

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)
Escola de Comunicação (ECO)

Paola Barreto Leblanc

Composição para circuito de vídeo-vigilância:
Do circuito fechado de televisão às redes abertas do cinema ao vivo

Rio de Janeiro
Maio de 2009

Composição para circuito de vídeo-vigilância:
Do circuito fechado de televisão às redes abertas do cinema ao vivo

Paola Barreto Leblanc

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
parte dos requisitos para a obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Fernanda Glória Bruno

Rio de Janeiro
Maio de 2009

Leblanc, Paola Barreto.

Composição para circuito de vídeo-vigilância: Do circuito fechado de televisão às redes abertas do cinema ao vivo. / Paola Barreto Leblanc – Rio de Janeiro, 2009.

120 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação - ECO, 2009.

Orientadora: Fernanda Glória Bruno

1. Vídeo-vigilância. 2. Cinema ao vivo. 3. Instalação. I. Fernanda Bruno (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

Paola Barreto Leblanc

Composição para circuito de vídeo-vigilância:

Do circuito fechado de televisão às redes abertas do cinema ao vivo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 06 de maio de 2009.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Fernanda Glória Bruno – Orientadora
Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), ECO/UFRJ

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Doutor em Cinema Studies (New York University), UFF

Prof^a. Dr^a. Andrea França
Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), PUC

Rio de Janeiro
2009

*Para Antonio e Frederico.
To David.*

AGRADECIMENTOS

Aos Dadas Agrya e Jinanananda por me mostrarem o caminho.

Aos meus queridos colegas de grupo de estudo *Image-Temps* (2006), que me orientaram na volta para a academia: Cezar Migliorin, Victa de Carvalho, Marcos Martins e Fernanda Bruno.

Aos meus alunos das turmas de graduação de Direção Audiovisual e Estética da Vigilância na ECO/UFRJ 2007/2008.

Ao Professor Fernando Salis, pela troca generosa e pelas turmas de Direção de Atuação na graduação ECO/UFRJ 2008.

Ao Professor Fernando Fragozo, pelo grupo de estudo de M. Heidegger e as turmas de Edição Audiovisual na graduação ECO/UFRJ 2007/2008.

Aos Professores André Parente e Luis Alberto Oliveira pela partilha do pensamento.

Ao Professor Mauricio Lissovsky e ao Professor Antonio Fatorelli, colegas do corpo docente no curso de Rádio e TV ECO/UFRJ 2007/2008.

À Andrea Capella, Fernanda Gomes e Liliane Nascimento, colegas do corpo discente do PPGCOM/UFRJ.

À Vovó Lourdes e Meus Pais por tudo.

À Edivaneide Mendonça de Sales, pessoa indispensável na organização da minha vida.

Ao Jean-Louis Leblanc, parceiro no projeto “Sorria, você está sendo filmado” (Prêmio Transmidia Itaú Cultural 1999), germe deste trabalho.

Aos Performers e Colaboradores das Composições para circuito de vídeo-vigilância nº 1, nº 2, nº 3 e nº 4.

À Márcia Derraik e Luiz duVa (Mostra Nacional de Live Cinema), pelo crédito e incentivo para a primeira apresentação pública da composição.

Ao Bruno Tarin (Dorkbot) pelo convite para apresentar a composição no Circo Voador.

À Operação Orquestra Improviso, pelo convite para apresentar a composição no Teatro Gláucio Gil.

À Diretora ECO da Ivana Bentes, pela oportunidade de apresentar a composição na CPM da ECO.

Drk Purus'ah darshanam Shaktishca.
(Ananda Sutram 1.7)

Purus'a é a grande testemunha.
A faculdade ativa de Prakriti é o ato de
testemunhar e ser testemunhada.

RESUMO

LEBLANC, Paola Barreto. **Composição para circuito de vídeo-vigilância:** Do circuito fechado de televisão às redes abertas do cinema ao vivo. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Os circuitos de vídeo-vigilância são uma presença cada vez mais comum e naturalizada nos espaços públicos e privados de grande circulação nas cidades. Sua implantação e disseminação baseiam-se em uma retórica de combate ao crime e à insegurança, que produz, a um só tempo, controle e normatização dos espaços vigiados. Este fenômeno, guardadas as devidas proporções, é global, e pode ser observado em diversos países ao redor do mundo.

Com esta investigação, que propõe a apropriação artística do circuito de vídeo-vigilância, discutimos não apenas liberdade civil e direito à privacidade, questões sempre em jogo quando o tema da sociedade de controle se impõe, mas também e sobretudo como se dá a construção simbólica do espaço comum, do imaginário social e da função política da imagem, em um mundo cada vez mais midiaticizado.

Palavras-chave: Vídeo-vigilância; Cinema ao vivo; Instalação.

ABSTRACT

LEBLANC, Paola Barreto. **Composição para circuito de video-vigilância**: Do circuito fechado de televisão às redes abertas do cinema ao vivo. Rio de Janeiro, 2009. Dissertation (Master's Degree in Communication and Culture). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

The presence of video-surveillance systems has become a ubiquitous practice in public, semi-public and private urban spaces. This phenomenon is based on a rhetoric of combating crime and insecurity, producing at the same time control and normalization of the spaces under observation. This is a global phenomenon observed in many countries around the world to various degrees.

With our investigation, which discusses the possibilities of artistic appropriation of video surveillance circuits, we discuss not only issues on civil liberties and the right to privacy (always in discussion when the theme of the *control society* is raised) but also and overall, how the symbolic construction of common space, social imaginary and political functions of images come into being in a world more and more media oriented.

Keywords: Video-surveillance; Live Cinema; Installation.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1: A geometria do olhar	18
1.1. Pitagóricos	19
1.2. Renascentistas	20
1.3. Descartes: modelo epistemológico	25
1.4. Máquinas de Visão	27
Capítulo 2: Vivendo entre câmeras	31
2.1. Cinematógrafo e metralhadora giratória	32
2.2. Transparência e esterilização	34
2.3. Estereótipos e Clichês	38
2.4. Bancos de imagens e processamento de dados	41
2.5. Ética e legislação	45
2.6. Controle e Espetáculo	47
2.7. CFTV e Redes de vídeo	50
2.8. Repressão e Prevenção	54
2.9. Inteligência e Cognição	59
2.10. Privacidade e publicidade	65
2.11. Sobre-vigília e Sub-vigília	70
Capítulo 3: Pequeno Dicionário da Vigilância	73
3.1. Documentário	75
3.2. Ator, pessoa, personagem	77
3.3. Espaço vazio e tempo real	80
3.4. Colocar em cena e em dúvida	85
3.5. <i>State of art</i> da video-vigilância	89
Capítulo 4: Opsignos e espaços vídeo-vigiados: dramaturgia da vídeo-vigilância	135
4.1. Lições de Cinema	137
4.2. Composição para circuito de vídeo-vigilância	153
4.2.1. composição nº1 - 15 e 16/08/08 - Caixa Cultural – Mostra Live Cinema	99

4.2.2. <i>composição n° 2 - 24/10/2008 - Teatro Gláucio Gill – Ocupação Orquestra Improviso</i>	110
4.2.3. <i>composição n° 3 - 05/11/2008 - CPM/ECO/UFRJ</i>	120
4.2.4. <i>composição n° 4 - 07/12/2008 - Circo Voador – Dorkbot</i>	129

Conclusão	
Lições de Composição	181
Referências Bibliográficas	188

Introdução

O olhar está longe de ser a única e mesmo a principal instrumentação de poder colocada em prática.

Michel Foucault¹

A necessidade de a disseminação dos circuitos de vídeo-vigilância ser analisada sob diferentes pontos de vista é sublinhada por diversos autores dos Estudos da Vigilância (LYON, 1994; 2002; NORRIS e ARMSTRONG, 1999; NORRIS, MCCAHILL e WOOD 2004).

A investigação dos efeitos sociais e do impacto político dos circuitos, bem como o desenvolvimento de estratégias para sua regulação e sua integração ao planejamento urbano estão entre os pontos mais citados pelo esforço interdisciplinar diante do fenômeno que produz incessantemente imagens dos espaços vigiados.

Como dispositivo produtor de imagens, o circuito de vídeo-vigilância necessita ser pensado também em sua dimensão estética. Práticas artísticas da intervenção urbana, da performance e da vídeo-arte realizadas desde os anos 60 (Bruce Nauman, Dan Graham, Sophie Calle, para citar alguns) nos apontam algumas direções para a lida com o dispositivo que reconfigura espaços públicos – e privados.

Por circuito de vídeo-vigilância, também conhecido como circuito fechado de televisão (CFTV) ou sistema de câmeras de segurança, entendemos um complexo televisual compreendido por câmeras interligadas a uma rede de monitoramento, analógica ou digital, de um dado espaço, público ou privado.

Os circuitos de vídeo são conhecidas práticas de vigilância que ganharam força no contexto da segunda guerra mundial e da guerra fria. Seu emprego crescente tem sido observado não apenas no âmbito das estratégias militares, mas na indústria, no comércio, nos serviços e nas relações pessoais.

A característica da tele-presença associada ao gerenciamento de riscos é o principal ponto que fundamenta a retórica que oferece os circuitos de vídeo-vigilância como uma ferramenta de utilidade pública e privada, capaz de colaborar com atividades distintas como as comunicações, a redução de custos, a segurança, o controle social e o combate ao crime. Ainda que seu efeito para dissuadir ou evitar roubos, degradações e

¹ Michael Foucault em entrevista com Jean-Pierre Barou e Michelle Perrot intitulada "O olho do poder". In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p. 221-222.

agressões seja contestado por diversas pesquisas (HEMPEL e TÖPFER, 2004), após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 a retórica baseada em uma cultura do medo e da insegurança prevaleceu na proliferação dos circuitos.

Utilizados para monitorar o trânsito e garantir o bom funcionamento das vias públicas, detectando acidentes e recenseando veículos e pessoas; auxiliando na identificação de criminosos e servindo como prova de delito em julgamento; registrando certos tipos de comportamentos julgados inadequados – maus tratos em crianças, desempenho insatisfatório de empregados, desordem pública –, ou produzindo “*best videos*”, flagrantes picantes e *snuff films* –, que fora da esfera da vigilância e do controle, são consumidos como espetáculo – estas imagens estão em toda parte.

O “efeito de real” (BARTHES, 2004) é estimulado e buscado por este dispositivo. Com seus quadros fixos em baixa resolução, seus videogramas saltados, seus pontos de vista panorâmicos e seus caracteres de hora e data inscritos na tela,² o circuito de vídeo-vigilância produz imagens “autênticas” que suprem uma demanda por imagens da “realidade”, como veremos mais adiante.

As câmeras de vídeo-vigilância, assim como as câmeras do *cinema direto*,³ pretendem se passar por moscas pousadas na parede, camufladas no mobiliário urbano e na arquitetura dos espaços. No Brasil, um estudo de Marta Kanashiro (2008) demonstra como o discurso legislativo, no vácuo deixado por uma proclamada ineficiência do poder público, mais aconselha o uso das câmeras do que regulamenta sua utilização. No que concerne ao direito à vida privada, ao direito de imagem, ao direito à liberdade individual e ao direito de circular anonimamente, muito está ainda por legislar. Grupos ativistas em diversos países (*Surveillance Camera Players*, EUA; *Souriez vous êtes filmés*, França; *Zemos 98*, Espanha) chamam a atenção para a presença das câmeras de vídeo-vigilância, divulgando mapas de localização e cobrando políticas públicas que reflitam uma visão crítica sobre seus efeitos sociais e simbólicos. Questões que frequentemente são levantadas por este debate: As ruas estão sendo tratadas como vitrines? As imagens servem para vender produtos? As imagens servem para proteger pessoas? Que pessoas? As imagens servem para alimentar os bancos de dados? Que

² Interessante notar que estas observações dizem respeito a sistemas de vídeo-vigilância analógicos. Certamente o desenvolvimento tecnológico impulsionado pelo mercado da segurança irá produzir câmeras móveis em alta resolução e com uma interface mais transparente do que os atuais sistemas.

³ Movimento de cinema documentário que teve seu auge nos anos 1960 nos EUA e que buscava uma postura de observação que supostamente não interferisse nos ambientes filmados.

tipo de imagens podemos criar quando a realidade é consumida como *show*? Que tipo de imagens podemos criar quando a suspeita é o que mobiliza o interesse da câmera?

Os circuitos de vigilância que registram imagens em arquivos de vídeo produzem milhares de horas diárias de material bruto. Isto significa que produzem uma dupla imagem: aquela que capturam em cada videograma coletado e aquela que é o produto de todos os videogramas reunidos, o banco de dados que formam. Estes bancos só têm valor se forem capazes de estocar, trocar, transportar e processar em tempo real os milhares de informações registradas.

A quantidade gigantesca de informação acumulada torna impossível o trabalho humano para detectar incidentes. Desta maneira a automação não apenas do registro, mas da monitoração torna-se necessária. Uma idéia do que seja normalidade e do que seja risco norteia a mineração dos dados coletados pelas câmeras. O problema é colocado em termos de aperfeiçoamento da tecnologia. Assim o chamado vídeo inteligente é programado para identificar e isolar “eventos”, separando “dados sem importância” para o sistema de outros tipos como “relevantes”, resolvendo o problema técnico da estocagem e do armazenamento de dados, mas produzindo outros problemas: que tipo de normalidade se está a construir? Que sujeitos e situações estão sendo perfilados como de risco?

O tipo de filtragem à qual serão submetidas é uma questão de quem as observa. O problema não se resume à *questão da técnica* (HEIDEGGER, 1986) mas à questão do dispositivo (DUGUET, 2002). A vídeo-vigilância pode ser utilizada para observar banalidades cotidianas, crianças brincando na chuva,⁴ sacolas plásticas que voam.⁵ As imagens produzidas precisam ser investidas de um olhar que lhes dê um sentido e por isto retornam ao espectador (vigia, operador, algoritmo). É o próprio ato de “ver” (perceber, pensar) as imagens que é tomado aqui como ato produtor dos significados. Não de maneira unívoca, manipuladora ou propagandista, mas de uma forma hiper-consciente das possibilidades instauradas pela presença da câmera – seja ela de vigilância ou não – e dos imaginários contemporâneos nos quais ela se inscreve: celebridades, *paparazzi*, insegurança, medo, *voyeurismo*, exibicionismo e outros campos que se entrecruzam toda vez que uma câmera entra em cena. O que os mais diversos tipos de câmeras têm em comum – sejam elas câmeras amadoras, da indústria do entretenimento, da notícia ou da propaganda, dos computadores pessoais, celulares

⁴ O premiado filme de Cao Guimarães, *Da janela do meu quarto* (Brasil, 2004).

⁵ A célebre cena de *American Beauty* (Beleza Americana, Sam Mendes, EUA, 1999).

ou dos circuitos de vídeo-vigilância – é o fato de estarem irremediavelmente inscritas em uma dimensão biopolítica que propõe uma ética e uma estética sobre a vida e sobre os filmes que se produz com a vida.

Desta maneira a proposta apresentada neste trabalho consiste em subverter o discurso usualmente produzido pelos circuitos de vídeo-vigilância, retirando as imagens da sala de controle e projetando-as na sala de cinema, no teatro, na galeria. Ao aliar improvisação teatral, vídeo-instalação e edição ao vivo, trazemos as imagens produzidas pelos circuitos de segurança para o terreno da experimentação artística, esvaziando a função de monitoramento das câmeras e potencializando-as como catalizadores de experiências estéticas.

Assim, a investigação à qual esta dissertação se propõe estrutura-se em quatro partes.

A primeira, desenvolvida no capítulo “A geometria do olhar”, trata de traçar uma genealogia da imagem tomada como prova documentária do real. Para isto colocamos em linha de fuga a mecanização da visão (projeto da ótica cartesiana e da mecânica newtoniana), o *spectaculo* latino (a perspectiva renascentista e o palco italiano) e a *theoria* grega (metafísica platônica das idéias), puxando o fio de uma trama na qual visualidade e verdade entre-costuram a *cena*, entendida como espaço projetado para e pela visão. A bibliografia principal concentra-se em autores (PANOFSKY, 1975; JAY, 1993; CRARY, 1999) que esforçam-se em demonstrar o quanto o modelo iluminista e o paradigma da precisão operados na transformação do mundo em imagem pela modernidade (HEIDEGGER, 1986) são também uma construção simbólica que em sua busca pela dessubjetivação matematizante da percepção, produz uma subjetividade e um regime de imagem (DELEUZE, 1985; MERLEAU-PONTY, 1964; 2006).

O segundo capítulo, “Vivendo entre câmeras”, apresenta uma análise crítica dos dispositivos de vídeo-vigilância em expansão nos mais diversos espaços da contemporaneidade. Esta análise crítica é articulada com autores que problematizam a produção de imagens da vídeo-vigilância colocando-a em disputa política e simbólica (FAROCKI, 2001; VIRILIO, 1998; COMOLLI, 2004). Em seguida situamos a vídeo-vigilância em um contexto, mais amplo, de *dataveillance* (CLARKE, 1994), como um dispositivo integrado a uma rede na qual a imagem é tratada como *data*, arquivo, (BOGARD, 1996; GALLOWAY, 2007) pensada como simulação e inscrita nos circuitos tanto do controle quanto do espetáculo (BRUNO, 2008; LEVIN, 2003). Com as resistências que se apropriam do material produzido por circuitos de segurança

(LUCKSH, 2008; TERAN, 2007) ganhamos a noção de *sousveillance*, (MANN, 2003; SCP, 1996) que aqui traduzimos para o neologismo *sub-vigilia*. Fechamos o capítulo com a pergunta: uma estética da vídeo-vigilância, dissociada de práticas publicitárias, disciplinares ou policiais é possível?

No terceiro capítulo fazemos um recorte da produção audiovisual que inscreve o circuito de vídeo em discursos estéticos (*aesthesis*), poéticos (*poesis*) e artísticos (*techne*) que ressignificam o dispositivo (NAUMAN, 1970; GRAHAM, 1974; PAIK, 1974; VIOLA, 1992; CALLE, 2007).

No quarto capítulo apresentamos nossa própria proposta de apropriação do dispositivo, a “composição para circuito de vídeo-vigilância”, acrônimo CCVV. Concebida como uma partitura para operação de espetáculo de cinema ao vivo, a CCVV reúne o dispositivo da vídeo-vigilância – circuito de vídeo com múltiplas câmeras (no mínimo quatro), imagem em tempo real, painel de controle – e o dispositivo cinema – sala escura, espectadores imobilizados fisicamente e com os sentidos capturados pelas imagens projetadas a sua frente⁶ – ressignificando, na mesma operação, ambos: cinema e vídeo-vigilância.

Quando falamos em três tempos (BERGSON, 1939), de cinema (passado), vídeo (presente) e vigilância (futuro), esta enumeração tem menos a ver com uma diferença de bitolas ou suportes de produção e reprodução de imagem, e mais a ver com a problemática identificação entre verdade e visualidade que opera nos três momentos. Seja por meios físico-químicos, eletrônicos ou digitais, o projeto do dispositivo de registro “objetivo” encerra uma decisão sobre o que seja o real e sobre a maneira de um sujeito constituído representá-lo e manipulá-lo. Assim entendemos o ideal de transparência demandado tanto pelas construções do cinema clássico narrativo, que reproduzem um “presente passado” (*ça-a-été* barthesiano); quanto pelas transmissões ao vivo do circuito de televisão, que produzem um “presente simultâneo” (o tempo do espectador sendo o mesmo do tempo que transcorre na cena); ou ainda pela decisão de assumir a vigilância como ferramenta panóptica de monitoramento e controle social, capaz de antever um “presente no futuro”.

Na conclusão da dissertação retomamos a idéia de que é na operação do olhar, entendido como uma criação coletiva, polifônica e não privilégio de um cogito, que se constitui a cena. O caráter ao vivo, sob o risco do tempo real, nos remete à

⁶ Ver alegoria da caverna em Platão. Cf.: Platão. *A república*. Livro VII 514-a, 518-b, 532-b.

vulnerabilidade de um sujeito inseguro (ROSELLO, 2007), entendido como condição tanto de socialização quanto de *mise-en-scène*. Reposicionamos assim o lugar não só do espectador – e do autor – e do ator; mas também o lugar dos acordos sociais que conspiram na construção de uma cena que é sempre coletiva, comum, de uma comunidade. Por fim apontamos como caminho para a continuação desta pesquisa acadêmica e artística a exploração da vida como arte e da realidade como cena, investindo na mistura de atores a transeuntes, situações naturais e cenas roteirizadas, sons não-sincrônicos e imagens ao vivo, colocando em dúvida, ou em regime de indiscernibilidade, o imaginário e o real.

1. A geometria do olhar

(...) que Platão tenha determinado a entidade do ente como eîdos (aspecto, visada) é a precondição longínqua, dominante há muito tempo através de uma mediação secreta, de o mundo precisar se transformar em imagem.
Martin Heidegger⁷

Partindo dos escritos sobre o teatro de Roland Barthes⁸, vamos supor uma afinidade, de estatuto e de história, ligando os gregos, a matemática e o teatro (BARTHES, 2002: 332). Acrescentamos a esta linhagem a câmera escura, a ótica cartesiana e a mecânica newtoniana, desenhando uma “linha geral”, como proposta por Philippe Dubois (2004), que conduz às máquinas de visão contemporâneas, dentre as quais o cinema e a vídeo-vigilância. Esta é a geometria do olhar com a qual contaremos nos capítulos subseqüentes e que nos esforçamos para brevemente aqui definir.

Ainda que nos empenhemos em construir uma genealogia, uma linhagem e uma história para a transformação do mundo em imagem operada pela modernidade, entendemos que a história não se constitui por regularidades estáveis. A linha geral que resolvemos seguir forma um dos mapeamentos possíveis. Esta maneira de pensar a história nos permite encarar o regime escópico moderno mais como terreno de disputa (JAY, 1993) do que como um conjunto harmoniosamente homogêneo, “evoluindo” segundo as leis da univocidade.

Se hoje observamos na produção audiovisual contemporânea, seja no cinema, nas artes plásticas ou digitais, o investimento em experiências de visão expandidas, multiplicadas, excêntricas, que desintegram e mesmo impossibilitam um único olhar, uma única cena, temos que sublinhar que estas manifestações não podem ser compreendidas somente em um contexto de conquistas históricas ou tecnológicas.

Ainda que desvalorizado como campo do saber, desqualificado como subcultura diante de um regime monocular dominante, o regime da visão poliscópica (MORIN, 1981), ou prismática (DELEUZE, 1985), desenvolve-se ali mesmo ao pé do discurso da evidência. Se no trabalho que apresentamos ao final desta dissertação questionamos o ponto de vista fixo do olhar metafísico organizador da experiência, este questionamento é tão ou mais antigo quanto o próprio olhar metafísico.

⁷ HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1986, p. 119.

⁸ Devo a descoberta a estes escritos de Barthes ao texto de Ismail Xavier “O lugar do crime”. XAVIER, 2003: 61.

Martin Jay (1993) nos propõe dois grandes regimes de visão em disputa. De uma forma um tanto quanto esquemática, podemos dizer que o primeiro é monocular, imóvel, excludente; ao passo que o segundo é múltiplo, móvel, inclusivo. Ao primeiro, o qual ele chama de epistemológico, nos dedicamos neste capítulo. O segundo, definido por ele como ontológico, analisamos no capítulo 3.

1.1. Pitagóricos

Erwin Panofsky aponta para a existência de uma noção de perspectiva angular já na antiguidade clássica (PANOFSKY, 1975: 74), desfazendo a idéia corrente de que a perspectiva linear tenha sido “inventada” no *Quattrocento*. O autor analisa como as raízes pitagóricas da *optiké* euclidiana servem de fundamento para a *scaenographia*, disciplina que rege a pintura de cenários teatrais que buscam uma forma de representação bidimensional do espaço tridimensional. Contudo, é importante atentar que, contrariamente à perspectiva cientificista desenvolvida após o Renascimento, o caráter simbólico da perspectiva helênica não é jamais esquecido. Para o grego a perspectiva é regida por uma causa *formal*, das belas formas, apolínea, ao passo que para o moderno se rege por uma causa *eficiente*, técnica.

Para os pitagóricos, a matemática é a expressão de um ideal harmônico (qualitativo). A *Theoria* (substantivo do verbo *theoreion*, observar) partilha do mesmo radical de *Theos*, (Divindade) o que nos leva a fazer o liame entre especulação e divino na etimologia da língua.

Na imagem do deus geômetra onividente a transparência e o esclarecimento (posteriormente *Aufklärung*) tornam-se correlatos do real e do verdadeiro. Se pudermos falar de uma *theatralização* do pensamento, nos referimos a esta organização do olhar como *theoria* (especulação), o sujeito observador considerado como um ponto especulativo, não como um olhar empírico. Esta é a matriz platônica que identifica visão com verdade. Visão tomada não pelo olhar sensível, mas pelo olhar teórico do *logos*.

A poética de Aristóteles, ao conceber a tragédia como *re-presentação* para espectadores (*theoretēs*) olhando de certa distância, privilegia o sentido da visão e

afasta-se do acústico em direção ao ótico. O campo – visual – *theorético* e metafísico – desenvolve-se em detrimento do sonoro.⁹

Na sofística grega, todo subjetivismo é impossível, porque aqui o homem nunca pode ser sujeito; ele não pode sequer ser sujeito, pois o ser, aqui é presença e a verdade é desencobrimento. No desencobrimento ocorre a *phantasia*, o vir a aparecer do presente enquanto tal para um homem que se apresenta no que aparece. Por sua vez, o homem definido enquanto sujeito da representação é fantasia, isto é, move-se no domínio da *imaginatio*, conforme seu representar imagina o ente enquanto objetivável no mundo enquanto imagem (HEIDEGGER, 1938 : nota 8).

Esta concepção supõe o afastamento do sensível para se chegar ao verdadeiramente “verdadeiro”, abrindo o caminho para que um projeto técnico de dessubjetivação da experiência pela ciência se torne possível, como veremos mais adiante.

1.2. Renascentistas

A perspectiva albertiana ou central inscreve-se na tradição grega acima desdobrada, expressando, na organização geométrica do olhar, a idéia de verdade matemática como representação.

Perspectiva – do latim *perspicere* – pode ser traduzida como “ver através” assim como a *optiké* grega. Contudo, para Platão, a verdade que se “vê através” é *a-lethea*, des-velamento, e encerra ontologicamente uma parte de privativo, algo que não se dá a ver, que permanece encoberto, em um inevitável jogo entre luz e sombra.

Este jogo do *chiaro-oscuro* é retomado pelos mestres do Renascimento, sendo a *cosa mentale* – ou *espírito* – a responsável pela mediação da polaridade entre luz e trevas. A câmera escura, modelo do olho humano entendida aqui como uma tecnologia do olhar, é o dispositivo que encarna todos os elementos de uma projeção perspectiva e foi analisada por diversos autores (CRARY, 1999; DUBOIS, 2004) interessados em empreender uma historiografia da visão.

Para uma projeção perspectiva são necessários um centro de projeção (um olho), um corpo a projetar (um objeto) e um plano de projeção (uma cena). A cena, entendida por Alberti como janela aberta no mundo, é a base da pirâmide cujo vértice corresponde

⁹ Heráclito acentua a escuta como elemento de base do conhecimento.

ao ponto central ou ponto de fuga do quadro – ao olho do pintor ou do espectador. Assim, a janela transparente que constitui a tela pode ser concebida também como um “espelho” refletindo o espaço geometricamente estendido do quadro.

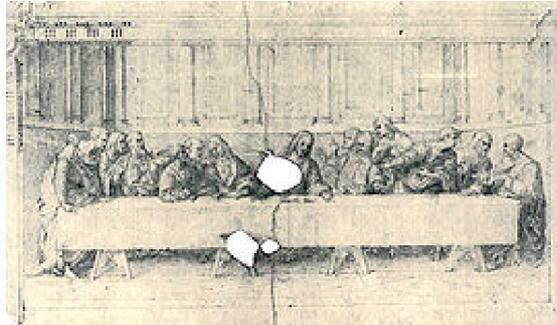


Fig. 1: Esboço a carvão do afresco pintado no refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália.

Na Santa Ceia de Leonardo, por exemplo, as linhas de composição convergem para um ponto que é o antípoda do olhar do espectador. A imagem é constituída por um discurso lógico, gerido pelas regras matemáticas de princípios demonstrados, e simboliza a harmonia entre regularidades matemáticas no domínio da ótica e do olhar unívoco do Deus cristão.

(...) Ora, não percebeis que com os olhos alcançais toda a beleza do mundo? O olho é o senhor da astronomia e o autor da cosmografia; ele desvenda e corrige toda a arte da humanidade; conduz os homens as partes mais distantes do mundo; é o príncipe da matemática, e as ciências que o têm por fundamento são perfeitamente corretas. O olho mede a distância e o tamanho das estrelas; encontra os elementos e suas localizações; ele (...) deu origem a arquitetura, a perspectiva, e a divina arte da pintura. Que povos, que línguas poderão descrever completamente sua função! O olho é a janela do corpo humano pela qual ele abre os caminhos e se deleita com a beleza do mundo (Leonardo da Vinci. *Tratado della Pitura*: 24. Conclusione infra il poeta ed il pittore)

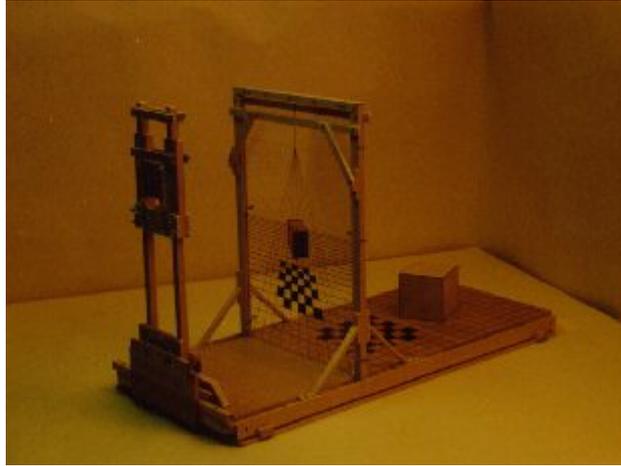


Fig. 2: Perspectógrafo de Albrecht Dürer.
Fonte: <http://www.museo.unimo.it/labmat/durerin.htm>.

Contudo, entendida como uma ferramenta técnica, a câmera escura não encerra em si o discurso da evidência e da transparência que insistimos em que lhe colar em nossa linhagem. Johnathan Crary (1990) chama a atenção para a complexidade de discursos nos quais a câmera escura se pode aplicar ao longo dos séculos,¹⁰ lembrando-nos que “descontinuidades importantes são obscurecidas por construções monolíticas” (CRARY, 1990: 34) e que não se pode reduzir o dispositivo da câmera escura ao paradigma monocular. Antes de passar ao próximo subcapítulo apresentamos alguns exemplos de descontinuidades dignos de nota e objeto de importantes estudos aos quais infelizmente não teremos aqui a oportunidade de nos dedicar.

¹⁰ Como nos lembra Deleuze (1985: 187, tradução nossa): “se seguirmos a bela análise de Michel Serres, o século XVII não foi a idade “clássica” do ideal de verdade, mas a idade barroca por excelência inseparável daquilo que chamamos de clássico e aonde a verdade atravessava uma crise definitiva.”



Fig. 3: *Retrato dos noivos Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434, National Gallery, Londres).

Erwin Panofsky (1934: 112-27) argumenta que esta tela é produzida como uma prova testemunhal de uma cerimônia. A imagem do pintor e de um vulto (o espectador?) são refletidas no espelho que figura como centro projetivo do olhar. A assinatura acima do espelho *Johannes de eyck fui hic* (Jan Van Eyck esteve aqui) seria mais um elemento a favor desta hipótese.



Fig. 5: *The Ambassadors*, de Hans Holbein o Jovem (1533, National Gallery, London).

A anamorfose distorce a imagem da caveira para reconstruí-la em outro plano perspectivo, estabelecendo uma relação de duplicidade de ponto de vista e de suspeição com a imagem.

“O sistema foi estabelecido inicialmente como uma curiosidade técnica, mas abrangeu também uma poética da abstração, em efetivo mecanismo de produção de ilusão de ótica e até mesmo uma filosofia de falsificação da realidade”. (BALTRUSAITIS, 1977: 1, *apud.* MACHADO, 1993).



Fig. 6: *Las meninas* de Diego Velásquez (1656, Museo do Prado, Madrid). A problematização de pontos de vista e de fuga empreendida pela tela aponta para a fragmentação do olhar unívoco centralizador.

“Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares nos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação”. (FOUCAULT, 2002: 20-1).

1.3. Descartes: modelo epistemológico

O “ver através” da perspectiva renascentista abre caminho para o esclarecimento iluminista, levando o princípio da não-contradição platônico ao pé-da-letra e colocando a verdade de par com as luzes, em uma estratégia de apreensão do objeto tornada possível por meio de um projeto de visão totalizante. A natureza é matematizada com a extensão de figuras matemáticas, para cobrirem senão todo, a maior parte do mundo natural. Nas palavras de Santo Agostinho:

Este desejo curioso e vão disfarça-se sob o nome de “conhecimento” e “ciência”. Como nasce da paixão de conhecer tudo, é chamado nas divinas escrituras a concupiscência dos olhos, por serem estes os sentidos mais aptos para o conhecimento (*Confissões*: 34. a sedução dos olhos - p. 254, Editora Vozes 1987, Brasília)

A ótica geométrica moderna, conceituada por Descartes na sua *Dioptrique* organiza o olhar segundo uma compreensão mecanicista e matematizante da visão. Assim, se para os antigos e os medievais o conhecimento da ótica tinha um valor qualitativo, caracterizado não por um projeto de busca pela precisão, mas antes pelo seu valor hermenêutico e simbólico, entendido enquanto tal, com Descartes a ótica adquire um estatuto quantitativo, e é justamente na busca por uma exatidão que seus princípios irão se traduzir em ciência, permitindo uma nova concepção e apropriação do saber antigo. O olho, dadas suas características morfológicas e funcionais, comprovadas empiricamente por processos de dissecação e cálculo, não se engana; “as razões pelas quais acontece de a visão nos enganar deve-se primeiramente ao fato de que é a alma que vê, e não o olho, e que ela não vê imediatamente, mas intermediada pelo cérebro.” (DESCARTES, 1637: 51). Aí está aberto o caminho para o desenvolvimento de um projeto de aperfeiçoamento da visão, que buscará exatamente erradicar o erro e o engano de seu horizonte, para tanto supostamente des-subjetivando a visão, descorporificando-a, partindo da mecânica do olho para criar aparatos que sejam capazes de traduzir ‘perfeitamente’, sem *trompe-oeil*, sem interferência das paixões, as imagens do mundo.

Como todo modelo mecanicista, analítico e reducionista, esta é uma simplificação evidente da visão “natural”, bi-ocular e condicionada igualmente pelos movimentos circulares e de translação dos olhos. Assim, a noção de fidelidade à visão

retiniana, “correta”, sustenta-se apenas como *sistema* e não como correlato “autêntico” da visão.

No império da e-vidência inaugurado pela mecânica de Descartes, o mistério da imagem desaparece para dar lugar a uma física da visão que cria um espaço matemático feito para não-videntes. A ótica geométrica é abstrata, e como demonstra o “problema de Molyneux”,¹¹ citado por Leibniz¹² e Diderot,¹³ pode ser compreendida por um cego de nascença. O espaço, descrito em função da geometria perspectiva, não é, com efeito, visual, mas racional. Trata-se de um espaço matematizado pela razão, que um cego pode ver.¹⁴

É primeiro na arte que irá se manifestar este modo de ser, com o *Spectaculo* funcional.¹⁵ O *Spectaculo* é constituído pelos elementos seguintes:

- uma cena, espaço delimitado identificado a um volume da geometria euclidiana;
- corpos, que deslocam-se neste espaço;
- um enredo, dado pelas forças que atuam sobre os corpos, implementações da causa eficiente;
- uma marcação, um tempo;
- um espectador, cogito cartesiano que observa a cena de fora.

A distância espectral entre o sujeito observador e o objeto observado na tradição epistemológica cartesiana produz uma hipertrofia da visualidade, colocando a natureza como objeto ao alcance de um sujeito irradiador de um olhar da razão que esteriliza a natureza, fazendo do mundo imagem (objeto) e ausentando-se dele. A necessidade de conservação de verossimilhança exclui o paradoxo em um jogo seletivo entre verdadeiro e falso.

As relações problemáticas entre visão e percepção, entre corpo e alma, entre mente e espírito que permeiam a obra de Descartes não teremos aqui a oportunidade de

¹¹ William Molyneux (1656-1698), físico irlandês, autor de um tratado de ótica que propõe a seguinte questão: Se a um cego de nascença, que é capaz de reconhecer pelo tato a diferença entre um cubo e uma esfera, fosse restabelecido o sentido da visão, seria ele capaz de identificar, apenas pelo olhar, sem utilizar o toque, qual é cubo qual é a esfera? Este problema é analisado por Johnathan Crary (1990: 58).

¹² Cf.: LEIBNIZ, 1996: 113.

¹³ Cf.: *Lettre sur les Aveugles a l'usage de ceux qui voyent*. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_les_aveugles_%C3%A0_l%E2%80%99usage_de_ceux_qui_voient.

¹⁴ Aqui há uma questão complicada da separação dos sentidos do tato e da visão e do papel da sinestesia na cognição que não teremos aqui a oportunidade de detalhar. Eu colocaria a referência assim: Cf.: CRARY, 1992: 67-96

¹⁵ As noções de *Spectaculo* funcional, bem como a asserção de que este modo de ser manifesta-se antes na arte do que na ciência tem como referência notas de aula do curso de Filosofia da Ciência ministrado pelo Professor Luis Alberto Oliveira. 2007/02 - CBPF.

desenvolver.¹⁶ Nos concentraremos no desenvolvimento das próteses de visão que se tornam possíveis a partir da constituição deste sujeito para o qual o mundo é concebido como um objeto estável que ele pode medir e manipular.

1.4. Máquinas de Visão

A apropriação maquínica do olho humano abre caminho para a criação das próteses da visão que podem corrigir a “miopia humana”, nas palavras tanto de Descartes no século XVII quanto de Dziga Vertov no século XX. No entanto, mesmo que estas próteses se apresentem como resultado de investigações empíricas e científicas, elas também guardam sua dimensão simbólica, pois estão fundamentadas em uma compreensão do humano que é totalmente assombrosa para o pensamento antigo, como já vimos. Vejamos por exemplo o telescópio: por vinte séculos tomara-se a abóbada celeste por uma bolacha bidimensional, que girava no eixo da terra, como se fosse um plano bidimensional. Com o telescópio, Galileo pretende “verificar” – tornar verdadeiro, visto – que as estrelas estão a diferentes distâncias da terra, que o universo tem profundidade, é tridimensional. Ao ser julgado, Galileo apelava aos membros do tribunal para que olhassem pelo telescópio e confirmassem com os próprios olhos que o espaço tinha três e não duas dimensões. Os clérigos se negavam, pois não tinham crença (fé) nas potencialidades revelatórias daquela lanterna mágica. Para eles, o telescópio era um caleidoscópio, um *tromp’oeil*, não uma ferramenta de precisão e medida, mas uma prótese de ilusão.

Como dirá Martin Heidegger (1938) o evento fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem. O autor define a imagem como o resultado de um fazer representacional. Na representação (em alemão *Vor - stellung* literalmente colocar - diante de si), o homem calcula o espaço do ente, produzindo a imagem como certeza a serviço do asseguramento, da eliminação do risco. “Na metafísica de Descartes se definem, pela primeira vez, o ente como objetividade da representação e a verdade como certeza da representação”. (HEIDEGGER, 1938: *On line*)

¹⁶ A bibliografia sobre o tema é vasta e poderíamos recomendar os textos: “Vision, Technology and Representation in Descartes”, de Dalia Judovitz in *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, 1993; bem como o capítulo “The Camera Obscura and Its Subject”, de Johnathan Crary, in *Techniques of the Observer*, MIT, 1999 e a Tese de Doutorado *Olhar, Saber, Representar: Ensaio sobre a representação em perspectiva*, de Claudia Regina Flores, SC, 2003.

A imagem (*das Bild*), como definida por Leibniz,¹⁷ é o geometral de todas as perspectivas possíveis, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a coisa vista de lugar algum. Quando pensamos que o vocábulo alemão *Bild* possui um triplo sentido, que significa tanto o enquadro (moldura), quanto a imagem e a forma (*Bildung*), entendemos a amplitude da concepção que coloca o mundo como imagem, e que está na base da sociedade definida como do espetáculo (DEBORD, 2000) ou do controle (DELEUZE, 1992), como veremos adiante.

No século XIX, com a câmera fotográfica, o registro de imagens torna-se processo físico-químico maquínico, “objetivo”. A idéia do instantâneo-fotográfico e do olhar como golpe de vista contamina a produção de imagens que não mais necessitam ser posadas, elas podem ser “tomadas de improviso”, para usar a expressão de Dziga Vertov à qual voltaremos nas páginas seguintes.

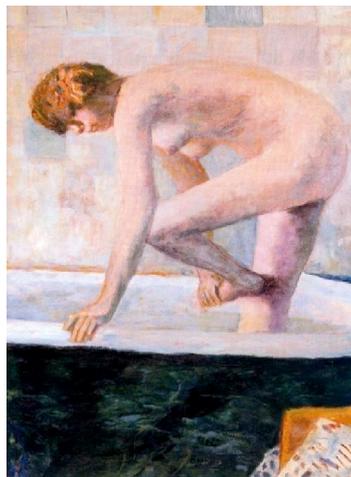


Fig. 7: *Nu rose a la baignoire*
Pierre Bonnard - circa 1924.¹⁸

Nas palavras de Philippe Dubois (2004: p. 51), “de um efeito de realismo – a mimese da pintura – passamos a um efeito de real – a imagem é tomada como a lógica do vestígio (o índice, de acordo com Pierce)”.

Na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1993), a imagem deixa de ser entendida como resultado de um fazer representacional e ganha o terreno da evidência, da prova documentária, do indício. Na confiança cega no olho como modelo e

¹⁷ Cf.: MERLEAU-PONTY, 2006: 103.

¹⁸ Kátia Maciel chama a atenção para os banhos de Bonnard como resultado desta nova relação com a imagem.

paradigma forja-se uma estratégia de apreensão visual do mundo. A identificação do que é visto com o que é real supõe a referencialidade instantânea e imediata da imagem com a realidade. A imagem é entendida como espelho do mundo. O olho desencarnado da *theoria* torna-se olhar técnico, olhar mecânico automatizado, produzindo no século XIX com a fotografia e o cinema uma *imagem-verdade*.

Mesmo que sob uma forma ilusória, que nos engana com nosso próprio consentimento e prazer, a mimese fílmica, expõe o mundo em sua duração e em seus movimentos. ‘O cinema é a vida mesma’, repete-se com frequência (DUBOIS, 2004: 52).

Nietzsche, contemporâneo do nascimento do cinematógrafo irá dizer: a arte é a extrema potência do falso. A idéia da potência do falso (que é desenvolvida por Deleuze na conceituação de sua imagem-tempo) é fundamental para o caminho que pretendemos trilhar, que assume a *mise-en-scene* como *mise-en-doute* (COMOLLI, 2004), colocando a imagem sob suspeita e perguntando sempre sobre a sua origem, sem sucumbir à tentação da verossimilhança. A imagem não pode ser reduzida à prova documentária, velha, embolorada, morta, empalhada, congelada, suspensa, fria. É preciso uma injeção de vitalismo na criação da cena.

Assim traçamos, em companhia de Dubois, Fayga Ostrower¹⁹ e tantos outros, uma história das máquinas modernas de visão que começa com o dispositivo da câmera escura, máquina de visualização. Passamos a uma segunda geração de máquinas com a fotografia, máquina de visualização e registro. Ganhamos um terceiro estágio com o cinema, máquina de visualizar, registrar e reproduzir (acrescentando um tempo).

A partir daí a linha se complica, pois o quarto grau é o entre lugar, o lugar de passagem, a relação indiscreta (BELLOUR, 1992) do vídeo, que visualiza, registra e reproduz em um presente eterno. O quinto grau é a transmissão à distância, a virtualidade multiplicada da televisão, potência do vídeo. E por fim, as imagens de simulação e síntese. Estas não mais precisando ser entendidas em um sistema da verossimilhança ou referencialidade a um real. A máquina deixa de re-produzir para gerar a sua própria realidade, ou melhor dizendo a sua hiper-realidade, como veremos no segundo capítulo.

As telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo. O vídeo estende diretamente a analogia do movimento ao tempo: tempo real, instantâneo, que duplica e ultrapassa o tempo diferido do filme, e do

¹⁹ Ver o Capítulo IV de Acasos e Criação Artística, Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

qual as câmeras de vigilância oferecem a imagem atroz e pura. Invisível de ser por toda a parte, cego à força de tudo ver, ele vem para além dos séculos figurar a visão neutra e negativa do Cristo *Pantocrator* (todo poderoso) visível e que tudo vê (BELLOUR, 1992: 218).

Pela razão matematizante o olhar é excluído, e ao mesmo tempo *tudo* torna-se visível. Pensar uma visualidade que *não reduza o visual ao visto*, mas conserve e explore a heterogeneidade do olhar e do olho aparece como um desafio que nos esforçaremos para enfrentar até a conclusão desta dissertação. Sabemos que realidade não é determinada e ontologicamente constituída; há uma pluralidade espectral de realidades virtuais. Virtualidade tem neste contexto o sentido que lhe atribuiu Maquiavel (*apud*. OLIVEIRA, 2003: 161): “o príncipe é o homem da virtú não por ter "virtudes", ser generoso, bravo ou justo, mas por dispor da potência de gerar acontecimentos e assim mudar o mundo.”

2. Vivendo entre câmeras

Os circuitos de vídeo-vigilância são uma presença cada vez mais comum e naturalizada nos espaços públicos, semi-públicos e privados de circulação nas cidades. Sua implantação e disseminação baseia-se em uma retórica de combate ao crime e à insegurança, que produz, a um só tempo, controle e normatização dos espaços vigiados. Este fenômeno, guardadas as devidas proporções, é global, e pode ser observado em diversos países ao redor do mundo.

Como vários autores apontam, a prática da vídeo-vigilância, como ferramenta de controle social, tem sido baseada em uma cultura do medo e da paranóia (ROSELLO, 2008; LYON, 2007). Um efeito colateral também observado pelos estudos da vigilância é que em nome da prevenção e da repressão do crime, se está a produzir a esterilização do espaço público, tornando-o espaço da exclusão e da gentrificação, servindo mais aos interesses do comércio e do turismo do que aos princípios da convivialidade (KANASHIRO, 2008; TOEPFER, 2004).

Neste capítulo, que analisa as bases conceituais e teóricas da criação artística “composição para circuito de vídeo-vigilância”, discutimos não apenas liberdades civis e privacidade, questões sempre em jogo quando o tema da sociedade de controle se impõe, mas também e sobretudo, como se dá a construção simbólica do espaço comum, do imaginário social e da função política da imagem, em um mundo cada vez mais midiaticizado.

O grande volume de imagens “da realidade” produzidas hoje parece obedecer a duas grandes correntes discursivas, ligadas respectivamente ao consumo e à insegurança. Por um lado a espetacularização do cotidiano, com a conseqüente transformação da vida em mercadoria. Por outro lado a produção de imagens por circuitos de “segurança” que buscam a prevenção e a repressão do crime. Para o circuito de vigilância tomado como prática de controle social a visibilidade está relacionada com o desvio. Para o circuito de vigilância que faz da realidade um show a visibilidade está ligada ao lucro.

Em nossa “composição para circuito de vídeo-vigilância”, a imagem está articulada com a busca de uma “poética do cotidiano”. Desta forma, o interesse do olhar não é pautado pelo anormal, pelo desviante ou pelo flagrante; tampouco por uma lógica mercadológica. O que nos anima em nossa investigação é o interesse pelas potencialidades cênicas do espaço comum, ordinário, e em que medida podemos vertê-

lo em cena de cinema. Assim, nos propomos a discutir o lugar da produção de imagens contemporâneas a partir dos circuitos de vídeo-vigilância.

2.1. Cinematógrafo e metralhadora giratória

On peut vouloir faire venir la camera de la mitrailleuse plutôt que de la lanterne magique, ça ne me gêne pas, l'investissement imaginaire de la technique me paraît toujours plus important qu'une généalogie purement techniciste.
Jean-Louis Comolli²⁰

Seguindo pelo caminho apontado por Paul Virilio (1993), percebemos que afinidades entre maquinaria de câmeras e maquinaria de guerra podem ser observadas desde a aurora do cinematógrafo. No século XIX, esforços industriais e militares das nações conjugaram-se no empreendimento de pesquisa e construção de dispositivos capazes de registrar vistas a intervalos regulares e diminutos. O dispositivo: um motor – que pode funcionar a manivela, corda, vapor, bateria ou eletricidade, faz gravar sobre um suporte aquilo que captura uma lente. A fotografia deixa de ser episódica, instantânea; torna-se fluxo de imagens. Não apenas na corporeidade do dispositivo, com seu disparador e sua mira acoplados a uma câmara obscura,²¹ mas nos discursos sobre o real e os territórios mapeados, encontra-se o entrecruzamento fundamental das funções da câmera: registro, reconhecimento, propaganda, poder – não necessariamente nesta ordem. Concebidas como máquinas de visão, cujas aplicações para filmar, mirar, atirar e sobrevoar reúnem sob um mesmo feixe de interesses a visibilidade, a vigilância, o controle e a mobilidade, seguindo Virilio (1993) não é possível dissociar o surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière do desenvolvimento de certos dispositivos da aviação de reconhecimento aéreo, como o fuzil cronofotográfico. Esta afinidade eletiva entre táticas de cinema e táticas de guerra é um traço fundamental para uma ontologia das câmeras filmadoras. *A visão sem olhar é herdeira da linha de tiro, e a função da arma é a função do olho.*²² Olhar sem parar, não perder de vista: na atual vídeo-

²⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Voir e Pouvoir: L'Innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004, p. 209.

²¹ Para um aprofundamento na questão da câmara obscura ver Capítulo 1.

²² Vale lembrar aqui da cena final do longa-metragem *Der Stand der Dinge* (O estado das coisas), de Wim Wenders (Alemanha, 1982), quando a câmera filmadora do cineasta é literalmente empunhada como uma arma.

*vigilância dos campos de batalha*²³ o projeto de onisciência e onipotência visual é uma tática de guerra que concebe a visibilidade como uma arma.²⁴

O longa-metragem de Harun Farocki (Alemanha, 1989) *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (“Imagens do mundo e inscrição de guerra” - a tradução é nossa) segue por esta mesma pista e apresenta o trabalho do arquiteto Albrecht Meydenbauer (1834-1921), o pioneiro alemão da *fotogrametria*. Esta ciência, cujas aplicações ultrapassam o reconhecimento militar e estendem-se da agrimensura à investigação policial, foi desenvolvida por oficiais de guerra franceses e emerge de um campo de forças onde supervisão, sobrevôo, vigilância e engenharia de produção de imagens interagem. Sobre as bases da geometria projetiva, a fotogrametria desenvolve-se no final do século XIX, e assim como a cinematografia, é produtora de uma razão entre fotogramas e tempo. Enquanto a câmera do cinematógrafo caminha em direção à razão de 24 quadros por segundo no sentido de ‘reproduzir’ mecanicamente a sensação de movimento, tal qual o percebemos a olho nu, na fotogrametria a multiplicidade de imagens não visa à reprodução mecânica do movimento, mas à reconstrução do espaço, à cartografia,²⁵ à arquitetura, à simulação. Se podemos dizer que a cinematografia é a escrita do (movimento no) tempo, a fotogrametria nos oferta a anulação do tempo, medindo o espaço pelas imagens captadas. Com a fotogrametria o registro deixa de ter a única função de produção de arquivo, e a coleta de dados integra um dispositivo projetivo, capaz de simular uma imagem tridimensional a partir de registros bidimensionais, valendo-se de lições de estereoscopia. Hoje, as pesquisas derivadas da fotogrametria são aplicadas na fusão entre imagens captadas ao vivo e imagens simuladas,²⁶ servindo a indústrias tão diversas quanto a do entretenimento, da extração de petróleo, da construção civil e, *comme d’habitude*, à indústria bélica. Os chamados mísseis ‘inteligentes’, guiados por câmeras que buscam alvos cujas imagens encontram-se armazenadas em uma memória computacional é o exemplo mais flagrante e espetacularmente explorado – lembremo-nos da cobertura da guerra do Golfo (1991), com a proclamada ‘precisão cirúrgica’ do dispositivo de bombardeio, cujas imagens

²³ Cf.: VIRILIO, 2003: p. 15.

²⁴ Dziga Vertov fala de armar o olho com a câmera. Cf.: DA-RIN, 2006.

²⁵ Cf. BRUNO: 2008: On line: <http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2008/08/cartografia-e-vigilancia-1.html> : “na projeção cartográfica, o mapa convencional, simula uma perspectiva apreendida ao mesmo tempo de todos os ângulos e de lugar nenhum, fazendo o pan-óptico e o sinóptico conviverem, representando uma ordem supostamente “neutra” segundo a qual o mundo se oferece como um objeto estável de conhecimento, supervisão, inspeção, controle, domínio”.

²⁶ A hibridização entre imagens de um espaço captadas em direto e imagens virtuais ligadas a este espaço constitui o princípio de Realidade Aumentada.

saturaram a tela da CNN. Este aspecto do emprego das câmeras para a eficiência militar é abordado por Farocki em diversos trabalhos, e especialmente na instalação *Auge/Maschine I-III* (Olho/ Máquina, 2001-2003).

2.2. Transparência e esterelização

A precisão cirúrgica nos remete a um ideário médico, de controle dos riscos, que é justamente o que alimenta a retórica da segurança que legitima os dispositivos da vídeo-vigilância contemporânea. Não teremos aqui a oportunidade de estendermo-nos nesta aproximação com o discurso médico, vastamente investigada por diversos autores e sobretudo por Michel Foucault em sua análise da *clínica* (FOUCAULT, 1998). Quanto às questões concernentes ao gerenciamento dos riscos e à provisão da segurança vamos atentar para alguns pontos. Aqui nos valem das reflexões de William Bogard (1996) que concebem a hiper-transparência buscada pelo discurso médico como *obscena*. O autor aponta para a necessidade de entendermos este termo não em seu sentido moral de indecência, mas em seu sentido literal. O que isto quer dizer? Etimologicamente a palavra é formada por dois radicais: *ob-* (*contra*) + *scenus* (*cena*). Por meio de uma compreensão essencialmente etimológica poderíamos dizer que *obsceno* é aquilo que não está na cena, que está fora da cena. Assim, o *ob-scenium* estaria em oposição ao *pro-scenium*: é o *backstage*, *les coulisses*, as coxias detrás do pano. Mais uma vez o vocabulário do teatro oferece-nos valiosas indicações de como a visão é tomada como modelo de conhecimento e paradigma epistemológico.

Quanto à hiper-transparência (Bogard colhe o termo de Baudrillard, 1996: 32) podemos entendê-la como *vigilância absoluta*, ou mais precisamente como *simulação*. A vigilância absoluta não é da ordem do humano, mas do divino. Não por acaso que historicamente e simbolicamente a visão do alto tenha se configurado como o olhar de Deus, que tudo vê, que tudo sabe. Na impossibilidade da onividência total, que é transparência absoluta, seu substituto maquínico passa a ser justamente a simulação. O espaço simulado é um espaço totalmente reconhecido, completamente controlado, 100% projetado.

A simulação, quando aplicada a tecnologias de controle perceptual como a vídeo-vigilância produz um tipo de paradoxo sublime: um ambiente onde não há necessidade de controle, já que o próprio ambiente é puro controle, é a identificação completa entre o observador e a tecnologia de observação. Quando o imaginário da

simulação está em foco, ocorre a indecidibilidade entre quem está observando e quem é observado. Esta reversibilidade entre observador e observado é um ponto crucial para nossa reflexão. Pois no paradigma operado e no estereótipo produzido aparecem não só quem está sendo visto, mas o tipo de interesse em jogo e o critério de visibilidade de quem vê.

No panoptismo, como analisado por Michel Foucault, a dissociação entre o ver e o ser visto será tecnicamente planejada e disponibilizada para a produção individualizada de efeitos de visão. Em nossa análise da vídeo-vigilância, tal qual estamos propondo aqui, não há possibilidade de divisão entre ver e ser visto, pois o ato de visão, de produzir sentido a partir do registro visual, aponta para quem vê.

Dans la notion de représentation, le dispositif s'indique. Il est clair qu'il s'agit d'un artifice, d'un système, d'une écriture. Une représentation, c'est quelque chose qui se fabrique avec moi et que je fabrique avec l'autre. (...) Le monde au regard se presente comme visible. Ce qui reste invisible, c'est le regard lui meme. Pourtant, dans la représentation, cet invisible du retour du regard sur lui-même peut a son tour devenir visible. Mise en abyme: figure de la visibilité de la representation comme dispositif du montrer. L'oeil ets au bout de l'image (COMOLLI, 2004: 211).

Por ser concebível esta reversibilidade, é possível colocar-se frente aos dispositivos não como sub-julgados ou assujeitados, mas como sub-julgadores e sujeitos. A presença da câmera também permite que nos dirijamos aos vigias; de instrumento de monitoração a câmera passa a ferramenta de comunicação. Isto veremos mais detalhadamente adiante com as noções de *sousveillance* e *equiveillance* propostas por Steve Mann (2003).



Fig. 1: “Please be patient”. Ação dos *surveillance camera players*.

O dispositivo revela, de maneira *obscena*, os atores do jogo, os filtros e motores em marcha. Como aponta Bogard (1996), *quem está olhando* não é a pergunta certa, e aqui nos atrevemos a completar que a pergunta que os circuitos de vídeo-vigilância colocam é: *o que há para ser visto?*

Na simulação, as imagens são produzidas por meio de cálculo, são *inferidas* a partir de algoritmos gerados pela coleta parcial de imagens/dados. A imagem se abre, como um mapa, uma cartografia, uma topografia, um produto de cálculo fotogramétrico. Se o dispositivo ótico supre as finalidades táticas de registro passado, a simulação oferece sua projeção futura – *o que terá sido*. Interessante notar aqui que este futuro tem características peculiares. Trata-se de um futuro que já foi dado, projetado, um futuro que não reserva surpresas; um futuro suspenso no tempo. Phillippe Dubois (2004) refere-se às imagens de síntese como superfícies para avançar, retroceder, viajar no tempo. As tecnologias de simulação *precedem* e duplicam os meios de observação, produzindo uma observação *antes do fato*, “não apenas registrando os fatos mas produzindo facticidade” (BOGARD, 1996). *Mais do que documentar a verdade dos eventos elas exploram e reforçam a incerteza, a onda oscilante, entre verdade e ficção* – e aqui o pensamento de Bogard nos leva ao encontro das investigações sobre o cinema empreendidas por Deleuze (1985). Pensar a simulação como uma estratégia cognitiva, mas também como potência estética é uma das tarefas a que nos propomos aqui.

A simulação, além deste significado projetivo de criação de um *futuro que terá sido*, pode também ser tomada como aquilo que se opõe ao ‘verdadeiro’. Por exemplo, na simulação de um gesto, ao ‘fazer como se estivesse fazendo’, podemos perceber uma dupla operação em ação, de imediato a imagem que efetivamente se cria, e em última instância uma imagem à qual se alude. Neste *aludir a algo*, se poderia argumentar que a imagem é simulacro – como o faz Baudrillard – na medida em que ela ali está em lugar de outra coisa, é o atestado de uma ausência. Mas, em outro sentido, poderíamos também argumentar que a imagem vale por si, pelo que produz, pelo que cria. Esta seria a diferença entre ‘representar’ uma imagem ‘real’, e produzir uma imagem que é auto-referente. Virilio (1993) nos diz algo sobre estes fenômenos quando fala do triunfo da imagem sobre o objeto, no contexto da produção de imagens do 3º Reich. Deleuze (1985) vai além ao afirmar que a imagem substitui o objeto uma vez que não se pode supor um objeto independente de seu observador.²⁷ Isto o leva a concluir que só percebemos aquilo em que estamos interessados; ou melhor aquilo que temos interesse em perceber, em função de nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas (DELEUZE, 1985: 32). A imagem irremediavelmente está contaminada pelo clichê. Como sair do clichê, é a grande pergunta para uma dramaturgia das câmeras de vigilância.²⁸

²⁷ O neurobiólogo Humberto Maturana tem reflexões preciosas a este respeito, publicadas em *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*, Belo Horizonte: UFMG, 2001.

²⁸ Catarse inaugural. “Nada de importante se faz sem uma densa nuvem não histórica.” A lição de Nietzsche é citada por Deleuze (1985)



Fig. 2.: Banksy, 2006

2.3. Estereótipos e Clichês

Para pensar a lida com o clichê lançamos mão da bibliografia suplementar de estudos teatrais. Anne Bogart (2001) aponta para a necessidade de encararmos as dificuldades como aliadas na prática artística. E um dos grandes desafios que encontramos no processo artístico é justamente a superação dos clichês, produzindo não recalques de estereótipos, mas instaurando mundos, que é uma das razões de ser da arte. A autora argumenta que as conotações negativas para o conceito de estereótipo surgem no século XIX, quando o termo passa a ser empregado como a forma de designar a falta de ‘autenticidade’ na arte. Na demanda por originalidade e novidade que contaminam as práticas contemporâneas, o estereótipo aparece como algo a ser evitado. Contudo, a autora apresenta uma interessante reflexão sobre a sua natureza aliando sua compreensão à do que chama de ‘memória cultural herdada’.

Etimologicamente estereótipo deriva do grego *stere*, que quer dizer sólido, que possui ou lida com três dimensões – como a estereoscopia por exemplo. Por esta relação com a solidez e o volume, a autora encara os estereótipos como *containers de memória, história e assunções*. Desta maneira, quando produzimos imagens, ao invés de

evitar o estereótipo, deveríamos abraçá-lo, estudá-lo e usá-lo. Como lidar com a memória do público? Quando produzimos uma imagem, até onde vai a nossa responsabilidade com a própria história de clichês e estereótipos partilhada pela audiência?

Quando saímos do regime da verdade das evidências e assumimos que uma imagem vale como imagem, no sentido do imaginário que herda e constrói, e não da representação, passamos da hiper-transparência à ‘hiperopacidade’. Como se possível fosse que a imagem se tornasse *hiperconsciente de si*, passando de índice a ícone. Isto quer dizer que a imagem não vale pela sua indexicalidade espacial ou temporal, pela sua referencialidade a um “real”, mas que ela é tomada em si mesma, como ícone, como símbolo, como produção que se descola de um referente e que tem um valor em si. Esta transformação equivale a passagem de um regime orgânico a um regime cristalino (DELEUZE, 1985), que constrói um espaço-tempo, uma arquitetura, produzindo uma imagem onde se pode *transitar*. Esta idéia de transitoriedade está ligada a criação de um *campo, mais que a um ponto-de-vista*, nas palavras de Bill Viola.²⁹

Com o auxílio desta noção de campo, compreendemos a afirmação de Jonathan Crary de que a visibilidade é sempre múltipla, justaposição de vetores e de interesses (CRARY, 1992). Virilio, citando Rudolf Arnheim, afirma que a visão vem de longe, “é uma espécie de *travelling*, uma atividade perceptual que se inicia no passado para iluminar o presente” (ARNHEIM, *apud*. RODRIGUÉZ, 2008: On line).³⁰

O entendimento de que a memória não consiste na regressão do presente ao passado, mas numa progressão do passado ao presente nos permite conceber este eterno retorno da linha do tempo. Avançar pelo futuro é regressar ao passado, como o movimento de um *scanner*, e a cada novo momento vivemos novamente todos os momentos anteriores vividos. Assim, o novo elemento da experiência não é somado aos anteriores mas torna-se o produto de todos, entra em relação espacial, cartográfica, não meramente ordinal e cardinal. Nos colocamos no passado e toda percepção prolonga o passado no presente, ocupando uma certa espessura de duração. As lembranças, por sua vez, também se transformam na medida em que se atualizam, de maneira que a percepção não é uma soma de dados armazenados; ela é viva, atualiza e cria no

²⁹ Cf. Subcapítulo 3.3.

³⁰ Citado por Fundación Rodríguez, La videovigilancia como gênero. (eu colocaria a referência no corpo do texto, como fiz acima, e tiraria a nota).

presente. As imagens são como a materialização da memória, “um registro na superfície do real, uma inscrição do acontecimento na teia da realidade” (BERGSON, 1939).

A gente não se lembra. A gente cria uma história, assim como cria uma memória. Narração de *Sans Soleil* (Sem sol, Chris Marker, França, 1982).

Na mesma medida em que é condição de uma experiência, a lembrança é produto da justaposição de referências culturais, psíquicas, políticas e sociais da memória. Justamente a capacidade tanto de entendimento quanto de comunicação estão relacionadas à atividade de reconhecimento, ao exercício de memória, e desta maneira, à produção de história. As experiências são alocadas em repertórios, mas estes repertórios não são imutáveis, não são estáticos, são múltiplos e coletivos. O próprio ato de acessar os repertórios altera as imagens, altera os clichês, altera os estereótipos, ativando novos/antigos sentidos. Este *entre-imagens* não é uma invenção da era digital da estocástica, mas já estava prefigurado no entendimento platônico do conhecimento como reminiscência³¹, e como aponta Crary (1992: 98), manifesta-se em pensadores como Hegel e Goethe, que colocam a percepção e a cognição como processos essencialmente temporais, dependendo de um amálgama dinâmico de presente e passado. É também desta forma que criamos nossa estética da vídeo-vigilância, e nas palavras de Anne Bogart, buscamos ‘incendiar os estereótipos’ em um caldeirão de experiências sensíveis, comuns, em uma palavra: estéticas.

A experiência estética pressupõe algo que está necessariamente implicado e esquecido na re-presentação: a *apresentação*, o fato de alguma coisa estar *em um espaço/tempo*. As imagens produzidas pela vídeo-vigilância, com sua indexicalidade temporal e espacial, valem antes como ‘apresentações’ de espaço/tempo do que como representações visuais. Nelas, a lógica do cinema clássico-narrativo é invertida de maneira brutal.

Aqui assumimos a experiência como um percurso, que em sua duração, possui um começo e uma conclusão genuínos (DEWEY, 1980). Pensada assim como uma travessia, ou *atravessamento*, traduzindo o sentido da *Erfahrung* de Hegel, encontramos aí o mesmo radical *Fahr*, que compõe a palavra alemã para perigo: *Gefahr*. Este risco, que não é outro que o risco do próprio existir, não é erradicado pela presença das câmeras; ele é ao contrário, catalisado. A retórica que reivindica segurança através de

³¹ Platão, Fedon, 75e, 76a.

câmeras de monitoramento lida com a imagem como dado de controle, mirando ‘alvos’, ‘*targets*’. Aqui, por outra, buscamos a liberdade de *mirar* e deixar-se *atravessar* por algo que se constrói com nossas vistas (câmeras), e para isto estamos preparados, prontos, atentos, em guarda, ativos. As câmeras são, literalmente, *mirantes*, dispostas do alto com sua visão de 360°. Como no *Mire, veja* de Guimarães Rosa, a câmera de vídeo-vigilância mira primeiro, e o que ela vê é contingência.

A situação criada pelo encontro entre operadores, câmeras, sons, atores, passantes, lugar e memória são os elementos que serão combinados, também pela audiência, para a *montagem* do espetáculo.

2.4. Bancos de imagens e processamento de dados

Sabemos que a montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema. Para os russos é no conceito de intervalo – *tudo está nos intervalos* afirma Dziga Vertov³² no manifesto dos *Kinoks* – que reside a potência da geografia criativa de Kuleshov³³ e da montagem dialética de Eisenstein. Eisenstein sublinha que na montagem, cada elemento seqüencial não é percebido mecanicamente em seguida, mas por cima do outro (EISENSTEIN, 2002: 53), numa leitura próxima à proporcionada pelos ideogramas japoneses. A montagem é assim concebida como justaposição, cujo trabalho resulta não na *soma* dos planos, mas no seu *produto*, numa espécie de pensamento *algorítmico* para a imagem. Neste sentido, as conexões entre o pensamento do construtivismo russo e a engenharia computacional são trabalhadas por Lev Manovich (1993: 156). O autor chama a atenção para o fato de que em russo *konstruktor*, aquele que constrói, é sinônimo de engenheiro. Nesta medida vale lembrar que Sergei Eisenstein obteve uma graduação em engenharia antes de sagrar-se cineasta e que Vertov afirma que o futuro verá o *engenheiro-kinok*, que, à distância, irá dirigir os aparelhos.

Sergei Eisenstein (1949), assim como Jonathan Crary (1990), chama a atenção para o fato de que a observação possui um duplo significado. Quem observa encontra-se

³² Denis Arkadievitch Kaufman nasceu em 1896 e aos 22 anos adotou o nome Dziga Vertov, que significa “movimento perpétuo” (DA-RIN, 2006:109)

³³ Como conhecido o efeito Kuleshov faz referência à experiência empreendida pelo cineasta russo no início do século XX, que montou um mesmo rosto humano associando-o a planos diferentes, buscando assim demonstrar como o sentido é dado pelo encadeamento dos planos montados e não por algo necessariamente intrínseco à imagem ou por alguma verdade ou verossimilhança anteriores ao momento em que o espectador assiste ao filme.

não apenas na atividade perceptual do fenômeno ótico da visão, mas sobretudo, aquele que observa, observa regras, códigos, condutas. Enquanto Crary (1990: 5) faz questão de distinguir o *observador*, em seu duplo sentido, do *espectador* do século XIX, entendido como um sujeito supostamente passivo diante dos espetáculos de entretenimento, Eisenstein (2002) observa em qualquer atividade espectral a ambigüidade da observação de regras e códigos da linguagem. Em seu célebre artigo *Dickens, Griffith e Nós*,³⁴ ele analisa a codificação da linguagem cinematográfica do cinema americano, seu alto poder persuasivo e as formas como a ideologia inscreve-se na estrutura do filme. Seguindo a lição *brechtiana* de que o problema da forma é o problema da política, o cinema revolucionário russo irá debruçar-se sobre novas formas cinemáticas, buscando fechar os sentidos propostos pela justaposição de imagens e criando um cinema de propaganda. É neste sentido que Dziga Vertov proclama a morte dos “filmes burgueses e das narrativas açucaradas”, e clama pelos “filmes puros” que irão educar os novos homens. Com este programa realizará *Chelovek s kino-apparatom* (O homem com a câmera, URSS, 1929) no qual a câmera, “liberta da miopia humana”, será levada aos espaços mais recônditos, aonde o cidadão comum jamais pensou em chegar, ligando o homem do campo ao homem da cidade, as fábricas à agricultura, proporcionando a irmanação de todos pelo olho da câmera. Se o desdém pelo olho humano nos lembra a desconfiança dos sentidos cartesianos, a utopia da visibilidade compartilhada remete às *webcams* em rede e às câmeras dos celulares em toda parte, em todas as classes. Em 1922 Dziga Vertov vê a máquina de filmar como uma prótese para a superação: “iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito”, já num vislumbre de uma era ciborgue.

Assim, como ponto de partida, defendemos a utilização da câmara como cine-olho (*kinoglaz*), muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço, o cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de coercitivo para a câmara, que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada.

(...)

Eu sou o cine-olho.

Eu sou o olho mecânico.

Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.

(VERTOV, 1923:176).

³⁴ Publicado no livro “A Forma do Filme” (EISENSTEIN, 2002: p. 176)

Manovich (1996) observa que a automação da visão faz parte de um processo de automação industrial que será intensificado após a segunda guerra mundial. Segundo o autor, a automação afeta o entendimento moderno da visão de duas formas: se por um lado propõe a substituição das funções cognitivas humanas por um computador – como a substituição da visão humana pela visão computacional –, por outro lado a automação também envolve a integração do homem e da máquina (MANOVICH, 1996: 149-152). Isto equivale a dizer que automação, simulação e hibridização tornam-se fenômenos indissociáveis.

Na expansão da vídeo-vigilância hoje (2009) estamos vivendo o momento intermediário, no qual os sistemas analógicos estão sendo substituídos por sistemas digitais automatizados,³⁵ e mais do que circuitos fechados de vídeo (CFTV em português, CCTV em inglês), hoje pensa-se em redes de vídeo (*video networks*).

As *video networks* têm aplicações que ultrapassam a vídeo-vigilância tal qual a concebemos com os circuitos fechados de vídeo (CFTV).³⁶ Não se trata somente de automatizar o registro, mas de catalogá-lo, compará-lo a dados armazenados previamente e a partir desta comparação extrair conclusões que irão afetar o desempenho do sistema. Além disto, as redes de vídeo de última geração não são fechadas, isto é, não enviam suas imagens apenas a um pool pré-determinado de monitores. São abertas, o que quer dizer que as imagens coletadas podem ser transmitidas a qualquer dispositivo de recepção, como por exemplo um celular, ou podem ser disponibilizadas em um endereço na Internet, o que significa que a “cabine do vigia” foi implodida, virtualizada, e pode ser acessada de qualquer local conectado à rede.

Já é possível conceber a inteligência ao nível das câmeras, capazes de realizar a triagem de imagens/dados coletados. Na utopia do espaço hiper-vigiado eficiente, a ramificação da inteligência por diversos pontos melhora o desempenho dos sistemas, que são capazes de ‘ver’ melhor, uma vez que a inteligência não está centralizada no dispositivo de armazenamento (DVR).³⁷

³⁵ Uma grande sucata da vídeo-vigilância analógica pode ser obtida no mercado de eletroeletrônicos, o que facilita e barateia o acesso dos artistas a este material.

³⁶ São diversas aplicações e aqui vamos citar apenas duas: a vídeo-conferência, que possibilita a comunicação, em tempo real, por meio de um sistema de televisão (sistema hoje popularizado por ferramentas como o Skype por exemplo) e a aplicação para a realização de cirurgias à distância.

³⁷ Cf.: <http://www.axis.com>.

Ao mesmo tempo que as tecnologias de informação e comunicação tornam possíveis o intercâmbio em tempo real de imagens/dados, simultaneamente produzem um banco de imagem/dados que é a base da vigilância. A mineração destes dados resulta na extração de perfis, e estes perfis fornecem os estereótipos que retroalimentam os sistemas. Participar da rede, alimentá-la com dados e tornar-se ponto de monitoramento são atividades interdependentes.

Um exemplo de aplicação de visão computacional no gerenciamento de bancos de dados de imagens é o *Photosynth*,³⁸ nas palavras de seu criador Blaise Aguera y Arcas “a monumental piece of software capable of assembling static photos into a synergy of zoomable, navigatable spaces”³⁹. A partir de um banco de dados de imagens coletivo como o *Flickr.com* por exemplo, trabalhando com as *tags* das fotos relativas a um espaço, o programa consegue processar este espaço a partir das fotos (aqui lembramos da memória coletiva compartilhada da qual nos fala Bogart, *op. cit.*), indexando cada foto a um ponto de vista localizado espacialmente em um modelo 3D, gerado a partir da justaposição das fotos. Este é um bom exemplo de como as tecnologias de simulação a partir de bancos de dados podem gerar experiências radicais de compartilhamento e comunicação, não necessariamente articuladas dentro do discurso do comércio, do consumo e da segurança. *Seadragon* é o aplicativo na base de *Photosynth*, e está disponível para *download* no site da empresa, que é subsidiária da Microsoft.

O serviço oferecido pelo *Google Street View* trabalha com princípio semelhante, não com coleções de fotografias de redes colaborativas, mas produzindo seus próprios videogramas. As imagens são adicionadas como funcionalidade do *Google Maps* e simulam uma imagem 360° navegável das localidades mapeadas.⁴⁰ Os espaços são filmados pelas equipes da empresa, que saem em veículos munidos de câmeras digitais panorâmicas presas ao teto, registrando automaticamente tudo à sua volta.⁴¹ As imagens são processadas por meio de cálculo fotogramétrico, produzindo uma espécie de holograma deste ponto geográfico, um território reconstruído onde a imagem torna-se *tableau de bord*, painel de controle, superfície onde se pode ir e vir.

³⁸ Cf.: <http://www.photosynth.com>.

³⁹ http://www.ted.com/index.php/talks/blaise_aguera_y_arcas_demos_photosynth.html

⁴⁰ O serviço não está disponível em todos os países, pois aspectos da lei de proteção de dados de cada nacionalidade devem ser observados. Na França, por exemplo deve-se desfocar feições de rostos e números de placas de carro.

⁴¹ Este procedimento não deixa de fazer referência à *La Région Centrale*, de Michael Snow. É bem provável extrair uma simulação 3D do ponto na Montanha no Quebec onde girava o dispositivo de registro de imagens.

Pode não ter havido nenhum olho humano a verificá-las no presente de seu acontecimento, mas o seu registro não tem tempo, é eterno. A característica desta imagem simulada *qui nous met en archive* – para utilizar as palavras de Mireille Rosello⁴² – é a suspensão temporal.

2.5. Ética e legislação

Os espaços tornam-se lugares a partir do momento em que construímos para eles uma história, uma memória.⁴³ O mapeamento dos espaços não é puramente geográfico, ele é ao mesmo tempo afetivo, político, social; ele cria o lugar, no sentido deleuziano ele o territorializa. Quando as equipes do *Google* fazem o mapeamento fotográfico do espaço, as casas, pessoas, carros e o que mais passar pela lente será adicionado à simulação 3D disponibilizada no site. Ainda que a visibilidade destes elementos esteja ao alcance de todos e qualquer um nos espaços públicos, o fato de que estas imagens sejam transformadas em dados, percam sua circunstancialidade e passem a existir no tempo eterno do registro em rede é algo bem diferente. Como o *Google* faz as imagens antes e dá aos retratados a possibilidade de reclamarem depois, há quem sintam-se invadido em sua privacidade, exposto pelo fato de que uma imagem que lhe diz respeito foi gravada sem o seu consentimento e está visível em outro local e tempo. Foi o que ocorreu no caso de Aaron e Christine Boring (2007), proprietários de uma casa em Pittsburgh exibida no *Google Street View*, que, em lugar de simplesmente solicitar a retirada das imagens do site – coisa que não fizeram – entraram com queixa contra a empresa. Os advogados da *Google* rebateram as acusações de invasão à privacidade baseados no American Institute of Law:⁴⁴

One who gives publicity to a matter concerning the private life of another is subject to liability to the other for invasion of his privacy, if the matter publicized is of a kind that
(a) would be highly offensive to a reasonable person, and
(b) is not of legitimate concern to the public.

⁴² Conferência: “*Insécurité linguistique et rencontres barbares*”. Disponível em: <http://www.cerium.ca/Insecurite-linguistique-et>.

⁴³ Um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico. Um espaço não pode se definir nem como identitário, nem como relacional e nem como histórico e se definirá com um não-lugar (AUGÉ, 1992).

⁴⁴ Restatement of the Law, Second, Torts, § 652, Copyright (c) 1977, The American Law Institute.

Os advogados a Google Inc. alegaram que não se tratava de nenhum dos dois casos, pois a) não ofenderam ninguém e b) os mapas são de utilidade pública. Afirmaram ainda que com o advento dos satélites a privacidade completa não existe nem mesmo para um eremita no deserto – o que, em nosso entender, é algo para o qual devemos atentar e não simplesmente tomar como dado. Alegaram ainda que nos EUA publicar fotos de espaços públicos não é crime previsto por lei, mas um direito, baseado na primeira emenda da constituição. Contudo, as ações movidas contra a Google por conta de imagens tanto do *Google Maps* quanto do *Google Street View* fizeram com que a empresa seguisse mais cautelosa na expansão planetária do serviço.

A privacidade, tal qual concebida modernamente,⁴⁵ como aquilo que diz respeito à intimidade do indivíduo, passa sem dúvida por uma redefinição na contemporaneidade. Esta redefinição a nosso ver não é orquestrada por um poder totalitário acachapante, mas pela própria dinâmica das redes colaborativas, nas quais a tecnologia atua como um forte vetor de mudanças sociais e a produção de imagens articula-se entre o espetáculo e o controle. Sendo assim, acreditamos que devemos encontrar maneiras criativas e potentes de lidar com a produção de imagens, e isto inclui sua regulamentação, pois a questão não se auto-regulamenta por uma lógica de mercado.

O comércio e o consumo mais uma vez saem na frente e os mapas *on-line* são um serviço altamente explorável. Pode-se fazer propaganda através deles, utilizar a visibilidade gerada para atrair clientes, investimentos, movimentar o turismo, entre tantas utilizações, que incluem até mesmo táticas militares e para-militares.

Como uma forma de apropriação não-comercial, pacífica e lúdica dos mapas, a dupla de artistas Robin Hewlett e Ben Kinsley⁴⁶ criou o projeto *A street with a view*, em suas próprias palavras “a primeira intervenção artística do *Google Street View*”, realizada em colaboração com a empresa. Uma vez que a rua *Sampsonia Way* seria incluída no serviço, os artistas propuseram à comunidade local a realização de uma série de performances encenadas para as câmeras digitais panorâmicas do *Google*. Em seu site os artistas falam de *real-life characters* e da criação de uma *pseudo street life*, detalhando o procedimento e os participantes envolvidos. O resultado é uma interessante experiência de auto-fabulação, que converteu uma ação supostamente intrusiva – o mapeamento da região pelo *Google* – em uma possibilidade de criação

⁴⁵ Cf.: TAYLOR, 1997.

⁴⁶ <http://www.streetwithaview.com/>

coletiva e comunitária. Um caminhão de mudança, uma mulher que foge pela janela por uma corda de lençóis, uma parada de 4 de julho e tantas outras cenas foram criadas pelos habitantes para as câmeras da empresa. O resultado está disponível a quem acessar o *Google Street View*, numa verdadeira inversão de poderes vigilantes.



Fig. 3: Sampsonia Way, Pittsburgh, PA, EUA

2.6 Controle e Espetáculo

A vontade de estar na imagem, de aparecer em cena e de ir de encontro às câmeras é um traço característico da sociedade do espetáculo (DEBORD, 2000), na qual as relações entre as pessoas são mediadas por imagens. Neste sentido a visibilidade produzida por câmeras é também associada à projeção, notoriedade, fama, carisma, dinheiro, poder, status. Estas imagens alimentam uma grande mídia que hoje inclui também as redes de comunicação, sites como o YouTube, *weblogs*, fotologs, sites de relacionamentos. As *webcams* instaladas em cafés, bares, escolas, fazendas e até prisões (*Jailcams*) proliferam-se na rede, e muitos sites pessoais transmitem, alguns deles 24h por dia, o cotidiano de seus usuários, em um processo a um só tempo narcísico e erótico. Ursula Frohne (2000) analisa a pioneira no gênero, *Jennicam*,⁴⁷ que durante quase 6 anos disponibilizou em uma página na Internet as imagens coletadas por câmeras instaladas em seu apartamento, transmitindo ao vivo momentos íntimos e cotidianos para literalmente milhões de espectadores.

⁴⁷ O site não está mais disponível, mas arquivos podem ser visualizados em: http://web.archive.org/web/*/http://jennicam.org.

Não somente a questão do voyeurismo e do exibicionismo da pulsão escópica se impõe, mas na mesma operação produz-se o gosto de um novo realismo, baseado na estética do tempo real e no automatismo do registro.



Fig. 4: Jenny em um dos momentos televisionados on line.

A câmera torna as pessoas visíveis. “No futuro todos terão seus quinze minutos de fama”. A célebre previsão de Andy Warhol,⁴⁸ evocada em tempos de vídeo-vigilância, soa de forma curiosa. Pois é justamente o desejo de ser observado, admirado e “famoso”, o que faz com que as pessoas ao invés de fugirem da mira das câmeras, a antecipem e a procurem. Pensando assim, faz realmente todo sentido o lacônico aviso “Sorria, você está sendo filmado” nos espaços vídeo-vigiados. Na cultura das celebridades, e da ambição por ganhar visibilidade, o narcisismo pode ser estimulado e produzido a partir da presença da câmera, e o fato de a câmera ser de vigilância ou de televisão parece fazer pouca diferença, uma vez que a vigilância também vem sendo consumida como entretenimento. Seja nas pegadinhas de câmeras escondidas, seja nos *reality shows* como o *Big Brother*, seja nos circuitos fechados de condomínios através dos quais os moradores espiam os vizinhos pelo canal UHF que transmite o sinal das câmeras.

⁴⁸ Nos anos 60, a experiência dos *Screen Tests* de Andy Warhol produziu dezenas de *portraits* em super 8mm de pessoas diversas, de diferentes classes sociais, profissões, idades, grau de proximidade com o artista e notoriedade pública. O artista estava interessado em investigar como o fato de ser filmado transformava as pessoas, como a câmera as “ligava”. Ursula Frohne (*op. cit.*) analisa este trabalho chamando a atenção para um poder gerador de existência operado pela câmera.

Estamos habituados a assistir às imagens produzidas por sistemas de vídeo-vigilância nos programas vespertinos, sensacionalistas e populares. Mas também é muito comum vê-las na principal rede de televisão brasileira, no horário nobre d' O Jornal Nacional. Assaltos à mão armada em condomínios, brigas em boates, espancamentos em vias públicas. No jornalismo “sério” as imagens aparecem como ‘legítimas’. Na imprensa marrom⁴⁹ tornam-se *snuff films*⁵⁰. Em ambos os casos, prevalece o interesse pelo alto teor de ‘realidade’ que estas imagens encerrariam.

O *efeito de real* (BARTHES, 2004) que produzem faz com que as imagens de vídeo-vigilância sejam consideradas imagens “reais”, imagens “puras” do que acontece, produzidas em tempo real nos espaços vigiados. Por isto é possível que sejam consideradas como provas em tribunais, e por uma via totalmente inversa, que também é possível realizar experiências radicais de ficção com elas, através da criação de imagens óticas e sonoras puras (DELEUZE, 1985), como veremos adiante.

Em seu livro *O Homem Visível* (1925), o teórico de cinema húngaro Bela Balázs enaltece o poder criador da máquina de filmar, prefigurando um horizonte aonde não será mais necessário utilizar atores, pois a própria vida se terá vertido em filme, num efeito de suspensão da mimese, de superação da mimese, como se a arte não estivesse a imitar a vida, mas a SER a vida. Nesta sua idéia de um “filme absoluto”, “não há necessidade de heróis, tampouco de ação”. Isto não nos parece familiar? Não seriam hoje justamente a avalanche de imagens da vídeo-vigilância que estariam expressando, ou melhor, imprimindo, com toda a sua “indiferença” maquínica, esta *vida que segue*? Num certo sentido sim, e para argumentar a este favor vamos trabalhar o conceito de *opsigno* desenvolvido por Deleuze (1985). Num certo sentido, não, e para seguir a reflexão por este caminho vamos trabalhar com os resultados dos relatórios do *Urban Eye Project* (2002-2004).

⁴⁹ João Moreira Salles tece interessantes considerações a respeito das formas como o veículo da notícia afeta a recepção da mesma no texto *Imagens em Conflito* in *O Cinema do Real* (MOURAO e LABAKI (org) 2005: p. 82)

⁵⁰ *Snuff film* é uma expressão que designa um material que supostamente não é encenado ou editado, mas é um registro de um fato real, geralmente imagens de pornografia e violência.

2.7. Circuitos Fechados de Televisão e Redes de vídeo

*If only the world were safe ... but it's not.
If only everyone's intentions were good... but they're not.
If only today's surveillance systems were smart enough to
detect anormal behavior... but they're not.*
Behavioral Recognition Systems⁵¹

Os ataques de 11 de setembro incentivaram a aceitação pública da proliferação dos CFTV's, em uma combinação entre a opacidade das câmeras e a transparência do sistema (HEMPER e TÖPFER, 2004). As câmeras, ainda que como já mencionamos aqui, pelo seu próprio *design* tendam a confundir-se com a arquitetura dos espaços vigiados, devem, de acordo com legislações que variam de local para local, vir acompanhadas de um anúncio de sua presença. No Brasil não há uma legislação específica para a proteção de dados, mas na Constituição Federal, Capítulo 1 dos direitos e deveres individuais e coletivos, Art.-5, VI encontramos disposições que tratam dos direitos individuais à intimidade, ao sigilo de informações e à vida privada. Na Espanha, na França e na Inglaterra os estabelecimentos têm obrigação por lei de informar que os espaços estão sendo vigiados, fornecendo os contatos do órgão responsável pela coleta de imagens e esclarecendo o direito do cidadão perante seus dados. Espanha (*ley organica 15/99 de protección de datos*), França (*Loi n°95-73 du 21 janvier 1995 d'orientation et de programmation relative à la sécurité*) e Inglaterra (*Data Protection Act 1998; 1998 Chapter 29; Part II Section 7(1)*).

No exercício de seus direitos o cidadão pode requerer junto ao órgão responsável acesso aos registros de sua imagem. A artista austríaca radicada na Inglaterra Manu Luksch realizou um trabalho original a partir desta possibilidade. Mapeou as câmeras de vigilância de diversos espaços em Londres e desenvolveu um roteiro de cenas para cada uma delas. As performances foram realizadas diante das lentes vigilantes e a artista solicitou aos administradores dos sistemas cópias do material em que aparece, ao qual por lei ela tinha direito. O resultado desta experiência é o longa-metragem *Faceless* (2007), integralmente composto pelas imagens gravadas por diversos circuitos de vídeo-vigilância repertoriados pela artista. O filme ainda não foi exibido no Brasil, mas um *trailer* pode ser acessado no site da artista.⁵²

⁵¹ Disponível em: <http://brslabs.com>.

⁵² Disponível em: <http://ambienttv.net/content/index.php>.

Como no Brasil, ao contrário dos países europeus citados, não há marcos regulatórios para a instalação dos sistemas, a proliferação se faz baseada no discurso contra a ineficiência do Estado (KANASHIRO, 2008). Diante da incapacidade do poder público em prover a segurança pública os cidadãos assumem esta tarefa e instalam os sistemas. As câmeras privadas voltam-se para o espaço comum, apontam suas miras na direção das calçadas, das ruas, ocupando o espaço público com seu discurso de exclusão e insegurança. As placas ilustradas pelo personagem *Smily* anunciam: ‘sorria, você está sendo filmado’, tratando a exposição aos sistemas como algo a ser celebrado.⁵³

A realizadora argentina Lucrecia Martel, no curta-metragem “*La ciudad que huye*” (Argentina, 2006), filma o controle ao acesso de certos bairros ricos de Buenos Aires, e na narração que acompanha as imagens discorre sobre estes espaços de “privilegio voluntariamente segregado, una de las peores expresiones de anticuidad, donde se destruye progresivamente la convivência”.⁵⁴

Em países como a Dinamarca, o uso privado de circuitos de vídeo-vigilância em áreas públicas é proibido (URBAN EYE, *On line*) outros como a França sua instalação em espaços públicos e semi-públicos (comércio e serviços) deve ser aprovada por lei, e preencher uma série de requisitos para ser colocada em prática. Se as imagens são armazenadas, se são enviadas a um banco de dados, por quanto tempo permanecem estocadas, todas estas questões são avaliadas do ponto de vista legal.

Na Alemanha, onde a forte legislação de proteção de dados se deve à memória do totalitarismo, a preocupação em proteger o cidadão das arbitrariedades do Estado impede, até certo ponto, a proliferação indiscriminada dos CFTV’s.

Em Sevilla o anúncio de que um grupo financeiro pretendia fazer com que a administração pública instalasse um circuito de vídeo-vigilância em ruas aonde possuem estabelecimentos comerciais provocou o movimento *Asamblea por el Libre Uso del Espacio Público La Calle es de Todxs*. A ocupação do espaço público pela lógica do comércio e do consumo, promovendo uma visibilidade pautada pelo poder econômico é o que está em questão no debate, promovido em colaboração com o coletivo ZEMOS 98.

⁵³ As vitrines da marca Louis Vuitton em 2008 exibiram inúmeras câmeras de vigilância cromadas, *fashion* apontadas para os artigos de luxo à venda, tratando a vídeo-vigilância como algo a ser desejado.

⁵⁴ O curta-metragem está disponível no youtube:
http://www.youtube.com/watch?v=LeUvjPIJm_s&feature=channel_page.

Deconstruir el discurso mediático de la videovigilancia es una responsabilidad del debate público en su búsqueda acerca de qué significa ser ciudadano hoy, ser político. (DÍAZ, 2009: *On line*).

O emprego da vídeo-vigilância como fator de esterilização do espaço público foi analisado por Hempel e Toepfer (2004) na Europa, e no Brasil pelo estudo de Kanashiro (2008) sobre a instalação do circuito de vídeo-vigilância no Parque da Luz. Em certa medida as leis têm servindo para legalizar práticas existentes de vídeo-vigilância (KANASHIRO, *op. cit.*, NORRIS, *op. cit.*), colocando a *urbe* a serviço de interesses comerciais e privados. Seriam estas as formas que estariam moldando a cidade contemporânea, e os circuitos de vídeo-vigilância estariam sendo utilizados para focar em grupos que não contribuem para a boa imagem da cidade, encorajando a paranóia e os mecanismos defensivos.

A vigilância é sempre um sonho de ordem, e isto também a conecta a um projeto de esterilização – o espaço ordenado é um espaço limpo, e a esterilidade é o análogo biológico da transparência (BOGARD, 1996). Neste ambiente, a diferença não é algo para ser celebrado, mas para ser administrado, segregado e excluído. Um certo tipo de comportamento e de aparência é estimulado e buscado para se ter acesso às zonas vídeo-vigiadas. Não há lugar para a diferença. Certas atividades, certos comportamentos, certas práticas não se encaixam no tipo de visibilidade esterilizada que os circuitos de vídeo-vigilância estão ocupados em construir. Abandonando a idéia de urbanismo em termos de diferença social e assumindo que o espaço público seja transformado em zonas homogêneas, as pessoas vão sendo classificadas de acordo com seu poderio econômico. De acordo com esta concepção, os circuitos de vídeo-vigilância podem se transformar em uma ferramenta de exclusão social.

The gaze of the cameras does not fall equally on all users of the street but on those who are stereotypical predefined as potentially deviant, or through appearance and demeanor, are singled out by operators as unrespectable. In this way youth, particularly those already socially and economically marginal, may be subject to even greater levels of authoritative intervention and official stigmatisation, and rather than contributing to social justice through the reduction of victimisation, CCTV will merely become a tool of injustice through the amplification of differential and discriminatory policing. (NORRIS e ARMSTRONG, 1997).⁵⁵

⁵⁵ in "The unforgiving Eye: CCTV surveillance in public space" Dr Clive Norris and Gary Armstrong of the Centre for Criminology and Criminal Justice at Hull University, UK.

É o que vemos nas imagens produzidas pelas câmeras do BOPE. Ao contrário do que afirma a “oração” em seu site – “ó Senhor estejais conosco quando procuramos defender os indefesos e libertar os escravizados” – as imagens produzidas pela câmera de vigilância do caveirão detêm-se nos homens, negros, pobres, entre 18 e 25 anos, justamente as maiores vítimas de crimes violentos.

O BOPE intensificou sua produção audiovisual após o sucesso do filme de José Padilha, *Tropa de Elite* (Brasil, 2007), e anunciou no final de janeiro de 2009 que pretende disponibilizar estas imagens em seu site.

Diferente das câmeras instaladas no interior do caveirão, que além de vigiar cumprem a função tática de reconhecimento e mapeamento de terreno, as imagens que o BOPE anuncia agora são oferecidas como a evidência da transparência que caracteriza a tropa de elite. As operações são registradas por membros da corporação, em uma intenção de produzir videogramas autênticos e construir uma imagem positiva para o batalhão. O que as duas câmeras têm em comum, seja o registro fixo e automatizado no interior do carro, seja a câmera na mão do soldado, é a produção de um *efeito de real* que atende a uma audiência com sede de imagens da realidade. Contudo, o tratamento que as imagens recebem no site oficial do BOPE⁵⁶ é típico da indústria do entretenimento, com uma música bem produzida embalando a interface que lembra a estética dos games e dos sites de filmes de ação.

Como já notamos no início do capítulo, exércitos produzindo imagens têm sido uma constante desde a invenção do cinematógrafo e do filme de propaganda. Pode-se afirmar que a cobertura de guerra pelos soldados foi justamente o que tornou a imagem tremida sinônimo de uma tomada real, não ensaiada, não mediada (WINSTON, 2003: 14)

Recentemente na invasão da faixa de Gaza o Comando do Exército de Israel tentou restringir a veiculação de imagens às exclusivamente produzidas por suas tropas, o que, diante da multiplicidade de dispositivos filmadores disponíveis hoje em dia – celulares, câmeras portáteis, laptops – tornou-se praticamente impossível. A guerra das imagens está em outro patamar, e isto veremos mais adiante.⁵⁷

⁵⁶ Disponível em: <http://www.boperj.org/>.

⁵⁷ Aqui vale lembrar que no Rio de Janeiro, em diversas ocasiões foram descobertos circuitos de vídeo de organizações criminosas instalados em Favelas para monitorar as entradas e a ação da polícia.

2.8. Repressão e Prevenção

O que há em comum nos discursos que legitimam a vídeo-vigilância como uma prática de controle social é a sua suposta eficácia na prevenção e combate a atos de incivilidade, como o vandalismo e o terrorismo. O olhar da câmera é assim tomado como garantia de proteção e a visibilidade aparece como fruto do cuidado, da atenção, da proteção. Um espaço vídeo-vigiado é um espaço cuidado.

Ivana Bentes⁵⁸ aponta para este aspecto de que há um discurso institucional de zelo e cuidado que é seduzido pela suposta “neutralidade técnica” do mercado de segurança. Como Diretora da Escola da Comunicação da UFRJ, Ivana argumenta sobre a instalação do circuito de câmeras de vigilância nas salas de aula da Central de Produção Multimedia.:

Num primeiro momento (o objetivo foi) atender a proposta da Administração da ECO de melhor a segurança dos equipamentos da CPM, que tinham nível de controle baixo. Hoje, vejo que é, muito mais, atender a retórica de segurança preventiva contemporânea, que tira do administrador e da direção o peso subjetivo de não ter feito “nada” para proteger o patrimônio público. Mesmo que eu, pessoalmente, ache esse aparato inútil. Ou seja, acredito na sua eficácia simbólica (tanto que admiti a instalação), mas não na sua eficácia real.⁵⁹

Um dos líderes do mercado norte-americano de *network video solutions* é a empresa *Object video*.⁶⁰ Em seu site eles anunciam o desenvolvimento de sistemas para escolas – “it’s all about the kids, not the camera” – e aqui nos lembramos dos *Surveillance Camera Players*,⁶¹ que afirmam que sempre que se quer fazer algo repressivo alega-se que é em nome das crianças, como no caso da bandeira de combate à pedofilia servindo de argumento para restringir a liberdade de navegação na rede, por exemplo.

A presença dos dispositivos de vídeo-vigilância em escolas é bastante controversa. No Brasil, no Mato Grosso, desde 2008, as escolas públicas devem instalar, por lei, as câmeras nos portões de acesso e locais de grande circulação, como portas de banheiros e pátio de recreação. Por medida de segurança e combate à delinquência,

⁵⁸ Debate ocorrido na ECO, dia 05/11.

⁵⁹ Em correspondência a respeito do debate proposto pela “composição nº 3 para circuito de vigilância”

⁶⁰ objectvideo.com

⁶¹ <http://www.notbored.org/children.html>

dado o histórico de alunos armados ameaçando colegas e professores, casos de estupro, tráfico de drogas e toda sorte de problemas que não estavam sendo resolvidos pela via do diálogo e da cooperação, que em nosso entender, é o que deve ocorrer em uma instituição de ensino. A educação, supostamente, deveria ser feita na base da confiança e da construção comum, e não de práticas policiais. Quando a necessidade de práticas policiais na escola se impõe, mais do que instalar câmeras é hora de repensar o papel da escola na sociedade, e que sociedade é esta na qual os jovens comportam-se de maneira tão violenta.

Nos EUA, a instalação de câmeras nas escolas não impediu que crimes como o massacre de Columbine, onde 12 estudantes e um professor foram assassinados, fossem cometidos. Em uma inversão curiosa a presença de câmeras pareceu estimular nos rapazes assassinos o sentimento de que faziam parte de um filme, e suas ações passaram a ser encenadas para estas câmeras. Algumas das imagens coletadas pelo CFTV do High School de Columbine mostram os rapazes caminhando com as armas pela escola, atirando nos colegas e bebendo café na seqüência. Surpreendentemente estas imagens estão disponíveis na internet e DVDs podem ser encomendados pelos consumidores interessados .⁶²



Fig. 5: Imagem do refeitório aonde estudantes foram executados a tiros por colegas.

⁶² Gus Van Sant utilizou este material como pesquisa para seu filme de ficção *Elephant* (EUA, 2003), baseado no episódio, como declarou na coletiva de imprensa do Festival de Cannes. Um dos locais onde se pode adquirir as imagens, supostamente autorizado pelo Jefferson County Sheriff's Department foi consultado em 04/02/2009: <http://www.alpinedisc.com/columbine.htm>.

No Lycée Molière, colégio francês do Rio de Janeiro, foram instaladas no ano de 2008 câmeras voltadas para o pátio de recreação e o portão de entrada. O Diretor do Primário afirmou que “as câmeras estão aí somente pela propriedade, não pelos alunos. Cuidar das crianças, isto não é feito através de câmeras, mas de educadores”.⁶³

Sim, a princípio os sistemas são instalados pela simples e irrefutável lógica da *proteção à propriedade*, mas caso seja necessário utilizá-los para controlar os alunos, ver quem matou aula, ou quem grafitou uma parede, será que não seriam utilizados? O episódio da Praça Celestial em Pequim, no qual os manifestantes foram identificados através das imagens geradas pelo sistema de vídeo-monitoramento do trânsito tem sido um exemplo recorrente para ilustrar como as imagens geradas pelos dispositivos, uma vez transformadas em arquivo, prestam-se ao uso que se quiser e puder dar a elas. Por exemplo, as câmeras instaladas em supermercados. Servem tanto para inibir a ação de eventuais ladrões como para acompanhar os hábitos dos consumidores, visando é claro ao aperfeiçoamento dos serviços, o que é do interesse de todos, quem irá negar. Nos restaurantes, voltadas para as mesas, podem produzir imagens que digam algo a respeito da satisfação com os pratos e o serviço. Nos estabelecimentos comerciais podem ajudar a identificar comportamentos suspeitos, e também monitorar as preferências dos clientes e o rendimento dos funcionários, se estão trabalhando corretamente, se não estão sendo desonestos. Nos estacionamentos e pedágios, colecionam as numerações de placas dos carros que vêm e vão, e caso façam parte de uma rede inteligente que cruza informações com outros bancos de dados, alertam sobre possíveis infrações, faltas ou penalidades às quais os indivíduos devam ser submetidos. A *Axis*, empresa líder mundial em serviços de vídeo em rede, está anunciando no Brasil a oferta de serviço de instalação de sistemas de vídeo para frotas de ônibus. Entre as vantagens enumeradas: maior segurança e proteção; redução de pichações e vandalismo; redução de *ações judiciais*.

O modo como os sistemas de vigilância são aplicados depende de como eles se ajustam às relações sociais, práticas políticas e tradições culturais. O *Urban Eye Project*, projeto interdisciplinar que durante 2 anos estudou os circuitos de vídeo-vigilância em 7 países da Europa, publicou relatórios que demonstram que não se pode generalizar e concluir que os circuitos de vídeo-vigilância realmente atuem na redução do crime. A presença de câmeras tem pouco efeito com relação aos crimes violentos e bastante efeito quando instaladas em estacionamentos, por exemplo. Alguns tipos de

⁶³ Em declaração a autora desta dissertação, mãe de dois alunos matriculados na escola, em dezembro de 2008.

crimes são mais afetados que outros, mas isto também poderia estar relacionado a outras medidas de combate ao crime além do vídeo. O que a vigilância ininterrupta parece sem dúvida nos dizer é que o crime é uma questão de oportunidade, e que todos são potenciais criminosos.

O olhar onisciente e onipresente de Deus, que durante eras ocupou o lugar de modelador e modulador dos comportamentos individuais e coletivos, passa a ser assumido pela câmera. A interiorização do olhar da câmera agiria da mesma maneira que a interiorização do olhar de Deus. Não é a consciência do que é certo, do que é justo, do que é bom que pautaria as ações, mas o fato de estar sendo vigiado, outrora por Deus, hoje pelo vídeo *pancrator que tudo vê* (BELLOUR, 1992), o que faria dos homens seres civilizados. A presença de uma câmera poderia fazer com que um potencial criminoso pensasse duas vezes antes de cometer um crime, mas há casos em que crimes são cometidos sem que se pense mesmo uma única vez. Não necessariamente o criminoso estará certo da presença da câmera. Até porque estas câmeras foram desenhadas para integrarem-se à arquitetura das construções e ao mobiliário urbano, confundindo-se com luminárias e postes. Ou, ao contrário, os criminosos podem estar tão cientes da existência das câmeras que simplesmente poderão desenvolver métodos contra-vigilantes para anular seus efeitos,⁶⁴ ou migrarão para lugares onde não haja câmeras, deslocando o problema da criminalidade e não resolvendo-o. Contudo, as políticas públicas parecem insistir no modelo de *quanto mais câmeras melhor*, como se fosse uma questão meramente técnica, de aperfeiçoamento dos sistemas para se atingir níveis de eficiência satisfatórios.

⁶⁴ O cinema americano tem nos brindado com tiradas espetaculares como em “12 homens e um segredo” e “Velocidade Máxima”. Em ambos os filmes um vídeo pré-gravado substitui as imagens coletadas em tempo real permitindo que a ação do espaço vigiado desenvolva-se sem ser transmitida ao vigia, iludido por um *playback*.

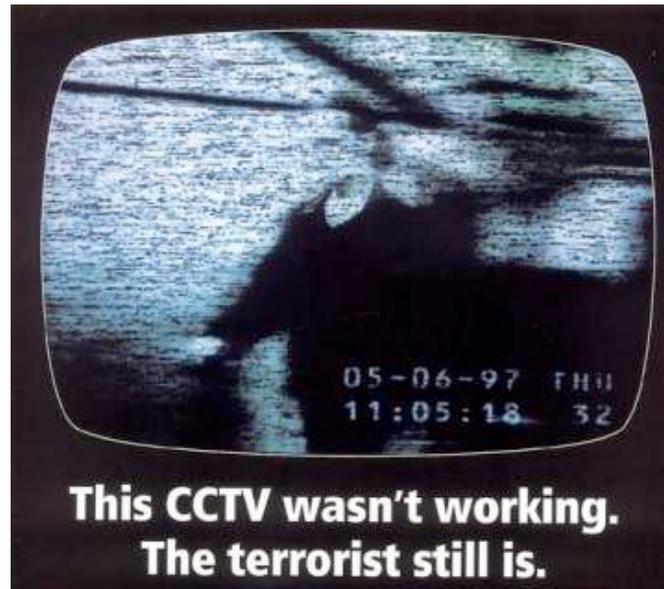


Fig. 6: Closed Circuit Television (CCTV) systems are an important weapon in the modern fight against crime. Fonte: site da policia metropolitana do Reino Unido: <http://www.met.police.uk/crimeprevention/cctv.htm>.

Duas abordagens são comuns nos estudos sobre a vídeo-vigilância (NORRIS, McCHILL e WOOD, 2004). A primeira diz respeito ao duplo caráter preventivo e repressivo inscrito na presença das câmeras, que poderiam prever e deter o crime – a suposta eficácia prática. A segunda diz respeito a uma extensão da internalização do olhar vigilante – a eficiência simbólica. A bibliografia sobre o assunto normalmente é concentrada na sociologia, com referência inevitável ao *panoptismo* analisado por Foucault.

Se a eficiência concreta da vídeo-vigilância como medida de combate ao crime pode ser contestada – como vem sendo por relatórios como os produzidos pelo *Urban Eye Project* –, a sua eficiência simbólica é incontestável, uma vez que a onipresença das câmeras nos espaços públicos, semi-públicos e privados está contribuindo para a redefinição de noções de privacidade, liberdade e sociabilidade.

Neste sentido torna-se fundamental, como aponta David Lyon⁶⁵, desarticular a compreensão dos efeitos da vigilância do discurso do controle social e da segurança, empenhando um esforço multidisciplinar que contemple a gama de aspectos políticos implicados no fenômeno.

Uma vez que os circuitos de vídeo-vigilância são dispositivos produtores de imagem, nos parece que as teorias da imagem, do cinema ficcional, do cinema

⁶⁵ Toda vez que não for citada data para o pensamento de Lyon a citação refere-se à sua conferência proferida em Curitiba em 04/03/2009

documental e do teatro têm muito a contribuir neste campo. Pois produzir uma imagem é desde sempre criar uma cena, encenar, enquadrar. A transformação do mundo e da vida em cena operada pelos circuitos de vídeo-vigilância faz com que a questão do espectador e do ator seja questão de todos. Como nos aponta Comolli (2004), colocar em cena quer dizer colocar em dúvida, uma vez que a *mise-en-scène* cria um “fora da cena”, e precisa ser articulada em um discurso para ganhar sentido. No caso das imagens de vídeo-vigilância isto não é diferente, e é um ponto central para análise.

Os sistemas de vídeo-vigilância como forma de controle social são em larga escala aplicados para monitorar a movimentação de pessoas e veículos, detectar intrusão e reforçar a segurança. Os sistemas têm como efeito colateral⁶⁶ um acúmulo de imagens que torna impossível o processamento humano de tamanha quantidade de informação.

2.9. Inteligência e Cognição

Podemos dizer que atualmente são produzidas literalmente milhões de horas de material de vídeo-vigilância por dia. Os circuitos estão instalados em instituições financeiras e governamentais, estabelecimentos comerciais e centros de consumo, estações de metrô, trens, aeroportos, estacionamentos, ruas. Na maioria dos casos a visualização ainda é feita por pessoal buscando manualmente os eventos, o que é ineficiente e caro.

Nos sistemas analógicos as imagens são captadas pelas câmeras posicionadas nos locais vigiados, e são enviadas por cabo ou transmissão por rádio frequência⁶⁷ para uma central de monitoração e possivelmente armazenamento. Normalmente é necessária uma equipe treinada para detectar atividades suspeitas em meio à avalanche de imagens produzidas. Ainda assim, nunca se pode ter certeza se o vigia estará atentando para o que realmente interessa na imagem, do ponto de vista da lógica dos sistemas. Isto fica bastante claro a partir dos resultados da pesquisa empreendida com os funcionários de um circuito de monitoração do espaço público de Curitiba apresentada por Elisa Trevisan.⁶⁸ Os funcionários recebem um treinamento restrito à operacionalidade técnica

⁶⁶ Devo a Michelle Teran esta percepção das imagens como um efeito colateral

⁶⁷ A interceptação destas ondas por dispositivos de *sousveillance* resulta no belo trabalho de Michelle Teran Friluftskino (2008). As câmeras transmitem na banda de 2,4 Ghz, justamente na faixa destinada ao uso público. Isto significa que é possível legalmente operar estas câmeras sem ter que adquirir uma licença de radiodifusão.

⁶⁸ Apresentada no Simpósio Vigilância, Segurança e Controle Social na América Latina, em Curitiba, 04/03/2009.

do sistema, não havendo nenhum tipo de orientação quanto ao que deve ser observado nas imagens. Cada um olha nas imagens o que lhe apetece, corpos femininos em suas andanças, perambulação de ciganas, apressados que correm da chuva. Não raro os funcionários, diante das telas, criam diálogos para as imagens mudas, tiram fotografias de conhecidos, acompanham transeuntes como se fossem personagens ficcionais. O comportamento do vigia assemelha-se ao comportamento de um espectador de novela.

Esta rotina da cabine do vigia evidencia que, se a objetividade da câmera, pela sua natureza maquínica, puder ser postulada, a dimensão subjetiva em que se inscrevem as imagens jamais pode ser superada, a atividade cognitiva de investir-lhes de sentido é desde sempre colocar em marcha uma subjetividade. O fato de os sistemas serem automatizados poderia supor que as imagens produzidas fossem imagens “do real”. Mas se André Bazin chega a afirmar que pelo dispositivo da câmera fotográfica “uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo”, ele conclui este mesmo texto afirmando que “por outro lado, o cinema é uma linguagem”⁶⁹. O filme britânico *Red Road* (Andrea Arnold, Inglaterra, 2006) trata ficcionalmente desta mesma questão da atenção do vigia. A heroína, uma funcionária de polícia que supervisiona imagens do circuito de vídeo-vigilância público, acaba projetando nas imagens que vigia seus próprios fantasmas e pulsões. Isto coloca toda uma série de problemas profissionais e pessoais em cena e é o tema do filme. Independente da condução clássica-narrativa que o longa-metragem adota, o retrato que tece é extremamente revelador. Pois vigiar significa não somente gravar e seguir os rastros, os traços, ou as pistas de um indivíduo, mas montar para ele uma história.⁷⁰ O cinema de suspense de Alfred Hitchcock trabalha nesta chave, baseando a maquinaria de suas narrativas em um incessante jogo de estimulação e manipulação do espectador (TRUFFAUT, 1983; DELEUZE, 1985). Neste sentido, Thomas Levin (2003) assume a vigilância como condição própria da narração, como condição de possibilidade da história.

Nos sistemas de vídeo-vigilância analógicos que armazenam dados o vigia pode acessá-los, mas não há nenhum tipo de informação suplementar além de câmera, dia, hora e local para se buscar em meio aos videogramas. Um exemplo que ilustra as dificuldades colocadas por esta situação está na investigação dos bombardeios suicidas ocorridos em 2005 no metrô de Londres. Foram necessárias dezenas de oficiais de

⁶⁹ Ontologia da imagem fotográfica, in *A Experiência do Cinema*, p. 121-128.

⁷⁰ Este é justamente o ponto de partida de vários trabalhos da artista francesa Sophie Calle.

polícia visionando centenas de horas de material bruto e somente após semanas de trabalho humano conseguiram identificar os responsáveis pelos ataques.

No sentido de reduzir a quantidade de imagens estocadas, isto é de dados armazenados, os sistemas de vídeo-vigilância analógicos oferecem a possibilidade de diminuição da chamada *frame/rate*, em alguns casos para até 3 quadros por segundo. Este procedimento mostrou-se na maioria das vezes ineficiente, pois nunca se pode precisar o momento indispensável para a gravação e o evento poderia dar-se justamente quando o olho da câmera não estivesse gravando.

Na presente década um primeiro passo foi dado na área de visão computacional para supostamente resolver o problema e “ver” melhor, através da criação de algoritmos capazes de dotar os sistemas da habilidade para reconhecer certos padrões, auxiliando no processamento das imagens. Ao invés de determinar que os quadros sejam armazenados em razão do tempo, como por exemplo, nos 24 quadros por segundo do cinema, os sistemas digitais podem selecionar a gravação por detecção de movimento ou ainda por tipo de evento. O chamado *vídeo inteligente* é programado para identificar e isolar ‘eventos’, separando ‘dados sem importância’ para o sistema de outros tidos como ‘relevantes’. As questões que se colocam são muitas e fundamentais: o que é relevante? O que é um evento? Que eventos relevantes são registrados, que regularidades são perfiladas e que modelo de visibilidade assim emerge?

Na primeira geração de sistemas de vídeo-vigilância inteligentes, a detecção de movimento, o reconhecimento facial e de automóveis e a detecção de objetos abandonados ocuparam lugar central, demonstrando como as preocupações com mobilidade, acesso e controle dominaram a programação.⁷¹ Um exemplo bastante ilustrativo deste tipo de programação baseada em regras são os CAVIAR (*Context Aware Vision using Image-based Active Reco*)⁷² *Test Case Scenarios*, desenvolvidos por um grupo coordenado por Robert Fischer, da Universidade Edimburgo (2003-2005). A documentação do projeto está disponível em página na Internet com vídeos e textos. Os cientistas fazem com que um número determinado de comportamentos humanos seja encenado para as câmeras do sistema de vídeo-vigilância. Os roteiros destes casos de cena – *scénario*, em francês, é roteiro – determinam as ações dignas de registro e catalogação, delegando à máquina uma função de filtragem das imagens, ou para falar

⁷¹ Um exemplo de aplicativo de visão computacional para consumo em larga escala são as *smartcameras* que só batem a foto quando detectam um sorriso.

⁷² Cf.: <http://homepages.inf.ed.ac.uk/rbf/CAVIAR/>. Acesso em 26/01/2009.

na linguagem das máquinas, mineração de dados. São gerados algoritmos que correspondem a cada um destes padrões: pessoas paradas, pessoas olhando vitrines, pessoas brigando, pessoas abandonando sacolas. Uma vez alimentado com o catálogo de comportamentos algoritmizados, o sistema torna-se capaz de identificar as atividades suspeitas, separando-as das atividades habituais. Interessante notar que o discurso da segurança domina este projeto acadêmico, e se faz sentir na preocupação com o combate ao terrorismo e à criminalidade. Este tipo de preocupação coloca os circuitos de vídeo-vigilância a serviço de práticas de controle sociais altamente discutíveis. Um filtro oferecido no mercado da vídeo-vigilância americano em 2008 e que gerou bastante debate foi o filtro racial, que permite ao sistema catalogar as aparências dos indivíduos monitorados classificando-as por grupos raciais, por exemplo, japoneses, negros, árabes. Algumas destas filtragens já estariam em operação nos aeroportos e zonas de fronteiras no EUA.

I see the same time as I do: In vídeo, seeing is thinking and thinking is seeing, both in one and simultaneously. JLG.⁷³

O problema da visão computacional baseada em regras é que reduz pensar a uma verificação de dados. Edgar Morin (1986) aponta para a interdependência entre ver, conceber, pensar e perceber: “para saber ver é preciso saber pensar o que se vê” (MORIN, 1986: 167); Philippe Dubois (2004) fala do vídeo como estado do pensamento e Deleuze (1985) da câmera como uma forma de pensar, uma consciência – a câmera que não se define pelos movimentos que é capaz de fazer, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar (DELEUZE, 1985: 36).

Com a nova geração de sistemas de vídeo-vigilância inteligentes, não se trata somente de armazenar a máquina com *sets* prescritos do que seja suspeito ou normal, mas de habilitá-la com a capacidade de formular seus próprios roteiros de suspeita e normalidade. O campo não está dado, mas se está fazendo e com a própria atividade da máquina em operação. Muito desenvolvidos em instituições financeiras e em casas de jogos como cassinos, os dados coletados pelos circuitos de vídeo-vigilância inteligentes são cruzados com outros dados informatizados: movimentações bancárias, frequência de

⁷³ In BELLOUR, Raymond e BANDY, Mary Lea [et al.] *Jean-Luc Godard: Son+Image*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

operações, valores sacados, alertando para fraudes e para intervenção humana caso seja necessário. Esta monitoração é feita em tempo real e com todos os dados em questão interagindo sobre os elementos sob suspeita, isto é: todos e qualquer um.

Certainly the algorithm, not the image, is of crucial importance today.
(Alex Galloway em entrevista a Paul Pasina na publicação *Panel de Control*).⁷⁴

Pensar a imagem como um sintoma do algoritmo nos leva invariavelmente à questão: qual é o vetor que organiza a visão, qual é o algoritmo que provoca a visibilidade? Ao separarmos a atividade da vídeo-vigilância da prática do controle social e a suspendermos no ar, fazemos a pergunta pelo seu propósito, como provocou David Lyon em sua conferência em Curitiba (2009): “What is the purpose?”.

No caso de Alex Galloway a questão levou à criação no projeto *Carnivore*, *software* desenvolvido em colaboração com outros artistas e programadores. O *software* é baseado em um programa utilizado pelo FBI que é capaz de coletar e processar quantidades gigantescas de dados provenientes de redes diversas – linhas de telefone, operações de crédito, navegação na internet – cruzando-os de diversas formas possíveis, extraindo perfis, processando e diagnosticando padrões. Se no caso do FBI o foco é a espionagem e a aplicação está em busca de comportamentos e tendências suspeitas, no *Carnivore* de Galloway a intenção é a criação de imagens abstratas a partir das atividades dos usuários. O trânsito de informações na rede é vertido em uma paleta de cores, e as atividades resultam em imagens puramente gráficas. Por exemplo, o recebimento de *e-mails* pode ser verde, o *download* de arquivos vermelho, a participação em *chats* azul, as pesquisas no *Google* cor de laranja, os *uploads* de *blogs* amarelos, etc. Desta forma a monitoração da atividade dos usuários termina por compor um quadro, literalmente, e nas palavras do próprio Galloway, em declaração publicada no New York Times em 1º de outubro de 2001, os dados são como a tinta óleo neste quadro.

In fact it's a pro-surveillance art work," Mr. Galloway said in a recent telephone interview. "We're making this project because we like surveillance, because we recognize that four out of five computer-art projects need data at their core. Data is the oil paint for digital art, and we've figured out a really good data collection system.

⁷⁴ Panel de Control: Interruptores críticos para una sociedad vigilada é um projeto da Fundação Rodriguez e do coletivo Zemos 98 criado na Espanha para discutir a expansão da vigilância.

Em seu site,⁷⁵ o programador e artista disponibiliza o *Carnivore* para quem quiser instalá-lo e montar suas próprias redes carnívoras coletoras de dados e produtoras de imagens.

A transferência de dados de imagens em tempo real para fins de produção artística, comunicação e lazer demonstram o quanto a gama de aplicações reivindicadas pelas práticas de vigilância é múltipla e ambígua. Além do controle social e do combate ao crime – o zelo, a proteção, o cuidado, o gerenciamento de riscos na área da saúde, a monitoração do trânsito, a revitalização de bairros decadentes, o aumento da produtividade e da lucratividade, o reconhecimento de padrões de comportamento de consumidores e toda uma série de aplicações para o agora chamado uso “corporativo” do vídeo. Trazendo a questão para o território das práticas poéticas e artísticas encontraremos vários grupos de artistas que trabalham com visão computacional, propondo a programação de algoritmos inscritos em discursos diferentes do consumo e da insegurança, e não teremos aqui a oportunidade de mapear todos. Citamos alguns, que nos parecem mais significativos e que atingiram repercussão com a inclusão em galerias, mostras e festivais.

SVEN: *Surveillance Video Entertainment Network aka “AI to the People”*, em uma clara alusão ao glamour que o ‘estar em cena’ proporciona, lança a questão: “se as tecnologias de visão computacionais podem detectar quando você parece um terrorista, um criminoso ou outro “indesejável” – porque não quando você se parece com um astro de rock?”. Este tipo de trabalho abre um caminho para técnicas de engajamento que nos interessam e estão expressas na declaração de Galloway: “É através do computador que devemos direcionar nossas energias, não contra ele”.

Justamente o que faz Hasan Elahi, artista americano nascido em Bangladesh. Hasan Elahi foi detido nos EUA em 2002 ao regressar de um voo na Holanda, por constar em uma lista de suspeitos de planejar um atentado a bomba. A maneira como lidou com o fato de ser colocado sob suspeita foi ele mesmo publicar em um site na internet cada passo, cada atividade, cada viagem que realiza. Munido de um celular com GPS que envia ao site imagens e informações sobre as coordenadas onde se encontra em tempo real, o artista produziu o que chama de álibi perfeito, driblando e antecipando o controle ao qual estaria submetido. O resultado é um inventário de sua vida desde então. Pelos *logs* em seu *website* ele pode conferir dados sobre as visitas que recebe do

⁷⁵ Disponível em: <http://cultureandcommunication.org/galloway/>.

Pentágono, da Secretaria de Defesa e do Gabinete Executivo da Presidência dos EUA. “É realmente estranho observar o governo me observando” declarou o artista em entrevista à Wired.⁷⁶

"O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e o reconhecer imediatamente. Em suma o princípio da masmorra é invertido; (...) A plena luz e o olhar de um vigia captam mais do que a sombra, que afinal protegia. A visibilidade é uma armadilha." (FOUCAULT, 2001)

David Lyon (2002) afirma que ainda que a aproximação com o *panopticum* de Bentham (1787) ou a *Telescreen* de George Orwell (1948) seja de utilidade para se pensar a vídeo-vigilância, estas duas figuras não dão conta do fenômeno contemporâneo do fluxo de imagens/dados. A questão é que os circuitos de vídeo-vigilância constituem-se não apenas em ferramenta de prevenção e combate ao crime, mas em ferramenta multifuncional de gerenciamento de riscos.

“Vivemos uma nova idade das luzes: não mais definida pela claridade em oposição às trevas, mas pela velocidade que é o traço característico da nossa era.” (SERRES, 1994)

2.10. Privacidade e publicidade

Os sistemas de vídeo-vigilância inteligentes, equipados com ferramentas de busca em tempo real, atendem ao setor financeiro, comercial e governamental, em tarefas como detecção de intrusão, movimentação de pessoas e objetos, combinando o controle com a regulação do acesso ao espaço vigiado. Pelo fato, já mencionando, de que a automação dos sistemas está muito mais interrogando dados do que “assistindo” aos videogramas, momentos específicos são isolados com rapidez e acuidade, supostamente não interferindo na vida privada daquele que “nada tem a temer”. Desta forma, a retórica dos sistemas reafirma que seu interesse não está no que é privado, mas a ambigüidade deste desinteresse está evidente em uma frase dita por um personagem

⁷⁶ http://www.wired.com/techbiz/people/magazine/15-06/ps_transparency

de cinema, o comissário do filme *Die Tausend Auge des Dr. Mabuse*⁷⁷ (Os mil olhos do Dr. Mabuse, Fritz Lang, EUA, 1950), “a partir do momento em que a polícia se interessa por algo isto deixa de ser privado”. O fato de estarmos expostos a uma vigilância ininterrupta – um indivíduo pode chegar a ser filmado 300 vezes em um único dia, e este dado vem mais uma vez da Inglaterra⁷⁸ – tem implicações psicológicas, sociais e culturais. Entidades de direitos civis vêm alertando para a invasão de privacidade que este tipo de atividade constitui e das ameaças às liberdades individuais que vêm em seu bojo.

O mercado de segurança, sensibilizado pelas preocupações com relação às liberdades civis, anuncia o advento das tecnologias de proteção à privacidade⁷⁹, tratada também como uma *commodity*. Por exemplo, ao adicionar à funcionalidade de reconhecimento facial um *plug-in* capaz de apagar as imagens das pessoas que inadvertidamente estão expostas na imagem. Seja como desfocado, tarja preta, trucagem ótica ou eletrônica, os efeitos de desaparecimento são oferecidos como ferramentas de proteção à privacidade, mas permanecem ao mesmo tempo inscritos no discurso da suspeita e da censura. Diversos artistas trabalham com técnicas de desaparecimento semelhantes para justamente questionar o tipo de visibilidade que está sendo produzida. No longa-metragem *Faceless*, cujo título é auto-explicativo, todos os indivíduos em cena tem uma bola preta na face, pois, por lei, não se pode disponibilizar a imagem de terceiros ao cidadão que solicita os videogramas que o registraram. A realizadora Manu Luksch, em seu *Manifesto for CCTV Filmmakers* chega a ironizar o fato de que os efeitos especiais de seu filme foram obtidos gratuitamente, uma vez que já recebeu as imagens com as faces oclusas.

Quando vemos a imagem de uma testemunha sob proteção que tem a face *pixelizada*, ou o menor infrator com uma tarja preta nos olhos, ou as imagens dos transeuntes do *Google Street View* da França desfocados, estas técnicas de desaparecimento dizem respeito a certos discursos e práticas sociais, e o desaparecimento acaba ao contrário produzindo um efeito de hiper-exposição, revelando as circunstâncias em que as imagens foram produzidas e a vulnerabilidade de quem foi transformado em *data*.

⁷⁷ Neste visionário filme de Lang, o gênio do crime Dr. Mabuse controla a movimentação de um hotel através de um circuito fechado de televisão. Antes de ser desmascarado ele atribui seus conhecimentos oniscientes aos poderes da clarividência.

⁷⁸ URBAN EYE PROJECT

⁷⁹ A Empresa 3VR oferece estas soluções em vídeo inteligente que são “*privacy friendly*”.

Por isto não é somente o fato de as identidades serem preservadas que se coloca em discussão, mas sim o tipo de cena que estamos interessados em construir, na medida em que colocamos a suspeita como condição de visibilidade.

Grupos multidisciplinares têm se organizado em diversos países, reunindo artistas, ativistas, juristas, filósofos, psicanalistas, homens de ciências e letras para promover um debate público sobre as questões sociais, políticas e estéticas que se colocam quando a vídeo-vigilância se deflagra. Ações como o *Big Brothers Awards*,⁸⁰ prêmio atribuído anualmente a pessoas, grupos, entidades e políticos que tenham se destacado por defenderem a utilização da vídeo-vigilância como uma prática de controle social refletem esta mobilização por parte de alguns setores da sociedade.

No Brasil ainda não dispomos de estudos semelhantes, mas na França uma pesquisa publicada em 2006 pela Comissão Nacional de Informática e Liberdades (CNIL) aponta para uma aprovação por parte de quase 70% da população do país com relação ao emprego da vídeo-vigilância como medida contra a insegurança.

Contudo, observamos a manifestação de associações de moradores, coletivos de artistas e organizações não governamentais que questionam a presença dos dispositivos no país. Em sua crítica, estes grupos apontam não somente para os riscos em que se encontram as liberdades individuais frente a estes sistemas, mas sobretudo para os discursos simbólicos, sociais e culturais que a presença das câmeras engendra nos espaços públicos.

⁸⁰ <http://www.bigbrotherawards.org/>



Fig. 7: Levallois-Perret, subúrbio distante cerca de 6,5KM de Paris, figura entre as cidades de maior densidade populacional da Europa e conta com a maior concentração de câmeras de vigilância pública em todo o país. O sistema foi implantado em 1993, portanto antes da legislação que regulamenta a instalação e utilização dos circuitos de vídeo-vigilância em espaços públicos na França (1995). No mesmo ano em que a lei foi sancionada, o grupo *Souriez vous êtes filmés* foi criado por ativistas de Paris e de Levallois, descontentes com a maneira como a questão da segurança pública é tratada no local. O grupo ativista, atuante ainda hoje e não somente restrito à região, pretende discutir a eficácia dos sistemas de vídeo-vigilância, alegando que a presença de câmeras nas vias públicas não contém os índices de criminalidade.

Na França, grupos como o *Souriez vous êtes filmés* ou *Ploërmel sans vidéo* assumem posturas abertamente ‘anti-câmeras’, que vão desde o estudo dos direitos do cidadão até a proteção de dados e dicas de como danificar as câmeras, anular seus efeitos ou impedir o seu funcionamento. Estas ações demonstram uma hostilidade em relação às câmeras que difere da proposta de nossa investigação. Não nos interessa negá-las, mas incorporá-las ao nosso fazer artístico e político, às experiências de cinema ao vivo e à auto-fabulação. Por mais fora de lugar que isto possa parecer, vamos aqui nos esforçar para pensar maneiras de colocar os sistemas de vídeo-vigilância como forças de produção criativa, afetiva, performática e poética. Isto não significa que

abriremos mão de uma visão crítica com relação aos pontos problemáticos que enumeramos acima (esterilização do espaço público, invasão de privacidade e liberdades civis, domínio de um discurso comercial, cultura do medo, etc.), mas como artistas visuais, nós gostamos de câmeras. E, enquanto as câmeras de vigilância do poder público, financeiro e comercial se multiplicam, o uso de câmeras amadoras e artísticas é restringido e dificultado nos espaços públicos.

Em *Landscape Theory* (Roberto Bellini, EUA, 2005) o diálogo OFF entre o cineasta que grava imagens ao ar livre e o policial que o interpela, discorre sobre o quão perigoso pode ser filmar os pássaros... Filmar o pôr-do-sol, um viaduto e um avião que risca o céu podem se configurar como atividades suspeitas?

O vídeo de Bellini opera e registra um duplo deslocamento: uma paisagem é deslocada de sua função contemplativa para uma função de controle social, mas esse deslocamento opera um segundo registro, expondo as tensões e os limites da política do olhar em nossa cultura. Encadeamento de vigilâncias curioso: o guarda que vigia um território atribui um sentido de vigilância ao ato de filmar uma paisagem, o que por sua vez acaba desencadeando um registro que é ao mesmo tempo um “documentário poético” e um documento de vigilância/controlado.⁸¹

Recentemente, assim como Bellini, diversos fotógrafos nos EUA têm sido abordados por oficiais de polícia, em alguns casos apenas advertidos, em outros convidados a deletar as imagens e nos casos extremos e dependendo de sua aparência, presos, como no episódio do indiano Rakesh Sharma, em janeiro de 2006, detido por 7 horas pela polícia de Nova Iorque sob suspeita de terrorismo. Ainda que fotografar lugares públicos não seja crime e seja uma atividade protegida pela primeira emenda da constituição americana, na cultura do medo, o ato de fotografar, filmar e gravar perde seu caráter social e artístico, e torna-se um ato perigoso e suspeito.

Por um lado, há o medo que os que vigiam sentem daqueles que estão sendo vigiados, do que eles podem vir a fazer: é deles que precisamos nos proteger e é para isto que os vigiamos. Por outro, lado há o medo que os vigiados têm daqueles que os vigiam, controlam, manipulam. Estes dois medos, que Mireille Rosello (2007) colocou respectivamente como medo de direita e medo de esquerda, não nos permitem sair do ciclo vicioso da cultura do medo e da insegurança, não nos permitem construir um espaço comum, não nos permitem aceitar a vulnerabilidade como condição humana e como fator de sociabilidade. Se ao contrário da suspeita tivermos como base das

⁸¹ Bruno, F e LINS, C . Estéticas da Vigilância

relações a vulnerabilidade de todos nós, uma nova forma de sociabilidade poderá advir, e as câmeras, em um novo sentido *vertoviano* poderão enfim, servir à produção artística e cultural.

2.11. Sobre vigília e Sub Vigília

Sousveillance, termo cunhado por Steve Mann (1998) e em nosso neo-logismo traduzido por *sub-vigília*⁸² é uma forma de ‘reflexionismo’, adotando o procedimento de usar a tecnologia para espelhar e confrontar organizações que buscam o controle. Nas palavras de Mann (2007), “*Reflectionism holds up the mirror and asks the question: “Do you like what you see?”*”.

A prática de olhar de baixo para cima – *sub-vigília* – no lugar de cima para baixo – *sobre-vigília* – seria uma forma de despertar o que autor chama de ‘*little brother*’ em oposição ao *Big Brother* de Orwell, mas também revela uma era de crescente *auto-vigília*, encorajada tanto pelas formas de governo quanto pela cultura da mídia transparente e participativa. Steve Mann aponta para o que ele chama de democratização do voyeurismo de nossos tempos. (MANN, 2007). Quando qualquer cidadão munido de seu celular pode produzir, publicar e compartilhar imagens em tempo real, estamos em outro grau de vigília, como mencionado anteriormente por ocasião da guerra na faixa de Gaza. Esta reconfiguração proporcionada pelas novas tecnologias de produção e comunicação trouxe novas oportunidades para a observação e coleta de dados, tanto para a *sub-vigília* quanto para a *sobre-vigília*, tornando as práticas públicas e privadas da vigilância cada vez mais ubíquas (MANN, *op. cit.*). O simples fato de ‘Olhar de cima e do alto’ faz parte de um modelo de visão que não mais corresponde às complexas práticas contemporâneas de vigilância. Olha-se de toda parte e para toda parte.

Neste campo de batalha das imagens o trabalho dos *Surveillance Camera Players* (SCP) propõe uma inversão estratégica cheia de ironia. Uma guerrilha de vídeo em um auto-proclamado combate ao tédio ao qual são submetidos os encarregados de supervisionar as imagens das câmeras de vigilância, onde pouco ou nada é interessante,

⁸² Incorporamos o prefixo sub- ao substantivo vigília, mais específico que velamento, que em português traz um sentido de ocultamento que confundiria o conceito.

do ponto de vista da lógica da imagem-ação.⁸³ Com grande ironia os SCP concluem: “temos então um problema, que é um vigilante entediado, e um vigia entediado é um vigia desatento, e um vigia desatento é um desperdício de dinheiro, tempo e espaço”.⁸⁴

Ironizando o fato de que as imagens produzidas são repetitivas, tediosas e carentes de interesse para os vigias/espectadores, os *Surveillance Camera Players* encenam peças de teatro, leituras dramatizadas – 1984 de Orwell é uma delas – e atos performáticos chamando a atenção para a presença dos dispositivos, ressignificando a sua presença e o seu uso, e produzindo outros tipos de visibilidade.

Interessante notar que Mann (2007) relaciona estas atividades de *sub-vigília* ao Teatro do Absurdo⁸⁵, e aqui nós gostaríamos de estender esta aproximação a outras formas de atuação e performance que problematizam a cena, trabalhando a já mencionada hiper-opacidade: as apostas dramáticas de Bertold Brecht nos anos 1920 e o cinema de Jean Rouch e Jean-Luc Godard nos anos 1960. A suspensão da ação, a revelação das forças criativas em jogo, a explicitação da cena enquanto tal (quarta parede/câmera/espectador), a problematização do ato performático e a conseqüente indiscernibilidade entre ficção e realidade são traços comuns a estas abordagens e constituem a partitura de elementos com os quais trabalharemos mais adiante em nossa proposição para uma *composição para vídeo-vigilância*.

Os integrantes do SCP atuam diante das câmeras um roteiro pré-determinado, que pode lançar mão do uso de códigos tradicionais de teatro, cinema, *sitcom*, documentário, etc. Interessante notar que estas ações também se propõem a investigar criticamente as estruturas narrativas empregadas, estudando de que maneira elas influenciam na interação com os espectadores e atuam também como formas de ‘controle’ do espetáculo. Esta é uma chave que nos interessa particularmente em nossa investigação. O horário para as performances pode ser diário, digamos todos os dias às 17:00h para as câmeras de uma estação de metrô por exemplo. Já sabendo de antemão que sua audiência televisiva será composta pelos operadores do sistema de vigilância, por quem eventualmente passa por ali e pelos proprietários que temem por seus bens. Segundo o grupo, câmeras foram definidas como dispositivos publicitários, produtoras de desejos que formatam as populações, servindo sempre ao propósito de dar

⁸³ Um estudo publicado no EUA em 2002 divulgou que depois de 12 minutos de monitoração contínua do material de vídeo-vigilância um operador perde até 45% da atividade na tela. Depois de 22 minutos de supervisão até 95% passa despercebido. Cf.: www.securitysolutionsmagazine.com.

⁸⁴ Disponível em: www.notbored.org.

⁸⁵ A primeira peça encenada pelos SCP foi *Ubu Roi*, de Alfred Jarry (1896), tida como precursora do Teatro do Absurdo.

visibilidade a algo. No entanto, as câmeras utilizadas pelos circuitos de vídeo-vigilância não estão ali para produzir entretenimento. Elas estão ali para lembrar-nos que estamos sendo observados, e de certa forma parecem apontar para a certeza de que as imagens registradas pela máquina têm mais importância do que as imagens somente vistas e vividas. Por se utilizar dos próprios circuitos de vídeo para protestar contra a vigilância, os SCP são um exemplo de atitude *sub-vigilante*. Contudo, o manifesto que deu origem ao grupo procura deixar claro que sua ação é estratégica e que não há espaço para nenhum tipo de elogio à tecnologia em seu discurso: “as guerillas, we must ensure that we do not relish the camera. Surveillance is not passive and it is not our friend”. (SCP, 1995: *On line*)

O que esta proclamada hostilidade parece esquecer é que é na reversibilidade do jogo da vigilância – *sobre-vigília x sub-vigília* – que está a condição de possibilidade para que se pense em maneiras de *sub-verter* o equilíbrio de forças em vigência, utilizando a presença das câmeras como um mecanismo de *empoderamento*, não de coerção. Este aspecto é bastante observado na produção de documentários, rendendo reflexões bastante interessantes. Não por acaso que uma das mais fortes tradições da produção documental convencionou-se na utilização da câmera como veículo de denúncia ou desabafo, instrumento de exposição dos problemas que assolam os retratados. Como sabemos, o gênero do documentário constitui-se historicamente para representar os menos favorecidos (WINSTON, 2005), encontrando na vitimização social uma forte figura de expressão.⁸⁶ O documentarista brasileiro Eduardo Coutinho chama a atenção para um fenômeno curioso que observou em seu trabalho, em que as minorias retratadas entendem o que busca a câmera e encenam um discurso de reclamações, que ele chama de *quanto pior melhor* (MATTOS, 2004). Como em seu filme Santo Forte, quando uma entrevistada dispara: “Ah, entendi, você quer é pobreza!”⁸⁷

⁸⁶ A exposição *Archivo Universal: la condición del documento y la utopia fotográfica moderna*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona em 2008 apresentou vasto material produzido neste contexto, de 1907 a 1943.

⁸⁷ Sergio Bianchi, em Mato Eles (1982), ironiza este pendor do documentarista, revelando o quanto a denúncia serve aos interesses do próprio produtor de imagens, muito mais do que à solução do problema retratado.

3. Pequeno dicionário da Vigilância:

velar [Do lat. *vigilare*.] V. int. 1. Passar a noite, ou boa parte dela, acordado. 2. Conservar-se aceso (vela, candeeiro, etc.). 3. Estar alerta; vigiar.

V. t. d. 4. Passar (a noite) acordado. 5. Estar de vigia, de guarda ou de sentinela. 6. Passar a noite junto à cabeceira de (um doente), para tratar ou cuidar dele, ou ao pé de (um morto). 7. Proteger, patrocinar: 2 V. t. i. 8. Interessar-se grandemente, com zelo vigilante: 9. Interessar-se, preocupar-se, zelar: 2 V. p. 10. Acautelar-se, vigiar-se.⁸⁸

Surveillance, Sorveglianza, Überwachung. O verbo que serve de base ao vocábulo observado respectivamente em francês, italiano e alemão corresponde ao português *velar*, antecedido pela preposição *sobre*. Se pudéssemos criar um neologismo em português para literalmente traduzir o significado da *vigilância* soaria como *sobre-vigília*.

O ato de “sobre-velar” pressupõe uma força que age de cima para baixo; para falar em linguagem de cinema a câmera estaria em *plongé*. Vale notar aqui que os locais escolhidos para instalação das câmeras de vídeo-vigilância via de regra localizam-se em pontos altos, possibilitando uma tomada panorâmica do espaço vigiado.

Já mencionamos que o olhar de cima, olhar do alto, encarna o olhar de deus, e a câmera do alto convencionou-se como o ponto de vista do onipotente.⁸⁹ Mas não necessariamente o que determina a qualidade de *sobre-vigília* do olhar é o posicionamento da câmera. No sentido de estabelecer as forças que atuam na imagem, a obra de Orson Welles foi de suma importância para consagrar a codificação do jogo de poder entre *plongé* e *contra-plongé*, e se a câmera é uma máquina de produzir pensamento, as escolhas de objetiva, angulação, altura, distância e foco realmente falam por si. Contudo não são determinantes. Trabalhar com a quebra da convenção e do código é o convite que nos faz a reflexão sobre a vídeo-vigilância, pois justamente as forças que atuam na imagem dão-se nas mais diversas direções – inclusive temporais, como viemos apontando – e não somente de cima para baixo. Como Thomas Levin (2003) observa, podemos conceber que as imagens do filme *Sortie des Usines Lumière* (Saída dos operários da fábrica, França, 1895) são também o fruto de um olhar vigilante, embora o cinematógrafo dos irmãos Lumière (ainda) não esteja posicionado

⁸⁸ Dicionário Aurélio, 1986. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e J.E.M.M Editores Ltda. - 1986

⁸⁹ Para uma análise da câmera a 90° identificada com o olho de Deus ver o TCC O Cristo no Cinema, de Paola Barreto: UFF, 1995.

no local o qual se convencionou como o *vantage point*⁹⁰ da vigilância, isto é: de cima, do alto. O autor argumenta que pela relação social em jogo, esta câmera assume sim, uma função vigilante. O aspecto patronal da relação de poder no olhar da câmera também foi observado em análises críticas recentes do documentário Santiago (Brasil, 2007), e pelo próprio narrador deste filme, que ao final nos faz ouvir que o diretor João Moreira Salles é também o filho do patrão do mordomo Santiago, de maneira que ao poder do documentarista sobrepõe-se o poder do patrão. Mas, o que não podemos esquecer é que quem tem a câmera não é *depositário* de um poder. Como aprendemos com Foucault, o poder precisa de liberdade, e mesmo quando há opressão há escolha. Como olhar a câmera? O poder está no ato de olhar, e este não se restringe a um dos pólos do jogo. Neste caso a lição vem de Merleau-Ponty (2006): *vendo, sou visto*.



Fig. 1: Foto de Marc Garanger, (*Femmes Algériennes*, 1960). “O rosto captado pela câmera parece fitar-nos, e nos devolve o seu olhar perturbador” – Narração de *Sans Soleil* (Sem sol, Chris Marker, França 1983).

Em 1960, a ocupação francesa na Argélia sujeitou a população à emissão de carteiras de identidade e milhares de mulheres que nunca haviam sido fotografadas viram-se forçadas a levantar o véu para a câmera. O olhar que endereçam à *objetiva-*

⁹⁰ Jacques Aumont (2004) chama a atenção para esta expressão em inglês, que não encontra correspondência em francês (e tampouco em português) e que se caracteriza por algo como um ponto vantajoso desde onde mirar.

metralhadora do fotógrafo-soldado, colonizador francês é carregado de significados, é potente, é criador. A câmera atua como um canal para o vigiado também dizer algo, e apontar de volta ao vigia, o foco do olhar. As fotos de Marc Garanger (*Femmes Algeriennes*, 1960) nos revelam mais do que as expressões das mulheres retratadas, nos revelam as condições em que as fotografias foram *tiradas*, em que contexto estas imagens foram produzidas. Quem está diante da câmera, no *proscenium*, também dispõe do poder em jogo, também cria visibilidade, na medida em que ganha o foco e *encena* algo, tornando *obsceno* quem está atrás da câmera, fora do quadro.

3.1. Documentário

A questão ética da presença da câmera, da abordagem do outro, do acordo social que se estabelece e das relações de poder implicadas são delicadas e se impuseram ao longo da história do documentário. Ao reivindicar para si um valor “real” de não-ficção, o *documentarista* cria para si uma armadilha. Toda imagem é real e toda imagem está contaminada por uma ficção, uma criação, um ponto-de-vista, ou melhor dizendo, uma abordagem. Não há ponto neutro para observação.⁹¹

Em busca de um ponto de observação que supostamente não interfira na ação, o cinema direto americano adota nos anos 1950 e 1960 uma estética de transparência que mascara o processo de enunciação, com a intenção de produzir um cinema de observação no qual a câmera atue “como uma mosca na parede”. O plano seqüência, o uso de teleobjetivas, o uso do som direto, a recusa de entrevistas, *offs* e outros elementos expressivos apresentam-se como a evolução de uma busca histórica pela apreensão do real em si, como se a história do documentário se encaminhasse para aquilo que definem como a captação do “acontecimento na sua realidade.” Apesar de reivindicar Vertov como sua referência maior, o movimento não observou a lição construtivista básica de que *tudo é montagem*, e não é a economia de enquadramentos que irá mudar isto. Ainda que a elegia vertoviana das virtudes da câmera transpareça uma fé cartesiana nas potencialidades da máquina, “não basta mostrar na tela fragmentos de verdades isoladas, imagens de verdades separadas. É preciso ainda

⁹¹ O *princípio da incerteza* de Werner Heisenberg (1927) postula que é impossível medir a quantidade de movimento e a posição de uma partícula sem alterar sua trajetória. O cientista resume em uma máxima a questão central do dispositivo: “O que observamos não é propriamente a Natureza, mas a Natureza revelada ao nosso método de questionamento”

organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resulte do conjunto” (VERTOV, *apud.* DA-RIN, 2006: 147). A câmera recorta o real. Como disse Eisenstein (2002: 45), a câmera “desbasta um pedaço da realidade com o machado da lente”.⁹²

Se Vertov empenha-se em captar “a vida de improviso”, produzindo assim suas *cine-células*, é através de uma laboriosa montagem que pode fazer com que uma “mentira se torne uma verdade” e vice-versa. Vertov não acredita na câmera como um espelho da realidade, mas como uma ferramenta para forjá-la. Assim, ele parece menos interessado em produzir um *efeito de real* no sentido barthesiano, e mais preocupado com a força real de cada *cine-célula* a serviço de uma *cine-escritura* que não se oculta, que não tem nada de transparente, que é pura opacidade.

O cinema-vérité francês, histórico antagonista do movimento americano, na outra margem do rio também reivindica o *kino-pravda* de Vertov como herança, mas filia-se à estética da opacidade, segundo a qual não pré-existe no real uma autenticidade intrínseca, que deva ser preservada pelo olho perfeito da máquina. A câmera deflagra aquilo que filma, precipita a ação criando uma cena que não existe previamente, mas é instaurada pela sua presença. Colocando a “mosca na sopa” o cinema-vérité de Jean Rouch incorpora, de modo interativo, participativo e auto-reflexivo, para utilizar as categorias de Bill Nichols (1991), o processo de produção como força motriz e razão de ser do filme. Só há filme porque a câmera está ali, porque há este encontro entre o realizador e um “outro” a quem ele procura dar voz e visibilidade. A partir desta característica auto-reflexiva, toda uma dramaturgia de simulações pode nascer, hiper-consciente das cenas que *met-en-scène* e compartilhando com o espectador “a compreensão da solidariedade estrutural que observador e observado mantém entre si” (DA-RIN, 2006: 159).

Diante da inevitabilidade da “neutralidade técnica” da câmera, e pelo contrário, utilizando o fato de que o dispositivo reorganiza o acontecimento por vir, Jean Rouch propõe um jogo de faz de conta em que todos são convidados a jogar.

Há, então, aí um fenômeno muito estranho. E este fenômeno é uma espécie de catalisador que permite revelar, sem dúvida, uma parte

⁹² John Grierson, referencia na criação do gênero documentário refere-se à também câmera com uma desferidora de golpes: “é com um martelo e não com um espelho que eu tenho procurado usar o meio que caiu em minhas inquietas mãos” (DA-RIN, 2006: 93).

fictícia de cada um de nós, mas que para mim é a faceta mais real do indivíduo.⁹³

Está claro que quem organiza o material e dá-lhe a forma final é o realizador, mas a abordagem não unívoca que dá ao material e a maneira como coloca a ficção a serviço da produção “documentária” o aproximam de uma compreensão opaca da cena, colocando-a sob a lente da etnografia, campo no qual ele se formou, mas articulada com a invenção de si, a fábula, o imaginário.

As reflexões propostas pela teoria do documentário nos ajudam a pensar pontos importantes para o diálogo entre cena e vida, no qual a escuta do outro e a invenção de si como imagem desempenham um papel central. No entanto, seja na performance que se proclama como ficção, ou naquela que se apresenta como documentária, o uso de códigos convencionados para a reprodução da realidade agem no sentido de direcionar a leitura para o efeito de real de Barthes (2004). A utilização de atores não-profissionais ou mesmo não-atores para a obtenção deste efeito tem sido praticada por cinemas de diferentes períodos e países, e para citar apenas alguns exemplos podemos falar de Pier Paolo Pasolini, Abbas Kiarostami e grande parte da produção do chamado cinema brasileiro da retomada. Vejamos o que algumas técnicas de treinamento de atores têm a nos dizer a este respeito.

3.2. Ator, pessoa, personagem

O sistema de treinamento de atores desenvolvido por Konstantin Stanislavsky no início do século XX criou um novo paradigma para as performances do Teatro de Arte de Moscou, fazendo do naturalismo uma qualidade a ser lapidada. Este modelo encontrou no cinema-clássico-narrativo americano um solo fértil para o seu desenvolvimento. As visitas da companhia teatral russa aos EUA entre os anos 1920 e 1930 resultaram em uma série de oficinas ministradas por alunos de Stanislavsky,⁹⁴ que difundiram entre atores e diretores norte-americanos um novo conceito sobre a arte da atuação, não apenas no teatro, mas sobretudo no cinema. Estes efeitos se fazem sentir ainda hoje.

⁹³ Rouch em entrevista a Esnault, Philippe. Jean Rouch ou Les Aventures d'un nègre blanc. La Revue du Cinema – Image et Son. No. 249, Avril, 1971, p. 72.

⁹⁴ Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya. Referência em Daniel Krasner. [ver referência]

The Method, como ficou conhecido na América, foi celebrizado pelo *Actor's Studio* de Lee Strasberg e formou atores ícones como James Dean, Marlon Brando e Paul Newman, entre outros. Pautado pela preocupação em fazer com que as atuações pareçam “verdadeiras” e “naturais”, o método assenta-se em um ideal de transparência e simulação, que coloca a “memória afetiva” (STANISLAVSKY, 1988) a serviço da identificação absoluta entre o ator e o personagem. Por meio deste amálgama entre o sentir do ator e o sentir do personagem, seria possível superar o paradoxo do ator, que em sua busca por uma emoção real, a obtém por meio de um artifício.⁹⁵

No contemporâneo cinema ficcional brasileiro temos observado a preocupação dominante com a construção de personagens cada vez mais “verossímeis” e “reais”, e este fato se expressa na importância crescente que um profissional especializado vem ganhando no setor: o preparador de elenco. O desejo de despertar emoções “verdadeiras”, a partir do contato com vivências “próprias”, é estimulado no elenco por meio de trabalhos físicos e psíquicos. Desta maneira se possibilitaria a emergência de camadas mais profundas, nuançadas e ambíguas da personalidade do ator, o que permitiria a criação de uma cena mais “autêntica”, enriquecida pela própria matéria da vida do intérprete. A preparadora de elenco Fátima Toledo, criadora ela também de um método próprio para treinamento de atores, é o expoente desta tendência quase unânime do cinema nacional de ficção, que tem a “naturalização” da atuação como paradigma.

Curiosamente, no Brasil, é na contemporânea produção de documentários que o ideal de “naturalização” será posto em xeque.⁹⁶ Filmes como *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) e *Serras da Desordem* (Andréa Tonacci 2006) tratam de explicitar o artifício da atuação, da construção da cena, da construção do personagem, e por isto podemos dizer que aproximam-se de uma abordagem brechtiana da encenação. Eduardo Coutinho, que antes de dedicar-se à produção de documentários realizou os longas-metragens de ficção *O homem que comprou o mundo* (1967) e *Faustão* (1970) dirá: “Dirigir atores é uma experiência que acaba te ajudando a não dirigir não atores” (COUTINHO, *apud.* MATTOS, 2004: 97).

Bertolt Brecht, contemporâneo e crítico de Stanislavsky, não está interessado em superar o paradoxo do ator, mas em levá-lo às últimas conseqüências. Ao propor que o

⁹⁵ Obra de referência nesta questão: *Paradoxe sur le comédien*, diálogo de Denis Diderot publicado em 1830.

⁹⁶ Aqui lembramos o comentário de Jean Louis Comolli in *Télé et doc: Notes pour un débat sur le cinéma direct*: “(...) il est certain qu’il se passe plus de chose aujourd’hui dans le documentaire que dans le cinéma de fiction “lourde” (COMOLLI, 2004: 86).

ator atue sempre como um “duplo agente”, pessoa e personagem, ator *em cena* e ator *na cena*, situa-se no extremo e opaco oposto da almejada “naturalidade” transparente das escolas de atuação que tem sua matriz nos métodos stanislavskyanos de construção do personagem. Não a identificação, mas o *distanciamento* é o que será trabalhado na performance brechtiana. Não a provocação do inconsciente ou o subconsciente, mas o exercício ativo da consciência de si e da cena é o que será visado.

Para Brecht não é o drama psicológico do indivíduo o que importa para uma arte comprometida com seu tempo e sua história, mas o conflito social e as forças históricas que constituem a própria cena. Desta forma, a proposta de Brecht afina-se com o materialismo de Eisenstein e Vertov, no sentido de “encenar” o homem em sua dimensão social e histórica – épica – e não como um herói aristotélico, cristão e burguês.

Quando lidamos com as imagens da vídeo-vigilância, podemos nos aproximar da noção brechtiana do *Gestus*,⁹⁷ visto que, na ausência de roteiro e na impossibilidade de criarmos uma “essencialidade” para cada pessoa de passagem na tela, acabamos por repousar necessariamente sobre o “coração social da cena”. Cada pessoa na imagem vale pelo que *imprime*: o executivo de terno e gravata segurando uma pasta e falando ao telefone; a *femme fatale* fumando seu cigarro no canto do quadro; os adolescentes de ombro caído arrastando os sapatos; os policiais em sua postura intimidadora; o mendigo que carrega muitas sacolas plásticas; a mãe com o carrinho de bebê, os jovens negros e magros sem camisa e de chinelos em atitude suspeita. Tipos. A pergunta de Brecht se faz nossa: como a sociedade vê estes personagens? Todo um estudo dos códigos posturais e da linguagem corporal pode ser elaborado a partir da observação destas imagens, e é a partir deste material que pensamos a encenação e introduzimos nossos *performers* em cena. Trabalhando um vocabulário rítmico, espacial e físico, com técnicas corporais que objetivam provocar o olhar habituado à banalização do cotidiano, buscamos desenvolver a capacidade de sermos surpreendidos pelo que é familiar. Estranhamente familiar, “*Unheimlich*”.⁹⁸

⁹⁷ *Gestus* é um conceito brechtiano que poderia render uma outra dissertação. Aqui o tomamos no sentido de palavras e atos dos personagens em cena irremediavelmente contaminados pela dimensão social e histórica do personagem/ator, produzindo instantaneamente uma visibilidade épica; uma maneira de acender um cigarro, cruzar as pernas ou abrir um jornal podem encerrar esta dimensão. O *Gestus* é onde se evidencia a instância social e histórica do personagem/ator.

⁹⁸ *Unheimlich* é um conceito cunhado por Sigmund Freud e procura dar conta da experiência de olhar para aquilo que é familiar, no sentido mesmo de um lar ou uma pátria (*Heimat*) com estranhamento de um estrangeiro.

Para observar
Deve-se aprender a comparar.
Para comparar
Deve-se ter observado.
Através da observação
A sabedoria é gerada.
Por outro lado a sabedoria
é necessária para a observação.
(BRECHT, *apud*. THOMSON, 1976: 233-8. A tradução é nossa.).

Este curto-circuito, esta dissonância entre reconhecido e estranho, é o que anima a cena, a encenação e a atuação em nosso trabalho de composição com os circuitos de vídeo-vigilância. A construção da imagem dá-se justamente pela quebra dos estereótipos, das convenções, dos saberes: a mulher grávida não está grávida, no carrinho de bebê não há um bebê, os rapazes negros de chinelos não são ameaçadores, o homem que carrega sacolas plásticas não é um mendigo, e por aí vai.

Exatamente pelo fato de os estereótipos serem os *containers* de memória dos quais nos fala Anne Bogart (2001), que é possível produzir os curtos-circuitos, e as imagens que fogem ao código, que estão fora de código. Se, como dissemos anteriormente, o conhecimento é reminiscência e só podemos ver aquilo pelo que já estávamos buscando, com estes cataclismos o que queremos é incendiar os estereótipos e produzir dissonantes e desconhecidas imagens.

*A banalização anula o campo problemático das experiências.*⁹⁹ Ao trabalhar com as coisas ordinárias as retiramos da banalidade e as alçamos a uma dimensão extraordinária proporcionada pela fotogenia (BALAZS, 1931), que dá à coisa filmada a sua “aura”, invertendo a máxima benjaminiana da perda da aura pela reproduzibilidade técnica. A câmera filmadora pode ser tomada como produtora de “auras”, como demonstra o filme de Eduardo Coutinho Babilônia (2000) ou os mencionados *Screentests* de Warhol. Até que ponto a câmera revela um “*self*”, precipita um acontecimento, um encontro, um sentido?

3.3. Espaço vazio e tempo real

No primeiro capítulo mapeamos brevemente como se constituiu, historicamente, a cena (quadro, retângulo base da pirâmide, *Bild*); descrevemos a emergência do sujeito

⁹⁹ Frase proferida pelo Professor César Guimarães repetidas vezes no curso Experiência Estética ECO/2008-1.

observador (*subjectum latino*, ponto de vista perspectivista); e situamos ainda a narrativa (enredo, organização mecânica) dentro de um regime temporal de causa e efeito que necessariamente se impõe neste modelo. Todas as figuras citadas no regime epistemológico da visão – temporalidade linear, organização funcional da narrativa, objeto observado, sujeito fora da cena – são reposicionados no regime ontológico da visão que analisaremos a seguir.

Começamos tomando emprestado o método de Michel Serres (*cf.* PARENTE, 2002: p. 3) separando a geometria da ótica e opondo-a à geografia. Enquanto a geometria calcula e projeta o espaço – território não necessariamente da visualidade, importante ressaltar – a geografia produz um mapeamento que o recobre; uma topografia.

Se pudéssemos opor, ao espaço geométrico do *teatro da consciência*, um espaço geográfico onde algo se pode dar a ver; se pudéssemos opor um espaço da encenação ou da *re-presentação*, a um espaço da experiência e da experimentação, teríamos, no lugar de uma vista, um fazer ou um jogo. No lugar de um olho organizador, *pancrator que tudo vê*, a ambigüidade de uma fenda. Este olho, que é fenda que esconde e mostra, se abre da *carne do mundo* (MERLEAU-PONTY, 2006).

Esta característica de pensar a física e não a metafísica da imagem, de criar uma transparência opaca que coloca o valor na moldura e na superfície, nos conduz à contemplação que podemos definir por Zen. A imagem (*Bild*) vale pela sua moldura, pelo que encerra, que, a rigor, é o vazio. Pois a moldura (*Bild*) vale pelo lugar geográfico que é e não pela imagem geométrica que “re-presenta”. Esta idéia de vacilação visual é análoga à perda de sentido que o Zen chama de *Satori*, assim como a gagueira fundamental da qual nos fala Deleuze.¹⁰⁰ O vazio, MU Zen, é este local de suspensão.

O espírito do Vazio é a base da filosofia Taoísta e o estado correto para uma consulta oracular. Esse vazio não é simples vacuidade ou ausência de expressão, mas sim a condição de possibilidade para toda expressão. Quando Wim Wenders¹⁰¹ elogia o material bruto de um filme, *the rushes*, está em certa medida fazendo um elogio a falta de forma, ao vazio de sentido, das imagens que jorram, ainda fora de uma linguagem que as organize.

¹⁰⁰ Se em Antonioni o espaço vazio é o do pós-guerra, da reconstrução, da fábrica, da obra, em Wenders este vazio se faz o não-lugar: o aeroporto, a *highway*, o shopping center, o estacionamento.

¹⁰¹ Olhos não se compram. 1987. Editora Schwarcz São Paulo.

Estas imagens não obedecem a uma lógica pré-estabelecida de um sujeito observador incorpóreo, neutro, imparcial diante de um objeto. Mas a um olhar sensível, não geométrico, sensual, implicado. Não se trata aqui do olhar desencarnado que tudo vê e que está pautado por regularidades matemáticas e geométricas que exilam da experiência da visão o seu lado enigmático, misterioso, velado; mas justamente o contrário.

O espírito Zen aborda o mundo sem nenhuma visão preconcebida e, do mesmo modo, não se imobiliza por nenhuma proposição. O movimento de “esvaziar-se” é o que permite que o mundo permaneça como totalidade aberta.

Como imaginar um ato de conhecimento que seja a um só tempo sem sujeito, sem atributo e ainda assim transitivo, como por exemplo um ato de conhecimento sem sujeito conhecedor e sem objeto conhecido? É no entanto esta imaginação que nos é solicitada diante do dhyana indu, origem do ch’an chinês e do zen japonês (BARTHES, 1970: 16).

Sabedoria Zen notada por Deleuze: não há nada de singular ou notável na vida, tudo é fato ordinário. Esta poderia ser uma experiência do sublime: a causa em si, o transcendente está no cotidiano. Não há a transcendência de algo que jaz a ser re-velado ou que orienta a ação em direção a um fim supremo, mas é a própria presença dos corpos imantados pela ‘vigília’, pela ausculta, pela atenção pulsante, performativa e proposicional o que e cria o campo de imanência.



Fig. 2: *Ten* Abbas Kiarostami, Iran, 2002. Alain Bergala, ao definir o trabalho de Kiarostami, irá dizer que ele pratica uma “política do espectador, segundo a qual é preciso se ater a um roteiro aberto e a um cinema da não-finitude, com lacunas e espaços vazios, para que o espectador possa encontrar ali o seu lugar e preencher os vãos” (BERGALA, 2008: *online*).¹⁰²

¹⁰² <http://diplo.uol.com.br/imprima1901>.

Merleau-Ponty e Martin Heidegger apontam para uma experiência que se origina na presença e na ausculta, não necessariamente organizada pela visão. Esta idéia da criação de um campo, e não de um ponto de vista, é precisamente explorada por Bill Viola, em um pensamento de imagem que concebe a cena como um estado de escuta e atenção, e não como captura.

Quando Merleau-Ponty afirma que “a ciência manipula as coisas e renuncia a nelas habitar”,¹⁰³ pensamos que esta renúncia fala da cena concebida como ‘exterioridade’, por trás de uma *quarta parede*. Contudo, para o autor não há possibilidade de estar ‘fora’; a visão é sempre de dentro, o visível dobra-se sobre si, vendo sou visto, me vejo ao ver, a visão me faz vendo (*voyant/visible*).

Como aponta Daniela Dumaresq,

Bazin, Benjamin e Barthes desenvolveram teorias sobre a relação da imagem com o mundo visível pautadas pelo poder referencial da fotografia. Sob conceitos diferentes (“re-presentar”, “inconsciente ótico” ou “isso foi”), os três autores defendem certa crença na imagem para informar sobre o real.¹⁰⁴

Hipótese plausível do ponto de vista da ciência positiva das câmeras: o acontecido foi. Com efeito é um dado. Mas só ganha sentido quando volta a ser, e na medida em que volta a ser, é outro.

Ao ganhar a função de personalizar e particularizar um sujeito, a imagem lhe rouba o que ele tem de essencial, que é o oposto exato de uma marca particular. Ao contrário: singular é exatamente o ser que não tem substância, e cuja essência coincide com seu dar-se a ver - seu aparecer - com sua espécie, enfim. Agamben nota que a terminologia do termo *species* - aparência, aspecto, visão - mostra que ele vem de uma raiz da qual derivam outros termos, tais como espelho, espectro, espetáculo. Se a espécie de cada coisa é a sua visibilidade, o ser especial é aquele que coincide com seu fazer-se visível, mas de tal modo que esse seu aparecer em imagem deve ser entendido tal como os filósofos medievais faziam quando se perguntavam pelo ser e o não-ser das imagens especulares (GUIMARÃES, 2006: 43).

Para Antonioni, em *Blow up* (1966), assim como para Barthes, a vidência do Fotógrafo não consiste em “ver”, mas em estar lá, em testemunhar. É na presença que reside a possibilidade de visão.

¹⁰³ Primeiras palavras de L’oeil e l’esprit.

¹⁰⁴ Daniela Dumaresq. O cinema de Jean Rouch : a interação como método de construção da narrativa fílmica in <http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos2004/g1/danieladumaresq.htm>.

Barthes (1984: 22) afirma que “aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez; ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. De uma certa forma, isto o aproxima do lamento de Benjamin quanto a uma possível perda da “aura” da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. No caso da imagem ao vivo, seguindo por esta lógica, poderíamos dizer que o valor existencial e a aura estariam preservados?

Nas imagens produzidas pelos circuitos de vídeo-vigilância não há, necessariamente, algo acontecendo na cena. A imagem torna-se moldura, vazio, por excelência. Não há, tampouco, qualquer relação de causalidade ou finalidade entre o que se passa na frente desta câmera, aberta, em última instância, para o próprio *devenir*.

Que operações se põem em marcha quando somos instados a avaliar estas imagens? Se colocarmos o espectador de cinema no lugar do vigia da sala de controle, que tipo de conclusões tira das imagens? Que tipo de interesse anima a atenção diante destes registros? Como seria a experiência de projetá-las ao vivo no contexto de uma sala de projeção de filmes de cinema?

O material bruto gravado pelas câmeras de vídeo-vigilância não contém histórias prontas. Há apenas presença, espaço e tempo. Como na Biblioteca de Borges, não há qualquer ordem ou sentido dados previamente. Não há enredo ou personagens, mas fluxos que atravessam este ponto: a câmera.

A câmera circunscreve o lugar do acontecimento, as margens de sua contingência e as condições de sua aparição. Os tempos mortos e os espaços vazios tornam-se neste regime de imagem figuras recorrentes.

(...) d'une tout autre image, débutera, et avec celle-ci la mise en œuvre de la toute dernière perspective : la perspective du temps réel. Événement dont l'importance historique et politique sera en tout point analogue à l'invention de la perspective de l'espace réel à l'époque de la Renaissance italienne (VIRILIO, 1998: *On line*).

Com o Neo-realismo o real não era representado ou reproduzido, mas visado. Em lugar de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real a decifrar, sempre ambíguo. Neste sentido o plano-sequência tendia a substituir a montagem de representações (DELEUZE, 1985: 7). O plano-sequência é a figura na qual o tempo filmico e o tempo esportivo se equivalem. Produzindo uma estética do tempo real, não necessariamente no presente.

Como lembra Deleuze (1985), o regime da imagem cristalina, dobrada sobre si, impedirá “o falso pressuposto de que a imagem está no presente”.

Raymond Bellour afirma que o vídeo oferece uma *relação indiscreta*, uma *imagem de passagem*, pela qual você passa sem ter a necessidade de parar pois ela nunca pára. É o “tempo real”.

Peter Greenaway, em entrevista a Manu Luksch, afirma que a televisão, e aqui nos permitimos incluir os circuitos de vídeo como uma forma de televisão, “allowed the medium (o cinema) to get on with what it did best, which has nothing to do with present tense but what we found according to the past, the fictional past combining our memories and imaginations in the present tense.”¹⁰⁵

3.4. Colocar em cena e em dúvida

O trabalho de Dan Graham com os espelhos e monitores em «Present Continuous Past(s)», de 1974, gera um campo de percepção no qual o visto pela câmera está sempre em atraso em relação ao que é visto pelo espelho. O circuito de vídeo é utilizado não para criar uma imagem de segurança, mas para criar uma imagem “insegura”, uma imagem na qual não se pode confiar. Uma imagem que aponta sempre em outra direção, e mostra algo que não se dá a ver. Esta obra altera o modelo epistemológico de máquina de visão de pelo menos duas formas.

¹⁰⁵ 1997 in <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6112/1.html>

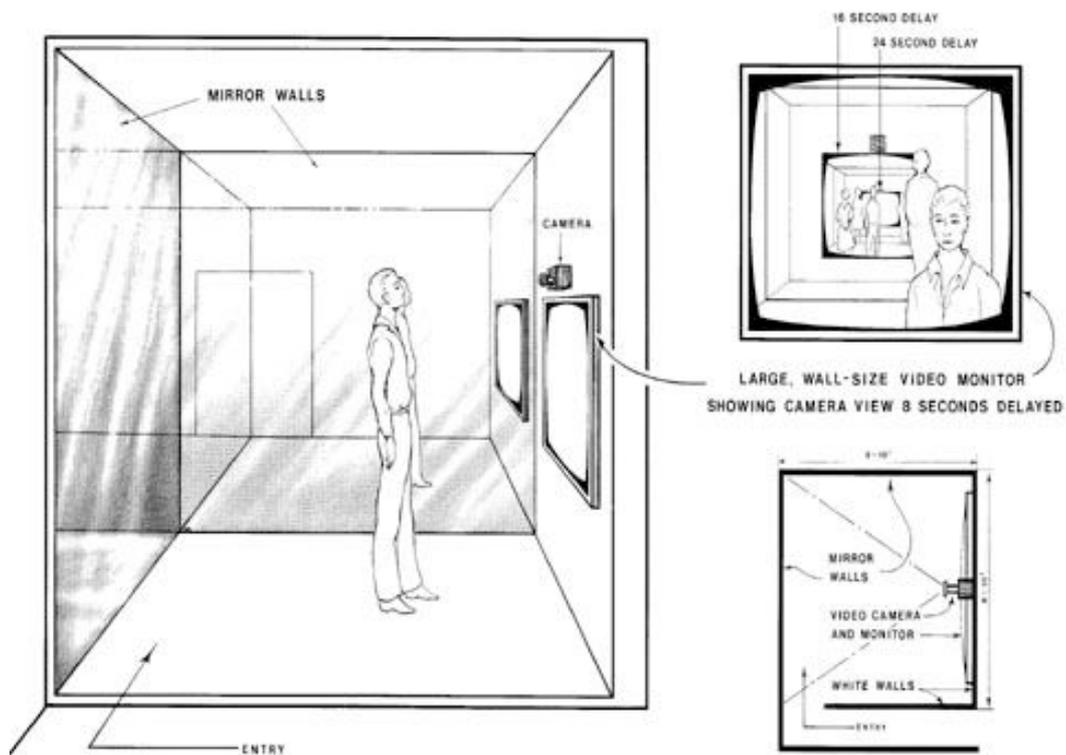


Fig. 3: Desenho do artista para a instalação «Present Continuous Past(s)».

Em primeiro lugar, modifica a noção de que a imagem foi capturada em outro lugar e em outro tempo do que no local e no momento onde é exibida. Em segundo lugar, os sujeitos observadores são os objetos observados, e desta forma o quadro (*tableau*) se faz espelho (*miroir*), *voyant-visible*. A atenção não se volta necessariamente para fora, para um objeto dado, mas é reenviada diretamente à própria atividade perceptiva. A implicação (de *plier*, dobra, dobradura) do público é o que instaura a imagem-relação (BOUSSIER, 2005). O que significa dizer que o que vale é a relação de agenciamento entre público e dispositivo, colocando a ênfase no processo, no encontro e não em um pólo constituído – objeto de arte – ou outro – sujeito-espectador, platéia, público.



Fig. 4: Dan Graham¹⁰⁶

"No Ocidente o espelho é um objeto essencialmente narcísico. O homem só pensa no espelho para aí se ver; mas no Oriente, parece que o espelho é vazio; ele é símbolo do vazio mesmo dos símbolos. Como diz um mestre do Tao: O espírito do homem perfeito é como um espelho. Ele não colhe nada mas não repele nada. Ele recebe mas não conserva. O espelho não faz mais que captar outros espelhos e esta reflexão infinita é o próprio vazio (que como sabemos é a forma)" (BARTHES, 1970: 106).

Na performance *Performer / Audience / Mirror* (1975), Dan Graham, de pé, diante de uma platéia sentada diante de um espelho, descreve por 8 minutos seus próprios gestos, para nos próximos 8 minutos descrever os movimentos da platéia que o ouve, para voltar para si nos 8 minutos seguintes, e assim sucessivamente, num jogo de espelhos que não tem final pré-determinado.

Nas palavras do artista:

"When I am looking at the audience and describing myself, I am looking at them to help me see myself as I might be reflected in their responses (...) by the second stage of my self-description I (my idea or projection of "myself") am becoming more influenced or 'contaminated' by my impressions of the reactions of the audience". (BROUWER (Editor), 2003)

Há ainda uma observação interessante a fazer sobre a percepção do tempo neste trabalho. Uma vez que a descrição enunciada refere-se inevitavelmente a uma observação de um momento que já passou, o discurso está sempre em atraso em relação ao presente vivido na performance. No espelho reflete-se o tempo real, mas na fala que

¹⁰⁶ Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974. in <http://www.medienkunstnetz.de/works/present-continuous-pasts/>

descreve a imagem que o espelho reflete há um *delay* incontornável. Nas palavras de Thierry de Duve, que assina um dos ensaios do catálogo:

(...) the now in which the performer describes the audience (or himself) cannot be the now in which the audience receives its description. The audience is always too early relative to the self image that the performer reverberates back to it, and the performer is always too late relative to the image of the audience he is about to describe. The enunciation is performative, it creates the event of which it seeks to give an account. But it does not give an account of the event it creates, or only belatedly, rushing after it in a circuit of retroaction that leaves no room for 'lived experience' (DUVE, 2003: p. 54).



Fig. 5: No monitor da sala privada vê-se o espectador da sala pública.¹⁰⁷

Bruce Nauman, com sua obra "*Video Surveillance Piece (Public Room, Private Room)*" de 1969-1970, problematiza exatamente a questão do corpo no espaço representacional, do sujeito observador, do objeto observado, da cena apreendida, das possibilidades de ausência, presença e intercambialidades destes papéis, em espaços distintos e tempos simultâneos. A obra consiste em dois quartos, um fechado ao público e outro aberto. Cada um dos quartos equipado com uma câmera de vigilância posicionada em ângulo oposto ao da parede sobre a qual está encostado um monitor que exhibe as imagens da câmera posicionada na outra sala. A sala "pública" oferece a imagem da sala privada e a sala "privada" a imagem da sala "pública". Desta forma, o autor coloca em causa o entrecruzamento destas duas esferas. Quando o espectador se aproxima da câmera ele não se vê no monitor, mas vê a sua imagem no monitor da sala "privada". Desta forma o espaço privado invade o público e vice-versa.

¹⁰⁷ Bruce Nauman. *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room*. 1969-1970 In <http://www.medienkunstnetz.de/works/video-surveillance-piece/>

Nos trabalhos citados os artistas estabelecem um jogo que destaca o que é visível do que e (re)conhecível, separando visão de conhecimento, levando o conhecimento para o território do invisível.¹⁰⁸ Estes e muitos dos artistas que começaram a trabalhar com CFTV e Vídeo nos anos 70 refletem sobre o estatuto da imagem e suas qualidades referenciais a um tempo e a um espaço. Se ver é conhecer, isto é uma questão e não um dado.

3.5. *State of art da vídeo-vigilância*

As pessoas colocam câmeras aonde sentem que necessitam de proteção, como aponta a artista canadense Michelle Teran.¹⁰⁹

People place cameras on what they feel need protection. The different views, an unmade bed, a baby's crib, a hallway, cash machine, restaurant kitchen, doorway, storage room, café table, gate or sidewalk, illustrate a diverse landscape of perceived insecure areas and reveal something about the camera's owner. The wireless transmitters are also used to distribute television to another room, so that you don't have to lay down cables. Because of this I can also pick up television signals, and observe what people are watching. The culmination of these acts creates for me an intriguing narrative space of the neighbourhood and of the city itself.

O olhar que sobre-vela, que toma conta, em postura de vigília, pode ser dirigido por um interesse que nada tem de coercitivo, repressivo, ou preventivo, mas que é orientado por uma atenção e um cuidado que traduzem zelo e proteção, ou ainda melancolia, nostalgia, embevecimento. Não no sentido de um combate à insegurança, mas como alguém que vela por um morto, ou um bebê que dorme. Esta justa dimensão possível de ser apreendida da vídeo-vigilância é experimentada pelo trabalho de Bill Viola *Heaven and Earth* (1992), no qual o artista cria uma vídeo-instalação que exhibe em *loop* imagens do leito de morte de seu pai e do nascimento de seu filho.

¹⁰⁸ Bill Viola - Site of the Unseen - Território do Invisível, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

¹⁰⁹ Entrevista no site da artista.



Fig. 6: Trabalho de Bill Viola exibido no CCBB - RJ

A possibilidade de "tudo registrar" é encarada pelo artista não como cerceadora, mas, ao contrário, como acalentadora. A partir desta possibilidade, nas palavras de Bill Viola, produz-se uma "memória eletrônica".

Da mesma forma, Sophie Calle, na obra "Pas Pu Saisir sa mort" (2007) acompanha os momentos finais da vida de sua mãe através de uma câmera que registra ininterruptamente, por 80 horas, aqueles que seriam os últimos dias de sua vida. Ao acompanhar cada um dos instantes derradeiros de sua mãe, a câmera de vigilância de Calle não está a produzir performances, tampouco normatizando o espaço hospitalar. Mas sim produzindo imagens- tempo da vida e da morte.



Fig. 7: A mãe da artista no leito do hospital.

Esta possibilidade contemplativa a partir da vigilância, de nos confrontar com uma dimensão existencial dos corpos, do tempo, do espaço, em alguma medida nos remete a uma experiência do Zen como definimos acima.

A obra *TV Buddha* (1974), de Nam June Paik explora esta dimensão meditativa, contemplativa, presencial e existencial do vídeo. Em circuito fechado de vídeo uma estatua de Buda é colocada diante de um monitor que projeta sua própria imagem captada em tempo real por uma câmera posicionada em cima do monitor.



Fig 8: O monitor como espelho

Em outra obra de Paik, *Zen for Film* (1964), a experiência da duração como revelação e do vídeo como transe transcorre em 8 minutos de tela branca inundada pela luz. Este trabalho é inspirado na peça 4'33" de John Cage, comentada aqui por Jose Miguel Wisnik:

(...) na famosa peça de John Cage, *Tacet 4'33"* (1952) (...) um pianista em recital vai atacar a peça, mas fica com as mãos em suspenso sobre o teclado durante quatro minutos e trinta e três segundos; o público começa a se manifestar ruidosamente. Aqui também há um deslizamento da economia sonora do concerto, que sai de sua moldura, como uma máscara que deixa ver um vazio. A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído. O ruído é o som: a música de um mundo em que a categoria da representação deixa de ser operante, para dar lugar a infinita repetição. Repetição do quê? Peças como essa não correspondem, evidentemente, à categoria usual de obra. Elas operam mais como uma marca, uma dobra sintomática e irrepitível, frisando enigmáticamente o

campo da escuta possível, o campo daquele silêncio que pode ser ouvido por outro lado, "nas mutações fônicas imprevisíveis, oceânicas... (WISNIK, 1989: 46-7).

A vigília a qual nos propomos aqui torna-se algo como uma 'atenção desatenta', para usar a expressão que André Brasil utiliza ao referir-se ao trabalho do artista visual Marcelluvs:

Um olhar que se detém sobre a imagem sem ansiedade, em plácida consonância com o tempo particular que confere expressão e significado às nuances mais sutis. As imagens parecem se situar ali, em uma zona ambígua, misto de atenção, crença e desprendimento. A contingência da captura desses eventos (ou quase-eventos) é fundamental na produção dos vídeos. Não há, contudo, a ilusão de que basta olhar o mundo para que ele se revele aos nossos olhos: puro, ingênuo, transparente (BRASIL, ano: *online*).¹¹⁰

Esta atenção compartilhada será entendida aqui como ato de 'velar', no qual 'velar' assume não seu sentido de ocultamento (que poderia nos levar a uma leitura da imagem como re-velação), mas seu sentido de cuidado com o outro, atenção, ausculta, escuta, construção de um *comum*. Se investirmos na pista (LYOTARD, 1995) de que o que temos em comum é o sensível (*aesthesis*), estamos já no caminho da estética.

Comunicar é por em comum. Este *comum* que é comunal, de onde todos comungam e que instaura o sentido da comunidade. Neste sentido, assumimos aqui que a experiência estética não está restrita à agradabilidade privada, mas assenta-se no fundamento de determinação da avaliação estética como pertencente a isto mesmo que todos os sujeitos têm em comum, como demonstra Kant na Terceira Crítica (REGO, 2004).

Na análise do sentimento estético encontra-se em jogo, portanto, a análise do estado de uma comunidade geral. Lyotard (*op. cit.*) afirma que o sentimento do belo deve ser transitivado imediatamente sem o que não será o sentimento do belo. Logo o liame entre estética e comunicação é de ordem ontológica. Lá mesmo onde toda a apreciação do belo é possível, chegamos ao comum. Mas quando Lyotard (*op. cit.*) propõe algo como *comunicação sem comunicação*, se aproxima de certa forma da ideia de Deleuze de que criar não é comunicar, mas resistir.

A experiência estética então será aqui tomada neste duplo sentido: por um lado, a reivindicação deste sentido comunal, território da *Linguagem*; por outro lado a

¹¹⁰ Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier012/ensaio.asp>.

necessidade de desorganização deste comum ordinário para emergência da liberdade e suas potencialidades criativas.

Analizamos até aqui as bases estéticas, conceituais e teóricas que sustentam a proposta artística “composição para circuito de vídeo-vigilância”. Vamos a seguir definir a estética criada com quatro espetáculos realizados entre agosto e dezembro de 2008.

Opsignos e espaços videovigiados: dramaturgia da vídeo-vigilância.

4.1. Lições de Cinema

Pensada como uma ação de *sub-vigília*,¹¹¹ a “composição para circuito de vídeo-vigilância” (CCVV) apropria-se do dispositivo comercializado pelo mercado de segurança e o reconfigura em uma situação espectral de galeria, teatro ou cinema, explicitando o ver como uma estrutura do saber e do poder. O resultado é a criação de um espetáculo de cinema ao vivo, com duração variável, como analisaremos a seguir.

O consideramos como cinema porque o dispositivo de exibição é constituído por projeção em sala escura com os espectadores na penumbra sentados em cadeiras ordenadas diante da tela luminosa. Que a telona esteja em circuito com o painel de controle, os múltiplos monitores e a “pilotagem” de um *VJ* (operador), faz com que tomemos a CCVV como uma forma de cinema-expandido. (YOUNGBLOOD, 1970)

What differentiates live cinema from normal cinema is the ability to improvise the narrative or concepts, to alter their course as the performance progresses, perhaps even interacting with the audience or present site-specific elements (MAKELA, 2007: *online*).

O modelo de espectralidade fechado, fabricado, no qual os encadeamentos são induzidos por uma estrutura que funcionaliza as imagens, antevê as reações dos espectadores e os conduz por uma narrativa teleológica é o formato de experiência de cinema convencionado por Hollywood e que se aperfeiçoa tecnicamente ao longo do século XX.

Se por um lado a asserção de uma suposta neutralidade técnica das câmeras esconde o discurso que legitima a vídeo-vigilância como uma prática de controle social, por outro a naturalização da estrutura narrativa constituída pelo cinema clássico oculta a sua construção discursiva, que é também uma forma de controle.

Em nossa busca por uma ruptura epistemológica e perceptiva diante da imagem vídeo-vigilante aspiramos também à construção de uma nova situação espectral, que ressignifica a visibilidade baseada na suspeita e no drama clássico.

Assim, o primeiro diálogo que a CCVV irá estabelecer é com o dispositivo do cinema-clássico-narrativo e com a tradição cenográfica e teatral à qual ele se filia,

¹¹¹ Nossa tradução para o conceito de “Sousveillance” (MANN, 1998).

entendida também como um dispositivo.

A produção simbólica e histórica do cinema constitui a forma como aprendemos a ver as imagens, e é assim que olhamos para as imagens da vídeo-vigilância. No cinema-clássico-narrativo, o encadeamento de imagens leva a um lugar específico, pronto. Há um gerenciamento dos fatos visuais que conduz a algo, funcionaliza as imagens em direção a um ponto que as organiza e significa. Os códigos do cinema-clássico-narrativo, os quais nos habituamos a empregar no consumo das imagens (a saber: contigüidade espacial, continuidade temporal, paralelismo, relações causais e outras figuras de linguagem estabelecidas com a imagem-ação) trazem consigo um discurso baseado na convergência, na univocidade. Esta visão “monoscópica”¹¹² da convergência do olhar para um ponto único é a figura epistemológica da perspectiva albertiana e do iluminismo. O termo *Aufklärung*, além de nomear o pensamento do Iluminismo, também significa reconhecimento aéreo, e possui ainda uma terceira conotação: pode ser utilizado para designar o esclarecimento de uma investigação policial. Na afinidade entre os discursos científico, militar e policial se expressa uma lida com a realidade, tomada como campo de evidências, espaço vigi(l)ado e campo de provas. Quebrar estes vínculos é o que tentaremos aqui, com uma combinação entre a vertoviana montagem ininterrupta – expressa na multiplicidade de imagens que integram o sistema, televisionando espaços diferentes e criando uma topografia própria – e a montagem interdita de Bazin – expressa no continuum do vídeo em registro incessante que não pára de fluir nos monitores.

Cada câmera aberta em sua gravação ininterrupta encerra suas próprias possibilidades, que encontram-se conectadas às possibilidades de outras câmeras que integram o circuito. A contigüidade espacial entre os espaços vigiados é um elemento com o qual se pode criar efeitos de ilusão, explorando entradas e saídas de quadro, direcionamento para esquerda ou direita, em cima e embaixo, criando espaços geográficos e topológicos à nossa maneira, para parafrasear a afirmação de Deleuze (1985) a propósito do cinema de Antonioni.

A multiplicidade de pontos de vista constitui um dos principais elementos expressivos do sistema de televisão em operação no circuito de vídeo-vigilância. O cineasta inglês Peter Greenaway, com algum exagero, irá afirmar que a televisão

¹¹² Edgar Morin (1986) advoga em favor de uma visão *poliscópica*, que multiplica e diversifica os pontos de vista. É esta visão poliscópica que se empenha em construir em *Chronique d'un Été* (Crônica de um verão, França, 1960), realizado com Jean Rouch.

libertou o cinema para a sua verdadeira vocação, mas em nosso entender, é no cruzamento das contemporâneas máquinas de visão com a tradição do cinema que podemos libertar as imagens e os sons.

So notions of multiplicity of frame are rising - and of no longer having a flat space that stands in a dark cinema, so that we all have to look in one direction, which are things of the past now (GREENAWAY, 1997).¹¹³

Algo que Anne Marie Duguet (2002) irá destacar no teatro experimental dos anos sessenta, a noção de ponto de vista privilegiado é implodida, com uma simultaneidade de cenas acontecendo num mesmo palco, itinerância dos atores e dos espectadores, mobilidade do local de encenação e de observação.

Não nos é possível conceber a forma visual como dada, mas como construída, conceitual e tecnicamente. O CCVV opera com a potência criativa da montagem (Vertov, 1923; Eisenstein, 1949) em um jogo que explicita os princípios de operação e construção das imagens. Neste sentido, pretendemos que as imagens produzidas pela “composição para circuito de vídeo-vigilância” contribuam com a emancipação estética do espectador¹¹⁴ na medida em que colocam em questão a própria estrutura de controle narrativo baseada nas noções de autoria e cronologia.

Na medida em que é a dimensão coletiva, social e histórica a condição de possibilidade para que as imagens ganhem sentido, a noção de autoria precisará ser redefinida, como proposto por Barthes em seu antológico texto “*La mort de l’auteur*” (1968). “L’auteur entre dans sa propre mort, l’écriture commence” ou ainda por Michel Foucault em “Qu’est-ce qu’un auteur” (1969), que afirma que o autor deve se apagar ou ser apagado em benefício das formas próprias ao discurso.¹¹⁵

Em seu filme “*Unfinished*” (1998-2005, EUA), ao lidar com imagens de um circuito de vigilância que registra os clientes de um caixa automático de um banco americano, a artista francesa Sophie Calle assume não saber o que fazer com as imagens. Após uma série de tentativas “fracassadas”, na opinião da artista, ela admite que um dos fatores que a impedem de avançar no trabalho é o fato de que não é capaz de reconhecer-se “autora” do filme que possa dali resultar. O problema é que o

¹¹³ Peter Greenaway, 1997 em entrevista a Manu Luksch disponível em: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6112/1.html>.

¹¹⁴ Cf. “Dossier Videosurveillance et fiction”, *Artpress* 303, julho/agosto 2004.

¹¹⁵ Uma cuidadosa leitura dos textos de Barthes e Foucault, bem como referências a outros pensadores que se debruçaram sobre a questão do autor é realizada por Christine Macel no texto “La question de l’auteur dans l’oeuvre de Sophie Calle *Unfinished*”, publicada no catálogo *M’as tu vue*.

dispositivo da vídeo-vigilância está de tal modo imbricado a práticas de segregação, esterilização e paranóia, que dificulta a abordagem artística. O fato de as câmeras estarem ali pelo dinheiro e não pelas pessoas, como observa a artista, contamina de tal forma as imagens que esta dimensão não tem como ser contornada. Deste trabalho tomamos a lição: a produção de filmes com imagens de vigilância implica necessariamente a discussão do controle embutida no dispositivo de vigilância e no dispositivo cinematográfico.

A descrição ‘orgânica’ operada pela tradição do cinema-clássico-narrativo baseia-se em uma decisão epistemológica que supõe a independência de seu objeto. Ao analisar o que chama de crise da imagem-ação, Deleuze (1985) nos oferece conceitos para pensar um novo regime de imagem, que não é pautado por encadeamentos sensórios-motores fechados por um desejo de transparência, mas por conexões que se reconfiguram a cada instante de modo opaco, oferecendo aquilo que chama de regime cristalino, no qual a cena criada não independe da presença da câmera e nem mesmo a precede, mas é por ela instaurada.

4.2. Composição para circuito de vídeo-vigilância

O cinema ao vivo com material de vídeo-vigilância em direto combina elementos visuais em sua factualidade, “cine-células” (VERTOV, 1923) em um dado sentido, mas sem que a “vida de improviso” (VERTOV, *op. cit.*) prevaleça sobre a *simulação*. Desta forma, podemos *mixar* transeuntes, atores, *performers*, bailarinos, e outras figuras da cena teatral, do palco italiano, do cinema e dos espetáculos em geral, incluídas por artifício nos espaços vigiados.¹¹⁶ Estas figuras, por sua vez, combinam os repertórios ensaiados com os estímulos casuais e imprevistos que brotam no momento da performance, pela sua interação entre si, pela interação com o público e com os acontecimentos fortuitos, “sob o risco do real” (COMOLLI, 2001). O resultado é uma cena híbrida, na qual a pergunta “até onde vai a vida e aonde começa a cena” é o norte.

Neste regime criativo acordos se formam e se desfazem. Os corpos em cena não se cristalizam como personagens, no sentido clássico-narrativo, mas assumem estados de papéis, e estes papéis são nada mais do que os estereótipos que compõem uma memória compartilhada por espectadores, *performers* e operadores, estereótipos estes

¹¹⁶ Precisamente o procedimento de Manu Luksch no longa-metragem *Faceless*, Reino Unido, 2007.

que por sua vez são também atualizados pela produção de imagens da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2000) e pelo próprio dispositivo de vídeo-vigilância.

A maneira de sair do ciclo vicioso não é pular a própria sombra em busca de uma transparência impossível, mas ao contrário saltar dentro do círculo e jogar com encadeamentos cristalinos e opacos. A causalidade, que é o elo do regime clássico narrativo orgânico, cede lugar à casualidade do regime cristalino no governo da atenção.

As imagens registradas automaticamente são tomadas não como conteúdo de uma *re-presentation*, mas como *presentation* de um espaço e de um tempo. O fato de não se organizarem em torno de uma ação, de um “de onde” e de um “para onde” as liberta para que conexões outras além das sensório-motoras possam atravessá-las. Isto não significa dizer que a sessão de CCVV não tenha começo nem fim. Mas que a força que organiza sua duração não está regida por leis da univocidade e da teleologia. Porque estão fora de um roteiro que as organize, estas imagens apontam para si mesmas de maneira obscena. Não há “*plot*” no qual se apoiar. O que as imagens brutalmente demonstram é a gratuidade da cena, revelando a busca por encadeamentos sensório-motores aos quais recorreremos para tentar investir-lhe de sentido. Por isto, para uma dramaturgia das câmeras de vigilância não podemos estabelecer hierarquia entre as imagens em função daquilo que ordinariamente chamamos de ‘ordem’ e que pode constituir uma narrativa teleológica.

A lição de que todas as coisas sejam “agentes de dupla ontologia: pedaços de arte e meras coisas do mundo” e de que “o comum é, em si, extraordinário”¹¹⁷ é uma sabedoria *Zen* que pode ser despertada pela atenção dedicada às imagens de vídeo-vigilância. O dispositivo câmera dá a qualquer cena que se constitua na sua presença o *status* de filme, um valor documentário e um valor ficcional. O tratamento automático da realidade de fatos visuais pela vídeo-vigilância, sem estar combinado a uma mineração de dados e à aplicação de filtros, produz esta equivalência entre real e simbólico em todas as coisas filmadas.

Segundo Deleuze, o que define o Neo-Realismo¹¹⁸ é a utilização de situações puramente óticas que o caracterizam como “um cinema de videntes”, em lugar de um cinema de ação. Desta forma, os filmes neo-realistas realizam “inventários dos lugares” (DELEUZE, 1985: 11), e os objetos e os meios assumem uma realidade material autônoma que os faz valer por eles mesmos. Assim, a descrição neo-realista ‘substitui’ o

¹¹⁷ Catálogo Exposição Fluxus; Centro Cultural Banco do Brasil.

¹¹⁸ Movimento que marcou o cinema italiano do pós 2^a. guerra.

próprio objeto, de maneira que uma “estranha subjetividade invisível” (DELEUZE, 1985) põe-se a atuar no regime de intercambialidade entre imaginário e real.

A distinção entre objetivo e subjetivo tende a perder importância, se diante da imagem a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Esta interdependência entre ótico e cenográfico é um ponto chave para nossa investigação. A *cena* constitui-se assim pela visão, não pela ação. O *lugar* passa a valer por si mesmo, o que cria tempos mortos e introduz uma visualidade da banalidade cotidiana, como observado no cinema de Antonioni por Deleuze (1985) e pela cineasta francesa Agnès Varda:

I don't like telling stories but rather what takes place between the key moments of a story; that's what Antonioni does with his "weak times". I'd like to deepen those moments where we expect nothing – moments that reveal themselves to be more touching than all the rest. Weak times, dead times; the important thing is 'between acts' (VARDA, *apud*. ROPARS: *online*).¹¹⁹

A utilização de espaços vazios, que absorvem os personagens e as ações, produz uma pressão do tempo e do espaço, criando uma cena aonde qualquer coisa pode acontecer. O diretor Peter Brook desenvolve esta questão em seu livro *Empty Space* (1986), colocando a pressão do tempo, do espaço e dos corpos como forças de criação.

Da mesma maneira, a imagem de vídeo-vigilância apresentada como cena de cinema constitui-se como uma zona de probabilidades, uma área onde algo pode se dar a ver. A visão não está garantida, não há uma visibilidade instaurada, mas uma possibilidade de ver, uma abertura. O que está em jogo, mais do que *ver* algo, é ver se há algo a ser visto e, ao mesmo tempo, e sobretudo, *ver-se vendo*.

Como dissemos anteriormente o sonho de transparência absoluta da vigilância conduz à simulação (BOGARD, 1996). Uma das características apontadas por Dubois (2004) na imagem simulada é que ela se oferece como superfície para navegação; no espaço simulado pode-se pausar o tempo, avançar no futuro, retroceder ao passado. Quando nos apropriamos das imagens de vídeo-vigilância, uma das ferramentas para criação de diagramas com os *performers* consiste justamente em suspender a ação, criar pausas, produzir fissuras e rupturas no tempo real percebido nos monitores. O que está sendo visto é o tempo real, presente, ou é um *playback* de cena passada? Apoiando-se nesta indiscernibilidade movediça, os corpos dos *performers* em cena simulam

¹¹⁹ Citada por Marie Claire Ropars em Cinematic Language disponível em http://www.rouge.com.au/11/cinematic_language.html

variações de velocidade, suspensão e ações em reverso, criando uma ilusão de ótica¹²⁰ que tem por efeito instaurar a dúvida diante da imagem.

Este mesmo aspecto é explorado por Michael Haneke na abertura de *Caché* (Caché, França, 2005), quando a imagem à qual estamos assistindo, que acreditamos ser o filme, subitamente é pausada, retrocede, avança. Este efeito é utilizado outras vezes ao longo da narrativa, criando para o espectador uma dúvida constante: o que ele está assistindo é a imagem que alguém assiste ou está a ver diretamente o filme? Nesta operação o espectador forçosamente se vê vendo, se distancia do ato de assistir ao filme e o percebe como construção, assim como sua atividade espectral.

No longa-metragem há algumas situações em que é produzido um suspense que nos impele a nós espectadores, e ao personagem George, que também assiste às imagens, a procurar por algo. Ao expor *nada*, ou seja, ao gerar esta expectativa de algo pela insistência de um quadro fixo, “grávido” de uma cena, que pode ou não *acontecer* (no sentido sensório-motor), a imagem nos provoca, nos desafia a revelar algo escondido, *caché*, que acontece em nós observadores.

A *dramaturgia* da vídeo-vigilância, tal qual a definimos aqui, transfere a ação – no sentido da imagem-ação e seu encadeamento sensório-motor – para a visão, para a atividade perceptual de ver, para a ação de acessar a memória (individual e coletiva) a fim de *atualizar* a imagem no presente, produzindo, com esta operação, a significação. Todo *drama* se dá do lado de cá da imagem. O que se nos apresenta é pura gratuidade, que ativamente buscamos repertoriar, ao vivo, combinando com os sons dos quais dispomos e com certos diagramas de movimentação do elenco estudados previamente nos espaços vigiados. A espera, a frustração, o desejo, e outros sentimentos estimulados pelo suspense do cotidiano constituem a matéria-prima para a lida com as imagens de vídeo- vigilância.¹²¹

Repassemos algumas figuras de linguagem da imagem de vigilância: a imobilidade da câmera, a automação do movimento PTZ – pan, tilt, zoom – a utilização de objetivas de grande angulação – chegando mesmo a quase 360° – a longa duração das imagens onde um tempo dilatado se faz sentir, a atenção voltada aos lugares de circulação, lugares de passagem, *non-lieux* (AUGÉ, 1992). Estas figuras contemporâneas – trabalhadas também por alguns autores de cinema como Ozu,

¹²⁰ Entre as citações da *Farbenlehre* de Goethe que Jonathan Crary (ano: página) pinça está “não há ilusões de ótica, apenas verdades óticas”.

¹²¹ O texto *La videovigilancia como género* publicado por Zemos 98 tece considerações valiosas a este respeito.

Antonioni e Wenders – criam as circunstâncias para que a experiência do tempo puro, tempo sem ação, tempo crônico, possa acontecer (DELEUZE, 1995).

A contigüidade espacial, o campo x contra-campo, a continuidade temporal, o espaço fora da tela e outras figuras de linguagem do cinema clássico narrativo são parodiadas, esgarçadas, expandidas, criando novas camadas de significação para a imagem do cinema a partir do material de vídeo-vigilância, que como vimos também traz suas próprias questões.

Das imagens produzidas pela vídeo-vigilância espera-se que televisionem um espaço ordenado, asséptico e silencioso. Paradoxalmente, a câmera de vigilância está ali para assegurar que nada significativo aconteça. Se suas funções repressivas e preventivas estiverem sendo cumpridas, os registros não devem conter nada fora da normalidade asséptica. A visibilidade aqui está associada ao desvio, e a imagem só terá valor de aparição, só sairá da nulidade, caso algo fora da normalidade aconteça. Assim, idealmente, no caso de uma vídeo-vigilância de controle absoluto, a câmera produzirá imagens onde não há nada a ser visto. É por isto que Philippe Dubois (2004) afirma que as imagens de TV são sempre barulhentas, enquanto as imagens de vídeo-vigilância são silenciosas. A operação da vídeo-vigilância anula o movimento e o que fica é puro tempo. Por esta via nos apoderamos delas com o conceito de imagem-tempo deleuziano.

Como afirma Deleuze (1985), não é preciso “mais do que um endereço e uma data” para que tenhamos um espaço-tempo puro. As imagens geradas pelo “continuum audiovisual da vídeo-vigilância” (VIRILIO, 1998), antes de passarem por um tipo de inteligência (artificial ou humana) que as qualifique e ordene segundo um algoritmo, são exatamente isto: um endereço e uma data. De maneira que a produção *panóptica* de imagens, sem lentes seletoras, não produz informação, é amorfa. Como diz Deleuze a respeito da imagem-tempo, os “espaços vazios, amorfos, perdem as suas coordenadas euclidianas”.

Como trabalhar com as imagens óticas e sonoras puras em um estado de gagueira fundamental (Deleuze, 1992)? Como desarticulá-las da linguagem codificada pelo cinema industrial narrativo, pelo *reality show*, pelo jornalismo verdade e pela cultura do medo e da insegurança?

Neste sentido, a vigília das câmeras nos força à espreita. A espreita, por si só, não determina uma qualidade *orwelliana* ou *panóptica* do olhar. Sua atitude, seu vetor ou sua abertura, no sentido heideggeriano, pode apontar para uma poética totalmente diversa.

A imagem de vídeo-vigilância, deslocada de suas funções preventivas ou repressivas, deixa aflorar uma poética do ordinário. A propósito do longa-metragem *Der Riese* (O gigante, Michel Klier, Alemanha, 1984), Françoise Parfait escreve

Or, justement le recyclage qu'opère Michel Klier produit sur le spectateur un effet très surprenant: dans le défilement des images sans style, le regard cherche, avec une attention très affûtée, le moindre élément qui pourrait faire sens ou naître un début d'histoire, surgir du flux indiscernible, amorcer un mouvement (PARFAIT, 2001: 281).

Nesta experiência de Michel Klier, que utiliza material bruto de câmeras de vigilância, a atividade incessante em que nos lançamos para investir a imagem de significação é orquestrada por uma trilha sonora. O diretor potencializa este fenômeno em função da presença ou da ausência de música. Dialogando com uma musicalidade inerente ao fluxo de imagens, a melodia adicionada induz a uma possível leitura dramática para o que está sendo colhido pela máquina de visão. Antes mesmo do advento do registro e reprodução de som sincrônico da imagem em movimento (1929), a combinação entre ótico e acústico fizeram parte do dispositivo cinematográfico.¹²² O espaço fora da tela e a construção de sentido por meio da montagem sonora foram experimentadas por diversos autores de cinema, encontrando em Jean Luc Godard seu ponto forte. Seja em consonância ou em dissonância com a imagem; seja sincrônico ou fora de sincronia; seja no interior do quadro ou criando um extra-campo, seja para reiterar uma idéia seja para introduzir conflito, o discurso sonoro ativa outras dimensões na imagem e na CCVV ocupa um lugar central como veremos a seguir.

4.2.1. composição nº1 - 15 e 16/08/08 - Caixa Cultural – Mostra Live Cinema

O traço fundamental do espetáculo ao vivo é o de operar sob o risco do real, em estado de abertura aos estímulos. Peter Brook (2001) aponta para o que chama de atenção tri-partite requerida para a construção desta cena: atenção aos impulsos internos; atenção aos outros *performers* ; atenção ao espaço (impulsos externos).

A potencialidade de cada elemento da cena cria o que o autor irá chamar de *invisible network* (BROOK, 2001), definida como o estado de conectividade e capacidade de resposta a um dado *campo*. Na CCVV este estado de alerta é partilhado entre os *performers* em cena, os operadores de imagens e sons e os próprios

¹²² As primeiras sessões de cinema contaram com ruídos de sala executados ao vivo, e a prática do acompanhamento musical por um pianista se tornou comum em muitas salas.

espectadores, entendidos como operadores virtuais. Os operadores conhecem previamente os sons e os diagramas ensaiados com os *performers* e permanecem na mesa de controle mixando as imagens e sons. Os espectadores, por sua vez, podem invadir a cena a qualquer momento¹²³, transformando-se também em *performers*, e com um pouco de treinamento e a orientação de um monitor, nada impede que assumam a pilotagem das imagens e sons, de maneira intuitiva.¹²⁴ Qualquer um que direcione sua atenção para a mesa de controle pode atuar como operador. Na mesa de controle existe a possibilidade de visionar as imagens dos monitores de todas as câmeras que integram o sistema. No telão as imagens ora sucedem-se, ora são expostas no diagrama de quatro imagens. Sons sussurrados ao microfone (*Live P.A.*), trechos dos diálogos de filmes célebres na história do cinema mundial, sons ambientes urbanos e rurais, ruídos diversos, frequências e batidas justapõem-se produzindo uma paisagem sonora.

A atuação dos operadores faz parte do espetáculo, criando uma nova camada de observação: *watching the watchmen*, literalmente assistindo aos operadores assistirem. Isto leva invariavelmente a discrepâncias entre a expectativa gerada nos espectadores e as escolhas efetuadas pelos operadores. Um dos resultados é que os espectadores ao final da sessão mostram-se tentados a operar o painel, motivados pelo *voyeurismo*, pelas falsas pistas narrativas, pela pura curiosidade ou ainda pelo desejo de construir suas próprias narrativas, entre tantos estímulos possíveis. O diagrama de telas oferece um mapa do espaço vídeo-vigiado, pelo qual se pode navegar por meio de um sistema de televisão. O princípio é o mesmo de uma mesa de corte de um circuito de televisão, mas o fato de que o material bruto seja a “vida de improviso”, no sentido vertoviano, misturada a elementos sonoros e performances teatrais, e que o dispositivo tenha sido desenhado originalmente para *vigiar e punir*, cria novas camadas de significação para o trabalho CCVV.

¹²³ Na composição para circuito de vigilância nº 1 foi apresentada duas noites. Houve quem viesse no segundo dia para atuar diante do circuito montado na Caixa Cultural.

¹²⁴ Para a composição nº 6 estamos trabalhando com esta possibilidade, e no lugar de operadores haverá apenas monitores que auxiliarão o público a operar.

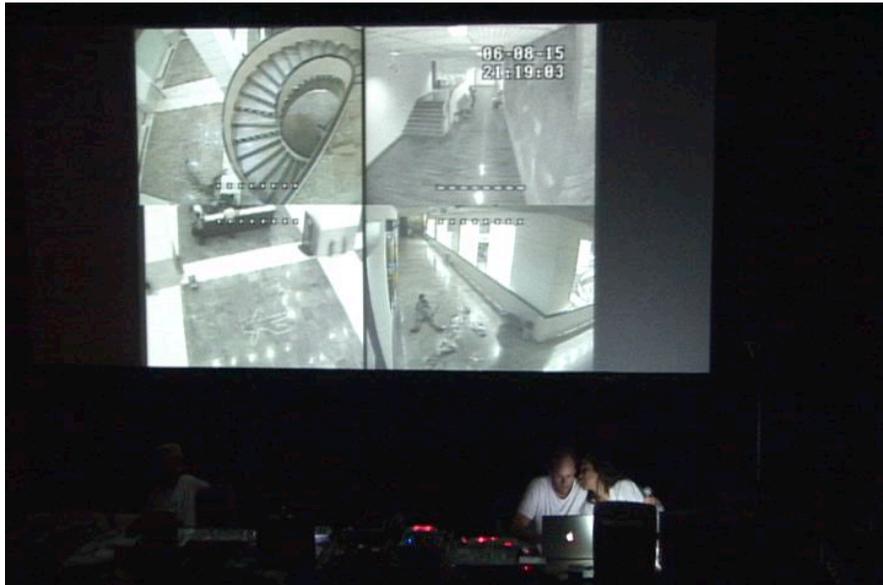


Fig. 1: dvd+paoleb em cena na Caixa Cultural

Por razões de segurança, obviamente, não pudemos trabalhar com as câmeras do circuito de vigilância da Caixa Cultural. Mas fomos autorizados pela administração a instalar nossas próprias câmeras, com o acompanhamento de um eletricitista e apoio de produção. Assim, 04 câmeras foram instaladas em locais definidos em acordo com a instituição. Suas imagens reproduziram, pelo ponto de vista panorâmico e pela baixa resolução em preto e branco, uma “estética de vigilância”, e ninguém suspeitou que não fossem câmeras oficiais. Duzentos e cinquenta metros de cabo coaxial levaram o sinal das câmeras para uma mesa analógica de quatro canais, operada como *switcher* durante o espetáculo. Dez *performers* dividiram as quatro telas com os frequentadores do centro cultural. Cenas de transgressão, desobediência, *non-sense*, terrorismo, *voyeurismo*, ilusionismo e imaginário cinematográfico entrecruzaram-se ao longo dos 15 minutos de apresentação. Os sons eram tocados a partir de um computador independente, não conectado à mesa de imagens. Alguns acordos foram fechados e algumas combinações acertadas, mas o acaso, a reação da audiência e os acontecimentos que atravessaram a apresentação desempenhavam igualmente um papel atuante na dinâmica do espetáculo.

4.2.2. composição nº 2 - 24/10/2008 - Teatro Gláucio Gill – Ocupação Orquestra Improviso

Diante dos lugares apertados e “sujos” do Teatro Gláucio Gill, tivemos alguma dificuldade para encontrar pontos de vista que simulassem estratégias de vigilância, tal

qual as idealizamos na Caixa Cultural, com seus espaços ordenados de corredores extensos, pátios de mármore e arquitetura pragmática. A arquitetura do Teatro Gláucio Gill com seu pé direito baixo e seus interiores pequenos e tortuosos, em nada lembrava o ambiente esterilizado dos espaços recorrentes nas imagens de vídeo-vigilância de nosso repertório. Não havia nenhum circuito funcionando anteriormente no local, não tínhamos onde nos apoiar, partimos do zero.

Optamos por instalar uma das câmeras no próprio local da projeção, em nosso painel de operações. Posicionada no fundo da sala, de frente para a tela, a câmera enquadrava de frente uma cadeira vazia virada de costas para a platéia. Além de criar um efeito de *feedback* para o fundo do quadro, a cadeira vazia em primeiro plano funcionava como um convite para testar novas relações com a câmera. Como em um posto de coleta de dados, seria possível encará-la diretamente. Como em um confessionário, ou tribunal, admitir uma culpa ou falta. Como em um programa eleitoral, fazer dali uma ferramenta de oratória, para fins de propaganda política. Como em uma janela indiscreta ou vitrine de *peep show*, dar vazão às mais diversas pulsões. Munidos destas idéias elaboramos alguns personagens: a prostituta, o político, a grávida, o mendigo, o terrorista, Marlene Dietrich e um coringa. As outras três câmeras foram colocadas em dois pontos de passagem e um de permanência: a entrada do Teatro, a escada de acesso ao segundo andar e o bar. O fato de que os espaços eram, também fora das telas, contíguos, nos colocou alguns problemas, pois sem pontos cegos fica mais difícil construir uma topografia própria.



Fig. 2: Criando o circuito em um local cuja arquitetura não favorece a instalação de câmeras.

Os *performers* desempenharam os papéis pré-determinados, com figurinos e repertórios fechados de ações. Suas interações foram amarradas por meio de cronometragem ensaiada. Os operadores não estavam em cena, na posição de maestros, como na composição nº 1, mas atrás do público, em uma cabine onde estava posicionada a câmera da sala de projeção. Ainda que algumas idéias fossem boas, o dispositivo não se configurou por completo, e o espetáculo se perdeu na rigidez do roteiro.

4.2.3. composição nº 3 - 05/11/2008 - CPM/ECO/UFRJ

No auditório da Central de Produção Multimídia da ECO (CPM/ECO/UFRJ) foi possível trabalhar com as imagens produzidas pelas câmeras do próprio sistema (em funcionamento desde agosto de 2008). A diretora da Escola, Ivana Bentes, autorizou que fosse criado, temporariamente, um espelho do sistema em um endereço *FTP* (Protocolo de Transferência de Arquivos em Português) que permitiu, mediante uma senha, acesso e navegação em tempo real pelas 16 câmeras durante a performance. Sem interferir no funcionamento do dispositivo de segurança em operação, o painel de controle desta vez foi o PC do auditório conectado à internet. O som era tocado de maneira independente, a partir de arquivos MP3 ligados diretamente à mesa de som. O sistema foi pilotado por múltiplos operadores, todos estudantes de edição de áudio e vídeo, que criaram pequenas narrativas sonoras combinadas às imagens ensaiadas pelos alunos de atuação.



Fig. 3: Frame do Trailler disponível no youtube:

http://www.youtube.com/watch?v=MXpB_olRnZM&feature=channel_page

A proposta de criação de um espaço de observação projetado no telão do auditório da CPM ao vivo serviu às mais variadas performances ficcionais, causando uma catarse através da qual os alunos extra-vazaram sua relação com o espaço da escola e os personagens que podem interpretar neste lugar. O resultado foram 16 imagens compondo um diagrama com extra-terrestres, sessões de sexo grupal, *strip-tease*, guerras de gangues e outros enredos mirabolantes. O que podemos concluir daí, parafraseando Jean Rouch (*apud.* DA-RIN, 2006: 163), é que “a ficção mais extravagante e mais desgrenhada que é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada”.

Contudo, o excesso de atividade nas cenas inibiu que uma dimensão mais sutil do trabalho – a da “vida de improviso”, da escuta do inesperado, da atenção alerta, do jogo com o acaso, da pressão do tempo e do lugar e outros elementos que viemos abordando como traços essenciais de uma estética da vigilância – pudesse aparecer. Este é um risco sob o qual trafegam sempre operadores, espectadores e *performers* da composição.

4.2.4. composição nº4 - 07/12/2008 - Circo Voador – Dorkbot

Desta vez a criação foi orientada pelas relações plásticas dos corpos com a arquitetura dos espaços vigiados. O circuito de vigilância da casa de shows carioca estava completamente obsoleto, registrava em VHS e quando tentamos fazê-lo funcionar quebrou. Mais uma vez criamos a nossa própria instalação, o que permitiu que desenhassemos um diagrama de imagens que por si só possuía um valor geométrico harmônico.



Fig. 4: Explorando espaços vazios e formas arquitetônicas.

Optamos pelo caminho da não-dramaturgia, da não-psicologia dos personagens, produzindo uma espécie de estudo bio-mecânico a partir do percurso dos corpos pelas imagens do circuito. Três câmeras foram instaladas no interior do Circo Voador e uma câmera ficou voltada para o lado de fora, captando o movimento da rua e dos pedestres.

Apenas dois *performers* – uma bailarina e um ciclista – produziram movimentos na cena. O resultado foi um ensaio onde observamos o tempo que os corpos levam a percorrer o espaço do quadro. É na velocidade, na intensidade, nas tensões e no desenho do corpo em relação ao espaço que repousa o interesse do trabalho.

Na paisagem sonora, britadeiras, farfalhar de roupas, estação de metrô, pele roçando na parede, chuva, escovação de cabelo, pátio interno de prédio, digitar de computador, ronco de cidades distintas, coceira na cabeça, rumores de línguas estrangeiras, cigarro sendo aceso e tragado, *shopping center*, telefone tocando, cavalgada passando, diálogos na fila do ônibus, sapos ao anoitecer, água sendo atravessada por uma canoa e remos, chinelo arrastando no sinteco, e outros totalizando quarenta. A combinação destes *sonsignos* amplifica e potencializa a leitura dos *opsignos*, criando novas imagens para a performance.

CONCLUSÃO

Lições de Composição

Em nosso entender é preciso atentar para a dimensão política e poética da imagem como uma construção comum. Construir uma imagem do mundo como lugar de encontro e de abertura ao outro e não como um local de perigo, no qual é preciso proteger-se é com o que gostaríamos de contribuir a partir deste estudo e da criação audiovisual “composição para circuito de vigilância”.

O trabalho de artistas como Manu Luksch e sua experiência pioneira em *Faceless*, assim como o de Michelle Teran, e suas obras *Frilufsts Kino* e *Life: User's Manual*¹²⁵, nos servem de inspiração e inscrevem nosso trabalho em uma linhagem de obras que buscam a ressignificação da vídeo-vigilância, entendida como dimensão inevitável da contemporânea sociedade de controle.

Em *Life: User's Manual*, assim como em *Frilufsts Kino* e outros trabalhos recentes, Michele Teran desterritorializa as imagens produzidas por circuitos de vídeo-vigilância, projetando-as em contextos outros que as cabines de monitoração. Por meio de um scanner que capta as ondas de rádio-freqüência das transmissões de imagens por redes sem fio, a artista “pirateia” o sinal das câmeras que transmitem imagens como: um saguão de hotel, uma entrada de banco, um balcão de bar, um hall de elevador etc. Fora de contexto, vagando em uma mala ou projetadas em não-lugares¹²⁶, esta produção de imagens é redimensionada, reterritorializada, não mais se esgotando no dispositivo de segurança que as havia funcionalizado. São ressignificadas por outros afetos, outros *pathos*, produzindo uma espécie de fenomenologia bruta dos lugares que habitamos e dos locais de convivência. Citando a verdade godardiana lembrada por Comolli: “pour voir, il faut filmer” (COMOLLI, 2004: 258).

Outro trabalho, também no âmbito da ressignificação das imagens de vigilância disponibilizadas na Internet, é o *SurveillanceSaver*, desenvolvido por Michael Zoellner. Através de um aplicativo que gerencia *webcams* da Axis, o pesquisador alemão transforma as imagens em descanso de tela para internautas, oferecendo “live images of

¹²⁵ Cf.: <http://www.ubermatic.org/misha/>.

¹²⁶ Em seu website a própria artista relaciona seu trabalho ao conceito de Marc Augé .

streets and buildings but also surprising images of russian internet cafes, hotel lobbies, server rooms, barns with little pigs, etc.”¹²⁷

Escolhemos comentar estes trabalhos nesta conclusão, mas sabemos que existem muitos outros que poderíamos eleger. A quantidade de filmes, vídeos, instalações e performances que vêm sendo apresentadas em eventos dedicados aos Estudos de Vigilância, ou em mostras de arte e tecnologia, parecem confirmar que a vídeo-vigilância está se constituindo como um gênero.

O fato de tomar a vídeo-vigilância em sua potência não quer dizer que a abracemos como ferramenta de controle social; muito pelo contrário. Nos recusamos a delegar aos dispositivos baseados na suspeição a responsabilidade de olhar para o outro – e para nós mesmos. Redefinir as relações entre pessoas, o olhar e a imagem, superando o medo e a insegurança, é uma de nossas intenções com este trabalho. Na mesma medida nos propomos também a repensar a experiência do cinema, do vídeo e da televisão a partir desta presença maciça de câmeras.

Quando pensamos nas dificuldades enfrentadas pelo setor cinematográfico na América Latina, e sobretudo no Brasil, cuja cinematografia produziu nos anos 60 o manifesto pela *estética da fome*, abraçamos a *estética da vigilância* também como uma solução barata e possível para produzir sessões de cinema hoje no país.

Quando oferecemos as imagens das câmeras de vigilância como espetáculo de cinema ao vivo, estamos convidando os espectadores a entrarem neste jogo no qual é a sua própria capacidade especulativa que está em cena, reposicionando o lugar do diretor cinematográfico, da onisciência narrativa e da autoria das imagens e questionando brechtianamente as estruturas narrativas convencionadas no século XX, bem como as formas de re-presentação visual historicamente constituídas. A responsabilidade – que Peter Brook irá decupar em *respons-ability* – de cada um firma-se na prontidão, na presença de espírito, nos sentidos despertados, nos reflexos aguçados, em uma postura de vigília que não tem a intenção de assumir o controle da cena em uma direção previamente dada, mas simplesmente jogar, ou para usar uma palavra cara aos músicos, *to jam*. Assim na CCVV são estimuladas e desenvolvidas várias formas de intuição – através da “escuta” do corpo, através da observação da vida, através da memória cultural herdada (BOGART, 2001).

¹²⁷ <http://i.document.m05.de/?p=459>

Esta escuta não é da ordem da passividade, mas da *passibilidade (pathos)* que é o contrário de impassibilidade. Esta passibilidade, que poderíamos também chamar de permeabilidade, nós a tomamos como condição primeira da ausculta, ela é a condição de possibilidade de sermos afetados pelo mundo.

Perfomers e público colaboram na construção narrativa, que forçosamente se cria por meio da fusão do imaginário áudio-visual coletivo e dos acontecimentos ocorridos em tempo real diante das câmeras. Jogando com códigos do cinema, sons e personagens estereotipados, memória e história, colocamos em xeque a própria funcionalização das imagens – que nos circuitos de vídeo que gravam incessantemente, na maioria das vezes não possuem função alguma – criando um jogo de construções e desconstruções no qual nada é o que parece.

Assim, o trabalho retoma as questões apresentadas ao longo desta dissertação. Por um lado, abordamos as relações entre imagem e verdade e imagem e realidade, contextualizando-as na tradição do cinema de ficção e do documentário; por outro, nos detemos sobre as relações entre suspeita e expectativa, analisando o consumo da realidade como show e o valor da imagem como prova e evidência a serviço do controle, da transparência e da simulação.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

AUGÉ, Marc. *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BARRETO, Paola. *O cristo no cinema*. Monografia de conclusão de curso. IACS/UFF, 1995.

BARTHES, Roland. "O efeito de real". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *L'Empire de Signes*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

_____. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Les editions du Cerf, 1993.

-----Ontologia da Imagem Fotográfica in *A experiência do Cinema*, XAVIER, Ismail (Org): Graal/ Embrafilme, 1983.

BELLOUR, Raymond e BANDY, Mary Lea [et al.] *Jean-Luc Godard: Son+Image*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

BOGARD, William *The simulation of surveillance: Hypercontrol in telematic societies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

BOGART, Anne. *A Director prepares: seven essays on art and theatre*. London: Routledge, 2001.

BOISSIER, Jean-Louis. *L' image relation in La relation comme forme*. Genebra: Mamco, 2005.

BROUWER Marianne (Editor) *DAN GRAHAM Works - 1965-2000*. Düsseldorf: Richter Verlag, 2001.

BRUNO, Fernanda. *Dispositivos de vigilância no ciberespaço: duplos digitais e identidades simuladas* revista *Fronteiras – estudos midiáticos* VIII(2): 152-159, maio/agosto 2006.

_____. *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação*. Revista da FAMECOS, Porto Alegre, v. 24, p. 110-124, 2004. Disponível em:

<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/24/Fernanda.pdf>

_____. e LINS, Consuelo da Luz. *Estéticas da Vigilância*. Revista GLOBAL – Brasil, número 7, dez/jan/fev, pp. 38-39, 2007

_____. blog editado pela Pesquisadora: *Dispositivos de visibilidade e subjetividade contemporânea*: <http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/>

CLARKE, R. 1994. *The digital persona and its application to data surveillance*.

Information Society, **10**(2):23-45. APUD BRUNO, Fernanda. *Dispositivos de vigilância no ciberespaço: duplos digitais e identidades simuladas* revista Fronteiras – estudos midiáticos VIII(2): 152-159, maio/agosto 2006

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir e Pouvoir: L'Innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004

CRARY, Johnatan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Gilles. *L'Image Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DESCARTES, Renée. *La Dioptrique*. Edição eletrônica: web:
http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

DEWEY, John. *A arte como experiência (capítulo III) in Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DIAZ, Rubem. *Pensar la videovigilancia como debate para una construcción colectiva del espacio publico*. 2009. Disponível em :
<http://www.zemos98.org/spip.php?article1160>

DIDEROT, Dennis. *Lettre sur les aveugles, a l'usage de ceux qui voyent*. Edição eletrônica: <http://typhlophile.com/denis-diderot/partie1.shtml>

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne Marie. *Déjouer l'image: créations électroniques et numériques*. Paris: CNAP et Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

DUVE, Thierry de. *Dan Graham and the Critique of Artistic Autonomy in Dan Graham Works (1965-2000) edited by Marianne Brouwer; Düsseldorf: Richter Verlag, 2001* , pp. 49-66, 2003

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2002
_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2002

FELDMAN, Ilana. "Reality show: um paradoxo nietzschiano". In: *Ciberlegenda*, ano 8, n.16, dez/jan. 2006. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/>

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2001.
_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990

_____. *O nascimento da clínica: uma arqueologia da percepção médica*. São Paulo: Forense Universitária, 1998.

_____. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002

GALLOWAY, Alex. Entrevista a Paul Pasina in <http://www.zemos98.org/spip.php?article561>, 2007

_____. Website do Professor: <http://cultureandcommunication.org/galloway>

GUIMARAES Cesar. *O ordinário e o extraordinário das narrativas*, in Na mídia, na rua : narrativas do cotidiano. GUIMARAES, Cesar, FRANÇA, Vera (ORG). Belo Horizonte : Autêntica, 2006

_____. *O que ainda podemos esperar da experiência estética*, in Comunicação e experiência estética. GUIMARAES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos Camargo (ORG.) Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2006

_____. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário* in Revista Alceu no. 13, v.7-n.13-p. 38 a48-jul./dez. 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1986.

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução, Comentário e Notas Laura de Borba Moosburger in Dissertação de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2007.

_____. *A época das imagens de mundo*. Tradução de Claudia Drucker

HODGE, Alison (Editor). *Twentieth Century Actor Training*. Routledge: London, 2000

YOUNGBLODD, Gene. *Expanded Cinema*. NY: E.P. Dutton & CO., Inc, 1970

JAY, Martin. *Regimes scopiques de a modernité*. Réseaux no. 61 CNET – 1993 pour la version française.

_____. *Sartre, Merleau-Ponty and the Search for a New Ontology of Sight* in LEVIN, David Michael (org). *Modernity and the hegemony of vision* (Berkeley: University of California Press, 1993).

JUDOWITZ, Dália. *Vision, Representation and Technology* in Descartes in LEVIN, David Michael (org). *Modernity and the hegemony of vision* (Berkeley: University of California Press, 1993)

LACAN, Jacques. *Le Seminaire Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.

LEMOS, André. Blog editado pelo Professor. *Carnet de Notes*: <http://andrelemos.info/>

LEVIN, Thomas. *Retórica do index Temporal: Narração Vigilante e o Cinema do 'Tempo Real'*. in: Insi(s)tu: revista de Cultura Urbana (Porto) #5/6, 2003.

_____, Frohne, U. & Weibel, P. (Orgs.) *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. MIT Press, 2002.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Cinema, vídeo e televisão*. Rio de Janeiro: Jorde Zahar Editora, 2006.

LYON, D. *Surveillance Studies: understanding visibility, mobility and the phenetic fix*. *Surveillance & Society*, North America, 1 1 09 2002.

LYOTARD, Jean-François. *Algo assim como: "Comunicação sem comunicação"* in *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual/ André Parente (org); tradução de Rogério Luz et alli*. Rio de Janeiro: Ed. 34 , 1993.

LUKSCH, Manu. Website da artista. <http://www.ambienttv.net>

MACEL, Christine (Editor). *Sophie Calle: M'as tu vue*. Catalogue de l'exposition. Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral: Paris, 2003.

MAKELA, Mia in <http://www.vjtheory.net/vjamtheory.html> , 2007

MANN, Steve, Nolan, Jason, Wellman, Barry. *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*. *Surveillance & Society* 2003

MANOVICH, Lev. *The Engineering of Vision from Constructivism to Computers* in <http://www.manovich.net/>
_____. *The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada* in <http://www.manovich.net/>

MATTOS, Carlos Alberto de. *Eduardo Coutinho: O Homem que Caiu na Real*. Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira. Portugal, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Editions Gallimard, 1964.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIGLIORIN, Cezar. *O dispositivo como estratégia narrativa*, in *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema*. #3, Primeiro semestre de 2005.
<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>

MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NORRIS, Clive & Armstrong, Gary (1999) *The Maximum Surveillance Society: The Rise of CCTV*, Oxford and New York: Berg

NORRIS, Clive, McCAHILL Mik and Wood , David (2004) Editorial. The growth of CCTV: a global perspective on the international diffusion of video surveillance in publicly accessible space. *Surveillance & Society CCTV Special*, ed. Norris, McCahill and Wood, 2(2/3): 110-135.

NOVAES, Adauto. [et al.] *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

O homem-máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OMAR, Arthur. *O Zen e a arte gloriosa da fotografia*. Catálogo da Exposição realizado ano CCBB. Rio de Janeiro, 1999.

OLIVEIRA, Luis Alberto. *Biontes, Bióides e Borgues*, in *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.

"Jan van Eyck's 'Arnolfini' Portrait", em *The Burlington Magazine*, Nº Núm. 64, 1934

PARENTE, Andre *Imagens que a razão ignora: a imagem de síntese e a rede como novas dimensões comunicacionais*. Publicado na Revista Galáxia, no. 4, 2002, pp113-123

(org). *Imagem Máquina : A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PARFAIT, Françoise. *Vidéo: un art contemporain*. Paris : Editions du Regard, 2001

QUINET, Antonio. *Le trou du regard*, 1998 Edição Eletrônica in : http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm#_ftn1

RAJCHMAN, John. *L'art de voir de Foucault*, in in *Traffic*, Revue de Cinema, numéro 52, hiver 2004. Paris: P.O.L., p. 83/111.

ROSELLO, Mireille. 2008 Conferência: "*Insécurité linguistique et rencontres barbares*". Disponível em: <http://www.cerium.ca/Insecurite-linguistique-et>.

REGO, Pedro Costa. *Sobre a improvável unanimidade do belo*. in: Revista Tempo Brasileiro, out.-dez. – no. 159. Rio de Janeiro, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Os Pensadores*. São Paulo : Abril Cultural, 1973.

SERRES, Michel. *ECLAIRCISSEMENTS: Entretien avec Bruno Latour*. Paris: Flammarion, 1994.

SCHWARTZ, Vanessa. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris de fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

STANISLAVSKY, Constantin. A Preparação do ator, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

SURVEILLANCE CAMERA PLAYERS. Manifesto Guerilla Programming of Video Surveillance Equipment, 1995 Disponível em www.notbored.org).

TARKOVSKY, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TERAN, Michelle. Website da artista. <http://www.ubermatic.org/>

URBAN EYE. Disponível em : <http://www.urbaneye.net/>

VAZ, Paulo; BRUNO, Fernanda. Types of self surveillance: from abnormality to individuals 'at risk'. Surveillance & Society, Newcastle, v. 1, n. 3, 2003. Disponível em: [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/self.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/self.pdf)

VERTOV, Dziga. *Nós – variação do manifesto, Resolução do Conselho dos Três, Nascimento do Cine-Olho*, in, ISMAIL, Xavier A experiência do Cinema, Rio de Janeiro: Graal, 1991

VIOLA, Bill. *Y aura til une co-proprieté dans l'espace de donnés?* In Communications, N° 48 Vidéo, 1988. Dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Papyrus: 2003.

_____ *Œil pour œil, ou le krach des images*, Le Monde Diplomatique, Março 1998 in <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/VIRILIO/10143>

_____ *Velocidade e Política*. Estação Liberdade, 1996.

WINSTON, Brian. *A maldição do jornalístico na era do digital*, in MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

XAVIER, Ismail. “Do naturalismo ao realismo crítico” e “O realismo revelatório e a crítica à montagem”. In: O Discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. Cosac Naify, 2003.

_____. (Org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983

ZEMOS 98. *Panel de Control: Interruptores críticos para una sociedad vigilada*. Universidad Internacional de Andalucía e Instituto Andaluz de la Juventud, 2007.