

Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: relações entre cultura midiática e cultura de vigilância

Aglair Bernardo

Resumo

O artigo aborda alguns aspectos das complexas relações estabelecidas entre a cultura midiática e a cultura de vigilância, explorando as aproximações entre as tecnologias de produção e de reprodução de imagem e os dispositivos que empregam a imagem como meio para o controle e monitoramento social, como é o caso das câmeras de vigilância. Parte da perspectiva de que suas aproximações não são apenas de caráter tecnológico, mas também conceitual, ao considerar que ambos os universos compartilham a posição crucial que a imagem desempenha na cultura contemporânea. O artigo aborda, também, a proliferação destes dispositivos em um contexto social onde predominam os discursos sobre a violência urbana, entendendo as imagens como celas imagéticas e aprisionamentos ao ar livre e onde determinados sujeitos sociais são considerados mais suspeitos do que outros, além de explorar questões que dizem respeito ao mito da verdade de imagem.

Palavras-chave

Cultura midiática, cultura de vigilância, câmeras de vigilância

Abstract

This paper considers some of the many aspects of the complex established relations between mediatic culture and surveillance culture. It explores the approximation of production technology, image reproduction and devices such as surveillance cameras, that use image as a social way to control and to monitor. It begins from the perspective that this approximation exists not just because of its technological character, but also because of its conceptual character. It considers that both universes share the crucial position that image has had in the contemporaneous culture. This paper studies also the proliferation of surveillance devices within a social context where speeches against urban violence predominate. It understands images as imagedic jails and outdoors imprisonment where certain social subjects are considered more suspect than others. It also explores questions concerning image's truth myth.

Key words:

media culture, surveillance culture, surveillance cameras

“Sorria, você está sendo filmado!” ou Cuidado, você está sendo vigiado! ¹

Muito freqüentemente encontramos um cartaz informando que elas estão lá. Em outros casos não é mais necessário, pois bastam algumas características do ambiente para sabermos que, com certeza, aquele espaço está sendo monitorado 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, terminais urbanos, estabelecimentos comerciais, áreas de intensa circulação de pessoas e veículos e cada vez mais em ambientes de trabalho, assim como em muitas casas para monitorar os empregados domésticos. O leitor pode ficar à vontade para continuar a lista, pois tudo indica que ela não pára de se diversificar e aumentar.

Por outro lado, não importando onde estejam as câmeras de segurança, 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 cidadão. 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 imagética cujo mapa nos oferece indicadores importantes da sociabilidade urbana, o imaginário que a compreende, seus conflitos, tensões, relações de poder, temores etc.

Câmera alta, plano de conjunto, panorâmica, zoom, primeiro plano, plano médio, plano-seqüência, edição, ... 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 à 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 artigo, que trata especialmente das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância, muito embora reconheça que não é possível tomá-las simplesmente como universos antagonicos.

Semelhante ao olhar do documentarista ou do diretor de uma obra filmica, que seleciona estrategicamente um determinado ângulo, enquadramento, personagem 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 identificados como suspeitos de tais ações, o tipo de enquadramento e ângulo para monitorar o ambiente. Tais decisões comportam, neste aspecto, um conjunto de decisões que resultam de um determinado tipo de olhar produzido sobre aquele espaço e sobre os sujeitos que nele circulam.

Mesmo que sejam identificadas diferenças de propósito importantes, é certo que tais semelhanças sugerem aproximações em

¹ O artigo é um pequeno fragmento de um conjunto maior de reflexões tratadas em minha tese de doutorado intitulada *Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: cultura midiática e cultura de vigilância realizada no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A pesquisa foi realizada em Florianópolis.*

níveis mais amplos, ao compartilharem de um universo mais vasto em termos de produção, circulação e significação de imagens. 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 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, como o clássico enunciado “Sorria, você está sendo filmado!”, mesmo que o subtexto seja: Cuidado, você está sendo vigiado! Ou, ainda, “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 de Florianópolis com clientela predominantemente feminina quando o sistema foi implantado – são, igualmente, enunciados que remetem ao universo midiático, sugerindo uma relação direta com ele.

Outro aspecto a ser observado diz respeito ao próprio ambiente de monitoração, quando as imagens são produzidas em espaços onde apenas os profissionais que nele trabalham têm acesso. Tais espaços em muito lembram as salas de edição das emissoras de televisão, com vários monitores recebendo imagens de diversas câmeras e com profissionais selecionando-as e realizando os mesmos procedimentos e operações empregados pelo editor de imagens em uma transmissão televisiva “ao vivo”.

Dadas as condições de manipulação das imagens que as novas tecnologias oferecem, é

certo, concordando com Arlindo 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 mais saudável da imagem como construção e como discurso visual” (MACHADO, 1997: 246), contribuindo para o desaparecimento da idéia de inocência e transparência em relação ao processo de produção de imagens considerados convencionais. 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 médico¹, por exemplo, acabou por reforçar nas últimas décadas as noções em torno de uma verdade imagética, por conta do realismo que lhes é atribuído.

O encontro gerado entre as tecnologias de produção e de reprodução de imagem com os dispositivos de segurança não é recente. Isto se deu com a fotografia logo após a sua invenção com o seu emprego pelas instituições policiais, resultando, ao longo dos tempos, em uma aproximação cada vez mais intensa e sistemática. 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 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” (GUNNING, 2001:45).

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:

¹ Ver o interessante estudo de:
CHAZAN (2001).

Cita 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 tomou-se parte de um novo discurso de poder e controle (Ibid.: 45-46).

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. Segundo Gunning, “a fotografia ajudou a emergir uma nova forma de controle, armada com técnicas modernas” (Ibid.: 48), articulando-se aos métodos de análises científicos, mudando substancialmente a produção de narrativas que envolvem tanto os sinais de culpa quanto os métodos de reconhecimento.

Mas, se a fotografia revelou-se um instrumento importante no processo de identificação e classificação de criminosos e de sujeitos suspeitos, migrando para outras áreas de monitoramento social é fácil supor a contribuição das tecnologias videográficas neste campo, considerando o fato de que elas conseguem captar o sujeito em movimento e em seus deslocamentos através do cruzamento de dados oriundos de “fluxos de vigilância”³ diversos. David Lyon (LYON, 2002) 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. Lyon caracteriza as sociedades contemporâneas como “sociedades de vigilância”⁴, observando que os valores, as relações de poder e que as propostas que se expressam, não são 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 Estado.

³ *Adoto o conceito de “fluxos de vigilância” no sentido que David Lyon emprega 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. 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.*

⁴ *Foi o sociólogo T. Marx, segundo Lyon, quem cunhou pela primeira vez, em 1985, o termo “sociedade de vigilância”, inspirado na obra 1984, de G. Orwell.*

Inibir ações identificadas como criminosas e atitudes que rompem as regras do ambiente; produzir documento e prova em eventos considerados criminosos e gerar o sentimento de que os indivíduos que circulam nos espaços monitorados estão sendo observados e são potencialmente sujeitos culpados ou vítimas de ações criminosas são os objetivos principais das instalações das câmeras de vigilância tratadas neste estudo, consideradas herdeiras diretas do panóptico de Jeremy Bentham⁵. Observa-se, por outro lado, que tais objetivos provocam deslizamentos para outros domínios do social ao inibir manifestações de outras ordens comportamentais e que não remetem ao universo da criminalidade e da violência urbana. A instalação cada vez mais freqüente de câmeras de vigilância, ao interpelar a circulação do sujeito cidadão, torna-se, deste modo, um importante dispositivo com atuações mais profundas no processo de produção de subjetividades contemporâneas.

Narrativas imagéticas urbanas

O universo das câmeras de vigilância e as imagens de cidade por elas produzidas remetem-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 cidadão. É possível observar que presenciemos 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 cidades⁶. A utilização cada vez mais freqüente de dispositivos de segurança articula-se, ainda, ao uso de complexas tecnologias de exclusão social, resultando não somente em uma nova pai-

sagística urbana, mas também reconfigurando as relações entre universo público e privado e entre os sujeitos sociais⁷.

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.

Objetivando perceber as narrativas que analisei⁸ 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-seqüência, 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 a monitora. Como exemplo, cito as narrativas produzidas pelo sistema de videomonitoramento policial, analisadas em minha pesquisa, 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,

⁵ É importante citar neste contexto as reflexões promovidas por Michel Foucault, principalmente em *Vigiar e Punir, sobre o panóptico de Jeremy Bentham*.

⁶ *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.*

⁷ *Ver a pesquisa desenvolvida por: CALDEIRA (2003).*

⁸ *Semelhante a um zapper coletei imagens produzidas ao longo de um pequeno trajeto que habitualmente realizo na cidade. As imagens que analisei em minha pesquisa são oriundas de câmeras de vigilância instaladas pela Polícia Militar do Estado de Santa Catarina em vias públicas da cidade de Florianópolis, de um shopping center, de uma farmácia e do condomínio onde resido.*

fragmentado e com interrupções no processo de captação das imagens. Além de considerar como narrativa as imagens produzidas pelas câmeras e arquivadas isoladamente, 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. 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-seqüência ou, ainda, conforme já identificado, não-linear quando ocorrem cortes no processo de captação.

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 televisivo 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 em que 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 configura-

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

ção 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 elementos oriundos das várias tecnologias 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 “assinem” 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 se considera 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” (BARTHES, 2004: 62). 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” (Ibid.: 64).

Ao migrarem para o contexto imagético-jornalístico, as cenas das câmeras de vigilância reforçam o mito da verdade da imagem, tornando-se cúmplices de um mesmo ideário

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 funcionários que reatizam a segurança do ambiente. As imagens produzidas neste último caso podem vir a ser veiculadas em outros contextos, como o telejornalístico, 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, elas são ressignificadas e submetidas a um outro contexto interpretativo e discursivo. Por outro lado, ao migrarem para o contexto imagético-jornalístico, resultando em uma outra produção narrativa, observa-se que o encontro entre esses universos, reforçam o mito da verdade da imagem, tornando-se cúmplices de um mesmo ideário. Isto porque também no universo telejornalístico identifica-se um forte apelo em torno desse mito.

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 do tipo de tecnologia em-

pregada, podendo ser tanto analógica quanto digital, muito embora o sistema analógico já tenha sido considerado obsoleto pelas empresas que atuam no mercado da segurança.

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, frequentemente 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 analisei, 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 ficam 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 endereçada a um espectador estratégico.

Destaco, ainda, um modo específico de relação, construído especialmente com as

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

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.

Ao caracterizar como olhar vigilante o narrador das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância ficou evidente em minha pesquisa 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 e mais protegidos do que outros, tornou claro o modo como as imagens nos conduzem a contextos mais vastos de representação da cidade.

Entendo que o realismo buscado com as narrativas produzidas pelas câmeras de vigilância, identificadas tanto com o paradigma do “cinema direto” quanto com o das “transmissões ao vivo”, inscreve-se como uma prática 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.

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. É possível reconhecer-se, como igualmente reconhecemos nas produções cinematográficas, que as esquinas e ruas monitoradas pelas câmeras de vigilância são resultado de um mapa elaborado a partir de um determinado olhar construído e inventado historicamente 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 policesco, olhar escópico, que os rastreia sistematicamente do alto, reforçando a idéia de onipresença e de autoridade do olhar. Assim, as imagens de cidade que se apresentam nas telas de monitoração são, de modo semelhante

àquelas 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.

Sobre a autora

Aglair Bernardo é professora dos cursos de Jornalismo e de Cinema da UFSC, mestre em Antropologia Social (UFSC) e doutora em Literatura (UFSC)

Bibliografia

- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALDEIRA, T. P. R. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. 2. ed. São Paulo: 34/Edusp, 2003.
- 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 nov. 2001, Curitiba.
- 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.
- LYON, D. **Surveillance society: monitoring everyday life**. Buckingham/Philadelphia: Great Britain by Biddles Ltd, 2002.
- MACHADO, A. **Pré-cinemas & pró-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.