

COMPOSIÇÃO PARA CIRCUITO DE VÍDEO-VIGILÂNCIA

Composition for Video-surveillance Circuit

Paola Barreto Leblanc ^a

^(a) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), PPGCOM, Rio de Janeiro, RJ – Brasil, e-mail: paola.bl@uol.com.br

Resumo

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 liberdades civis 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 mediatizado.

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

Abstract

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.

LIÇÕES DE VÍDEO-VIGILÂNCIA

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, 2002; NORRIS; ARMSTRONG, 1999; MCCAHILL, 2002).

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, Nam June Paik, Peter Campus, Dan Graham, Bill Viola, Sophie Calle, Marie Sester) nos apontam algumas direções para a lida com o dispositivo que reconfigura espaços públicos – e privados. Neste sentido nos propomos aqui ao conceituamento de uma *estética da vigilância*. Aspectos trabalhados por Thomas Levin (2003), Paul Virilio (1993) e Fernanda Bruno (2007; 2008) nos auxiliam na compreensão da dimensão estética do dispositivo.

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 monitoração, analógica ou digital, de um dado espaço, público ou privado. Os circuitos de vídeo são conhecidas praticas 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 agressões seja contestado por diversas pesquisas (HEMPEL; 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 comportamento julgado inadequado - 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,¹ o circuito de vídeo-vigilância produz imagens “autênticas” que suprem uma demanda por imagens da “realidade”.

As câmeras de vídeo-vigilância, assim como as câmeras do cinema direto,² pretendem se passar por moscas pousadas na parede, camufladas no mobiliário urbano e na arquitetura dos espaços. No Brasil, um estudo de 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 o direito à vida privada, o direito de imagem, o direito à liberdade individual e o direito de circular anonimamente muito está 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.

Em sua luta contra a instalação de câmeras de vigilância em espaços públicos o movimento *Asamblea por el Libre Uso del Espacio Público La Calle es de Todos* argumenta que o discurso de instalação dos circuitos trata a rua como se fosse *un escaparate* – uma vitrine. As perguntas colocadas por esta situação: As imagens servem para vender produtos? As imagens servem para proteger pessoas? Que pessoas? As imagens servem para alimentar os bancos de dados? Que 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 as milhares de informações.

O acúmulo de dados torna o trabalho humano para detectar incidentes em meio as quantidades gigantescas de informação impossível. Desta maneira a automação não apenas do registro, mas da monitoração faz-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 tidos 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*, mas à questão do dispositivo. A vídeo-vigilância pode ser

¹ Interessante notar que estas observações dizem respeito as sistemas de vídeo-vigilância mais simples. Certamente o desenvolvimento tecnológico impulsionado pelo mercado da segurança irá produzir câmeras moveis em alta resolução e com uma interface mais transparente do que os atuais sistemas.

² Movimento de cinema documentário que teve seu auge nos anos 1960 nos EUA e que buscava uma postura de observação que não supostamente não interferisse nos ambientes filmados.

utilizada para observar banalidades cotidianas, crianças brincando na chuva,³ sacolas plásticas que voam.⁴ 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 deve ser tomado 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 e dos imaginários contemporâneos nos quais se inscreve: celebridades, *paparazzi*, insegurança, medo, voyeurismo, exibicionismo e outros campos que se entrecruzam toda vez que uma câmera entra em cena.

Lições de Cinema

Pensada como uma ação de *sub-vigília* (MANN, 1998)⁵ 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 pois o dispositivo de exibição é constituído por projeção em sala escura com os espectadores na penumbra diante da tela luminosa. Ainda que a telona esteja em circuito com o painel de controle, os múltiplos monitores e a “pilotagem” de um *VJ* (operador), entendemos a CCVV como uma forma de cinema-expandido.⁶

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, p. 108)

O modelo de espectralidade fechado, fabricado, aonde 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 convencionalizado 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.

³ O premiado filme de Cão Guimarães, “Da janela do meu quarto” (Brasil, 2004).

⁴ A célebre cena de *American beauty* (Beleza Americana, Sam Mendes, EUA, 1999).

⁵ Nossa tradução para o conceito de “Sousveillance” (Mann, 1998).

⁶ Para um detalhamento na definição de cinema expandido ver Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. NY: E.P. Dutton & CO., Inc.

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, 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”⁷ da convergência do olhar para um ponto único, é a figura epistemológica da perspectiva albertiana e do iluminismo.

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 britânico Peter Greenaway, com algum exagero, irá afirmar que a televisão 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)

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 espectador, a 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,⁸ a condição de possibilidade para que as imagens ganhem sentido, a noção de autoria precisará ser redefinida. 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

⁷ 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.

⁸ A noção de *meta-texto* de Brecht aqui nos auxilia. Em oposição ao *sub-texto* stanislavskiano, não se trata de algo oculto sob uma psicologia de um indivíduo, mas da dimensão épica, social e histórica que constitui o dispositivo da cena.

“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 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 sensoriais-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, aonde a cena criada não independe da presença da câmera e nem mesmo a precede, mas é por ela instaurada.

COMPOSIÇÃO PARA CIRCUITO DE VÍDEO-VIGILÂNCIA

O cinema ao vivo com material de vídeo-vigilância em direto combina elementos visuais em sua fatualidade, “cine-células” (VERTOV, 1923) em um dado sentido, mas sem que a “vida de improviso” (VERTOV, 1991) 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.⁹ 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, aonde 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 compõe uma memória compartilhada por espectadores, *performers* e operadores, estereótipos estes 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

⁹ Precisamente o procedimento de Manu Luksch no longa-metragem *Faceless*, Reino Unido, 2007.

encadeamentos cristalinos e opacos. A causalidade, que é o elo do regime clássico narrativo orgânico, cede à casualidade do regime cristalino no governo da atenção.

As imagens registradas automaticamente são tomadas não como conteúdo de uma *representação*, mas como *apresentação* 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 tem começo nem fim. Mas que a força que organiza sua duração não está regida por leis da univocidade e da teleologia, mas por meio da reflexividade. 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 sensórios-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”, (DANTO, 2002) 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-Realismo¹⁰ 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, p. 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 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

¹⁰ Movimento que marcou o cinema italiano do pós 2ª guerra.

be more touching than all the rest. Weak times, dead times; the important thing is 'between acts'. (VARDA, 2008, apud ROPARS, 2008)

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 é, mais do que *ver* algo, é ver se há algo a ser visto e, ao mesmo tempo, e sobretudo, *ver-se vendo*.

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 variações de velocidade, suspensão e ações em reverso, criando uma ilusão de ótica¹¹ 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 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

¹¹ Entre as citações da *Farbenlehre* de Goethe que Johnatan Crary pinça está “não há ilusões de ótica, apenas verdades óticas”.

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.

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 de “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 (1985) a respeito a 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 forçam 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 de 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, p. 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 a imagem em movimento (1929), a combinação entre ótico e acústico fizeram parte do dispositivo cinematográfico.¹² 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 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.

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 (1977) 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 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 momento,¹³ 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.¹⁴ Qualquer um que direcione sua atenção para a mesa de controle pode atuar como operador. Na mesa de controle existe a

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ Para a composição nº6 estamos trabalhando com esta possibilidade, e no lugar de operadores haverá apenas monitores que auxiliarão o público a operar.

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.

FIGURA 1 - dvd+paoleb em cena na Caixa Cultural



Fonte:
vídeo de
performance,

autor.

Frame do
registro da
arquivo do

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 electricista 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. 250 metros de cabo coaxial levaram o sinal das câmeras para uma mesa analógica de 04 canais, operada como *switcher* durante o espetáculo. 10 *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.

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 aonde 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 de um permanência: a entrada do Teatro, a escada de acesso ao (um manêcia 50 2 (250) -12 (metros) gT Q q 0.2-287 (de) -287 (propaganda) Ecpaga

Os *performers* desempenharam os papéis pré-determinados, com figurinos e repertórios fechados de ações e suas interações foram amarradas por meio de cronometragem ensaiada. Os operadores não estavam em cena, na posição de maestros, como na composição n°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.

FIGURA 2 - Criando o circuito em um local cuja arquitetura não favorece a instalação de câmeras



Fonte: frame do registro da performance, arquivo do autor

Composição n° 3 - 05/11/2008 - CPM/ECO/UFRJ

Na 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.

FIGURA 3 – Trailer da Performance realizada na ECO



Fonte: Frame
sistema de

capturado pelo
vigilância da ECO,

arquivo do autor.

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 aonde 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, é que “a ficção mais extravagante e mais desgrenhada que é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada.”(ROUCH, 1967, apud DA-RIN, 2006, p. 163)

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.

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 do 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.

Optamos pelo caminho da não-dramaturgia, da não-psicologia dos persona-gens, produzindo uma espécie de estudo bio-mecânico a partir do percurso dos corpos pelas imagens do circuito. 03 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.

FIGURA 4 - Explorando espaços vazios e formas arquitetônicas.



Fonte: Foto
no local a
do autor.

realizada pela artista
apresentação, arquivo

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 40.

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 da “composição para circuito de vigilância”. O trabalho de artistas como Michelle Teran, que desterritorializa e reterritorializa imagens produzidas por dispositivos de vigilância em seus belos trabalhos *Frilufsts Kino* e *Life: User’s Manual*¹⁵ assim como a experiência pioneira de Manu Luksch em *Faceless*,¹⁶ nos servem de inspiração e inscrevem nosso trabalho em uma linhagem de obras que busca uma ressignificação da vídeo-vigilância, entendida como dimensão inevitável da contemporânea sociedade de controle.

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 oferecemos as imagens das câmeras de vigilância como espetáculo de cinema ao vivo, estamos convidando os espectadores a entrarem neste jogo aonde 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 e as formas de re-presentação visual historicamente constituídas. A responsabilidade – que Peter Brook irá decupar em *responsability* – de cada um firma-se na prontidão, na presença de espírito, nos sentidos despertos, 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 varias formas a intuição - através da “escuta” do corpo, através da observação da vida, através da memória cultural herdada. (BOGART, 2001)

¹⁵ Michele Teran trabalha com a interceptação de imagens transmitidas por onda de rádio frequência. Com um dispositivo que capta as imagens e as reproduz em outro suporte e espaço a artista cria novos significados para as imagens. Site da artista: <http://www.ubermatic.org/misha/>.

¹⁶ Manu Luksch realizou o longa-metragem de ficção realizado exclusivamente com material de vídeo-vigilância.

Performers 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 onde nada é o que parece. Assim, o trabalho retoma as questões apresentadas ao longo do artigo. Por um lado as relações entre imagem e verdade e imagem e realidade, contextualizando-as na tradição do cinema de ficção e do documentário; e por outro 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

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 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.
- BROOK, Peter. **L'espace vide: Écrits sur le Théâtre**. Paris: Seuil, 1977.
- BRUNO, Fernanda. “Controle, Flagrante e Prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades”. **Revista FAMECOS**, v. 37, p. 45-53. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- _____.; LINS, Consuelo da Luz. “Estéticas da Vigilância”. **Revista GLOBAL**, n. 7, p. 38-39. São Paulo: OTM Editora, dez/jan/fev, 2007
- COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o Risco do Real” e “Cinema contra-espetáculo”. **Catálogo “forum.doc.bh.2001”**, 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, novembro de 2001.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.
- DANTO, Arthur C. **O Que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília: CCBB, 2002.
- 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.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2002
- FUNDACIÓN RODRÍGUEZ. La videovigilancia como gênero. **Panel de Control. Interruptores críticos para una sociedad vigilada**. Andalucía: Asoc. Cultural comencemos empezemos, 2007.
- GUIMARAES, Cesar. “O ordinário e o extraordinário das narrativas”. **Na mídia, na rua : narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte : Autêntica, 2006.
- GREENAWAY, Peter e LUKSCH, Manu. **Interview with Peter Greenaway, 1/97**. Berlin: Heise Zeitschrift Verlag. Disponível em <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6112/1.html>. Acesso em 21 de junho de 2008.
- HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1986.
- HEMPEL, Leon; TÖPFER, Eric. **The Urbaneye Working Papers Series No 15: Final Report: CCTV in Europe**. Berlin: Technische Universität, 2004. Disponível em: <http://www.urbaneye.net/results/results.htm>. Acesso em 14 de maio de 2008.
- LEVIN, Thomas. “Retórica do índice Temporal: Narração Vigilante e o Cinema do ‘Tempo Real’ ”. **Insi(s)tu: revista de Cultura Urbana#5/6**. Porto: Porto Editora, 2003.
- _____.; & FROHNE, U; WEIBEL, P. **Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother**. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- LINS, Consuelo. “Documentário e arte contemporânea: rua de mão dupla”, In: MACIEL, K. (Org). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.
- LYON, David. Surveillance Studies: understanding visibility, mobility and the phenetic fix. **Surveillance & Society**, North America, v. 1, n. 1, p. 09, 2002.
- MAKELA, Mia. The Practise of Live Cinema. **A Mínima Número Especial sobre Live Cinema**. Barcelona: Espaço Publicaciones, S.L., 2007.
- MANN, Steve. "Reflectionism" and "Diffusionism": New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway. In **LEONARDO**, Toronto: University of Toronto, Volume 31, Issue 2 / pp 93-102, April 1998.
- MORIN, Edgar. **Para sair do século XX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- McCAHILL, Michael; NORRIS, Clive. **The Urbaneye Working Papers Series No. 2: Literature Review**. Berlin: Technische Universität, 2004. Disponível em: <http://www.urbaneye.net/results/results.htm>, 2002. Acesso em 20 de maio de 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. **Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema**. Primeiro semestre de 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em 12 de fevereiro de 2008.
- NICHOLS, Bill. **Representing Reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

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

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

ROPARS, Marie Claire. **Cinematic Language**. Sidney: Rouge. Disponível em http://www.rouge.com.au/11/cinematic_language.html. Acesso em 05 de setembro de 2008.

SERRES, Michel. **ECLAIRCISSEMENTS: Entretiens 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”. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

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

VIOLA, Bill. “Y aura-t-il une co-proprieté dans l’espace de données?” **Communications**, n. 48, **Vidéo**. Paris: Le Seuil, 1988.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: Logística da percepção**. São Paulo: Editora Boitempo, 1993.

_____. **Œil pour œil, ou le krach des images**. Paris: Le Monde Diplomatique, 1998. Disponível em <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/VIRILIO/10143>. Acesso em 14 de abril de 2008.

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

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

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

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