações entre ver e poder e entre verdade e poder, seu propósito e intencionalidades, bem como os percursos históricos dos sujeitos envolvidos no acontecimento, entre outras questões já tratadas.

Com certeza, tais questionamentos nos conduzem a um cenário bem mais complexo do que poderíamos supor em um primeiro momento, onde noções como “verdade” e “mentira” podem e também devem ser relativizadas. Não há dúvida para o espectador do cinema, que as esquinas, as ruas e os sujeitos que nela circulam projetados nas telas da ficção cinematográfica remetem a uma geografia construída e resultam em uma cidade imaginária que o permite fruir na narrativa, reconhecendo que aquela cidade é inventada e que sua interação com ela é distante e esgota-se quando acendem as luzes e são apresentados os créditos da equipe que a produziu. Por outro lado, o que dizer da miríade de imagens que se dispersam na paisagem urbana exibidas nos monitores das câmeras de monitoração e que remetem a cidades concretas, vividas em seu dia-a-dia pelos sujeitos que nela circulam e que aparecem identificados nas telas?

É possível reconhecer-se, como igualmente reconhecemos nas produções cinematográficas, que aquelas esquinas e ruas são resultado de um mapa elaborado a partir de um determinado olhar construído e inventado histórica e culturalmente, que nos diz que aquele lugar está habilitado ao crime e que os sujeitos que nele circulam são potencialmente sujeitos vítimas ou sujeitos culpados. Trata-se de lugares considerados alvos estratégicos do olhar polialesco, olhar escópico, que o rastreia sistematicamente

do alto, reforçando a idéia de onipresença e de autoridade do olhar. Isso tudo para dizer que as imagens de cidade que se apresentam nas telas de monitoração são, de modo semelhante às aquelas exibidas nas salas de projeção ou pelas transmissões ao vivo no fluxo televisual, cidades imaginárias e inventadas pelo olhar que lhe foi lançado, emolduradas pelo tempo e espaço que as construiu, e que resultam em um modo próprio de narrá-las, assim como também são imaginárias as cidades que percorremos diariamente em nossos muitos fluxos e trânsitos cotidianos.

Há ainda que se considerar que, se um fragmento dessas imagens fosse exibido em um outro contexto, não mencionando a sua origem e o seu propósito, que não o policial e o da vigilância social, muito possivelmente sua leitura fosse outra, na medida em que muito lembram cenas urbanas cotidianas utilizadas para os mais diversos fins, exibidas nos muitos e variados fluxos televisuais. O contexto da recepção é, desse modo, fundamental para a realização e tecitura do próprio texto imagético, conforme já visto com Roland Barthes em *A morte do autor* e com outros teóricos da recepção como Terry Eagleton²⁵⁶, Jesús Martín-Barbero²⁵⁷, Mauro W. de Sousa²⁵⁸ entre outros, que chamam atenção para esse lugar especial, entendendo-o como decisivo no processo de realização do texto através da leitura, na medida em que participa um conjunto diverso e múltiplo de variáveis.

Concordo com Aumont quando observa que muito embora existam diferenças importantes a serem consideradas ao se comparar o filme de ficção com o filme científico ou o filme documentário - e acrescento as imagens, objeto desse estudo -, é certo, por outro lado, que: “A partir do momento em que um fenômeno se transforma em espetáculo, a porta está aberta para o devaneio (mesmo se adquire a forma séria de reflexão), pois só se requer do espectador o ato de receber imagens e sons²⁵⁹”, referindo-se ao domínio das recepções e seus complexos processos de significação das imagens. Isto, ainda, quando se considera que preocupações de ordem estética também estão presentes na produção de um filme documentário, bem como um conjunto variado de decisões e interesses que participam de todo o processo de construção dos procedimentos e estratégias narrativas, questões similares às aquelas identificadas na produção fílmica e nesse estudo.

²⁵⁶ EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

²⁵⁷ MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

²⁵⁸ SOUSA, M. W. de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

²⁵⁹ AUMONT, J. et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995. p. 100-101.

As observações de Aumont são válidas também para a análise das imagens oriundas das câmeras de monitoração na medida em que estas, igualmente, além de poderem ser lidas como narrativas produzidas sobre e na cidade, orientam-se a partir de convenções e de gramáticas construídas ao longo da história das produções audiovisuais, valendo-se, nesse aspecto, não apenas de seus recursos tecnológicos, mas também de seus percursos, progressos gramaticais e estéticos e, nesse sentido, “qualquer filme é um filme de ficção”, apoiadas no entendimento de que são narradoras de histórias e, logo, construções discursivas apoiadas em redes mais vastas e complexas de entendimento e de significação do social.

Mas, se a produção de narrativas oriundas das câmeras de vigilância remetemos ao universo das novas tecnologias e a um ambiente marcado por novos modos de escrituras imagéticas, é possível observar, por outro lado, que tais narrativas remetemos, igualmente, aos primórdios da própria história do cinema e suas experimentações como, por exemplo, o filme de voyeurismo do início do século XX, ao fabricar, segundo Arlindo Machado, “uma nova experiência do olhar, que hoje chamaríamos de *subjetiva*”²⁶⁰, contribuindo decisivamente para a produção de novas possibilidades narrativas, com a câmera se aproximando do personagem e integrando o espectador à ação. É também com o conceito de *subjetiva*, estratégia narrativa amplamente difundida nas produções audiovisuais contemporâneas, que caracterizo o narrador das câmeras de vigilância, identificado como olhar vigilante, olhar marcadamente escópico que, sem ser visto, rastreia, mapeia, classifica e espiona a movimentação cidadina. Trata-se de uma subjetividade reveladora das intimidades de um determinado regime de olhar, organizado a partir de matrizes estáveis de poder. Um olhar arregalado que, sem piscar, se impõe na paisagem urbana tornando-a prisioneira e refém em suas celas e campos imagéticos, transformando-a em *sets* permanentes de um roteiro que se expande diariamente, sugerindo uma paisagem sempre em construção.

²⁶⁰ MACHADO, A. *Pré-cinema...*, p.126.

Enquanto isso, nosso viajante retorna a sua cidade, trazendo em sua bagagem muitas histórias. Em uma tarde ele resolveu reunir os amigos para mostrar as fotografias e as imagens que ele produziu com sua câmera de vídeo e que registravam as suas experiências. Conforme ele as ia exibindo, observava que as imagens não davam conta de narrar aquelas tantas histórias que viveu, aquele tanto de coisas que viu. A cada imagem, vinham outras, expandindo suas molduras, o recorte que ele lhes deu, a seleção dos lugares e as pessoas retratadas.

“Mas o que é a imagem?”, indaga Blanchot.

As suas cidades iam muito além daquelas imagens. Ele observava que elas continham detalhes que no momento em que as retratava não havia percebido. A um primeiro olhar pareciam coisas pequenas demais, mas quanto mais se detinha nelas, observava que aquelas coisas mínimas eram, na realidade, grandiosas, fazendo-o visitar novamente aqueles lugares em sua memória.

“Mas essa verdade excede-a; o que torna possível é o limite em que ela cessa. Daí resulta o seu lado dramático, a ambigüidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina”, continua Blanchot.

A cada nova imagem que exibia aos amigos, uma outra cidade parecia estar sendo contemplada, dando-lhe a impressão que ele não estava lá, por mais que o fato de ele as ter capturado com sua máquina fotográfica e câmera de vídeo confirmasse a sua autoria e a sua presença naqueles lugares e com aquelas pessoas.

“A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós”.

Sempre inquieto com suas indagações e as surpresas que aquelas imagens lhe revelavam, ele concluiu que uma imagem não é apenas uma imagem, é uma outra coisa. Um lugar que se permite a ser lido, mas ainda assim, um lugar esquivo e que parece escapar a qualquer tentativa de ser igual ao retratado e de dar conta de todas as suas possibilidades e de aprisioná-lo em imagens.

“A imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também da imagem. Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí

diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa”.

Nosso viajante sentiu-se aliviado com suas conclusões, porque ele também acha que as imagens são, na verdade, apenas vias de acesso a outros lugares, uma espécie de entre-lugar. Elas não são inocentes, assim como seu olhar não o é. Elas não são tantas coisas, mas ao mesmo são muitas outras. Vestígios, traços, realidades cadavéricas.

“Na imagem, o objeto aflora de novo algo que ele dominara para ser objeto, contra o qual se edificara e definira, mas agora que seu valor, seu significado, estão suspensos, agora que o mundo o abandona à ociosidade e o coloca de lado, a verdade nele recua, o elementar reivindica-o, empobrecimento, enriquecimento que o consagram como imagem”.²⁶¹

²⁶¹ As aspas remetem a fragmentos do texto “As duas versões do imaginário”, de Maurice Blanchot, em: BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 255-265. (Observo que, apesar de cultivar uma admiração especial pela obra de Blanchot, é apenas nesse momento que faço referência a ele, já que o recorte teórico que eu promovi em torno do objeto não a incluiu. Trata-se de um diálogo “livre” que construí com ele apenas para a construção desse texto específico.)

Paisagens em construção...

short cuts II

“Sim, cuspir é tocar.”

Uma mulher manda um beijo para a sua sobrinha que não vê faz tempo.

“Gostaria de tomar um chá, um café ou uma bebida alcoólica?”

Um garoto rouba uma barra de chocolate.

“Vou dizer a eles o que fazer.”

Uma mulher escova o cabelo.

Um homem acaricia a crina de um cavalo.

Dois homens lutam em uma arena.

“Como consegue me suportar?”

Um garoto com ar cansado segura uma metralhadora.

“Não perca tempo!”

Mais uma explosão no centro de Bagdá.

A torcida comemora o primeiro gol de seu time.

Um aluno ergue o braço para formular uma pergunta.

“Vou dizer a eles o que fazer.”

Um avião levanta vôo.

“Você pode mudar a intensidade dos exercícios.”

“Espere sentado!”

Um homem é espancado.

Um casal, esquecido de tudo, dança apaixonado.

Um anjo observa a cidade.

Aquela imagem, aquela imagem...

“Tem uma câmera escondida aqui?”

... A idéia de encerrar meu trabalho valendo-me do título *Paisagens em construção* parte da perspectiva de que estamos contemporaneamente diante de panoramas móveis e em permanente construção e dissolução. Tais paisagens dizem respeito não apenas aos objetos, mas também às interpretações que formulamos em relação a eles. Do mesmo modo que nosso viajante observou suas imagens e identificou que elas são portadoras de memórias, subjetividades, espaços e tempos dinâmicos, o mesmo se dá quando releio meu texto e percebo que as palavras, mesmo que rigidamente organizadas em torno de um objeto tão vasto, complexo e multidimensional, não me garantem a sua plena elucidação e, sim, me remetem a outros tantos caminhos a serem percorridos. Considero esse sintoma de insatisfação como fazendo parte de uma atitude acadêmica responsável e positiva, no sentido que assumir a parcialidade do feito teórico é assumir seus limites, assim como também aponta para a idéia de um processo sempre em expansão, mutante, não necessariamente contínuo e linear, mas acima de tudo, compartilhável. Com o título *Paisagens em construção* - em substituição ao termo usualmente empregado *Conclusão* - procuro reforçar a idéia de movimento e de construto no processo de produção de conhecimento, entendendo-o como uma experiência inacabada.

Problematizar os novos contextos imagéticos contemporâneos, isolar um fragmento desses fluxos para análise, não foi uma tarefa fácil dada a magnitude e densidade com que esses fluxos impregnam o social em seus variados níveis e domínios. Aquelas imagens: como vê-las sem pensar nas dinâmicas e esferas de poder a que estão articuladas, sem suspeitar desses mesmos poderes e, logo, delas próprias, sem suspeitar dos caminhos percorridos pela sociedade ocidental nos últimos tempos. Como vê-las sem sentir o desconforto que causam, mas ao mesmo tempo, como vê-las sem sentir que, para além da tela e de sua moldura o social grita e irradia sua vitalidade e potência criativa ao mesmo tempo em que nos coloca um conjunto novo de questões com respeito às tramas diversas que dele irradiam?

Por mais que o universo que abordei tenha me causado mal-estar, sentimento compartilhado com vários autores, ao observar que estamos diante de uma certa ordem de acontecimentos onde se atualizam e se renovam experiências organizadas a partir de

matrizes autoritárias e totalitárias de sociedade, é certo, também, que nas bordas dessas celas e campos imagéticos e ao interior deles movem-se corpos insatisfeitos, rebeldes e realidades movediças, produzindo tramas heterogêneas e múltiplas do social, despertando-o para outras direções. Tramas que se justapõem, cruzam-se, em movimentos deslizantes, por vezes difíceis de serem capturados, dado o seu caráter escorregadio, desconcertando mapas convencionais de análise ao mesmo tempo em que desestabilizando as cartografias estáveis de poder.

Observo, também, que foram para múltiplas direções o olhar que produzi sobre as imagens, seja na aventura barthiana em que me lancei diante de algumas imagens, pelo *tilt* que causaram dentro de mim, ou, ainda, por identificar naquelas mesmas imagens produzidas pelo olhar vigilante outras dimensões do gesto cidadão descartadas por ele, como aqueles corpos se alongando em sombras no asfalto, impregnando na paisagem urbana seus desejos, memórias... Como desconhecer a vitalidade da cidade com corpos de todo tipo encontrando-se e desencontrando-se nas calçadas, remetendo-me a uma paisagem corpórea cujas internidades as câmeras não conseguem registrar?

Permiti-me durante a pesquisa deixar-me conduzir pelo objeto e ficar à sua deriva em busca de suas manifestações em lugares teóricos, sociais e históricos que pudessem estreitar o máximo possível minha relação com ele. Foi desse modo que segui seu fluxo para só então derivá-lo em uma paisagem razoavelmente estável de acontecimentos que pudesse materializá-lo e submetê-lo a um recorte possível, ainda assim com fronteiras porosas.

Este estudo, ao problematizar as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância e entendê-las como narrativas construídas sobre e na cidade buscou, sobretudo, percebê-las como lugares estratégicos para se pensar um rol maior de questões que fazem parte das dinâmicas sociais tecidas contemporaneamente. Como visto até agora, o leque de questões é amplo e as possibilidades de inscrevê-las teoricamente são diversas, demonstrando uma vez mais tanto a riqueza do objeto quanto às possibilidades de sua abordagem, não necessariamente excludentes, na medida em que todas sinalizam para a necessidade de aprofundamento tanto das perguntas a serem formuladas sobre o nosso tempo quanto das respostas a serem dadas. Pensar a imagem, as novas tecnologias de produção e reprodução, o papel que desempenham em uma sociedade cada vez mais marcada por dispositivos de controle e vigilância social, sugeriu-me que o encontro entre os estudos de vigilância, violência urbana e de mídia apresenta-se como um campo fértil ainda a ser desbravado teoricamente e crucial para o entendimento dos variados

aspectos que envolvem o debate sobre o contemporâneo.

Com este estudo busquei apontar alguns caminhos possíveis para a análise. Destaco a ênfase que dei sobre as aproximações entre o universo das câmeras de vigilância e o universo das tecnologias de produção e reprodução de imagens e o ambiente multi e intermediático contemporâneo, caracterizado por mim como pós-televisivo, problematizando o modo como tais aproximações sugerem em vários momentos a sobreposição entre eles, com suas fronteiras sendo rompidas, com saberes e poderes interagindo e dialogando, aperfeiçoando-se mutuamente. Neste contexto de análise, inscrevo as câmeras de vigilância em um universo maior de indagações que dizem respeito ao papel central que as imagens assumiram no processo de construção de subjetividades e sua pregnância na vida social nos dias atuais, seja encantando-a ou desencantando-a, seja enquanto lugares por onde se multiplica e se diversifica a experiência e a memória contemporânea, ou ainda, no caso das câmeras de vigilância, como lugares estratégicos para se problematizar memórias e experiências de práticas de poder.

Destaco, igualmente, o papel desempenhado pela imagem como meio para o exercício de determinadas práticas de poder e o modo como participam as imagens oriundas das câmeras de vigilância para a construção e atualização dos discursos em torno do mito da verdade da imagem, em contraste com um cenário mais amplo em termos de produções imagéticas onde esse mesmo mito entra em falência.

Visando compreender o tipo de olhar específico a que estão submetidas as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância, identifiquei em Michel Foucault um caminho seguro a ser trilhado. Nesse aspecto, foram valiosas as contribuições de suas reflexões sobre o regime de olhar produzido pela medicina moderna. Reconhecendo as condições paradigmáticas a que remetia o regime de olhar identificado por Foucault em *O nascimento da clínica* foi possível observar seus deslizamentos para as várias esferas do social e suas influências decisivas na produção de determinados modos de olhar e de narrar a cidade.

Em articulação com esse regime de olhar específico, destaco, ainda, as relações estreitas que foram observadas entre as câmeras de vigilância e o panóptico de Jeremy Bentham, também através das reflexões promovidas por Foucault, identificado como matriz paradigmática de uma nova ordem de acontecimento nas experiências e práticas de poder. Considero, nesse aspecto, que as câmeras de vigilância são suas herdeiras diretas ao empregarem a mesma lógica a partir da construção de um sentimento de que

os indivíduos que circulam na cidade estão sendo permanentemente observados e vigiados tanto individualmente quanto coletivamente e mais, com todos vigiando todos.

É de um olhar que se expande diariamente a que meu trabalho se refere, onde a cada dia novos techos e pedacinhos urbanos são entendidos como espaços habilitados a movimentos e gestos suspeitos em uma cidade que já se tornou refém da cultura do medo e da segurança e onde os lugares transformam-se em espaços praticados por modalidades de poderes variadas.

Outro aspecto enfatizado neste trabalho diz respeito a um novo ordenamento paisagístico que se inaugura na paisagem urbana com a crescente subordinação da vida cidadina aos dispositivos de segurança e de vigilância, remetendo-nos a uma nova cartografia entre universo público e privado e entre os diferentes sujeitos sociais e por onde se sedimenta a construção de fronteiras sociais, com a produção de tipos novos de “campos”, retornando a Agamben, ou “mini-muros de Berlim”, segundo Bauman.

Ao caracterizar como olhar vigilante o narrador das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância ficou evidente que ele segue uma longa trajetória de produção de olhares sobre a cidade e sobre os corpos e que resultam na produção de um conjunto de códigos acionados no processo de produção das imagens e suas interpretações. Observando as bordas desse olhar, foi possível identificar que ele é resultado de operações complexas inscritas em universos mais amplos de significação do social e por onde são exercitados conteúdos de classe, raça, gênero, étnico e geracional, reforçando estereótipos e sedimentando imagens sobre determinados sujeitos sociais. O fato de alguns sujeitos serem considerados mais suspeitos do que outros, do mesmo modo que alguns espaços são considerados mais privados do que outros e mais protegidos do que outros, tornou claro o modo como as imagens nos conduzem a contextos mais vastos de representação da cidade.

Localizadas ao alto dos postes nas esquinas da cidade, diluídas na arquitetura do *shopping* ou posicionadas de modo estratégico no condomínio e na farmácia de modo a se fazerem vistas, a cidade representada é uma cidade vista de cima, sugerindo um sujeito intocável pelo gesto, onipotente e onipresente, lembrando a iconografia medieval e a supremacia do olhar divino que a tudo vê, sem ser visto, à distância e portador de uma autoridade inquestionável, a ser temida. No entanto, por mais ambicioso e totalizante que seja esse olhar – com *zooms*, planos abertos e panorâmicas em uma tentativa constante de capturar tudo e todos - a cidade representada é a cidade da superfície, contrastando com as cidades invisíveis e labirínticas a que se refere Calvino.

É a cidade das linhas retas, racional, a que tais imagens nos remetem. Daí o seu limite, felizmente, ao não conseguir transformar em campos panópticos os lugares mais recolhidos, muitas vezes secretos, do sujeito citadino contemporâneo e sua pluralidade subjetiva, ainda que tais dispositivos interceptem seus fluxos e produzam novas formas de assujeitamento.

Creio que o termo “capturar”, expressão usualmente empregada para caracterizar o processo de produção de imagens, no contexto das câmeras de vigilância não poderia ser mais preciso, na medida em que remete à idéia de aprisionamento, de caçada, do mesmo modo que o termo “enquadramento”, categoria também nativa do universo visual e audiovisual que sugere nesse contexto a idéia de presídio, já que no universo policial “enquadrar o sujeito”, significa prendê-lo em uma cela, colocá-lo no “xadrez”. A moldura da imagem das câmeras de vigilância são as novas celas contemporâneas, prisões ao ar livre com o sujeito citadino desconhecendo que em seu breve trajeto pelas ruas da cidade foi abordado e aprisionado várias vezes.

Sem pretender generalizar os conteúdos desta pesquisa, creio que ela pode vir a contribuir para o aprofundamento de estudos nessa área, já que o universo pesquisado mostrou-se extremamente fértil para a construção de distintas abordagens. Reconheço que há várias questões que apenas foram tangenciadas, mas que propositalmente não foram aprofundadas na medida em que requerem investimentos de maior fôlego e podem constituir-se em futuros projetos de pesquisa, como eu mesma pretendo fazê-lo.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. “Qué es um campo?”. In: *ARTEFACTO*, n. 2. Buenos Aires, mar. 1998.
- AGAMBEN, G. *Image et mémoire*. França: Editions Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ANTELO, R. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- APPADURAI, A. “Disjunção e diferença na economia cultural global”. In: FEATHERSTONE, M. *Cultura global*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ARAUJO, Y. R. G. *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2005.
- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ATRATOR ESTRANHO. “Visual urbano e cidade digital”. Uma publicação do Centro de Estudos e Pesquisas em novas Tecnologias, Comunicação e Cultura da USP. N. 7, dez/1994.
- _____. “Tempo real e espaço virtual”. Uma publicação do Centro de Estudos e Pesquisas em Novas Tecnologias, Comunicação e Cultura da USP. N. 17, out/1995.
- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- AUMONT, J. et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, J. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

- BENJAMIN, W. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. “Pequena história da fotografia”. In: *Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. “O flâneur”. In: _____. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Obra escolhida II: Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENTES, I. “Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade”. In: *IMAGENS*. Editora da UNICAMP, n. 2, agosto/1994.
- BENTHAM, J. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDO, A. “Para além das imagens: uma análise das narrativas de estupro no telejornalismo policial brasileiro”. Comunicação apresentada no Seminário *Fazendo Gênero 6*. Florianópolis, 10 a 13 de agosto de 2004.
- BESANÇON, A. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOLLE, W. “A metrópole como *médium-de-reflexão*”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1999.
- _____. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.
- BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BUCCI, E. & KEHL, M. R. (orgs.). *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CAIAFA, J. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

- CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: 34/Edusp, 2003.
- CALVINO, I. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, N. G.. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Nobel, 1993.
- _____. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAZAN, L. K. “Câmera obscura, estereoscópio, raios-x e outras máquinas: um estudo sobre as tecnologias visuais na medicina e a construção da Pessoa.” Comunicação apresentada no *Fórum de Pesquisa: Antropologia da Pessoa: os processos de individualização na cultura contemporânea*. IV RAM – Curitiba, 11 a 14 de novembro 2001.
- COELHO, T. *Guerras culturais*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CORBIN, A. “Bastidores”. In: ARIÈS, P. & DUBY, G. (org.). *História da Vida Privada*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- COSTA, B. C. G. da. *Estética da violência: jornalismo e produção de sentidos*. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Editora Unimep, 2000.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DIAS, A. R. F. *O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: EDUC/Cortez, 1996.

- DIÓGENES, G. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto, 1998.
- DUARTE, F. *Arquitetura e tecnologias da informação: da revolução industrial à revolução digital*. São Paulo: FAPESP/Editora da Unicamp, 1999.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Nãify, 2004.
- DUBY, G. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- EVANS, J. & HALL, S. *Visual Cultural: the reader*. London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 1999.
- FABRIS, A. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: _____ (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FAUSTO, B. *Crime e cotidiano*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- FECHINE, Y. “O estatuto semiótico do tempo nas transmissões diretas do telejornalismo”. In: FRANÇA, V. et. al. (orgs.). Livro do XI Compós 2002: estudos de comunicação ensaios de complexidade 2. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 442-464.
- FERNANDES, R. C. (org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- _____. “Narrador, cidade, literatura”. In: LIMA, R. & FERRARA, L. A. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FERRARA, L. A. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FERREIRA, E. Violência, voyeurismo e literatura. In: PEREIRA, C. A. M. et al (Orgs.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Rio de Janeiro: NAU, 2003.
- _____. *O nascimento da clínica*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. “O olho do poder”. In: *Microfísica do poder*. 2. ed. Rio: Graal, 1981.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. “Las meninas”. In: FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRANCASTEL, P. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.

- FREIRE, C. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Anablume, 1997.
- FURTADO, B. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GEERTZ, C. *O saber local*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GIDDENS, A. *O Estado-Nação e a violência*. São Paulo: Editora da USP, 2001.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GUNNING, T. “Um retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, L. & SCHWARTZ V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HALL, S. *Visual Cultural: the reader*. London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 1999.
- HALL, S. et al. *Policing the crises*. New York: HM, 1978.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1994.
- JIMÉNEZ, J. G. “La realidad virtual. El nacimiento de una nueva narratividad”. In: *TELOS*. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad. Madrid: FUNDESCO, junio-agosto/1993. p.26-35.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.
- LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora Unesp, 1988.
- LYON, D. *Surveillance society: monitoring everyday life*. Buckingham/Philadelphia: Open University Press, 2002.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

- MAFFESOLI, M. *A violência totalitária: ensaio de antropologia política*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Oficinas, 1995.
- MARFUZ, L. “A dramatização da notícia (a construção do personagem de Leonardo Pareja nos telejornais)”. In: VALVERDE, M. (Org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MATHIESEN, T. “A sociedade espectadora: o “Panóptico” de Michel Foucault revisitado”. In: *Margem*. n. 8, dez./1998.
- MATOS, O. C. F. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MAUCH, C. “O policial e a cidade, um olhar vigilante: Porto Alegre, final do século XIX”. In: SOUZA, C. F. & PESAVENTO, S. J. (org.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.
- LYON, D. *Surveillance society: monitoring everyday life*. Buckingham/Philadelphia: Great Britain by Biddles Ltd, 2002.
- MIRZOEFF, N. “The subject of visual culture”. In: _____ (org.). *The visual culture reader*. 2. ed. London and New York: Routledge, 2004.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. v. 1, Neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1990.
- MOUTINHO, M. “Wim Wenders: cegos olhos de tanto ver”. In: *Cinemais, Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 17, maio, junho de 1999.
- MURICY, K. “Os olhos do poder”. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OLALQUIAGA, C. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- ORAMAS, L. P. *Mirar furtivo*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1996.
- ORLANDI, E. P. (org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001.
- PECHMAN, R. M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PEIXOTO, N. B. “As imagens de TV têm tempo?” In: NOVAES, A. (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D’Água, 1996.

- PELLEGRINI, T. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. In: _____, et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PENAFRIA, M. “O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder”. In: LEMOS, A. et al. (Orgs.). *Mídia. Br: livro da Compós-2003*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PERROT, M. “O inspetor Bentham”. In: BENTHAM, J. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- PETONNET, C. *L’ anonymat ou la pellicule protectrice dans la ville inquiète*. Dans chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques. Paris: Comité dès travaux historiques et scientifiques, 1987.
- POE, E.A. “O mistério de Marie Rogêt”. In: POE, E.A. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. A. *O homem da multidão*. Porto Alegre: Paraula, 1993.
- PRATES, M. “...E a tela invade a página (laços entre literatura e cinema em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll)”. In: VALVERDE, M. (org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RIAL, C. S. M. *Rumores sobre alimentos: o caso dos fast-foods*. Florianópolis, Antropologia em Primeira Mão, Ufsc/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, s/d.
- RICHARD, N. *Resíduos y metáforas* (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición). Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 1998.
- RIFIOTIS, T. “‘Violência policial’ na imprensa de São Paulo. O leitor-modelo no caso da Polícia Militar na Favela Naval (Diadema)”. Texto publicado na *Revista São Paulo em Perspectiva* da Fundação Seade. São Paulo, 13, (4): 28-41, outubro-dezembro 1999.
- ROCHA, A. L. C. & ECKERT, C. *A cidade e os medos: a tragédia da cultura?* Material fotocopiado, s/d.
- ROGOFF, I. “Studying visual culture”. In: MIRZOEFF, N. (org.). *The visual culture reader*. 2. ed. London and New York: Routledge, 2004.
- ROLNIK, S. “Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea”. In: SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.