

Imagens e transparências¹

Eliana Monteiro

Chegam diariamente aos olhos dos espectadores, em todo o mundo, imagens de diferentes naturezas e caráter. São imagens que nem sempre têm, no instante de sua captação, o olho de um cinegrafista na lente da câmera, são “imagens automáticas” captadas por câmeras fixas e estrategicamente posicionadas nos espaços públicos das cidades, capazes de produzir uma “visão inerte” – sem a interpretação do olho de um sujeito – do acontecimento. Um exemplo está nas imagens globalizadas da mais recente guerra do Iraque, exibidas nas telas da TV durante o bombardeio da cidade de Bagdá. Bagdá se manteve visível, para o mundo, a partir de uma única imagem, enquadrada exatamente, num único ângulo, captada por uma única câmera fixa posicionada sobre uma das construções mais altas da cidade. A câmera *vigiava*, para o mundo, o início da guerra em março de 2003.

Há 22 anos, no ano de 1984, na II Manifestação Internacional de Vídeo na cidade de Montbéliard, o alemão Michael Klier foi o grande vencedor da competição com o filme *Der Riese* (O gigante). Kleier montou todo o filme a partir de imagens capturadas pelas câmeras de vigilância automáticas, instaladas em pontos estratégicos como: aeroportos, estradas e supermercados de várias cidades alemãs. Na época o artista chegou a declarar que via no vídeo de segurança “o fim e a recapitulação de sua arte...”². Esta declaração de Kleier, nos inspira dizer que, vemos nas imagens das câmeras

de vigilância automáticas “o fim e a recapitulação” da imagem exibida na tela de vidro da televisão.

Este adeus solene ao homem por trás da Câmera, este desaparecimento total da subjetividade visual em um efeito técnico permanente, uma espécie de pan-cinema permanente (...) faz do novo material de visão uma matéria-prima da visão impávida e indiferenciada. (...) Com a interceptação do olho pelo aparelho de olhar, assistimos à emergência de um mecanismo não mais de simulação (como nas artes tradicionais) mas de substituição, que se tornará a última trucagem da ilusão cinematográfica.³

Em 1988 Virilio⁴ anunciava a existência de mais de 10 mil destas câmeras instaladas em todo o mundo. No Rio de Janeiro em novembro de 2004, já existiam 87 câmeras instaladas em diversos pontos dos espaços públicos da cidade: 14 delas em Copacabana, sete no Leblon; a estes números somavam-se 34 câmeras da CET-Rio espalhadas na principais ruas e avenidas da cidade – lugares de grande fluxo do trânsito – além das outras 32 fixadas ao longo das quatro galerias do Túnel Rebouças.

As 14 câmeras instaladas no bairro de Copacabana em 2004 (oito na orla e seis nas ruas internas), monitoradas por policiais do 19º Batalhão da Polícia Militar: “além de identificar bandidos em ação, as lentes inibem as ocorrências (...). Estamos na era do Big Brother. As câmeras estão por toda a parte, até em ambientes fechados. São como os olhos das nossas mães. Ninguém quer fazer algo errado sob os olhos da mãe”⁵. Esta fala do tenente-coronel Dario Cony, responsável pela central de captação das imagens no 19º batalhão da PM, é usada de forma a legitimar o sistema de vigilância social. Ao relacionar os olhos das lentes das câmeras, com os “olhos de uma mãe”, no qual se expressa, tradicionalmente, um olhar cuidadoso, zeloso, aos filhos, Cony altera subitamente o verdadeiro caráter destas imagens que consiste, fundamentalmente, em construir uma narrativa onipresente das ações desenvolvidas, no cotidiano, pelos indivíduos nos espaços públicos, ações estas descontextualizadas das suas relações tanto sociais, quanto de poder, nas quais, não há lugar para os “olhos de uma mãe”.

Com a automação da percepção – a *visiônica* – como já se convencionou chamar esta área da tecnologia – estaremos delegando inteiramente à máquina a função disciplinar e, por conseqüência, despersonalizando em definitivo o exercício do poder.

Todo o sistema hierárquico que ainda organiza certas estruturas de poder em nossa sociedade tenderá a se tornar obsoleto, cabendo então à percepção sintética e aos *expert systems* o controle automático de atividades tão diferenciadas como a produção industrial, o trabalho nos escritórios, o lazer em espaços públicos, a espionagem militar e assim por diante.⁶

Com a despersonalização do exercício do poder, hoje delegado à máquina, o discurso oficial, proferido pelos órgãos públicos, sofre uma reversão que, nos parece transparecer na fala do tenente-coronel ao se referir ao “olho” da lente das câmeras de vigilância como “olhar materno”. Deste modo, o discurso elaborado a partir das imagens capturadas por estas máquinas passam a ser difundidos nos meios de comunicação de massa e, conseqüentemente tornam-se convincentes ao espectador, não como método de coerção, mas sim como um olhar zeloso ao qual nenhum indivíduo deve temer.

Certamente, é preciso diferenciar as naturezas das variadas imagens produzidas na atualidade: aquela captada através do olho do sujeito na lente da câmera, e a outra, captada pela lente da *máquina de visão*, da qual nos fala Paul Virilio. Ao fazermos tal diferenciação novas questões, ligadas à construção das narrativas, em especial no jornalismo televisivo, vão surgir.

Até pouco tempo as imagens produzidas e exibidas nos telejornais não eram imagens que traziam consigo uma *enunciação de vigilância*, mas privilegiavam a informação, matéria prima da notícia jornalística. As imagens tinham, portanto, um outro caráter, cujo fundamento era o compromisso de narrar acontecimentos, “tematizados” e/ou “enquadrados” em suas respectivas editorias jornalísticas, fossem eles de: política, cultura, polícia, econômica, etc.

Na atualidade, boa parte das imagens exibidas diariamente nos telejornais – e cada vez se fazem mais presentes – é marcada pelo enunciador da vigilância, são imagens que, por sua natureza e caráter, não se enquadram nas tradicionais editorias das redações e, das quais podemos dizer, se integram a uma nova editoria que consiste num tipo de “reencarnação moderna de um panóptico, dissimulado e quase invisível, que se estende por todas as dimensões de nossa vida como uma teia esgarçada, porém implacável”⁷.

O panóptico – segundo Foucault – “é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto”⁸.

A densidade destas imagens nos leva a questionar: que tipo de *narrativa* do acontecimento é construída na atualidade? Que “informação” se constitui a partir deste modo de ver objetivo (angular da lente da câmera), e não mais subjetivo (quando o jornalista era capaz de interpretar o acontecimento)? E qual experiência começa a se configurar não só para o jornalista, como também, para o espectador com a produção e exibição desta nova narrativa imagética? São questões que nos remetem a uma reflexão sobre os reais sentidos, a partir do uso dos novos dispositivos de visibilidade, que passam a ganhar as palavras: *narrativa*, experiência e informação na elaboração do telejornalismo atual.

Porém, é preciso observar que as imagens de vigilância exibidas frequentemente nos telejornais não são só capturadas através das câmeras “oficiais”, estrategicamente instaladas nos espaços públicos, pela Polícia Militar, nem tão pouco por aquelas de controle do tráfego sob a responsabilidade da CET-Rio, mas também, e sobretudo, pelas minúsculas *webcams*, comumente usadas nos estabelecimentos comerciais onde se lê “sorria você está sendo filmado” ou mesmo por qualquer indivíduo, que de posse deste aparelho, o utiliza com o intuito de gravar ações escusas nos espaços privados. Trata-se aqui de imagens que se associam na sua abordagem – todas exibem uma natureza mecânica de vigilância – mas ao mesmo tempo se *diferenciam* no seu caráter.

A captação destas imagens pela Polícia Militar, CET-Rio e nos estabelecimentos comerciais (onde o indivíduo faz de conta que a câmera não está ali) tem em comum a ausência de operadores nas suas câmeras e que, por isso, realizam movimentos mecânicos, previamente estabelecidos: em linha reta, de cima para baixo, da esquerda para a direita e vice-versa. Deste modo, o “olhar” é enquadrado de forma angular, isto é, as câmeras são posicionadas (no alto dos prédios, nos postes e sinais de trânsito das avenidas, no teto dos estabelecimentos), de maneira que não possam se desviar das ações desenvolvidas pelo indivíduo, porém, somente naqueles espaços específicos, mesmo que algo relevante ocorra ali, simultaneamente, ao lado, suas coordenadas não são desviadas para além daquele limite visual.

Já o uso da *webcam*, denominada pela imprensa, como “câmera escondida”, implica num outro caráter de vigilância que consiste, primeiramente, numa relação na qual o indivíduo (s) que está sendo filmado não é avisado sobre a existência da câmera – em geral ela é camuflada na pró-

pria roupa ou, em qualquer outro objeto usado pelo controlador⁹ das imagens. Neste caso, é pertinente observar que, embora a câmera esteja fixada, na maior parte das vezes, no próprio corpo do jornalista não implica em dizer que o olho dele esteja “colado” à lente. Pelo contrário, o olho está tão distante dela tal qual o olho das câmeras controladas pela Polícia Militar ou pelos profissionais da CET-Rio. No entanto, os movimentos desta câmera não respeitam os enquadramentos previamente estabelecidos por aquelas: linha reta, de cima para baixo e da esquerda para a direita. Neste caso, o controlador da câmera pode captar imagens a partir de outros movimentos e enquadramentos que não estes.

O uso da *webcam* como “câmera escondida” vai estabelecer uma narrativa na qual a *imagem do sujeito passa a ser constituída fora do olhar do outro*, em dois sentidos: tanto longe do olho do indivíduo na lente da câmera, quanto no fato do indivíduo não ser informado, previamente, que está sendo filmado. As outras câmeras de vigilância ao contrário, usam alguns avisos alertando aos indivíduos de que eles podem estar sendo filmados ou que podem vir a ser filmados, caso pratiquem alguma transgressão, como os avisos encontrados nas rodovias “fiscalização eletrônica a 100 mts”.

Na tela da televisão, em especial nos programas jornalísticos, este tipo de imagens, cada vez mais inseridas, são imagens não convencionais, marcadas por um certo *estranhamento*¹⁰ causado aos olhos do espectador. O estranhamento provém, e aqui seguimos Freud, da ambigüidade que a palavra alemã *Das Unheimliche* traz consigo, oscilando entre o “familiar” e o “desconhecido” e traduzida habitualmente por “estranho”, “macabro”, “assustador”, ganha pelo adjetivo que a compõe (*heimliche*). A ambigüidade de algo que é “familiar e conhecido” e, ao mesmo tempo, “inquietante e estranho.” Este estranhamento localiza-se, de imediato, nos “planos” e “movimentos” que não remetem a uma imagem, até então freqüente na tela da televisão, gravada em quadro fixo e na maioria das vezes de uma só vez.

Os planos feitos em *plongée* são os mais comuns neste tipo de imagem vigilância, é quando a câmera se posiciona de cima para baixo provocando um “efeito” de total visibilidade do ambiente e daqueles que por eles circulam. É um plano que não privilegia a individualidade, mas a ação coletiva. A enunciação da vigilância se efetua, portanto, na sua verticalidade quando então “os objetos nos percebem”¹¹. A câmera escondida, ao contrário, o seu controlador deixa transparecer, através dos seus movimentos, a necessidade de individualização da ação, é preciso que a personagem seja

imediatamente identificada pelo espectador simultaneamente a ação que está realizando. Neste caso a câmera deve ser trabalhada na altura do indivíduo e não sobre ele.

É preciso considerar ainda que a câmera escondida por estar fixada longe do olho e, em geral, das mãos do seu controlador passa a ganhar movimentos bruscos que, vão resultar em estranhos enquadramentos (imagens em diagonal de *closes*, imagens fragmentadas de mãos e objetos, também em diagonal, e por vezes fora de foco), que ressaltam uma total falta de acomodação deste tipo de enquadramentos na tela de vidro da televisão e que por isso manifesta, aos olhos do espectador, uma “inquietante” e “estranha” sensação.

São imagens de origens diversas que nem sempre são produzidas por profissionais, mas por indivíduos comuns que, de posse de *webcams*, celulares, câmeras fotográficas e filmadoras registram, não só, atos de corrupção como também flagrantes do cotidiano das cidades. É um fenômeno que vem se proliferando de forma banal na atualidade. Propomos inicialmente, apresentá-lo como uma vertente, possivelmente inspirada, em particular no caso brasileiro, no programa Disque Denúncia (programa nacional ligado ao Núcleo de Estudos em Defesa, Segurança e Ordem Pública – NEDOP do Centro Universitário – UNIDF de Brasília) que incentiva o indivíduo a denunciar crimes e criminosos em todo o país.

O Programa, além de se apresentar como um dispositivo contra a insegurança coletiva, diz reafirmar “o direito de saber”¹² o que, supomos, inspirou de certa maneira a uma camada da população o direito não só de registrar as transgressões sociais criminosas no Programa, como também de exibi-las nos veículos de comunicação de massa.

“Depois da delação ao pé do ouvido, da maledicência e da calúnia, dos danos sociais do boato, do telefone gratuito para delatores ou das escutas telefônicas de suspeitos, começa, pois, o reino da delação ótica (...)”.¹³ Inevitavelmente, grande parte dos espectadores já assistiram, na tela da TV, imagens com este caráter.

Recentemente, em agosto de 2005, uma senhora aposentada de 80 anos, com o nome fictício de Dona Vitória, se tornou conhecida através de uma reportagem publicada no jornal Extra¹⁴ na qual ela denuncia 26 pessoas envolvidas no tráfico de drogas, entre elas nove são policiais militares. Dona Vitória, da janela de seu apartamento no bairro de Copacabana e, de posse de uma mini câmera VHS passa a gravar, escondida, imagens da

Ladeira dos Tabajaras onde aparecem traficantes negociando drogas, não só entre eles, mas com consumidores menores de idade.

De início, ao ver as imagens, o que nos chama a atenção, é a facilidade com que Dona Vitória manuseia a câmera digital (são 33 horas de gravação). Provavelmente, esta senhora octogenária foi convencida, pelos anúncios publicitários, a comprar uma câmera digital a partir de uma anunciada facilidade sustentada na criação de um mito tecnológico de mercado, no qual: qualquer indivíduo pode facilmente operar este tipo de máquina, de consistência leve e, de pequenas proporções. Busca-se, nos parece, nesta forma publicitária, além da venda do objeto, a imersão do indivíduo numa nova tecnologia simples e de eficaz operacionalidade. Dona Vitória é, certamente, convencida por ela.

De início chamamos a atenção para a natureza e o caráter das imagens capturadas pela aposentada onde o olho está, ao contrário das imagens que descrevemos anteriormente, ligado à lente da câmera, passando a estabelecer, entre a lente e o acontecimento, um outro tipo de narrativa na qual: o “olho” que olha não está “cego”, mas inserido no mundo. Porém, o verdadeiro arrebatamento destas imagens está na voz *off* da Dona Vitória que intervém, simultaneamente, quase que durante toda a filmagem, naquilo que se passa diante do olho dela. Este diálogo íntimo, entre áudio e vídeo, expressa de modo tocante, a angústia que experimenta a aposentada diante dos acontecimentos na Ladeira dos Tabajaras. A partir desta configuração propomos localizar o caráter destas imagens.

Primeiro, é preciso observar que ao usar a câmera digital, de forma *oculta*, Dona Vitória a transforma, conseqüentemente, num dispositivo político de denúncia que passa a copiar, de certa maneira, o modelo controlador exercido pelos órgãos oficiais. Tanto isto é verdadeiro que as imagens ao serem divulgadas nos veículos de comunicação de massa (jornal Extra e TV Globo), levaram a Polícia Militar a identificar e prender aqueles indivíduos envolvidos no tráfico de drogas na Ladeira dos Tabajaras, tal qual as câmeras de vigilância fixadas na orla da praia de Copacabana que, ao captarem ações transgressoras, levam os policiais a efetuarem as prisões dos envolvidos.

Num segundo momento é preciso observar que da mesma maneira que estas imagens se aproximam, no modo de sua captação, elas também se diferenciam e, podemos afirmar que a principal inserção que vai constituir esta diferença encontra-se no curso do tempo, próprio de cada uma delas.

As CV dos espaços públicos transmitem à central de captação, tanto da CET-Rio, quanto da Polícia Militar, imagens ao vivo e simultâneas. Nelas, a referência do acontecimento se constitui em *tempo real* ao contrário das imagens captadas por Dona Vitória, cuja filmagem é realizada em agosto de 2005 e a sua exibição pública só acontece no ano seguinte. Deste modo, as imagens das CV dos espaços públicos produzem uma narrativa do agora onde a cena acontece por inteiro, isto é, no tempo real e simultâneo entre as personagens da ação e aqueles que a assistem (os observadores da central de vigilância), enquanto que as imagens captadas pela aposentada, pelo contrário, ao romper com a temporalidade do real/simultâneo passam a estabelecer uma outra ligação entre o tempo do acontecimento e o tempo de sua exibição, o que remete conseqüentemente, a um outro sentido narrativo, não só decorrente da percepção das imagens como também e, fundamentalmente como dissemos anteriormente, da narrativa em voz *off*¹⁵ na qual se expressa, de maneira sonora, a aposentada.

O uso nas reportagens exibidas na televisão (mídia na qual as imagens da Dona Vitória ganham visibilidade para um grande público) da voz *off* é muito comum. As imagens do acontecimento chegam ao espectador, na maior parte das vezes, acompanhadas da voz *off* do jornalista, narrativa clássica das reportagens televisivas, e que “aparece”, fundamentalmente, nas reportagens como afirmação daquilo que está sendo exibido na tela da TV. O que é preciso ressaltar, no uso da voz *off* da aposentada, é que, ao contrário dos *offs* das reportagens televisivas, Dona Vitória constrói uma narrativa autônoma, subjetiva, pessoal, e independe das imagens. Com isso queremos dizer que é uma narrativa que “fala” de uma sensação, de uma experiência vivida por ela e que, portanto, não é um *off* que está ali somente para legitimar aquilo que está sendo exibido mas sim como um desabafo, um “monólogo interior” no qual transparece algo que não está, necessariamente, na imagem.

A expressão sonora é, pois, aquela que tem o som (e o próprio silêncio) como suporte, como substância ou como principal material. A expressão sonora supõe uma determinada percepção, (...). Poderíamos, por exemplo, observar que a percepção visual tem um aspecto fortemente analítico e que a percepção auditiva é essencialmente sintética. Por síntese entenda-se esta capacidade de unir ou reunir, por análise entenda-se a capacidade de distinguir, de separar.¹⁶

Esta citação do músico Leonardo Sá nos leva a refletir sobre a percepção auditiva e a sua capacidade, diz ele, de unir e reunir ao contrário do que ocorre com a percepção visual que distingue e separa. Embora tenhamos estabelecido uma distinção entre imagem e áudio, no vídeo produzido por Dona Vitória, dando a este último autonomia em relação ao primeiro, observamos que a voz *off* “simultânea” às imagens do tráfico de drogas da Ladeira dos Tabajaras, traz com ela *um outro tipo de união* que vai se configurar, não em legitimar a imagem, mas sim em fazer uma conexão no interior deste fluxo, na qual imagem e áudio passam a adquirir uma temporalidade de tempo presente.

Essa minha causa na Justiça vai parar nos direitos humanos internacionais, porque eu não posso ficar assim nessa situação, com 80 anos de vida. Todos os vizinhos têm suas famílias, vão embora, fogem, saem daqui, têm outros lugares para morar. Eu não tenho. Eu vou pedir ajuda e Deus vai estar na minha companhia, junto de mim para quando alguém ouvir essa fita ter um pouco de pena, um pouco de consciência do que está acontecendo aqui. Não dá mais para viver nesse lugar. A Justiça não está dando atenção ao que acontece. Eu estou há um ano, desde março, pedindo ajuda. Há um ano eu estou na Justiça, pedindo socorro.¹⁷

Na tela, durante este desabafo, Dona Vitória filma dois traficantes que, enquanto conversam, manuseiam seus fuzis, em seguida, na mesma sequência, imagens destes mesmos jovens preparando cigarros de maconha. O “monólogo interior” proferido pela aposentada, durante as 33 horas de gravação do vídeo, faz com que aquilo que está sendo visto/ouvido assuma a categoria de um tempo que se presentifica, para o espectador, só possível, diz Norbert Elias¹⁸, quando o indivíduo se encontra em determinado instante no interior de um fluxo contínuo no qual esteja vivendo. Na literatura este *instante interior*, no qual se encontra a personagem, remete a um *tempo interior* que explora as “virtualidades da memória e da retrospectão e devassando o enredado mundo interior das personagens”.

É preciso ressaltar que a expressão “monólogo interior”, utilizada por nós para adjetivar a voz *off* da Dona Vitória, se constitui, originalmente, numa técnica literária criada pelo escritor francês (de pouca expressão nas

letras) Édouard Dujardin (1861-1949) – a técnica aparece pela primeira vez no romance *Les Lauriers sont coupés*, publicado em 1887. Dujardin diferencia o *monólogo interior do monólogo* tradicional não só na sua matéria quanto na sua forma. A matéria, diz ele, está:

(...) na expressão do pensamento mais íntimo da personagem e que, portanto, mais próximo do inconsciente; quanto a seu espírito, é um discurso anterior a qualquer organização lógica, reproduzindo esse pensamento no seu estado nascente e com aspecto de recém vivido; quanto à sua *forma*, realiza-se em frases diretas reduzidas ao mínimo de “sintaxe”.

(...) quando alguém ouvir esta fita vai ter um pouco de pena
(...) (Dona Vitória).

É preciso observar que o modelo controlador estabelecido, através das lentes das câmeras de vigilância, não se restringe única e exclusivamente aos espaços públicos da cidade, como: ruas, avenidas, bancos e supermercados, e no caso específico de Dona Vitória, para as “ruelas” das favelas, ao contrário, as lentes destas câmeras voltaram-se para os espaços privados das residências. Já em 1997¹⁹ a americana June Houston a pretexto de que fantasmas a perseguiram, instalou em seu apartamento, em pontos estratégicos: sob a cama, diante da porta e no porão, 14 câmeras. As imagens captadas pelas *livecams* eram transmitidas para um *site* da WEB, segundo declaração de Houston na época, as câmeras foram instaladas com o intuito de que aqueles que fossem visitar o *site* pudessem “vigiar os possíveis espectros que a perseguiram”.

Este modelo controlador dos espaços privados que se tornam públicos vem ganhando, na atualidade, cada vez mais popularidade. Assistimos frequentemente nos telejornais imagens de atos de violência cometidos, na maior parte das vezes, por babás e cuidadores de crianças e idosos. São imagens captadas pelas *webcams* fixadas, por familiares destas vítimas, em pontos estratégicos dos espaços privados das casas e apartamentos, imagens que, num primeiro momento, são para serem usadas como poder comprobatório, perante os órgãos oficiais de seguranças, de ações criminosas praticadas contra indivíduos indefesos. Estas imagens de interesse única e exclusivamente dos familiares das vítimas ganham as telas da televisão e, na maioria das vezes, no horário de grande audiência, durante as

transmissões dos telejornais em rede nacional, rompendo, deste modo, com a fronteira do privado²⁰. Sendo assim, as ações desenvolvidas no campo do privado, ao ganharem publicidade na tela da TV, trazem com elas o fim de um tipo de “segredo” antes limitado à intimidade familiar.

Alain Ehrenberg, em *L'Individu Incertain*²¹, nos conta a história do casal Viviane e Michel que, segundo ele, promove em outubro de 1983, mudanças definitivas no repertório dos programas da televisão francesa. Nesta data Viviane, casada há 15 anos e se dizendo feliz, vai a público em um programa em rede nacional declarar que Michel sofre de ejaculação precoce. A partir desta confissão pública, diz Ehrenberg, os problemas pessoais dos franceses passaram a ganhar as telas da televisão. No caso específico, apesar de não existir câmara (escondida) de vigilância – a câmara está diante da personagem no estúdio da TV – o que nos interessa é que o segredo do casal é revelado.

No momento em que tudo tende a passar para o lado do visível, como se dá em nosso universo, o que acontece com as coisas que eram antes secretas? Elas se tornam ocultas, clandestinas, maléficas: o que era simplesmente secreto, isto é, algo a ser trocado em segredo, torna-se o mal e deve ser abolido, exterminado, mas não pode ser destruído: de certo modo, o segredo é indestrutível. Ele vai ser então satanizado e vai passar através dos próprios instrumentos usados para eliminá-lo.²²

Sendo assim podemos dizer que a televisão seria um destes instrumentos de satanização do Mal do qual nos fala Baudrillard, neste caso seria um dos seus principais dispositivos usados para a revelação dos segredos dos indivíduos na atualidade. Para Baudrillard a tecnologia está a serviço do bem já que é através de seu uso que o indivíduo promove a satanização do Mal. Para Ehrenberg o que Baudrillard chama de satanização não passa de um *psy-show* isto é, uma terapia ao vivo na qual é dado ao indivíduo a oportunidade de dividir com o público seus problemas cotidianos compartilhando, com este público, a responsabilidade em solucioná-los.

No entanto nos parece que, tanto para um quanto para o outro, a revelação pública de alguma coisa do campo do privado na tela da televisão, transparece na sociedade atual como algo positivo: primeiro, por

possibilitar a eliminação de algo maléfico, clandestino, como nos fala Baudrillard e segundo, por dividir com a sociedade problemas particulares de âmbito familiar o que de certa forma, retira dos ombros, no caso, de Viviane e Michel, a exclusividade em resolvê-los.

Ao mesmo tempo em que propomos uma reflexão voltada para este tipo de tendência do indivíduo, na atualidade, que vai a público declarar, espontaneamente, para uma grande audiência questões de foro íntimo, pretendemos também, em nossa pesquisa, refletirmos sobre a *conduta* daqueles apontados como os responsáveis pela estratégia de captação destas imagens – no caso específico nos remetemos à instalação das *webcams* no interior das residências, com o intuito não só de captar imagens de maus tratos a membros das famílias, como também ações de furtos cometidos por empregados domésticos destas residências – imagens que posteriormente podem ou não (dependendo da conduta destes indivíduos) ganhar publicidade, caso sejam ancoradas, nos veículos de comunicação de massa.

A determinação, cada vez mais freqüente, dos indivíduos em fixar câmeras de vigilância nos ambientes domésticos implica numa experiência que revela, no mínimo, uma dupla face: uma delas estaria na *banalização* do ato de vigiar, qualquer indivíduo pode adquirir este minúsculo aparelho de visibilidade, por um baixo custo e exercer, através dele, a vigilância a outra, estaria na sua conseqüência; ao exercer o poder da vigilância, o indivíduo estaria provocando uma espécie de *esvaziamento da sua dimensão ética*, que se constitui em instituir novas relações e significados as palavras vigiar, controlar²³ e *denunciar*.

Esta questão nos conduz a retomar o conceito de panóptico de Jeremy Bentham do qual se apodera Michel Foucault²⁴ ao tratar do tema vigilância. O modelo panóptico²⁵ surge com o aparecimento da prisão moderna. Nele, as celas dos prisioneiros eram, arquitetonicamente, organizadas ao redor de uma torre central através da qual *poucos podiam vigiar muitos*. Para Foucault estava implícito neste novo modelo de vigilância um novo tipo de sociedade em transformação. De fato, na contemporaneidade diversas instituições públicas (não só os presídios) como; escolas, hospitais e bibliotecas se utilizam de equipamentos de vigilância, em geral, câmeras em circuito fechado que transmitem, para uma central de captação, as imagens capturadas dos indivíduos que circulam nestes espaços. São instituições que reproduzem o princípio do modelo panóptico no qual *poucos vigiam muitos*.

No entanto, o modelo que nos interessa no momento abordar foge ao panoptismo e vai se configurar no que Thomas Mathiesen²⁶ chama de sinoptismo²⁷. Neste, o modelo de Bentham sofre uma inversão, ao contrário do primeiro, o sinoptismo se configura no modelo em que *muitos observam poucos*.

É claro que estou pensando no desenvolvimento do sistema de meios de comunicação de massa modernos (...) onde a muitos é permitido observar poucos – ver os VIPs, os repórteres, as estrelas, quase uma classe nova na esfera pública (...) é possível dizer que não só o panoptismo, como também o sinoptismo caracterizam nossa sociedade (...). Assim, em todos os sentidos da palavra (*sinoptismo*), pode-se dizer que vivemos em uma sociedade espectral. Como mencionamos anteriormente, as estruturas do panóptico e do sinóptico, precisamente juntas, desempenham funções de controle decisivas na sociedade moderna.²⁸

As imagens captadas pelas *webcams* fixadas nos ambientes domésticos e que, posteriormente, ganham publicidade ao serem exibidas nas telas da TV se enquadram, por suas características, no modelo “sinóptico”, isto é, imagens através das quais muitos (uma grande audiência) *observam poucos* (a babá que surra crianças, idosa que recebe maus tratos de seus cuidadores, como também o ato sexual de dois adolescentes exibido, recentemente, através da internet). O uso indiscriminado das *webcams* no interior das residências delega a estes indivíduos, o poder da vigilância sobre o Outro que, na maioria das vezes, não sabe que está sendo filmado. Esta ação de fixar câmeras em pontos estratégicos dos ambientes domésticos, além de instituir *um novo modelo de conduta*, no qual o sentido ético é redimensionado, delega a este indivíduo (responsável pela captação das imagens) o “direito” de autor e portanto de uso das mesmas, incluindo aí o pleno direito de “negociar” sua exibição com as emisoras de televisão.

Ao tornar públicas situações brutais ocorridas no âmbito do privado, as quais, como já dissemos anteriormente, só dizem respeito à família das vítimas e às instituições policiais, faz transparecer, na sociedade atual, um tipo de ação comparável à dor pública vivida por Robert François Demiens²⁹, que teria tentado assassinar o rei da França, Luis XV no ano de 1757, e que por isso é violentamente torturado.

A violência se constitui uma forma de vínculo humano em que a intenção inicial ou a finalidade buscada passam pelo uso da força – física, psíquica ou institucional –, o que resulta em dano, perda, sofrimento, humilhação ou morte de outra pessoa, então convertida em vítima. Claro que sua extensão social varia enormemente e tanto se manifesta em absoluta evidência, no caso de hostilidades de massa (guerra), quanto de modo íntimo ou reservado, entre apenas duas pessoas.³⁰

O suplício de Demiens foi assistido em praça pública por uma multidão de espectadores. Mais de dois séculos depois, o período agora é a primeira década dos anos 2000, uma outra multidão assiste a um outro tipo de suplício, este ganha como espaço público a tela da televisão. Certamente há neles diferenças, mas há, seguramente, semelhanças e a principal delas estaria no corpo. Tanto Demiens quanto as crianças e os idosos que citamos acima, sofreram publicamente com a punição física. A diferença está na natureza do suplício: aquele praticado no século XVII punia *exemplarmente o autor* da ação criminosa (Demiens tentara matar o rei), enquanto que o corpo supliciado na atualidade é o da vítima e não do réu. Deste modo, os corpos supliciados que ganham visibilidade são, de certa forma, corpos dos inocentes.

Sendo assim, o supliciando contemporâneo “vive” duas vezes seu suplício: a primeira com o castigo físico praticado por seu algoz e a segunda a partir da sua exibição pública.

A exibição das imagens de violência através dos veículos de comunicação (televisão, internet), com a permissão dos próprios familiares das vítimas traz, implicitamente, uma justificativa para o *ato da vigilância* nos espaços privados. De certa forma, tal justificativa, corresponde ao argumento usado pelo tenente – coronel da PM, citado no início deste trabalho, ao fazer referência às câmeras de vigilância fixadas nos espaços públicos da cidade declara: “são como os olhos da mãe”. Neste caso, as imagens capturadas nos ambientes domésticos, poderiam até ser, caso fossem usadas, única e exclusivamente, como poder comprobatório, junto aos órgãos policiais, da violência praticada contra indivíduos indefesos, mas não é bem assim.

Em alguns casos, é preciso observar que, embora o acusado já tenha sido detido pela polícia as imagens ganham, mesmo assim, as telas da televisão. A justificativa para a publicidade destas imagens estaria funda-

mentada num tipo de *punição exemplar* que, ao tornar-se pública, se transforma num forte dispositivo inibidor, tal qual a cena de violência pública aplicada sobre Demians, para que casos semelhantes e, assim pensava o rei, não voltassem a se repetir.

Resta saber o que diria, se pudessem ou os deixassem falar, os supliciados do séc. XXI.

Notas

1. Este trabalho traz algumas reflexões que estão sendo desenvolvidas em minha tese de doutorado sob a orientação da Profa. Dra. Consuelo Lins (ECO).
2. VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 72.
3. VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 72.
4. VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. p. 67.
5. Tenente-coronel DARIO CONY. In: *O Globo*, 18 de novembro de 2004. Caderno Zona Sul, p. 26.
6. MACHADO, Arlindo. A cultura da vigilância. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária – Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 96.
7. MACHADO, Arlindo. A cultura da vigilância. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária – Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 93.
8. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 178.
9. Usamos a palavra “controlador” ao invés de “realizador” por acharmos mais adequada a este tipo de captação de imagem. São imagens que só serão reveladas quando transportadas à tela do computador e serão tão surpreendentes para aquele que as capturou quanto para seus espectadores.
10. Nos dizeres de HANNS, L. A. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
Sentidos do adjetivo *heimlich*:
a) Familiar, conhecido
b) Secreto, oculto
c) Inquietante, estranho
O ponto de “torção” em que *heimlich* passa de “familiar e conhecido” para “inquietante e estranho” ocorre no sentido b: aquilo que é “secreto e oculto” pode ser “familiar, íntimo e recôndito” para aquele que participa do segredo (pois acontece entre quatro paredes). Por outro lado, o “secreto e oculto” pode ser sentido como “escondido, furtivo e estranho” na avaliação dos outros excluídos.
11. A citação “Agora os objetos me percebem” consta no *cahiers* do pintor Paul Klee, e é usada por Paul Virilio no livro *A máquina de visão*, tomamos a liberdade em colocá-la na primeira pessoa do plural.
12. Site- <http://www.disquedenuncia.org.br/meio.html> - site Disque Denúncia pelo Brasil. O texto que apresenta o site é assinado pelo Prof. Dr. George Felipe Dantas.
13. VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. p. 67.
14. A reportagem foi publicada no jornal Extra em 20 de fevereiro de 2006. Em 17 de abril de 2006, no mesmo jornal, é publicada a reportagem que trata da condenação dos 26 envolvidos nos crimes.

15. RABAÇA, Carlos Alberto e Barbosa, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1978. Diz-se da voz off, pessoa ou objeto que não estão visíveis na cena apresentada. Voz off, locutor em off. Fora de cena. Informação confidencial, prestada por um entrevistado ao jornalista, com a condição de não ser publicada. Forma abreviada da locução inglesa off the record.
16. SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto. *RedeiImaginária – Ttelevisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.124.
17. Jornal Extra. Depoimentos de Dona Vitória em, 31de julho de 2006. As imagens que são citadas por mim estão nos seis minutos de vídeo que fazem parte do arquivo do Departamento de Jornalismo da TVE no Rio de Janeiro.
18. ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 63.
19. VIRILIO, Paul. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. p. 61. Segundo o autor, esta matéria foi publicada no jornal francês Le Monde, em 18 de novembro de 1997.
20. A distinção entre as categorias de público e privado rendem um longo debate, já que elas recebem, ao longo dos tempos, diferentes sentidos constituídos e adaptados às transformações culturais/tecnológicas de cada época. O tema será desenvolvido ao longo dos capítulos do trabalho. No momento chamamos a atenção apenas para a relação entre estas categorias a partir do uso das telas de vidro da televisão e do computador.
21. EHRENBERG, Alan. *L'Individu Incertain*. Cap. II. “La Télévision, Terminal Relationnel”. Paris: Hachette Littératures, 1995. p. 167
22. BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 35-36.
23. Usamos o sentido de “controle” como é trabalhado, inicialmente, por Thomas Mathiesen como algo mais que a vigilância “implica a regulação do comportamento ou a atitude que pode decorrer, por exemplo, da vigilância”.
24. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1977.
25. “Panópticas” surge originalmente da palavra grega pan, que significa “todo” e opticon que representa o visual.
26. MATHIESEN Thomas. A sociedade espectadora. O “panóptico” de Michel Foucault revisitado”. In: *Revista Margem* n. 8 – Dezembro de 1998. p. 78.
27. O conceito é composto pelas palavras syn, que remete à expressão “junto” ou ao mesmo tempo, e opticon que relaciona-se com o visual.
28. Idem, MATHIESEN Thomas, op.cit. p. 81-82 . Faz-se necessário esclarecer que na acepção de Mathiesen, Foucault comete um “descuido” ao abordar somente o modelo panóptico, não levando em conta o processo oposto a este modelo no qual ocorre, a emersão dos meios de comunicação de massa e em especial a televisão. Mathiesen observa que, paralelamente ao surgimento da prisão moderna que compreende o período entre 1750 e 1830 nascia a imprensa de massa e que foi na década de 1830, precisamente no ano de 1833 que foi fundado o jornal New York Sun, periódico que, dois meses após a data de seu lançamento, em setembro do mesmo ano, colocava em circulação cerca de 3 mil exemplares.
29. Capítulo de abertura do livro *Vigiar e punir* de Michel Foucault
30. CUNHA, Newton. Cultura contemporânea cidadania do medo. In: MIRANDA, D. S. (org.) *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.135.

Resumo

Este artigo é parte de uma discussão sobre mudanças que ocorrem nas imagens contemporâneas que sinalizam para o aparecimento de uma estética de vigilância. São imagens capturadas por diversos tipos de câmeras: vídeo, máquina fotográfica, celulares, *webcam*, etc., dispositivos visuais que tornam os indivíduos vigias e/ou vigiados. A livre circulação destas imagens nos Departamentos Policiais, nas telas da televisão e dos computadores parece potencializar, nas sociedades modernas, uma cultura da delação.

Palavras-chave

Imagens contemporâneas; estética de vigilância; cultura da delação.

Abstract

This article is part of a debate about changes occurring in contemporary images, signing to the birth of a watchful aesthetics. Many of them are captured by several types of câmeras: vídeo, photo machines, celulares, webcam and so on, that is, visual gadgets that may turn individual into vigilants. The free circulation of these images into the Police Departments, on TV screens and computers seems to strength a denouncing culture, in modern societies.

Key-words

Contemporary images; watchful aesthetics; denouncing culture.