



*locos para flautas
locos para flautas*

Apropriação e vídeo: pensar as imagens da violência e da vigilância a partir de processos artísticos.

dissertação de mestrado em cinema e artes do vídeo

março de 2021

livia zafanelli

PPG-CINEAV / UNESPAR





LÍVIA NEMER ZAFANELLI

**APROPRIAÇÃO E VÍDEO: PENSAR AS IMAGENS
DA VIOLÊNCIA E DA VIGILÂNCIA A PARTIR DE
PROCESSOS ARTÍSTICOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, no programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha

CURITIBA
2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Zafanelli, Livia Nemer

Apropriação e vídeo : pensar as imagens da violência e da vigilância a partir de processos artísticos . / Livia Nemer Zafanelli, 2020.

162f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV).

Orientador : Profº Drº Fábio Jabur de Noronha

1.Violência. 2. Vigilância. 3.Processo de criação.
4. Imagem pobre. 5.Apropriação. I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

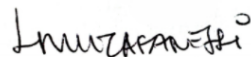
TERMO DE APROVAÇÃO

LÍVIA ZAFANELLI

APROPRIAÇÃO E VÍDEO: PENSAR AS IMAGENS DA VIOLÊNCIA E DA VIGILÂNCIA A PARTIR DE PROCESSOS ARTÍSTICOS

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

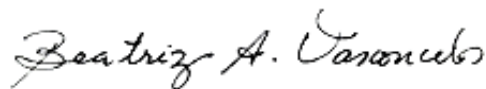
Curitiba, 19/03/2021.



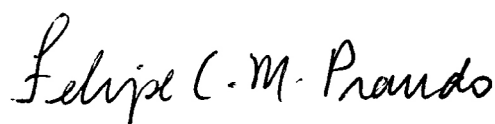
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Beatriz Ávila Vasconcelos
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Felipe Cardoso de Mello Prando
Membro Externo (DEARTES UFPR)

Agradecimentos

A materialização desta dissertação só foi possível graças às inúmeras trocas inspiradoras que aconteceram ao longo dos últimos dois anos com meus colegas de classe, professores e amigos pessoais. Agradeço, portanto, a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a viabilização e enriquecimento do texto e dos dois vídeos que compõem a pesquisa.

Gostaria de enfatizar a suma importância do esforço coletivo dos funcionários, dos docentes, de nós, discentes, e de todas as pessoas que colaboraram para o nascimento e manutenção do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV - UNESPAR - Campus de Curitiba II). Em meio a tantas adversidades potencializadas pelo conturbado contexto político e econômico que o país enfrenta, considero um privilégio fazer parte da primeira turma do curso e significar resistência junto a todos os envolvidos.

Agradeço a todos os participantes (professores, convidados, alunos e membros da organização) do Núcleo Audiovisual SESI/PR de Videoarte e Cinema Experimental, programa de formação e desenvolvimento de projetos na área, do qual participei em 2019, pelo estímulo à minha pesquisa e pela estreia do vídeo **Sangue, Suor e Lágrimas** na exposição coletiva dos alunos.

Aos membros da organização do 4º Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro, pela seleção, estreia e menção de destaque de curadoria para o vídeo ***Domesticated Nights***. Também aos estudantes que produzem o CineFAP, cineclube semanal do curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR - Campus de Curitiba II) pelo convite de exibição em uma calorosa sessão de debate virtual.

Ao grupo de pesquisa Kinedária e seus integrantes, pelas discussões provocativas e pelo espaço acolhedor para apresentação de trabalhos.

Aos professores doutores presentes em minha banca, Beatriz e Felipe, pelo direcionamento, pelas contribuições generosas e pela atenção e cuidado ao fazê-lo.

Agradeço especialmente ao Fábio, meu professor, orientador e amigo, por quem mantenho profunda admiração, por todos esses anos de incentivo, carinho, paciência e pelas infinitas contribuições para minha formação profissional e acadêmica. Também pela condução das orientações que facilmente se confundiam com conversas casuais, tamanha a sua habilidade em tratar a pesquisa com paixão e entusiasmo, por compartilhar seu conhecimento e pelo encorajamento com relação aos temas abordados aqui.

Às minhas amigas Fernanda e Lethícia, pela ajuda com o pré-projeto e eventuais conselhos. À minha amiga e parceira de mestrado Karina, pela companhia diária nas aulas, pelo acolhimento e pelas conversas produtivas que proporcionaram o amadurecimento mútuo de nossas pesquisas. Ao meu amigo Guilherme, pelo olhar impecável e auxílio na pós-produção do vídeo ***Domesticated Nights***. Agradeço também por todo o amor, paciência e apoio emocional de vocês. Obrigada ainda aos amigos Juliano, Andrew, Gabriel, Keith, Raiane, Ana Catarina, Amanda e William.

À minha família e especialmente aos meus pais, Fabiana e Mário Aluízio, pelo suporte e incentivo irrestritos, por acreditarem em mim e na relevância da pesquisa acadêmica na área de Artes.

Por fim, sou grata à Camila, minha companheira, por abraçar o meu caos com sua leveza, por todas as trocas entre vida e trabalho, pela escuta interessada e entusiasmada, pela compreensão, pelo apoio e auxílio constante em muitas etapas da dissertação e cuja existência conectada a mim serviu de inspiração para o vídeo **Sangue, Suor e Lágrimas**.

A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso?”. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar.

Nicolas Bourriaud¹

1. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 13.

Resumo

O que *exatamente* é violência e qual a sua origem? A vigilância pode ser entendida como uma forma de violência silenciosa? O sistema de vigilância que o Estado aplica em seu território pode ser considerado menos violento do que os já extintos suplícios públicos? O produto em vídeo da vigilância pode se tornar matéria de entretenimento na mídia? Tais questionamentos acerca de determinadas práticas de violência e de vigilância permeiam minha produção recente como artista visual e pesquisadora. Esta dissertação pretende mapear de que forma esses dois temas se entrelaçam com a minha prática artística, marcada pelo acolhimento do erro como potencial criativo, pela ideia de “imagem pobre” e pela constante apropriação de conteúdos e alimentação de um banco de dados particular. O texto é dividido em três blocos e propõe uma relação vetorial com o leitor, partindo da teoria para o processo. O primeiro bloco – Violência e Vigilância – é composto principalmente por articulações teóricas sobre os dois assuntos, com eventuais menções à minha produção. O segundo bloco – Erro, Imagem Pobre, Apropriação e Banco de Dados – é marcado pela intensificação de minha narrativa processual, ainda com articulações teóricas sobre tais temas e práticas, inspiradas nos textos de Hito Steyerl e Nicolas Bourriaud. Por fim, o último bloco – Sangue, Suor e Lágrimas, *Domesticated Nights* – tem como foco principal o meu processo e apresenta uma análise da criação dos vídeos produzidos ao longo dos dois últimos anos como discente regular do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná.

Palavras-chave: violência, vigilância, processo de criação, imagem pobre, apropriação.

Abstract

What *exactly* is violence and which is its origin? Can surveillance be understood as a form of silent violence? Can the surveillance system that a state applies to its territory be considered less violent than the extinct public tortures? Can the video product of surveillance become a matter of media entertainment? Such questions about certain practices of violence and surveillance permeate my recent production as a visual artist and researcher. This master's dissertation is an investigation that intends to map how these two themes intertwine with my artistic practice, marked by the acceptance of error as a creative potential, by the enthusiasm towards poor images and the constant appropriation practice and creation of a personal database. The text is divided into three parts and proposes a vectorial relationship with the reader, from theory to process. The first part - Violence and Surveillance - is mostly composed of theoretical articulations on the two subjects with eventual mention of my production. The second part - Error, Poor Image, Appropriation and Database - marks the intensification of my procedural narrative with theoretical articulations on such themes and practices, inspired by the texts of Hito Steyerl and Nicolas Bourriaud. Finally, the last part - Blood, Sweat and Tears, Domesticated Nights - presents my process as the main focus while analyzing the creation of the videos produced over the past two years as a regular student of the Graduate Program in Cinema and Arts of the Video at Paraná State University.

Keywords: violence, surveillance, creative process, poor image, appropriation.

Sumário

10	Introdução
15	<u>Bloco 1</u>
18	Violência
38	Vigilância
74	<u>Bloco 2</u>
76	Erro
88	Imagem Pobre
99	Apropriação e Banco de Dados
117	<u>Bloco 3</u>
120	Sangue, Suor e Lágrimas
129	<i>Domesticated Nights</i>
146	Considerações Finais
147	Enxerto — <i>Guerrilla Open Access Manifesto</i>
150	Referências

Introdução

Esta pesquisa de mestrado é composta pela criação de dois trabalhos em vídeo, **Sangue, Suor e Lágrimas**, 35 minutos, e ***Domesticated Nights***, 25 minutos, ambos produzidos ao longo dos dois anos como discente regular do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, e também pelo texto dissertativo que compreende o processo de criação desses dois trabalhos, bem como a exploração de seus temas.

A presente análise seria possível sem recorrer aos meus trabalhos anteriores, mas optei por inclui-los, uma vez que, por meio deles, é possível observar a gênese e o desenvolvimento de temas e práticas presentes nos dois vídeos e, conseqüentemente, o eventual amadurecimento da minha trajetória artística. Assim, esta dissertação não é apenas o resultado da minha atual pesquisa acadêmica, que tem como objeto os dois vídeos. Ela é também consequência da minha produção como artista visual até o presente momento.

O texto é organizado em três blocos e segue um vetor que vai da teoria ao processo. Assim, o primeiro bloco é majoritariamente composta de articulações teóricas. Aos poucos, com a progressão dos capítulos, minha narrativa processual se articula com o referencial teórico para que, na terceira e última parte, o processo seja o foco principal.

O primeiro bloco trata, em dois capítulos, da violência e da vigilância, dois dos principais temas de meus trabalhos. No capítulo “Violência”, a discussão é teórica, com eventuais menções à minha produção. Explico brevemente como me interessei pela violência e apresento algumas das minhas primeiras referências de imagem e som, ainda na infância e adolescência. Em seguida, questiono a definição de violência de acordo com determinados referenciais teóricos e, a partir das definições de violência propostas por Wilhelm Heitmeyer e John Hagan, John Lawrence e também pela Organização Mundial da Saúde, exponho quais tipos de violência são explorados dentro de minha produção. Menciono, ainda, sensações despertadas pelo consumo de

conteúdo violento, relembrando a discussão da minha pesquisa anterior na Especialização em Poéticas Visuais pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, atualmente Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - Campus de Curitiba I) em 2018. Então, mostro que a partir de minha investigação sobre violência, comecei a pensar sobre vigilância, mais especificamente sobre videovigilância.

No capítulo seguinte, “Vigilância”, sobretudo na segunda parte, meu processo se torna mais evidente, visto que, na medida em que narro os diferentes usos para as câmeras de vigilância ou *webcams*, muitas das considerações levantadas são consequência da minha prática de apropriação. Sugiro a divisão entre videovigilância vertical, que acontece de cima para baixo, pelo desejo de controle e punição do governo sobre a população, e videovigilância horizontal, que se dá pela prática entre indivíduos. Defendo que a videovigilância vertical existe como forma de controle social que busca normatizar o comportamento do indivíduo, amplamente legitimada pelo discurso da insegurança. Além disso, observo que sua prática não contribui necessariamente para a diminuição da violência e que, muitas vezes, acaba servindo, pela alimentação de bancos de vídeos na *internet*, como entretenimento violento. A videovigilância horizontal também é uma forma de prevenir a violência, sobretudo por parte do indivíduo que pretende evitar assaltos e roubos à sua propriedade. Contudo, a videovigilância horizontal também pressupõe o desejo de olhar o outro e de ser olhado, um esquema que oscila entre escopofilia e exibicionismo. Tal dinâmica envolve o desejo de observar, a curiosidade pelo outro, a vontade de assistir àquilo que é alheio ao indivíduo, bem como o desejo de ser visto e validado ou, ainda, de dar a ver aquilo que é entendido como extensão de si ou propriedade, como uma confirmação da própria existência ou relevância. Tanto a videovigilância vertical quanto a horizontal são exercícios de poder e controle e têm como objetivo obter informações de um alvo específico, mesmo que a coleta seja realizada de maneiras diferentes e que as informações assim obtidas sejam utilizadas de formas igualmente distintas.

No segundo bloco, dividido em três capítulos, “Erro”, “Imagem Pobre” e “Apropriação e Banco de Dados”, a discussão processual se adensa, com o intuito de expor o modo como esses assuntos sustentam minha prática. Primeiro, demonstro de que formas o erro permeia minha produção, depois, sobre como a imagem pobre se manifesta nela e, finalmente, analiso o processo de construção e constante alimentação de um banco de dados por meio da apropriação.

O terceiro e último bloco, com dois capítulos, correspondentes a

cada um dos vídeos, apresenta uma narrativa processual associada à análise desses trabalhos. Nela, demonstro de que forma eles são permeados pelos assuntos tratados nas duas primeiras partes. **Sangue, Suor e Lágrimas**, construído por meio de um processo de automonitoramento, compartilha experiências particulares relacionadas ao significado da aprendizagem e do amadurecimento. Trata-se da exposição de uma vivência absolutamente íntima. **Domesticated Nights** propõe reflexões sobre a videovigilância na contemporaneidade. Elaborado a partir de registros de câmeras de vigilância de vinte e três países, o vídeo versa sobre o desejo de ver, de controlar, de inibir, de tentar domesticar o caos natural do mundo.

Os capítulos e/ou blocos podem ser lidos separadamente e em qualquer ordem. Contudo, optei pela organização e construção do texto partindo de uma articulação teórica para uma discussão processual, apresentada gradualmente, porque acredito que a ordem cronológica permite ao leitor chegar aos capítulos finais munido de informações importantes para uma compreensão mais íntima do processo de criação dos vídeos.

A seguir, apresento os cartazes dos dois vídeos, as informações técnicas de cada um e os *links* para acesso.

Sangue, Suor e Lágrimas

2019, 35 minutos, Cor, 4:3

<https://vimeo.com/373826050>

sangue, suor
e lágrimas

sangre, sudor
y lágrimas

blood, sweat
and tears



Bloco 1

O que *exatamente* é a violência e qual a sua origem? Existe sedução em atos de violência física? Por que algumas pessoas parecem gostar de assistir a atos de violência física e que emoções tal ação é capaz de proporcionar? A vigilância pode ser entendida como uma forma de violência silenciosa? E, ainda, o sistema de vigilância que o Estado aplica em seu território pode ser considerado menos violento do que os já extintos suplícios²? A videovigilância³ pode ser entendida como uma violência psicológica? É razoável supor que algumas pessoas parecem não gostar de sofrer a violência silenciosa derivada da videovigilância mas, ao mesmo tempo, gostam de vigiar e assistir a situações, inclusive as que apresentam (ou tenham potencial para resultar em) violência física⁴? Ou seja, é possível dizer que gostamos de violência em algum nível? Qual a diferença entre assistir a cenas de violência ao vivo e de consumi-las como resultado do registro de câmeras de vigilância que chegam até nós através das telas pretas⁵?

Por fim, é possível falar sobre (ou trabalhar com) violência e videovigilância sem replicá-las? Ou, pelo menos, existe um “como” falar sobre elas sem que o que se tem a compartilhar seja *apenas* uma simples reprodução?

Essas são algumas das questões que nortearam a minha produção artística e acadêmica nos últimos anos, serviram-me como pontos de partida, como curiosidade, como inquietação. Como afirmei na introdução, não é meu objetivo dissolver as ambiguidades desses dois temas. Nesta primeira seção,

2. Os suplícios consistiam na violação bruta dos corpos do sujeito condenado, como afirma o filósofo francês Michel Foucault. “(...) A morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em ‘mil mortes’ e obtendo, antes de cessar a existência, ‘the most exquisite agonies’” (FOUCAULT, 1996, p. 34). A agonia e dor do indivíduo condenado faziam parte do espetáculo como forma de exemplo para os espectadores e era bastante comum que este processo durasse horas, como no próprio suplício de R. F. Damiens. “No fim do século XVIII e começo do XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, a melancólica festa de punição vai se extinguindo” (FOUCAULT, 1996, p. 14).

3. Bruno Cardoso, pesquisador e professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, aponta para a questão da nomenclatura com uma rápida apresentação de três grandes grupos ligados ao universo das câmeras de vigilância. “Ao ler textos acadêmicos sobre o assunto, analisar os discursos dos ativistas ou conversar com colegas que pesquisam ou se interessam pelo tema, é habitual a utilização das palavras *vigilância* e *videovigilância*. No trabalho de campo junto às instituições policiais, as expressões usadas são *monitoramento* e *videomonitoramento*, menos agressivas que (vídeo)vigilância. Quando o discurso a respeito se origina da indústria ou dos comerciantes de tais sistemas, fala-se em câmeras de segurança” (CARDOSO, 2014, p. 21).

4. Aqui, refiro-me à quantidade de visualizações e comentários publicados em vídeos que apresentam registros de câmeras de vigilância nos quais a violência gráfica é anunciada e que afirmam o gosto por ela ou tentam justificar a sua necessidade. Tratarei disso com mais detalhes ao longo do primeiro capítulo.

5. Referência às telas dos aparelhos eletrônicos, cada vez mais presentes e indispensáveis.

apresento um panorama geral sobre violência e vigilância, na medida em que meus trabalhos suscitam questões ligadas a estes dois universos. O objetivo do texto é discutir violência e vigilância a partir da investigação do meu processo criativo dentro de trabalhos selecionados. Espero que tanto o texto quanto os trabalhos tragam reflexões pertinentes, mesmo que respostas não sejam apresentadas.

Violência

Não consigo destacar com precisão quando comecei a me interessar pela violência, mas tenho a impressão de que ela me atrai desde a infância. De maneira geral, a sedução pela violência se dava por meio do consumo de filmes e vídeos norte-americanos, reflexo da forte importação pelo Brasil da cultura dos Estados Unidos na década de 1990 e até hoje. Portanto, a minha concepção de violência foi moldada pelo que a mídia ocidental, especialmente a norte-americana, classificava e vendia como conteúdo violento.

A capacidade do ser humano de ser cruel com a própria e com outras espécies, a engenhosidade que emprega ao criar situações e instrumentos de violência e sua aparente “falta de motivação”⁶ (ou, pelo menos, de uma motivação legítima de acordo com aquilo que uma sociedade específica determina) sempre me proporcionaram longas horas de reflexão, mesmo muito jovem, ainda sem ter noção do que poderia ser entendido ou não como violência. Na medida em que comecei a produzir trabalhos de arte, a violência se tornou um dos assuntos principais. Continuar pesquisando violência é, a princípio, uma maneira de dar continuidade a reflexões e inquietações sobre o tema, não só devido à minha curiosidade e exposição a ele desde cedo, mas também como desdobramento de minha pesquisa anterior sobre a estética da violência, que deu origem ao trabalho em vídeo *Thoughts on Violence* (2018)⁷, assunto que abordarei ao final deste capítulo. Por enquanto, abordarei o começo da minha relação com a violência.

Na tentativa de explicar como tudo começou, é necessário remeter à minha infância e às referências que acumulei nesta época. Como mencionei, meus trabalhos são frequentemente permeados pela minha memória fílmica e televisiva desse período. Sempre gostei muito de filmes e séries de terror⁸, de sentir medo, daquilo que a maioria das pessoas prefere não ver. Talvez por um tédio inato, pela necessidade de consumir algo que me trouxesse uma resposta física específica (um certo grau de ansiedade, apreensão, rigidez muscular), o vício pelo atrito como forma de reviver situações violentas. Ou

6. Ou *actes gratuits*, como em *Funny Games* (1997, primeira versão), quarto longa-metragem do diretor austríaco Michael Haneke, importado para o Brasil sob o título **Violência Gratuita**.

7. Vídeo de aproximadamente 19 minutos produzido em 2018 como objeto prático da monografia realizada durante Especialização em Poéticas Visuais na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR - Campus de Curitiba I). A pesquisa, orientada pelo Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha, teve como membros da banca examinadora a Profa. Dra. Débora Santiago e o Prof. Dr. José Eliézer Mikosz.

8. Desde séries para televisão, como *Tales From the Crypt* (1989-1996), até clássicos do cinema, como *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943), só para citar duas das produções que me mais me marcaram.

pela contradição de poder fazer parte daquela experiência sem necessariamente vivê-la como agente direto.



Fig. 01

Chloë Sevigny em *Kids* (1995), direção de Larry Clark.



Fig. 02

Pixote: A Lei do Mais Fraco (1981), direção de Hector Babenco.

No início da adolescência, fui apresentada, por sugestão de minha mãe⁹, a histórias que representam a violência de forma explícita, como uma das parcerias entre os diretores norte-americanos Larry Clark e Harmony Korine, *Kids* (1995). Produções brasileiras que retratam o cotidiano violento,

9. Imagino que ela tinha em mente uma proposta educativa sobre doenças sexualmente transmissíveis e contra-exemplos de forma geral. *Kids* (1995), escrito por Harmony Korine e dirigido por Larry Clark, mostra a contaminação por HIV entre jovens na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos.

como **Pixote: A Lei do Mais Fraco** (1981), **Amarelo Manga** (2002) e **Madame Satã** (2002), também foram importantes nesse sentido.

Uma das memórias mais perturbadoras que tenho com relação ao consumo de conteúdos violentos nessa época foi quando tive acesso ao vídeo do suicídio do político norte-americano Robert Budd Dwyer¹⁰. Com a *internet*, o desejo (ou apenas a curiosidade) por conteúdo gráfico¹¹ pode ser facilmente saciado. No caso de Dwyer, basta digitar “Robert Budd Dwyer” + “Suicide” em qualquer buscador e logo aparecem imagens da cena de vários ângulos e em momentos diferentes.

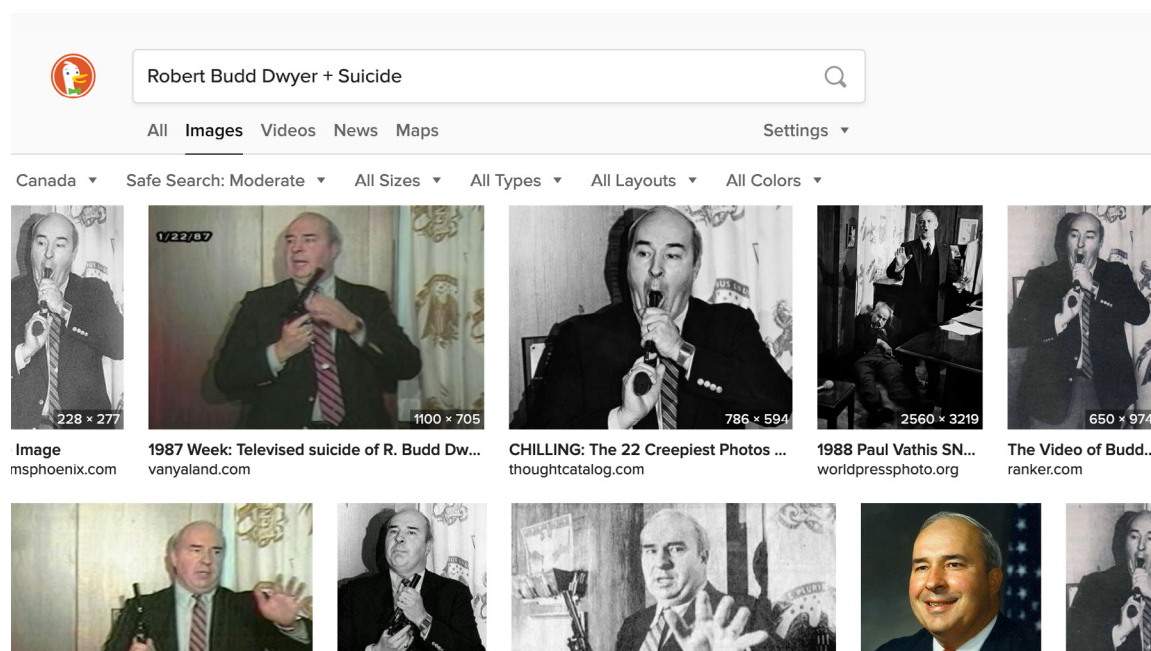


Fig. 03 Resultados para as palavras-chave “Robert Budd Dwyer” + “Suicide” no buscador DuckDuckGo pelo navegador Tor em 28 de maio de 2020.

Não lembro exatamente como cheguei ao vídeo, imagino que tenha sido porque costumava passar grande parte do meu tempo livre pesquisando coisas em frente ao computador e, como a violência me chamava a atenção, acabei o encontrando. Aquela imagem nunca me saiu da cabeça. Não por acaso, o suicídio de Dwyer é a cena inaugural de ***Thoughts on Violence***.

Até hoje, na casa de meus pais, é possível encontrar a televisão li-

10. Em 22 de janeiro de 1987, o tesoureiro do estado da Pensilvânia, Estados Unidos, Robert B. Dwyer, atirou contra si mesmo durante uma conferência transmitida ao vivo pela televisão. Uma das cópias do vídeo no *site* Youtube é anunciada como “*The Most Disturbing Video on Youtube*”, tradução livre: “O Vídeo Mais Perturbador no YouTube”, apesar de apresentar uma sequência de fotografias de Dwyer e não o registro de seu suicídio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_qlycRGGKE0>. Acesso em: 01. de jun. de 2020.

11. Tradução livre do termo em inglês “*graphic content*”, empregado para anunciar material, geralmente em vídeo, contendo violência explícita.

gada no canal Investigação Discovery¹². Sua programação é composta por programas em estilo documental que abordam crimes reais (homicídios, roubos, sequestros), assassinos em série, etc. O sucesso do canal, bem como a popularidade de séries sobre assassinatos de maneira geral, contribuem para a teoria de que existe, de fato, um interesse por esses conteúdos. Esse interesse pode ser traduzido em uma espécie de prazer, de curiosidade, de tédio e até de senso de justiça, que é aliviado por meio do consumo de conteúdos violentos (desde que devidamente intermediado pelas telas pretas).

Com relação ao cinema, muitos dos filmes com maior bilheteria mundial, de acordo com o *site* Box Office Mojo¹³, são os sucessos norte-americanos de super-heróis que, em geral, apresentam violência coletiva e interpessoal física por meio de constantes combates, mesmo que a violência gráfica não seja um dos apelos nesses casos. Contudo, o sucesso e prestígio mundial de longas-metragens como os do diretor norte-americano Quentin Tarantino¹⁴ sugere um desejo pela violência gráfica, na medida em que seus filmes a exploram em profundidade.

A violência é um fenômeno extremamente heterogêneo, que envolve uma série de categorias, métodos e níveis de manifestação e latência. Ela pode significar a deformação ou destruição física ou psicológica de um indivíduo, da mesma forma que pode ser entendida como uma maneira legítima de implantar e manter a ordem dentro de uma determinada sociedade. Devido ao seu alto grau de complexidade, a violência é um conceito difícil de ser estabelecido com exatidão.

Apesar da pluralidade de pontos de vista acerca daquilo que pode ou não ser considerado como violência, de acordo com o sociólogo alemão e professor da Universidade de Bielefeld, Wilhelm Heitmeyer, e com o sociólogo norte-americano e professor da Universidade de Northwestern, John Hagan, “há, reconhecidamente, um amplo consenso de que a violência causa ferimentos e, às vezes, morte, e resulta em muitas formas diferentes de des-

12. Investigation Discovery (ID), canal estadunidense de televisão por assinatura, pertencente ao Discovery Inc. e fundado em 1996.

13. O filme ***Avengers: Endgame*** (2019), está em primeiro lugar no ranking mundial de bilheteria. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW>. Acesso em: 10 de out. de 2020.

14. ***Django Unchained*** (2012), longa-metragem do diretor, está na posição 283 dos filmes mais vistos no mundo, de acordo com o *site* Box Office Mojo. O filme arrecadou mais de 425 milhões de dólares americanos. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW&offset=200>. Acesso em: 10 de out. de 2020.

truição, de modo que há existam vítimas”¹⁵. Na mesma linha, a Organização Mundial da Saúde (OMS) afirma que a violência é um problema global de saúde pública e a define como:

“O uso intencional de força física ou poder, seja ele apenas uma ameaça ou consumado de fato, contra si mesmo, outra pessoa, contra um grupo ou comunidade, que resulte ou tenha alta probabilidade de resultar em ferimentos, mortes, danos psicológicos, desenvolvimento inadequado ou privação.”¹⁶

A definição de violência pela Organização Mundial da Saúde é amplamente utilizada e reflete a interpretação do conceito pela área da saúde. O seu entendimento como um problema global de saúde pública implica na sugestão de ações para seu combate pelas autoridades. A definição proposta por John Lawrence, professor de filosofia da Faculdade de Morningside, é similar à apresentada pela OMS e inclui a noção de violência contra a propriedade¹⁷. Contudo, “a violência não é apenas força – na sua essência, é a remoção do poder de ação”¹⁸, como bem pontua a ativista de segurança e privacidade *online*, Tiberius Hefflin.

A legitimidade dos atos de violência é baseada nos valores morais, normas sociais e legislativas estabelecidas por uma determinada sociedade. Atos de violência, como a Organização Mundial da Saúde propõe, não parecem ser o problema em si para uma determinada parcela da população

15. Tradução livre do texto original: “there is, admittedly, a broad consensus that violence causes injury and sometimes death and results in many different forms of destruction, so that there are always victims” (HEITMEYER; HAGAN, 2003, p. 4).

16. Tradução livre do texto original: “the intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation” (KRUG et al., 2002, p. 5).

17. “A violência deve ser definida como: toda a classe de ações que resultam, ou que se destinam a resultar, em ferimentos graves à vida ou às suas condições materiais. Lesões graves devem incluir as ideias de danos biológicos, restrições físicas severas ou destruição de propriedade e comprometimento psicológico.” Tradução livre do texto original: “Violence shall be defined to mean: the entire class of actions which result, or are intended to result, in serious injury to life or its material conditions. Serious injury must include the ideas of biological damage, severe physical restraints or property destruction and psychological impairment” (LAWRENCE, 1970, p. 35).

18. Tradução livre do texto original: “Violence isn’t just force - at its most basic, it’s the removal of agency.” **Surveillance as Violence**. Disponível em: <<https://www.unroutable.me/blog/2016/6/15/surveillance-as-violence>>. Acesso em: 18 de jul. de 2019.

mundial, mas sim quando, como, com qual objetivo, por quem e contra quem ela é empregada.

O fato de que a violência se justifica de acordo com o entendimento de um grupo de pessoas acerca de uma determinada realidade se torna bastante evidente na resposta pública de casos hipernoticiados pela mídia, como o recente assassinato por asfixia de George Floyd, um homem preto, pelo policial Derek Chauvin, um homem branco. O evento, violento e cruel, é resultado da tradição de racismo e supremacia branca na cultura norte-americana. Em resposta, muitas manifestações pacíficas aconteceram nos Estados Unidos e ao redor do mundo, sendo apenas 7% delas violentas em território norte-americano e, em sua maioria, provocada pelos policiais, segundo a matéria do jornal *The Atlantic*¹⁹. O presidente Donald Trump, que já havia afirmado que existiam “pessoas muito boas” compondo grupos neo-nazistas norte-americanos²⁰, chamou os manifestantes de “bandidos”, e disse que “quando o saqueamento começa, o tiroteio começa.”²¹, justificando a resposta agressiva da polícia a algumas das manifestações.

O assassinato de George Floyd deu origem a um ciclo de respostas violentas a um acontecimento violento, o qual, por sua vez, é sustentado por sistemas opressores como o racismo, o colonialismo e a supremacia branca. Destaquei o caso de Floyd, porque ele escancara padrões de comportamento da sociedade norte-americana que estão diretamente ligados ao Brasil, uma vez que o consumo dessa cultura por nós, brasileiros, é evidente, sobretudo depois da eleição do atual presidente Jair Bolsonaro. O presidente do Brasil é declaradamente admirador de Trump e importador de medidas de segurança estadunidenses como, por exemplo, a facilitação da posse de armas dentro do país. Tanto Trump quanto Bolsonaro promovem a violência para combater a violência, ou aquilo que entendem como violência.

No entanto, independente da definição escolhida, de como a violência é percebida, das discussões sobre se é legítima ou não, justificável ou não, necessária ou não, a violência permanecerá ativa. Ela é um processo inerente

19. ***The Violent Defense of White Male Supremacy***. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/09/armed-defenders-white-male-supremacy/616192>>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

20. ***Remarks by President Trump on Infrastructure***. Disponível em: <<https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-trump-infrastructure>>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

21. Ver: <<https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1266231100780744704>>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

à sociedade, como concordam, respectivamente, John Lawrence e o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han:

“Sem dúvida, a violência nunca será totalmente eliminada; ela é um potencial humano permanente com o qual toda geração lida, em vez de um ‘problema’ ao qual é dada uma ‘solução’.”²²

“Há coisas que não desaparecem. A violência é uma delas. A modernidade não se distingue pela aversão à violência. A violência é simplesmente multifacetada. Varia sua forma externa de acordo com a constelação social em questão.”²³

De forma geral, meus trabalhos falam de duas categorias da violência: a física e a psicológica. A violência física autodirecionada, por exemplo, se dá pelo autoabuso, como mostro em **Sangue, Suor e Lágrimas** ao narrar experiências particulares e comuns a outras pessoas sobre automutilação.



Fig. 04

Limite (2016).

22. Tradução livre do texto original: “Violence will doubtless never be entirely eliminated; it is a permanent human potential with which every generation copes rather than a ‘problem’ which is given a ‘solution’” (LAWRENCE, 1970, p. 49).

23. Tradução livre do texto original: “There are things that don’t disappear. Violence is one of them. Modernity is not distinguished by an aversion to violence. Violence is simply protean. It varies its outward form according to the social constellation at hand” (HAN, 2018, p. 6).

Em **Limite** (2016), a violência psicológica do autoconfinamento e do autoisolamento teve como meta a produção de um trabalho de arte que entende a própria noção de limite como uma forma de violência e é resultado da elaboração deliberada de limites como forma de explorar o potencial criativo. Foi produzido dentro de um dormitório particular sem acesso à *internet* e o objetivo era construí-lo sem usar nada externo àquele ambiente.

A violência física interpessoal, que se manifesta classicamente por meio de golpes, uso de armas de fogo, instrumentos de tortura, que muitas vezes resulta em mortes, aparece pela primeira vez na minha pesquisa, como trabalho formal, em **Reisen und Jagen** (2014). O cartaz, impresso em risografia²⁴, é uma homenagem a um livro alemão antigo sobre viagens que encontrei em uma das minhas visitas ao que chamo de “bancos de dados físico”²⁵. O cartaz exibe a imagem de dois meninos segurando uma onça morta.

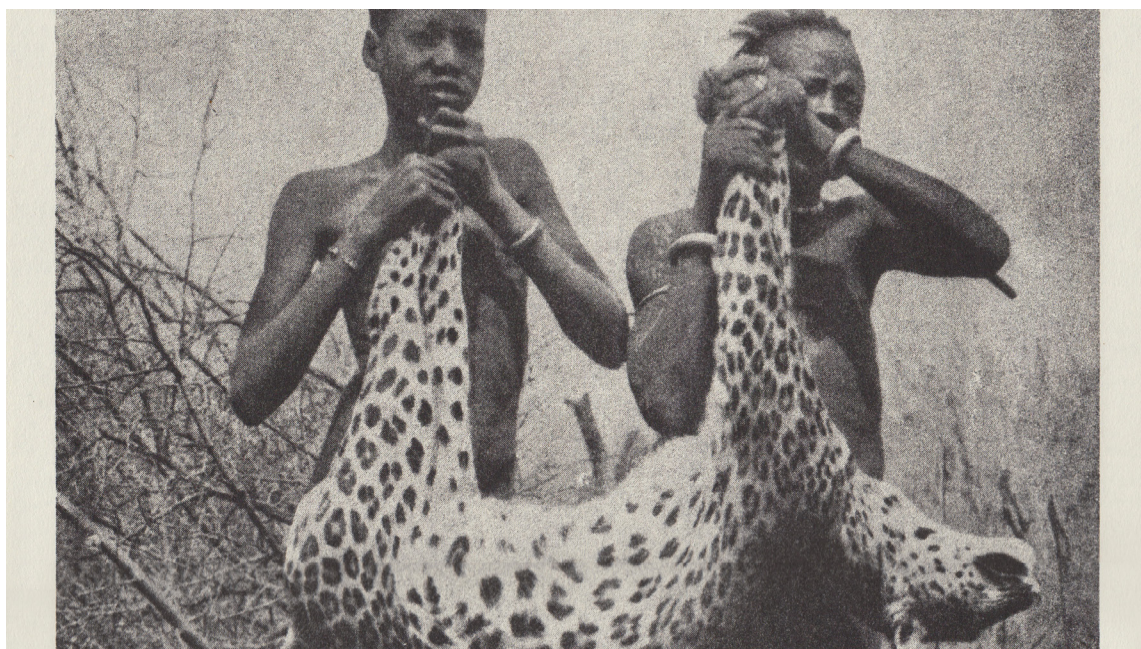


Fig. 05

Reisen und Jagen (2016).

A partir deste trabalho, comecei a refletir sobre a possibilidade da existência de uma espécie de beleza ou encantamento relacionado a imagens de violência física, especialmente quando fornecidas virtualmente, materializadas nas telas dos aparelhos, como objetos distantes e quase fictícios. Joel Black, professor de literatura da Universidade de Georgia, ao comentar mortes de pessoas famosas que ganharam notoriedade na mídia, como o

24. Método de impressão que tem como característica cores vibrantes e deslocamentos devido à sobreposição de cores, os chamados “erros de registro”.

25. Tratarei desse assunto no capítulo “Apropriação e Banco de Dados”.

*seppuku*²⁶ do escritor japonês Yukio Mishima ou o assassinato do músico britânico John Lennon, observa que:

“Uma vez que um evento é coberto ou ‘mediado’ pela imprensa ou pela televisão, ele entra essencialmente no mesmo domínio quase ficcional, hiper-real de toda representação e deturpação artística.”²⁷

Estendendo a proposição de Black, é possível afirmar que este fenômeno é passível de ocorrência não só em casos de pessoas famosas, como as citadas por ele, mas também quando se consome uma imagem de violência qualquer. Essa imagem, de alguma forma, passará a fazer parte do universo da quase ficção, por conta da separação de realidades que as telas proporcionam. Como apontado, os aparatos eletrônicos oferecem um alto grau de distanciamento do que é visto através deles, distanciamento este que se dá na medida certa, porque mantém o espectador a salvo, mas permite, ainda assim, que seja atingido de diversas formas, como uma resignificação do real construído pela câmera, uma edição do real. Esse distanciamento torna possível uma certa racionalidade acerca das imagens apresentadas.

Em 2017, durante minha especialização em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - Campus de Curitiba I), pesquisei as sensações que o consumo de conteúdo violento podem proporcionar, com base nos estudos de Edmund Burke (2013), Lars Svendsen (2008), Joel Black (1991) e Thomas de Quincey (1827). *Thoughts on Violence*, vídeo com cenas de violência física (entre indivíduos e autodirecionadas) apropriadas de documentários e compilados amadores²⁸, buscou pensar essas possíveis sensações dentro das problematizações entre exibição e consumo de cenas de violência, bem como o distanciamento proporcionado pelas telas.

“Pode ser dito que a violência é repulsiva, mas podemos igualmente afirmar com facilidade que a violência é su-

26. Ritual japonês de suicídio por estripação.

27. Tradução livre do texto original: “And once an event is covered, or ‘mediated’, by the press or by television, it essentially enters into the same quasi-fictional, hyperreal domain of all artistic representation and misrepresentation” (BLACK, 1991, p. 3).

28. Refiro-me a materiais compostos por cenas de violência aleatórias, retiradas de seus contextos originais e condensadas em um único vídeo. Esses vídeos são, em geral, produzidos de maneira amadora e distribuídos clandestinamente pela *deep web*.

blime. Não há nada que impeça que qualquer um desses juízos seja legítimo. Nos dois casos, estamos lidando com juízos de gosto – e o gosto estético não está necessariamente em conformidade com nossos juízos morais. (...) A violência pode dar origem ao deleite estético, mesmo que achemos isto moralmente deplorável.”²⁹

Svendsen, ao lado de Burke, associa a violência à sensação do Sublime³⁰. Os dois argumentam que o nosso fascínio acerca daquilo que nos causa terror, medo e ameaça nosso instinto de autopreservação não é algo novo. Atos violentos podem ser sedutores e prender a nossa atenção com alto grau de eficácia. Portanto, uma das principais razões para a busca pela proximidade de situações consideradas aterrorizantes é que essas experiências eventualmente nos proporcionam uma espécie de satisfação, de deleite. O deleite, segundo Burke, equivale à sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo, que é diferente do prazer positivo, obtido através de uma atividade naturalmente prazerosa, como, por exemplo, comer um pedaço de pão com manteiga derretida.

“Tudo que seja de algum modo capaz de incitar ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, ou que atue de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (...) Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuados, podem ser – e são – deliciosos,

29. Tradução livre do texto original: “It can be claimed that violence is repulsive, but we can just as easily claim that violence is sublime. There is nothing that prevents either of these judgements from being legitimate. In both cases we are dealing with judgements of taste - and aesthetic taste does not necessarily conform to our moral judgements. (...) Violence can give rise to aesthetic delight, even though we find it morally deplorable” (SVENDSEN, 2008, p. 82).

30. A prof. dra. Beatriz Vasconcelos apontou, durante a defesa, que o fascínio do sublime da violência traz em si, inevitavelmente, um comprometimento ético com a violência e que essa sensação releva o que realmente nos move eticamente. Concordo com esse apontamento e pretendo desdobrar essa questão dentro de minhas pesquisas no futuro.

como nossa experiência diária nos mostra.”³¹

O deleite implicado na noção de Sublime é uma espécie de prazer derivado do sentimento de alívio que resulta, por sua vez, do distanciamento do perigo real, diante da noção do Sublime. Burke afirma que é essencial que a dor e o perigo estejam distantes e que não configurem ameaça real à vida para que se tenha a experiência do Sublime. *Thoughts on Violence* é um exercício experimental sobre a ideia de que o distanciamento é a condição indispensável para produção do deleite diante de uma realidade violenta³². O vídeo, que contém cenas de violência reais apropriadas de programas de televisão, telejornais e compilados de material gore, pode ser considerado um trabalho de ficção, na medida em que resgata da mídia cenas reais de violência, como aponta Black, mas também ressignifica e transforma os conteúdos, criando uma narrativa nova através de cortes, justaposições, trilha sonora e outros elementos de linguagem.



Fig. 06

Thoughts on Violence (2018).

Ainda sobre as imagens de violência explícita contidas no vídeo, a possibilidade da sedução pela violência é apenas uma das camadas do tra-

31. BURKE, 2013, p. 59.

32. Como foi apontado durante a apresentação de defesa da dissertação, apesar da pretensão da cultura de massas ocidental em colocar o fascínio pela violência como algo universal, há muitas pessoas que não suportam o contato com as imagens de violência, por mais fictícias que elas possam ser. Em outras palavras, para algumas pessoas, o distanciamento que as telas pretas podem proporcionar simplesmente não funciona.

balho. Acredito que elas precisam ser vistas para serem problematizadas, entendidas. Interditar as imagens de violência é uma tentativa de negar sua existência e, conseqüentemente, suas causas e conseqüências. Uma imagem nunca é gratuita, sobretudo uma imagem que retrata a violência gráfica.

Durante o vídeo, é possível escutar a frase “*obsessed by images*”, em português, “obcecado por imagens”. A frase foi extraída da faixa ***Obsessed by Images***, do álbum ***Paranoia*** (2000) da banda italiana Atrax Morgue, e remete à obsessão por imagens que impera atualmente sobre a sociedade ocidental. Uma sociedade completamente mediada por imagens e também produto delas, como sugere o filósofo francês Guy Debord em seu livro ***A Sociedade do Espetáculo*** (1967).

Com relação às imagens apropriadas no vídeo em questão, mesmo que detalhes particulares não sejam expostos, há, em cada uma, um contexto a ser imaginado e discutido. Por que, por quem e direcionadas a quem a violência aconteceu nessas cenas? Com qual finalidade essas imagens foram produzidas? Por qual motivo foram veiculadas pela mídia e trazidas a público? Por que sentimos determinadas sensações ao assistir a elas? Mesmo com acesso ao contexto de algumas das cenas exibidas, essas perguntas continuam ecoando em minha cabeça até hoje. A produção desse trabalho me marcou profundamente, devido à quantidade e intensidade das cenas a que assisti para realizá-lo e às reflexões que proporcionou sobre as imagens de violência gráfica.

Depois de ***Thoughts on Violence***, procurei verticalizar a problematização da relação entre a violência física, aquela direta, que geralmente acaba causando ferimentos visíveis no corpo de quem a sofre, e a violência silenciosa, psicológica. Por que, de maneira geral, discute-se mais tanto a violência física, enquanto a violência psicológica parece ficar em segundo plano?

A partir desse momento, surgiram as primeiras tentativas de aproximação entre os conceitos de violência e vigilância. Por que a vigilância não é entendida como uma forma de violência psicológica e, quando é, ainda é considerada menos violenta e danosa do que a violência física? Essa inquietação surgiu em decorrência de minha exposição a essas imagens, da necessidade de lidar com o meu interesse por elas e da observação dos comentários das pessoas quando diante delas.

Enquanto ***Thoughts on Violence*** expõe a violência interpessoal física, gráfica, ***Domesticated Nights*** expõe a violência silenciosa que se dá por meio da videovigilância. Seguindo a lógica da questão apontada no parágrafo anterior sobre o entendimento da violência física e da violência psicológica

da vigilância, por que *Thoughts on Violence* é, em geral, considerado “mais violento” do que *Domesticated Nights*?³³ Existem muitas respostas possíveis, que dependem de cada sociedade e indivíduo em particular, partindo sempre do princípio de que a vigilância constitui uma forma de violência. Sobre o que é percebido como mais ou menos violento, Helmut Lukesch, professor de psicologia da Universidade de Regensburg, cita Werner Früh, lembrando que o autor:

“(...) mostrou que o mesmo evento pode refletir diferentes níveis de violência dependendo daquele que vê. De acordo com suas análises, com base na avaliação de sequências de filmes, pode-se concluir que a violência mostrada diretamente é percebida como mais violenta do que a relatada, que a violência física é interpretada como mais violenta do que atos de violência mental (...).”³⁴

Assim, em geral, costuma-se entender a violência física como mais violenta que a violência psicológica. Mas, mesmo que uma parte da população entenda a vigilância como uma violência psicológica destinada ao controle dos nossos corpos, é preciso levar em consideração que, como afirmei, o discurso popular não entende a vigilância como uma forma de violência e sim como proteção e segurança, o que acaba, por vezes, tornando impraticável a comparação entre “mais ou menos violento”, nesse caso entre os dois vídeos e até mesmo entre os conceitos de vigilância e violência.

Se a violência é percebida como mais ou menos potente, relevante, impactante e significativa dentro de um determinado contexto, isso pode

33. O trabalho *Thoughts on Violence* foi considerado extremamente violento e até impróprio pelo teor explícito das imagens em duas ocasiões específicas. A primeira, por um dos alunos, ao mostrá-lo em sala, durante uma das disciplinas do mestrado. A segunda, durante uma exibição de trabalhos dos alunos do Núcleo Audiovisual SESI/PR de Videoarte e Cinema Experimental, que teve a cineasta Paula Gaitán como convidada. Ambas as situações ocorreram em 2019 e o desejo de interdição dessas imagens interpretadas como extremamente violentas ficou evidente.

34. Tradução livre do texto original: “(...) showed that the same event can be perceived by different persons as reflecting different levels of violence. According to his assessments, based on the evaluation of sequences from films, it can be concluded that violence shown directly is perceived as more violent than reported violence, that physical violence is interpreted as more violent than acts of mental violence (...)” (FRÜH, 1995, *apud* LUKESCH, 2003, p. 512).

significar que algumas formas de violência tendem a ser mais toleradas, incentivadas e até idolatradas, enquanto outras são recusadas pela sociedade. Comentei que a violência não aparenta ser um problema em si e que o que parece importar, de fato, está ligado a uma série de outros fatores, como sua finalidade, os indivíduos envolvidos e suas respectivas características (classe, religião, raça, gênero, orientação sexual, função na sociedade, entre outros). Isso mostra que a violência pode ser interessante na medida em que o indivíduo ou sociedade entenda que pode se beneficiar dela de alguma forma, como já foi sugerido. Esse benefício também pode significar simplesmente tê-la disponível para o seu próprio entretenimento.

O cineasta alemão Harun Farocki, em seu relato sobre experiências vividas durante a pesquisa sobre imagens de câmeras de vigilância em prisões norte-americanas para a produção de *Prison Images* (2000), aponta uma situação, dentro da prisão, onde a violência é entendida como entretenimento, extrapolando os limites de civilidade de um sistema que supostamente promove a reabilitação de indivíduos removidos do convívio em sociedade por apresentarem comportamentos violentos variados, ou seja, por manifestarem condutas “inapropriadas”. O texto de Farocki, *Controlling Observation*, também endossa a ideia de que os sistemas prisionais, bem como os métodos empregados para controlar e vigiar os presos, acabam por contrariar a promessa básica dessas instituições³⁵.

Segundo Farocki (2004, p. 289), os indivíduos em regime fechado na prisão de Corcoran, no estado da Califórnia, Estados Unidos, têm direito a passar meia hora por dia no pátio da prisão, palco de eventuais brigas entre membros de gangues rivais. Caso um conflito seja deflagrado, os policiais que, junto com câmeras, vigiam os presos, têm permissão para atirar com munição de borracha e, caso não seja possível reverter o cenário, armas de fogo entram em cena. Para alguns policiais, independente da mediação por câmeras de vigilância, a violência é, muitas vezes, matéria de diversão.

35. Nas palavras do cientista social canadense Erving Goffman: “Quase sempre, muitas instituições totais [nas quais se incluem as prisões] parecem funcionar apenas como depósitos de internados, mas, como já foi antes sugerido, usualmente se apresentam ao público como organizações racionais, conscientemente planejadas como máquinas eficientes para atingir determinadas finalidades oficialmente confessadas e aprovadas. Já se sugeriu também que um frequente objetivo oficial é a reforma dos internados na direção de algum padrão ideal. Esta contradição, entre o que a instituição realmente faz e aquilo que oficialmente deve dizer que faz, constitui o contexto básico da atividade diária da equipe dirigente” (GOFFMAN, 2019, p. 69).

“A honra é mais importante para eles do que suas vidas; eles lutam sabendo muito bem que levarão tiros. Em Corcoran, prisioneiros que se envolveram em brigas foram baleados em mais de duas mil ocasiões. Alguns guardas afirmam que seus colegas muitas vezes colocam deliberadamente membros de grupos rivais juntos no pátio e fazem apostas sobre o resultado das lutas, como se os prisioneiros fossem gladiadores.”³⁶

Especificamente sobre o registro das câmeras de vigilância, a ideia de que a violência resultante desses registros poder ser consumida como entretenimento foi uma das proposições de trabalho em vídeo que surgiram ao longo destes dois últimos anos de pesquisa dentro do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo. Inicialmente, o objetivo era fazer um vídeo explorando a justaposição de “imagens do vazio”³⁷ e cenas de violência interpessoal física, como mostra este breve estudo abaixo.



Fig. 07 Experimentação com imagens de câmeras de vigilância: paisagem x atos de violência (2019).

36. Tradução livre do texto original: “Their honour is more important to them than their lives; they fight knowing full well they will be shot at. At Corcoran, brawling prisoners have been shot at on more than two thousand occasions. Some guards claim that their colleagues have often deliberately put members of warring groups into the yard together and placed bets on the outcome of the fights as if the prisoners were gladiators” (FAROCKI, 2004, p. 290).

37. Material extraído de câmeras de vigilância públicas que registram espaços de uso comum sem a presença de seres humanos. Com a intenção de capturar a violência interpessoal física, elas acabam por fornecer imagens sem corpos, cenas a serem contempladas.

No entanto, optei por separar, ao invés de justapor, esses dois tipos de imagem. Dessa repartição, surgiu ***Domesticated Nights***, vídeo que explora cenas sem a presença de seres humanos, e outra proposta em vídeo que, por uma questão de volume de trabalho e produção textual, optei por desenvolver no futuro. Esse vídeo será apenas sobre a violência interpessoal física registrada por câmeras de vigilância. Durante as trocas que o mestrado proporcionou, a proposta passou por algumas alterações importantes, como a introdução de uma metodologia mais clara, baseada na utilização de palavras-chave na busca por esse tipo de registro³⁸.

Por enquanto, com relação ao projeto de vídeo a ser realizado, procurei refletir, em meu artigo **O Corpo e sua Ausência na Videovigilância**³⁹, sobre o modo como a videovigilância registra a violência interpessoal física e a distribui através de jornais na televisão que, posteriormente, acabam alimentando bancos de vídeo na *internet*, o que faz com que a violência e a vigilância se tornem, respectivamente, produto de entretenimento. A pesquisa propõe a produção de um trabalho em vídeo sobre a veiculação de registros provenientes de câmeras de vigilância no *site* YouTube contendo, a princípio, as palavras-chave “*Graphic Content*” + “*Surveillance Footage*”. Interessa-me também a interação dos usuários nas páginas dos vídeos. Os comentários postados (anônimos ou não) reforçam uma série de comportamentos, como xenofobia e racismo, e também revelam o sentimento de revanche desses usuários ao desejarem que a violência exposta no vídeo seja “paga” com mais violência. Olho por olho, dente por dente.

Jai Galliot, pesquisador da Universidade de New South Wales, e Chris Kozary, pesquisador da Universidade de Newcastle, relacionam o registro panóptico da violência por câmeras de vigilância com seu consumo sinóptico, termo cunhado pelo sociólogo norueguês Thomas Mathieson, que define a vigilância de poucos por muitos:

“As imagens panópticas de imagens de televisão em circuito fechado – capturando rotineiramente a má condu-

38. Sobretudo na disciplina de Processos Artísticos no Cinema e nas Artes do Vídeo, com as colaborações e apontamentos de colegas de classe e do professor e orientador Fábio Noronha, bem como nas orientações propriamente ditas. A metodologia que utiliza palavras-chave específicas, apesar de estar em uma fase bastante embrionária, foi discutida, desenvolvida e aperfeiçoada em sala.

39. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3511>>. Acesso em: 30 de out. de 2020.

ta impulsionada por drogas e álcool, assaltos à mão armada e crimes violentos – são transmitidas diretamente ao sinóptico, onde as ações de poucos são observadas por muitos. No entanto, as imagens favorecidas pelos meios de comunicação tendem a se concentrar desproporcionalmente nesses crimes mais prontamente investigados, enquanto os crimes de colarinho branco e não-violentos continuam sendo crucialmente subnotificados. A ênfase exagerada da mídia nos crimes de colarinho azul faz com que o consentimento do público aumente com relação à expansão de práticas de vigilância sinóptica sob o pretexto de maior segurança.”⁴⁰

O que é ou não aceitável como manifestação violenta vem sofrendo grandes transformações durante a história, bem como as próprias formas de violência. Alguns atos de violência se tornam inaceitáveis, condenados moral e juridicamente, enquanto outros continuam ou se tornam legítimos. Foucault, no livro **Vigiar e Punir**, analisa o abandono progressivo da punição física, como a extinção dos suplícios públicos e sistemas de marcação física organizados por autoridades, e o nascimento subsequente das prisões⁴¹, que não só operam como uma forma de punir o indivíduo por meio do isolamento do mundo externo, mas também promovem a sua completa desfiguração pessoal, sua “morte civil”⁴², devido à intoxicação por aquele ambiente. O espetáculo

40. Tradução livre do texto original: “The panoptic images of closed circuit television footage - routinely capturing drug and alcohol fuelled misconduct, armed robberies, and violent crime - are directly transmitted to the synopticon, where the actions of the few are observed by the many. However, visual footage favoured by news outlets tends to disproportionately focus on these more readily surveilled crimes, while white-collar and nonviolent crimes remain crucially underreported. The news media’s overemphasis on blue-collar crime thus engenders public consent for ever-increasing forms of synoptic surveillance under the presence of greater safety” (GALLIOTT; KOZARY, 2018, p. 1005).

41. As prisões são entendidas como instituições totais por Erving Goffman. O autor afirma que, assim como outras instituições totais (hospitais para doentes mentais, conventos, etc.), elas podem ser definidas como “um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 2019, p. 11). Outra característica comum a todas as instituições totais, segundo o autor, é a presença constante da vigilância para que se faça cumprir aquilo que foi exigido (GOFFMAN, 2019, p. 18).

42. Termo empregado por Erving Goffman ao descrever uma série de deformações do eu, de violações à autonomia de seus atos que os indivíduos recolhidos por instituições totais sofrem (GOFFMAN, 2019, p. 25).

do suplício foi desaparecendo para dar lugar a formas de punição que envolvessem cada vez menos tortura física explícita⁴³ e que fossem cada vez mais invisíveis, embora não menos cruéis. Aos poucos, portanto, a noção de punição passou do espetáculo da dor ao isolamento, monitoramento e vigilância.

O indivíduo que tinha seu corpo mutilado, flagelado, esquartejado, é agora isolado dos outros, sob a garantia de que não sofrerá, na maioria dos casos, agressões físicas. Atualmente, a vigilância extrapola os muros das prisões, alcançando os espaços onde as pessoas têm, supostamente, direito à privacidade e à liberdade.

“Hoje ela [a violência] está mudando do visível para o invisível, do frontal para o viral, da força bruta para a força mediada, do real para o virtual, do físico para o psicológico, do negativo para o positivo, passando para o subcutâneo, subcomunicativo, capilar e neuronal, criando a falsa impressão de que ela desapareceu.”⁴⁴

Ainda que a violência esteja gradualmente se tornando menos física e mais psicológica, isso não quer dizer que ela não atinja os corpos de outras formas. O isolamento prisional, que visa subtrair desvios sociais, por exemplo, também atinge o corpo. As consequências desse isolamento se manifestam através de crises de ansiedade, depressão, despersonalização e dissociação grave. Além do isolamento social como medida punitiva para aqueles que estão dentro das prisões, a liberdade para nós que estamos fora delas é também restrita por ele ou pela vigilância. Isso transforma nossos corpos, na medida em que limita aquilo que escolhemos fazer com eles pela ameaça de uma possível punição ou pelo simples fato de estarmos sendo observados pelo outro e pelo governo.

Por fim, a violência foi sendo mascarada socialmente, transportada do

43. Por isso a adoção da guilhotina. Quase sem tocar o corpo, ela decapita o indivíduo, mandando-o rapidamente, sem que agonize. “A guilhotina, utilizada a partir de março de 1792, é a mecânica adequada a tais princípios. A morte é então reduzida a um acontecimento visível, mas instantâneo. Entre a lei, ou aqueles que a executam, e o corpo do criminoso, o contacto [sic] é reduzido à duração de um raio. Já não ocorrem as afrontas físicas; o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro metuculoso” (FOUCAULT, 1996, p. 17).

44. Tradução livre do texto original: “Today it [violence] is shifting from the visible to the invisible, from the frontal to the viral, from brute force to mediated force, from the real to the virtual, from the physical to the psychological, from the negative to the positive, withdrawing into the subcutaneous, sub-communicative, capillary and neuronal space, creating the false impression that it has disappeared” (HAN, 2018, p. 6).

lugar físico-explicito para o psicológico-oculto. Contudo, o espetáculo parece não ter acabado. O *show* da violência física e gráfica está sendo ressignificado pela mudança de lugar e pelo distanciamento que as telas proporcionam. Pode-se afirmar que existem propriedades estéticas em atos de violência física, que podem dar origem a sentimentos de prazer, independente de julgamentos morais. Também pode ser afirmado que há quem goste de consumir a violência física e gráfica, em razão do despertar (consciente ou não) de tais sensações, desde que atenda a uma série de critérios pessoais e padrões morais e que o indivíduo possa se esquivar de admitir tal inclinação ao consumo de conteúdos violentos usando justificativas variadas como, por exemplo, o senso de justiça, ou melhor, de revanche. Ao mesmo tempo, a violência silenciosa da vigilância cresce exponencialmente e se apoia no discurso do senso comum, que é absolutamente contra “certas formas” de violência, mas afirma: a segurança tem um preço e este preço é a sua privacidade.

Vigilância

A arte é uma lente importante que expõe e questiona as implicações sociais e políticas da cultura da vigilância. Os trabalhos de videoarte sobre vigilância nos permitem *enxergá-la* e, assim, refletir sobre ela.



Fig. 08

God's Eyes Here on Earth (2000), do coletivo Surveillance Camera Players.



Fig. 09

Pan (2013), de Paula Albuquerque.

Apesar de ser um tema bastante discutido ao longo dos últimos anos em trabalhos de artistas europeus e norte-americanos como Harun Farocki, Bruce Nauman, William Noland, David Rokeby, Paula Albuquerque ou, ainda, de coletivos como o Surveillance Câmera Players, a pesquisa e produção artística (em qualquer linguagem) sobre vigilância no Brasil ainda é escassa em comparação ao exterior, o que me motiva a querer contribuir, por meio do compartilhamento do meu trabalho como artista e pesquisadora e da exposi-

ção do meu processo criativo, para uma perspectiva latino-americana sobre o assunto. No contexto latino, os artistas Ricardo Basbaum, Fábio Noronha, Gustavo Romano e o coletivo de mulheres “mm não é confete” são exemplos importantes.

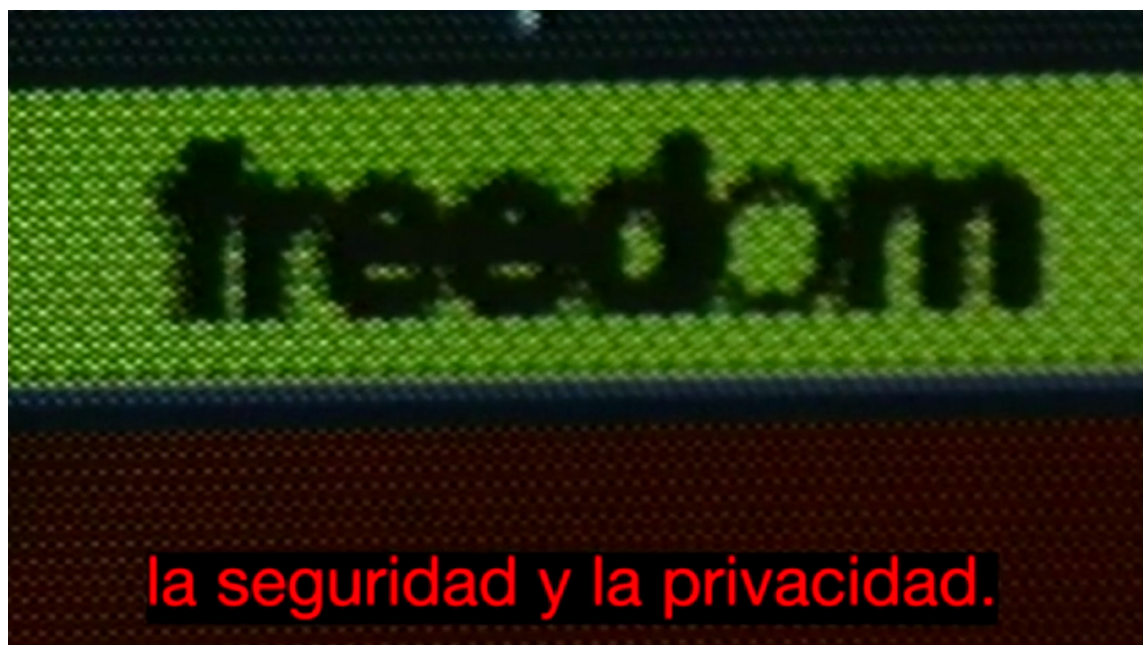


Fig. 10

Zen 2019 (2019), de Fábio Noronha.



Fig. 11

Performances Panopticas (2004), do coletivo “mm não é confete”.

O incentivo a uma abordagem multidisciplinar é essencial para que pesquisadores de diversas áreas, além daquelas em que o assunto já é debatido com frequência, como as ciências sociais, o planejamento urbano ou o direito, também se interessem pelo tema.

Embora o conceito de vigilância seja comum a todas as formas de vigilância, trato aqui especificamente da vigilância por vídeo. Minha curiosidade

pela videovigilância e a vontade de torná-la objeto de pesquisa acadêmica e experimentação artística se deu a partir de minha pesquisa sobre violência, exposta no capítulo anterior, mais precisamente ao assistir ao filme da cineasta norte-americana Deborah Stratman, *In Order Not To Be Here* (2002). No média-metragem, a diretora explora o fato de que confiamos e aceitamos que as câmeras vigiem nossas ruas em troca da suposta segurança que proporcionam. Depois de assistir ao filme, duas questões se tornaram tão presentes em minha pesquisa quanto o próprio desejo de entender melhor este universo: por que a videovigilância não é entendida pelas pessoas, de maneira geral, como uma prática extremamente pervasiva e violenta? Se gostamos de observar uns aos outros, por que vigiar é violento?

“A vigilância tem sido definida como tentativas focadas, sistemáticas e rotineiras de obter acesso a dados pessoais com a intenção de influenciar, gerenciar, proteger ou direcionar.”⁴⁵ Essa breve definição escrita por Wendy L. Hicks, professora da Universidade de Ashford, leva em conta os fundamentos históricos da vigilância e como ela foi utilizada desde o início com o intuito de manter o controle social. A vigilância, sobretudo em seu estado mais básico, consiste em olhar e observar outras pessoas.

Convém agora propor a divisão da videovigilância entre vertical e horizontal. A vertical, obrigatoriamente assimétrica, ocorre de cima para baixo, por meio da estrutura governo-população. A horizontal se dá pela relação entre indivíduos, podendo ou não acontecer de forma simétrica, já que nem sempre aquele que está sendo visto concedeu este direito àquele que vê ou tem a possibilidade de olhar de volta.

A videovigilância vertical impõe a videovigilância ininterrupta, pervasiva e silenciosa. Como no Panóptico de Bentham, o indivíduo é totalmente exposto, enquanto as estruturas de poder continuam ocultas. Isso ocorre também na videovigilância horizontal, quando câmeras são instaladas para proteger propriedades privadas. Porém, como afirmado anteriormente, essa forma de vigilância também pressupõe o desejo de olhar o outro e de ser olhado, um esquema que oscila entre escopofilia e exibicionismo. Tal dinâmica envolve o desejo de observar, a curiosidade pelo outro, a vontade de assistir àquilo que é alheio ao indivíduo, bem como o desejo de ser visto e validado ou, ainda, de dar a ver aquilo que é entendido como extensão de si ou propriedade, como

45. Tradução livre do texto original: “Surveillance has been defined as focused, systematic, and routine attempts to gain access to personal data with the intent of influencing, management, protection, or direction” (HICKS, 2018, p. 239).

uma confirmação da própria existência ou relevância.

Embora ambas sejam um exercício de poder e controle social e tenham como objetivo obter informações de um alvo específico, cada uma coleta e faz uso dessas informações com finalidades distintas.

No caso da videovigilância vertical, os dados são obtidos pelo crescente investimento na instalação de câmeras de vigilância públicas, posteriormente processados e utilizados tendo em vista a possibilidade de intervenção e/ou de medidas punitivas como forma de controle da realidade observada. A videovigilância, nesse caso, vigia sobretudo indivíduos e populações de raças e classes historicamente oprimidas e marginalizadas, com o intuito de controlar e manter a elite dominante no poder. Já na videovigilância horizontal, os dados são provenientes da especulação de cada indivíduo, com câmeras particulares, e o objetivo, além da proteção à propriedade individual, parece ser o de satisfazer um desejo particular de se manter informado e entretido.

Esse entretenimento que deriva do consumo de câmeras de vigilância pela *internet* é baseado na veracidade dos acontecimentos expostos. Muitas vezes, os publicados em *sites* como YouTube mostram cenas de assaltos, roubos e brigas similares a filmes de ação. A camada de realidade que as câmeras adicionam serve como um atrativo extra para o usuário, assim como o contentamento em permanecer oculto, sem participar ou influenciar a ordem dos acontecimentos.

Com relação à videovigilância horizontal, é importante reiterar que a dinâmica escopofilia-exibicionismo nem sempre é simétrica, ou seja, ela não necessariamente acontece de maneira simultânea e consensual. Além da ação de vigiar o outro, também aquilo que o indivíduo faz com as informações assim adquiridas pode não ser consensual. É bastante comum que aquele que deseja olhar, o faça sem que o outro tenha o desejo de ser visto ou conhecimento de que está sendo vigiado. Nesse sentido, a videovigilância horizontal se aproxima da videovigilância vertical, pois um indivíduo, ao vigiar outro sem o seu conhecimento, replica, em algum nível, o comportamento do Estado.

Propus a separação entre vigilância horizontal e vertical por uma questão didática, com o objetivo de distinguir dois pontos de vista ou, ainda, dois lados da mesma moeda. É claro que as duas se misturam e se alimentam uma da outra.

Essa intersecção não acontece apenas quando a videovigilância vertical, na tentativa de “proporcionar segurança ou prevenir acontecimentos indesejáveis”, registra a violência interpessoal física e tais imagens são distri-

buídas pela mídia, o que faz com que a violência e a vigilância se tornem produtos e mecanismos de entretenimento⁴⁶, disponíveis para qualquer usuário comum. Esses registros que alimentam os bancos de vídeos também podem ser provenientes de câmeras de vigilância particulares que, ao proteger uma propriedade privada, captam imagens de ambientes públicos como ruas e calçadas. A vigilância horizontal também acaba se misturando com a vigilância vertical por meio do exibicionismo nas redes sociais, nas quais o usuário fornece seus dados para grandes empresas e os Estados, por exemplo. Ou seja, separar essas duas esferas é uma tarefa complicada, devido ao seu entrelaçamento complexo, mas acredito que assim seja mais fácil mostrar de que formas elas estão operantes em meu trabalho.

Antes de nos aprofundarmos em cada uma das modalidades de videovigilância, a vertical e a horizontal, é importante observar que o entretenimento que proporcionam pode ser associado à ideia de espetáculo de Guy Debord. Para Debord (1997, p. 14), as relações sociais são mediadas por imagens. Tanto o consumo do produto da videovigilância vertical, quanto o da videovigilância horizontal, podem ser entendidos como entretenimento. Da mesma forma que a constante expansão da videovigilância existe como tentativa de controle e poder, as imagens que são produto dessas câmeras podem exercer a mesma função ao operar como espetáculo. Imagens distantes que são entendidas como ficção do real, mercadoria da vigilância, que expõem uma leitura específica do mundo e que, muitas vezes, passam a ser consideradas verdades absolutas.

46. Como citado na pesquisa em andamento analisada em meu artigo **O Corpo e sua Ausência na Videovigilância**.



Fig. 12

Delivery for Mr. Assange (2013), do coletivo !Mediengruppe Bitnik.

Foucault entende que a execução do poder passou a ser velada, enquanto o objeto sobre o qual o poder é exercido passou a ser obrigatoriamente visível e conhecido. Segundo o filósofo, os regimes de dominação passaram das sociedades de soberania às sociedades de disciplina e, finalmente, às sociedades de controle. As sociedades de soberania foram extintas na Revolução Industrial e se caracterizam pelo confisco e pela punição explícita dos suplícios⁴⁷. As sociedades de disciplina são marcadas pelo confinamento, por meio, sobretudo, da família, das escolas, dos hospitais e das prisões, ou seja, instituições encarregadas de produzir e regular o comportamento. Finalmente, nas sociedades de controle, o poder é estendido, extrapolando as instituições, para configurar uma rede ampla e flexível de dominação do indivíduo, fortemente apoiada nas tecnologias da comunicação.

“É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as socie-

47. Nas palavras do filósofo francês Gilles Deleuze, as sociedades de soberania tinham como objetivo “(...) mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida” (DELEUZE, 2013, p. 223).

dades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas (....); as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores (...).⁴⁸

A vigilância por vídeo, cada vez mais eficaz e invasiva, representa a evolução das formas de vigilância das sociedades disciplinares, tão essencial para constituição das sociedades de controle, como descritas por Foucault e Deleuze. As câmeras projetadas para vigiar ininterruptamente têm se tornado intrínsecas aos espaços públicos, como qualquer outro elemento que compõe “naturalmente” a paisagem das cidades. A maioria de nós tem consciência de sua presença, mas nem todos se incomodam com ela ou a questionam⁴⁹.

O panóptico, estrutura de controle idealizada pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, nunca foi tão real. Muito significativo para a história das sociedades disciplinares e para as técnicas de vigilância, constituiu uma resposta ao problema da era moderna de fazer com que poucos guardas fossem capazes de vigiar, simultaneamente, um grande número de indivíduos. A prisão ideal planejada por Bentham previa um arranjo circular de celas individuais em torno de uma torre central de onde o guarda observaria, com um olhar vigilante e hierárquico, os sujeitos que compunham o complexo prisional. A cela contaria com duas janelas, uma pela qual a luz exterior entraria e outra de onde seria possível ver o pátio da prisão e sua torre principal. O prisioneiro, isolado em sua cela, estaria totalmente exposto ao olhar do vigia, mas não o contrário, porque a torre estaria protegida por persianas. Dentro desta estrutura, o medo de estarem em um campo de visibilidade extrema levaria os prisioneiros à autocensura. A expectativa de conscientização e completa redenção dos indivíduos encarcerados seria, desta forma, realizada. O propósito do panóptico é a suspensão ou diminuição do combate de comportamentos inadequados. Para alcançar este objetivo, utilizaria, então, mecanismos (violentos) de ordem psicológica.

Segundo Foucault, a estrutura de Bentham poderia ser entendida como ferramenta de uma forma específica de tecnologia do controle de punição. Apesar de ter sido concebido como sistema prisional para as sociedades

48. DELEUZE, 2013, p. 227.

49. Uma conversa importante para a construção de meu texto teve esta questão como objeto. Durante um momento de observação das ruas da cidade de Curitiba através da janela da cozinha do apartamento de meu orientador, trocamos percepções sobre como a presença das câmeras de vigilância é extremamente sutil e, nem por isso, menos violenta ou perversiva.

disciplinares, os efeitos do panóptico podem ser notados ao analisar a sociedade de controle atual, na qual o indivíduo é constantemente observado por outros indivíduos e por câmeras de vigilância, em um contexto onde cada vez mais espaços públicos são monitorados por circuitos fechados de televisão (CFTVs) ou Câmeras IP⁵⁰. Para atingir seu objetivo, este sistema não depende da vigilância real ou funcional, mas da certeza do constante monitoramento por parte da população, que passa, desta forma, a assumir um comportamento autovigilante. Ou seja, a sensação de vigilância é constante, mesmo na ausência destes dispositivos. Alertas sobre a presença de monitoramento por câmeras como as clássicas placas “sorria, você está sendo filmado”, encontradas em portões residenciais ou no interior de estabelecimentos comerciais, anunciam a presença de câmeras no local, mas não implicam necessariamente em sua presença ou em seu funcionamento adequado, tampouco que sejam verdadeiras. Não raro, muitos estabelecimentos recorrem à instalação de câmeras falsas⁵¹, com o intuito de manter a ideia de monitoramento e inibição de comportamentos indesejáveis dentro de um determinado espaço a um custo consideravelmente inferior. Deste modo, é possível inferir que, com o objetivo de observar e regular os corpos, o poder do panóptico reside na projeção de sua onipresença e não necessariamente na sua capacidade de vigilância efetiva e ininterrupta.

Marcel Beausoleil, professor da Universidade Estadual de Fitchburg, refere-se à distinção entre a vigilância tradicional e a vigilância que estamos vivendo atualmente, feita por Gary T. Marx, professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts:

“Marx define a vigilância tradicional como uma observação atenta, particularmente direcionada a uma pessoa suspeita. O objetivo da vigilância é a coleta de informações sobre pessoas ou sobre grupos, e ele observa que a vigilância tem sido uma característica de todas as sociedades, embora tenha se apresentado de formas distintas nas sociedades durante a história. A nova vigilância, por outro lado, é mais abrangente, intensiva e extensa. (...) A vigilância moderna abrange contextos,

50. Tradução dos termos em inglês *Closed-circuit Television (CCTV)* e *IP Camera (Internet Protocol Camera)*.

51. Ver: **Câmera falsa com led Vetti** <https://www.leroymerlin.com.br/camera-falsa-com-led-vetti_87876656>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

não apenas pessoas específicas. Ele analisa configurações como lugares e espaços geográficos, períodos de tempo e categorias ou conjuntos de pessoas. Essa forma de vigilância permite observar os padrões de relacionamento entre pessoas e lugares. Os dados coletados podem ser classificados de forma cruzada para procurar significado entre eles. (...) Trata-se de uma vigilância contínua, realizada em tempo real, que permite olhar o passado e o presente e pode ser usada para prever o futuro, como na análise de crimes pela polícia. Outra característica da nova vigilância é que ela também analisa categorias de pessoas; por exemplo, todos os viajantes do aeroporto são pesquisados, e não apenas os suspeitos.”⁵²

Atualmente, vivemos a realidade do superpanopticismo⁵³. As novas tecnologias têm transformado significativamente a potência das práticas de vigilância, tornando-as descentralizadas e rizomáticas. Os avanços e ampliações da vigilância não só deram origem a um sistema global de monitoramento, no qual o ato de vigiar e todos os julgamentos subsequentes acontecem em tempo real, de forma automatizada e a uma distância geográfica significativa, como também estendeu nossos sentidos naturais. Atualmente, qualquer pessoa com acesso à *internet* e um aparelho que contemple requisitos mínimos para instalação de aplicativos e/ou navegadores, tem a possibilidade de assistir a *live streamings* mostrando qualquer cenário comum, como praças públicas, hotéis, aeroportos, centros de compras, bares e ruas.

52. Tradução livre do texto original: “Marx defines traditional surveillance as close observation, particularly that of a suspected person. The purpose of surveillance is the gathering of information either about people or about groups, and he notes that surveillance has been a feature of all societies, though it has differed in form and content across societies and history. The new surveillance, on the other hand, is more comprehensive, intensive, and extensive. (...) Modern surveillance encompasses contexts, not just particular persons. It looks at settings such as geographical places and spaces, time periods, and categories or aggregates of persons. This form of surveillance allows for the looking at patterns of relationships between people and places. Data that are collected may be cross classified to look for meaning within them. (...) It is a continuous surveillance, done in real time, and allows for looking at the past and the present and can be used for the prediction of the future such as in crime analysis by the police. Another characteristic of new surveillance is that it also looks at categories of people; for example, all airport travelers are searched rather than just those who are suspects” (BEAUSOLEIL, 2018, p. 595).

53. Termo cunhado por Mark Poster, professor da Universidade da Califórnia, para definir o avanço constante das técnicas de vigilância (MENICHELLI, 2018, p. 985).

Estamos testemunhando, dia após dia, a proliferação global e massiva da videovigilância, que registra informações ininterruptamente, sejam elas apenas armazenadas em circuito fechado ou disponibilizadas em tempo real, a ponto de ser possível comparar este progresso à crença dos “olhos de Deus”, tamanha sua ubiquidade, de acordo com Astrid Schmidt-Burkhardt, professora da Universidade Livre de Berlim, em seu artigo *The All-Seer: God’s Eye as Proto-Surveillance*, citado pela pesquisadora e artista visual portuguesa Paula Albuquerque em sua tese:

“O fantasma da onipresença do olho divino, evocado pela concepção de vida cristã, é bem preservado no estado policial moderno através do meio principal, o computador. ‘As máquinas de ver’, que podem ser associadas à alta tecnologia, bem como com expectativas morais, assumem a poderosa função do controle como uma espécie de retina pública. Nesta mudança sistemática do olhar hegemônico para Deus ex machina, Deus está sendo substituído como observador paradigmático do mundo por técnicas cada vez mais aperfeiçoadas que ilustram a realidade visível e invisível.”⁵⁴

A realidade do superpanopticismo integra a era da produção de imagens em excesso. Estamos imersos na hipercriação e no compartilhamento inesgotável de imagens de todos os tipos de fontes. Sua extrema liquidez impede, muitas vezes, que uma reflexão mais profunda aconteça. Parecemos não ter mais condições de acompanhar o fluxo contínuo da proliferação das imagens. As infinitas imagens de câmeras de vigilância pertencem ao que Harun Farocki definiu como imagens operacionais⁵⁵, cada vez mais presentes e que não apenas ou necessariamente retratam um processo, mas são parte

54. Tradução livre do texto original: “The phantasm of omnipresence of the divine eye, evoked by the Christian conception of life, is well preserved in the modern police state through the leading medium, the computer. ‘Seeing machines’, which can be associated with highly technical as well as with moral expectations, take over the almighty function of control as a kind of public retina. In this systematic shift from hegemonical gaze to Deus ex machina, God is being replaced as the paradigmatic world observer by increasingly perfected techniques of illustrating the visible and invisible reality” (SCHMIDT-BURKHARDT, 2002, *apud* ANDRADE DA SILVA ALBUQUERQUE, 2016, p. 54).

55. “Imagens sem objetivo social, nem para edificação, nem para reflexão”. Tradução livre do texto original: “Images without a social goal, not for edification, not for reflection.” Essa definição aparece na primeira das três partes da instalação *Eye/Machine* (2000-3).

de um processo, na medida em que envolvem algoritmos. A automatização da captura dessas imagens proporciona uma espécie de distanciamento e, conseqüentemente, nos sentimos menos responsáveis por elas e suas implicações. Trevor Paglen, artista norte-americano, afirma que nós:

“Estamos nos aproximando rapidamente (e, de fato, provavelmente há muito tempo) de um momento em que a maioria das imagens no mundo são descendentes das imagens ‘operacionais’ do Eye/Machine: imagens feitas por máquinas para outras máquinas”.⁵⁶

Os sistemas capazes de produzir imagem o fazem rapidamente e atingem uma escala de produção muito maior do que a relação clássica olho-máquina, tornando nossos olhos, como coloca Paglen, anacrônicos. Volken Pantenburg, professor da Universidade Livre de Berlim, chega a propor que o termo “imagem” não seria mais adequado porque as imagens operacionais são, na verdade, visualizações de dados que podem ser traduzidos em imagens tradicionais, mas não necessariamente:

“A imagem operacional simula a aparência das imagens tradicionais, mas em uma inspeção mais detalhada, isso se revela uma função secundária, quase um gesto de cortesia feito pelas máquinas: o computador não precisa da imagem. Mais precisamente, as imagens operacionais, no sentido mais estrito, teriam que ser caracterizadas como visualizações de dados que também poderiam assumir outras formas”.⁵⁷

56. Tradução livre do texto original: “We’re quickly approaching (and have in fact probably long past) a moment where most of the images in the world are descendants of the ‘operational’ images in Eye/Machine: namely images made by machines for other machines”. PAGLEN, Trevor. Operational Images. **E-flux Journal** #59, november 2014. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

57. Tradução livre do texto original: “The operational image emulates the look and feel of traditional images, but on closer inspection, this turns out to be a secondary function, almost a gesture of courtesy extended by the machines: the computer does not need the image. More accurately, then, operational images in the strictest sense would have to be characterized as visualizations of data that could also take on other, different guises” (PANTENBURG, 2017, p. 49).

Um exemplo autoritário que confirma a ubiquidade do superpanopticismo e das imagens operacionais pode ser encontrado na constante ampliação dos sistemas de reconhecimento facial pelos governos ao redor do mundo, tendo a China como seu maior expoente. Recentemente, o governo russo anunciou que planeja fortalecer o sistema de reconhecimento facial das câmeras de vigilância instaladas na cidade de Moscou, capital do país. O programa, chamado Safe City, já conta com grande parte das quase cento e oitenta mil câmeras da cidade conectadas ao *software* que reconhece o rosto de indivíduos. Agora, em resposta à pandemia ocasionada pelo novo coronavírus, as autoridades estão dispostas a fazer com que todas as câmeras estejam devidamente conectadas a este sistema. O *software* de reconhecimento facial da empresa NtechLab é capaz de reconhecer rostos escondidos por balaclavas. Embora o governo afirme que o upgrade se trata de uma medida importante para fiscalizar possíveis violações ao esquema de quarentena, o incremento no aparato de vigilância da cidade não será interrompido após a pandemia. Em uma matéria publicada sobre o assunto, o portal internacional Vice News pergunta a Artyom Kukharenko, co-fundador do NtechLab, se o reconhecimento facial continuará a ser usado para vigilância em massa em Moscou quando a pandemia acabar. “Irá buscar por criminosos”, responde Kukharenko. A matéria exhibe ainda o seguinte diálogo entre o entrevistador e o Senador Franz Klintsevich⁵⁸:

Vice News: É um meio poderoso de se fazer cumprir a lei e a ordem.

F. K.: Sim.

Vice News: Quem poderia fiscalizar possíveis abusos de poder via vigilância por parte da polícia?

F. K.: Eu não entendo. Onde estaria o abuso? Se há crime, ele será gravado pelas câmeras e testemunhas oculares podem confirmar o ocorrido. Onde está o abuso?

Vice News: Menos privacidade significa mais segurança?

F. K.: Com certeza. Você está certo. Menos privacidade, mais segurança.

58. *Moscow's Facial Recognition Tech Will Outlast The Coronavirus*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pbGq3REp4PI&list=PLH3GbB7dH7LY3s6FrhOIREqj-E-1JV4nTE>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020. O diálogo acontece entre 4:50 e 5:22 minutos da entrevista.

Outro exemplo, agora em âmbito nacional, é o projeto de expansão da videovigilância na cidade de São Paulo. A prefeitura afirma que “até 2020, São Paulo terá 10 mil câmeras, com as gravações armazenadas na nuvem, por toda a capital”⁵⁹, contando com a ajuda da Camerite, plataforma que afirma entregar a melhor solução em videomonitoramento e que também se autointitula “a maior franquia de monitoramento colaborativo da América Latina”. Embora de menor expressividade e amplitude e com menos de um décimo das câmeras instaladas em Moscou, mais uma vez a parceria entre as esferas pública e privada criou um programa de monitoramento que pretende dissecar o perímetro urbano. No caso de São Paulo, o projeto City Cameras, parte do programa Cidade Segura, lançado em janeiro de 2017, tem como objetivo “inibir a ação de criminosos e aumentar a segurança e o bem-estar da população”⁶⁰. O diferencial do projeto encontra-se no que a empresa e o governo chamam de “vizinhança colaborativa”, segundo a qual a população pode cooperar com o sistema de monitoramento da cidade integrando suas câmeras privadas (comerciais ou residenciais) ao sistema municipal de monitoramento, devidamente ligado às forças públicas de segurança estatais. Ou seja, conta com equipamentos da iniciativa privada para ampliar o sistema de vigilância público.

Como aponta Bruno Cardoso em sua pesquisa sobre videovigilância na cidade do Rio de Janeiro, a legitimação e defesa da necessidade de expansão e aperfeiçoamento constante da tecnologia da vigilância se baseia no discurso da insegurança, do medo da violência e desordem urbana, vendido como medida imprescindível para a manutenção da segurança pública, o que o torna quase inquestionável por parte da população.

“A possibilidade técnica para a instalação de extensos circuitos de vigilância por câmeras nos espaços públicos, apesar de essencial, não pode ser considerada a única razão para a adoção passiva desse dispositivo em inúmeras cidades no mundo inteiro. O discurso da insegurança – causada seja pelo terrorismo, seja pelo cri-

59. Ver: <<https://camerite.com/casos-de-sucesso/city-cameras/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020. A página foi removida, mas uma cópia da matéria pode ser encontrada aqui: <<https://revistasegurancaeletronica.com.br/sao-paulo-marca-presenca-na-colombia-em-evento-sobre-cidades-inteligentes/>>. Acesso em: 05 de jan. de 2021.

60. Ver: <<https://www.citycameras.prefeitura.sp.gov.br/howworks>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

me organizado ou pela delinquência juvenil – indubitavelmente surge como importante fator de legitimação para essas políticas. É bastante factível que essa seja uma das principais razões para a ausência completa, ou quase completa, de qualquer questionamento a respeito da crescente instalação de câmeras de vigilância nas ruas e nos prédios (...).”⁶¹

Apesar da vigilância ser, cada vez mais, uma realidade absolutamente concreta, da ânsia pela proteção ou, pelo menos, por uma ideia ou sensação de proteção que a câmera entrega, documentários como o europeu ***Nothing to Hide*** (2017) não só reafirmam que todo Estado que utiliza técnicas de vigilância em massa o faz fundamentalmente para ter certeza de que seu poder não será ameaçado pelo povo, como também insistem que a violência não diminui com a presença das câmeras, reforçando que o monitoramento constante destrói o senso de liberdade da população e cria um sentimento de medo que permeia as práticas diárias das pessoas. Em um depoimento exibido no documentário, William Binney, ex-diretor técnico da NSA, diz que justificar a vigilância em massa como proteção e prevenção a possíveis ataques terroristas, por exemplo, é um equívoco⁶², porque os ataques continuam acontecendo.

No Brasil, é possível confirmar a fala de Binney ao assistir aos noticiários que exibem diariamente altas doses de violência, mesmo com todo o investimento em segurança feito pelo Estado. A defesa do discurso da insegurança, que justifica o fortalecimento das câmeras de vigilância, torna-se cada vez mais insustentável, na medida em que as evidências de que a videovigilância tem por objetivo principal o controle social e coleta de dados da população crescem progressivamente. Além disso, como apontado no capítulo anterior, ao servir como entretenimento, como uma espécie de “horror da vida real”, os registros da videovigilância continuam capturando cenas de violência interpessoal física sem necessariamente inibir sua ocorrência.

Com base no discurso da insegurança, a videovigilância vertical começa a ser reproduzida pela população por meio de câmeras que pretendem proteger e preservar suas propriedades e, conseqüentemente, sua existência,

61. CARDOSO, 2014, p. 22.

62. Fala de Binney no documentário ***Nothing to Hide*** (2017), entre 32:35 e 32:55 minutos do episódio.

como se todos operassem, de alguma forma, como agentes policiais. Vemos, então, a videovigilância horizontal como uma extensão de práticas públicas.

Videovigilância horizontal /entre indivíduos/



Fig. 13 **Cidade dos Homens**, episódio 2, temporada 5 (2017), direção de Fernando Meirelles.



Fig. 14 **Cidade dos Homens**, episódio 2, temporada 5 (2017), direção de Fernando Meirelles.

Um exemplo da ampla aceitação do discurso da insegurança que manipula a população para que adquira câmeras com o objetivo de se proteger, emulando o comportamento do Estado, pode ser visto no segundo episódio da quinta temporada da série de televisão **Cidade dos Homens**⁶³. A tempora-

63. A série, dividida em duas fases (2002-2005 e 2017-2018), acompanha a vida de dois garotos moradores de uma comunidade da cidade do Rio de Janeiro. Laranjinha e Acerola são interpretados por Darlan Silva e Douglas Silva, respectivamente. **Cidade dos Homens** foi criada por Fernando Meirelles e Kátia Lund e conta com vários diretores e roteiristas, como Cao Hamburger e Guel Arraes.

da é construída por *flashbacks* da primeira, quando os protagonistas Laranjinha e Acerola ainda eram crianças, e cenas atuais dos dois amigos com seus respectivos filhos. No segundo episódio, Acerola relembra um dia específico no qual foi visitar sua mãe no trabalho e, no decorrer das cenas, faz apontamentos sobre videovigilância, racismo, preconceito e desigualdade social.

Ao sair do prédio onde sua mãe trabalha como funcionária da limpeza, Acerola, em *flashback*, estranha os elementos que compõem a segurança do edifício (porteiro, vigia, câmeras de vigilância), localizado em um bairro nobre da cidade. Vemos, então, Laranjinha, melhor amigo de Acerola, caminhando tranquilamente pela favela onde os dois moram. A pedido de sua avó, o garoto leva pastéis a uma senhora, amiga dela e dona de um bar local. Na cena seguinte, Acerola entra no elevador do prédio sofisticado e recebe um olhar hostil de uma possível moradora. Em seguida, a câmera mostra o olhar que Laranjinha recebe de uma vizinha, oposto ao olhar dirigido a Acerola no elevador. Na portaria do prédio, Acerola repara no porteiro, na quantidade de portões eletrônicos e nas câmeras. Ele se exhibe para as câmeras fazendo caretas, enquanto Laranjinha é visto entregando os pastéis à dona do bar. Os dois *flashbacks* são exibidos com cenas intercaladas, o que evidencia a atmosfera contrastante das duas realidades. Enquanto Acerola, ainda criança, espera o ônibus de volta para casa, a versão adulta do personagem questiona a eficácia das câmeras de vigilância ao comparar a sua presença nos bairros nobres à sua ausência nas favelas e constata que não gostaria de viver em um ambiente vigiado e controlado, o qual ele chama de prisão.

“Pelo dinheiro que eles gastam para não serem roubados, vocês podem imaginar o dinheiro que eles têm para serem roubados. Pelo dinheiro que eles acham que não é nada, vocês imaginam o dinheiro que eles acham que é muito. Eles ganham muito, mas pagam pouco. Eles pagam pouco e por isso ganham muito. Eu pensei tudo isso quando eu era bem menor, mas as coisas continuam na mesma. Eu nunca ia querer morar em um lugar assim, parece uma prisão. O problema daqui é a falta de segurança, eles vivem com grades, câmeras, porteiros que ficam te vigiando e mesmo assim aqui tem muito assalto. Na favela não tem porteiro, nem câmera, nem assalto. Aqui era a fronteira entre o lá e aqui. Lá era um país, aqui era outro. Esses eram os guardas da fronteira

de lá (polícia do Estado). Esses aqui, da fronteira de cá (traficantes). Os de cá já morreram todos. Os playboys gostavam de ver o morro na televisão e continuam gostando, mas só para ver como é ruim viver aqui e achar melhor morar lá. Eles só passam de lá para cá para comprar drogas, filmar ou fazer reportagem. Acho que se eles gostam de drogas, não deve ser tão bom morar lá, porque é cheio de grades, porteiros e câmeras. A droga, para eles, é que nem tempero: eles pagam para achar melhor viver na prisão.”⁶⁴

O episódio de **Cidade dos Homens** realça a diferença entre realidades sociais e geográficas e, como consequência, a divergência de opiniões com relação à videovigilância. A série também mostra, assim como o filme ***In Order Not To Be Here***, mencionado no início do capítulo, como a sociedade confia e, conseqüentemente, aceita que as câmeras vigiem os espaços em troca desta suposta segurança.

Uma realidade muito próxima à exibida na série de Fernando Meirelles e no filme de Deborah Stratman pode ser observada em alguns locais de Curitiba, cidade onde vivo e trabalho. No fim do ano passado, registrei, por duas noites seguidas, ruas, casas e terrenos nos bairros Seminário e Batel. Como na ficção, os bairros possuem muitas guaritas, câmeras de vigilância, grades, cercas e guardas noturnos. Ninguém nas ruas, silêncio absoluto. Apesar desse experimento não ter sido concluído durante o mestrado, algo sobre ele me chamou a atenção, a ponto de julgar necessário compartilhá-lo aqui. O processo de filmagem escancarou o racismo estrutural, o sistema patriarcal e o sexismo que permeiam a sociedade e como o esquema de vigilância (humano, pelos guardas e tecnológico, pelas câmeras e sistemas de segurança) reforça e alimenta essa realidade.

A experiência das filmagens foi absolutamente assustadora. Seria também para a maioria das pessoas, suponho, visto que filmar ruas desertas de madrugada, mesmo em locais considerados “protegidos”, não constitui um cenário exatamente seguro. Porém, raça e gênero são, como na grande maioria das vezes, fatores decisivos. Em uma situação como essa, a cor da pele tem, mais do que qualquer outro fator, o poder de decidir se a abordagem

64. Fala do personagem Acerola em **Cidade dos Homens**. Episódio 2, temporada 5 (2017), entre 7:08 e 9:13 minutos do episódio.

será feita de maneira mais ou menos cordial ou, ainda, se antes de qualquer palavra ou tentativa de comunicação, uma bala será disparada com a intenção de matar ou ferir gravemente o indivíduo considerado “suspeito”, pela simples configuração de “possível ameaça” aos olhos das pessoas que trabalham como policiais e seguranças (no caso do meu relato, todos homens), treinadas para “proteger”⁶⁵.

Fui abordada por guardas e até moradores diversas vezes durante as filmagens. Antes de escolher as duas noites nas quais filmei oficialmente, fiz duas visitas aos locais para entender melhor que tipo equipamentos levar, como filmar, etc⁶⁶. Foram visitas breves, porque não queria perder o caráter imprevisível da situação. Em uma delas, fui abordada por um rapaz branco, contratado como segurança da rua John Foster Duller, no bairro Seminário, próxima à Fonte de Jerusalém. Assim que comecei a gravação, notei que estava sendo observada por ele, que se manteve distante por algum tempo. Conforme descia a rua, ele me acompanhava, mantendo distância e a passos lentos. Depois de cerca de meia hora, perguntou, aos gritos, o que eu estava fazendo ali, filmando de madrugada. Respondi, também aos gritos, que se tratava de um trabalho. Na medida em que ele se aproximou e deduziu, pela sua interpretação da minha aparência, que se tratava de uma mulher (na cabeça dele, imagino que cismônera) e que eu era branca⁶⁷, sua postura se tornou mais amigável. Ele perguntou novamente qual o objetivo da gravação⁶⁸ e

65. As filmagens constituem mais uma proposição de trabalho em vídeo dentro do mestrado que, assim como o projeto do vídeo sobre a videovigilância que registra cenas de violência física que acabam, posteriormente, alimentando bancos de vídeos na *internet*, será finalizada ao longo dos próximos anos. Esse trabalho contou com contribuições não só de professores e colegas do mestrado, mas sobretudo do Núcleo Audiovisual SESI/PR de Vídeoarte e Cinema Experimental, programa de formação e desenvolvimento de projetos na área de vídeoarte e cinema experimental do qual tive o imenso prazer de participar como aluna, no ano de 2019. Gostaria, ainda, de ressaltar as contribuições de todos os alunos, de meu orientador de mestrado e também orientador do Núcleo Audiovisual, Fábio Noronha, das coordenadoras Camila Macedo e Débora Zanatta e da oficina com a Profa. Dra. Milla Jung.

66. Precisava decidir que tipo de câmera e gravadores de som usar, pela dimensão desses equipamentos, duração de suas baterias, portabilidade, etc., dentre as poucas opções disponíveis. Tudo deveria caber em uma mochila pequena, de modo que a minha movimentação fosse a mais fácil possível, pois pretendia andar durante algumas horas.

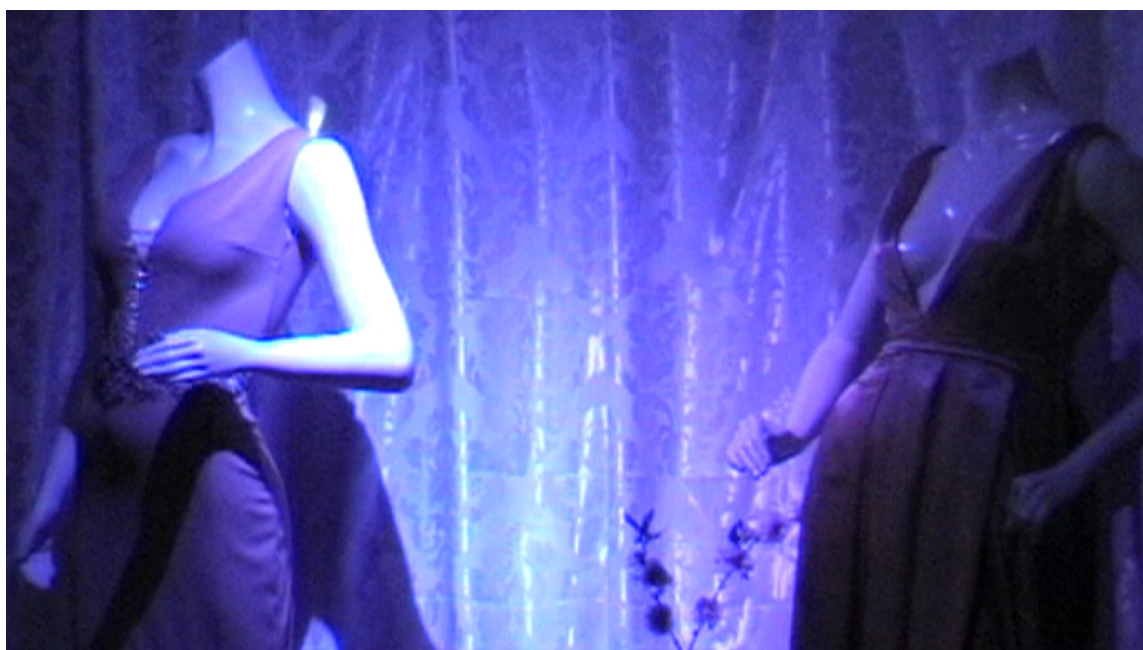
67. Estou supondo que o homem não havia notado a cor da minha pele e gênero pela minha voz e aparência física até o momento da aproximação, pois a comunicação por gritos aconteceu a uma distância de quase uma quadra, estava escuro e eu usava roupas largas, luvas, touca e capuz.

68. Nessa e nas outras abordagens narradas sobre esse experimento, carregava em mãos uma filmadora portátil Mini DV da marca JVC, modelo GR-D93U e, pendurada no pescoço, uma câmera de vigilância IP da Intelbras, modelo IC3.

expliquei que era estudante da Universidade Estadual do Paraná e que minha pesquisa de mestrado tinha como tema câmeras de vigilância, por isso estava ali, registrando aquele espaço, evidentemente hipervigiado. O rapaz acreditou sem hesitar e sem demandar qualquer documento que comprovasse o que havia dito, apenas perguntou o meu nome e me aconselhou a não demorar, porque era madrugada e seria perigoso para “uma jovem moça como eu” andar sozinha pelo local.

**Fig. 15**

Registro da ronda noturna pelo bairro Seminário, Curitiba (2019).

**Fig. 16**

Registro da ronda noturna pelo bairro Seminário, Curitiba (2019).

Três meses depois, no primeiro dia oficial de filmagem, logo na primeira hora, um funcionário de uma das residências dessa mesma rua me notou com a câmera (Mini DV) e chamou o proprietário do local. Os dois homens

brancos pediram para que eu me aproximasse e me perguntaram qual era a intenção das filmagens. Dei a eles a mesma resposta que havia dado ao segurança durante a fase de visitas-teste, meses antes, o qual, inclusive, estava razoavelmente próximo (sua guarita ficava a alguns metros de distância da residência) no momento da abordagem dos dois homens. Eles também acreditaram na minha resposta sem que fosse necessária a apresentação de qualquer comprovação além de minha palavra. Não obstante, o dono da casa, um jovem empresário (segundo sua própria narrativa de vida), me convidou para entrar e conhecer a casa, uma construção modernista dos anos 1970. Não convém, nesse momento, expor o diálogo que se seguiu com o dono da propriedade, por sua extensão e por fugir do foco do relato de experiência processual. Por ora, informo que a conversa se desenrolou em torno das ações filantrópicas do rapaz, que se disse dono de ONGs e reforçou a importância de doar para aqueles que nada têm.

No segundo dia de filmagem, entre outros alertas e avisos de guardas de rua, um segurança particular ficou bastante incomodado com a minha presença. Eu filmava as árvores e câmeras em frente a uma propriedade privada na rua Carmelo Rangel, no bairro Batel, famoso por suas casas gigantescas e aparente tranquilidade, quando, de repente, um homem saiu do portão principal da casa de muro branco e me perguntou o que estava fazendo. Ele também me tratou de forma mais amena depois que lhe contei o propósito das filmagens, porém, desta vez, meu R.G. e C.P.F. foram requisitados. Neguei-me a fornecer o número dos documentos e disse-lhe apenas meu nome e telefone. Meia hora depois, ele me ligou “apenas para confirmar se eu havia passado o número correto”.

Nessas e em outras abordagens, todas feitas por homens brancos, fui tratada com razoável cordialidade a partir do momento em que me identificaram como branca e mulher que, na concepção desses homens, não poderia representar ameaças significativas à ordem e segurança das ruas e patrimônio locais, tratando-se, antes, de um ser vulnerável, inofensivo, uma existência passível de proteção.

Contudo, assim como a violência, a videovigilância também é multifacetada e pode ser entendida como uma prática condenável ou legítima, dependendo do ponto de vista. Até aqui, afirmo que a videovigilância vertical (governo-população) existe como forma de controle social que busca normatizar nosso comportamento, amplamente legitimada pelo discurso da insegurança, que ela não contribui necessariamente para diminuição da violência e que, muitas vezes, acaba servindo como alimentação de bancos de vídeos na

internet usados como entretenimento violento.

No início desta segunda parte, que aborda a videovigilância horizontal, citei exemplos de como ela pode ser entendida também como uma extensão do comportamento vigilante do Estado, alimentada pelo discurso da insegurança. Porém, seria estranho reduzir a argumentação a essa perspectiva – a da relação entre vigilância vertical e horizontal –, uma vez que, como a maioria dos ocidentais, faço parte da dinâmica escopofilia-exibicionismo que envolve a videovigilância horizontal e acredito que as duas são faces da mesma moeda⁶⁹.

Muitas das câmeras de vigilância não fazem parte da máquina estatal, ou seja, existem câmeras instaladas por pessoas comuns que também envolvem coleta de informação em algum nível mas, em geral, não têm como objetivo a criação massiva de um banco de dados de populações inteiras⁷⁰. No esquema horizontal, além do desejo de proteção à propriedade privada, as intenções de instalação de câmeras de monitoramento e o consumo de suas imagens podem ser inscritas em duas categorias principais: entretenimento (tanto educacional, quanto passatempo “puro”) e propaganda.

No caso do entretenimento, um exemplo é o *live streaming* de câmeras, disponibilizado com ou sem consentimento por governos e pela população, que exhibe uma grande variedade de espaços públicos e privados, além de focar na vida selvagem com propósitos educacionais, em paisagens exóticas, na previsão do tempo, etc⁷¹. Como propaganda, as câmeras funcionam exaltando determinados aspectos dos lugares onde estão instaladas, como pontos específicos de um espaço urbano, por exemplo. Também são vendidas com o propósito de ampliar o *marketing* de uma empresa privada, como hotéis ou lojas, como explicarei adiante. Independente da intenção, qualquer câmera de vigilância pode servir como forma de entretenimento⁷², inclusive, como afirmado, as câmeras instaladas pelo governo, que por vezes se tornam

69. A dinâmica escopofilia-exibicionismo não inclui apenas o indivíduo que consome diretamente registros de câmera de vigilância por canais de comunicação diversos, ela constitui a base do funcionamento das redes sociais como Instagram, Twitter e Facebook, amplamente utilizados pela população mundial.

70. A menos que essas câmeras sejam anexadas a um plano governamental de vigilância pública como acontece na cidade de São Paulo, pelo programa City Cameras supracitado.

71. As “*Weather Cams*” geralmente mostram espaços abertos e são facilmente encontradas pela *internet*, basta realizar uma pesquisa pelo termo em qualquer buscador.

72. Na categoria entretenimento como forma de passatempo, apesar de não serem exibidas ao vivo, também é possível encontrar vários vídeos em *sites* como YouTube que vão desde compilados de acidentes automobilísticos até cenas de roubo e agressão física.

acessíveis pela *internet*.

A vigilância entre indivíduos se beneficiou da miniaturização da tecnologia, que nos permitiu observar uns aos outros através de aparelhos muito pequenos e portáteis. Qualquer um com um aparelho celular com câmera ou acesso à *internet* pode manter um comportamento voyeurístico⁷³. Num pequeno texto de 2003⁷⁴, o grupo Surveillance Camera Players demonstrou preocupação com relação à democratização de aparelhos celulares com câmeras. Nele, o grupo defende que estes aparelhos serviriam como câmeras de vigilância mais funcionais, representando uma espécie de avanço da indústria de vigilância, pela extrema mobilidade e capacidade de disfarce, no sentido de parecer apenas um aparelho inofensivo. Entre dez aspectos negativos de seu uso massivo, o texto anuncia o que chama de “estupro em vídeo”, que aconteceria na medida em que “pessoas sexualmente reprimidas e eticamente corruptas – homens americanos –” usariam tais aparelhos para fotografarem mulheres sem que elas soubessem⁷⁵. Por último, o texto aponta para um futuro apocalíptico, no qual possuir um aparelho celular com câmera será mandatório.

Ao longo da história, sempre tentamos criar objetos para estender e aperfeiçoar os nossos sentidos, mas parece uma tarefa bastante complicada ou até impossível prever todas as possibilidades de uso de uma determinada ferramenta ou aparelho. Não à toa, chegamos à realidade atual do superpa-nopticismo.

Na introdução deste primeiro bloco, expliquei o termo videovigilância tendo como base o estudo de Bruno Cardoso, que distingue diferentes nomenclaturas para as câmeras de vigilância de acordo com três nichos: no mundo acadêmico, são usadas as palavras vigilância e videovigilância; nas instituições policiais, monitoramento e videomonitoramento; na indústria e no

73. Ou “*creeper*”, de acordo com Thomas P. Keenan. O termo *creeping* (categorizado como *government creeping*, *personal creeping*, etc.) define a vigilância usada entre indivíduos ou grupos para obter informações pessoais e por vezes até privadas, bem como usar estas informações sem que a vítima tenha conhecimento. (KEENAN, 2018, p. 236).

74. “***I Can See the Future***” 10 Predictions Concerning Cell-phones. 2003. Disponível em: <<http://www.notbored.org/cell-phones.html>>. Acesso em: 25 de jan. de 2020.

75. A prática criticada no texto é conhecida como *upskirting*, literalmente, o ato de tirar uma fotografia por debaixo da saia de alguém, sem consentimento, portanto, de forma sexualmente intrusiva. Exemplos que comprovam a frequência do *upskirting* não faltam. Basta uma rápida pesquisa em qualquer buscador com os termos “*man arrested*” + “*upskirting*” ou ainda apenas “*upskirting*” em sites de vídeos pornôns. Alguns países possuem leis sobre o assunto como, por exemplo, o Reino Unido que passou a considerar a prática como criminosa em 2019.

comércio, câmeras de segurança. Paula Albuquerque, por sua vez, usa o termo *webcam* para se referir a câmeras normalmente vendidas como câmeras de segurança. Atualmente elas também são comercializadas sob o nome *webcam*, o que sugere um uso mais próximo de uma prática descomprometida e exibicionista, como fornecer imagens ao vivo do interior de suas próprias casas ou vistas de suas janelas⁷⁶. É bastante curioso observar, inclusive, que alguns usuários alteram ou inserem nomes ou frases divertidas e inusitadas para suas câmeras, como nos exemplos a seguir.



Fig. 17

Captura de tela de câmeras de vigilância (2020).

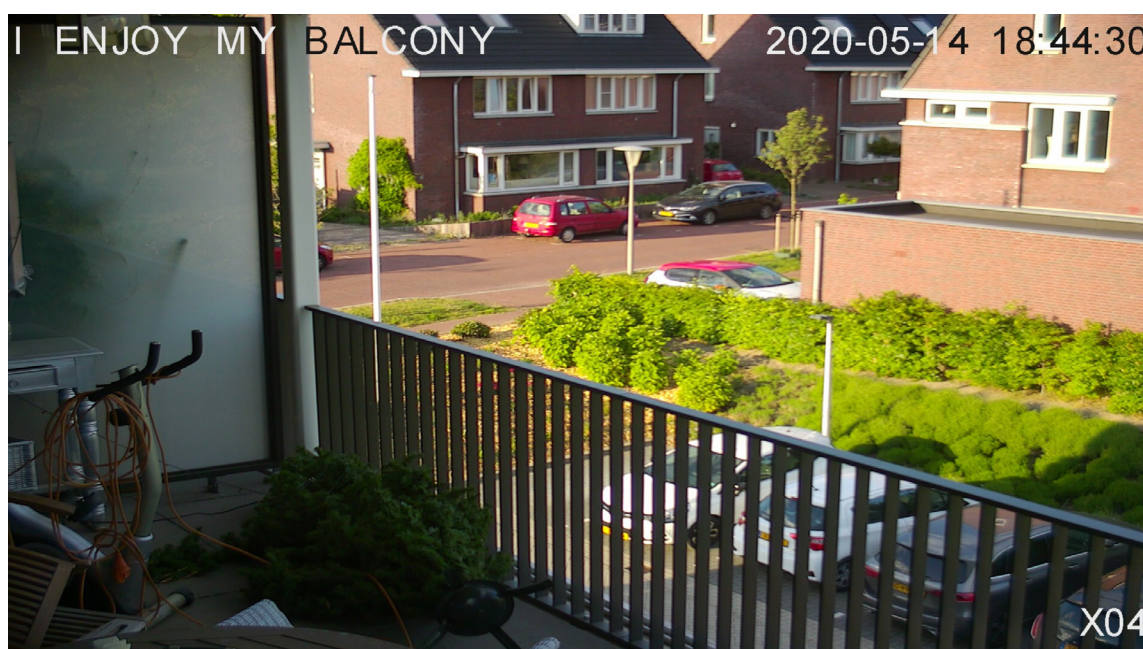


Fig. 18

Captura de tela de câmeras de vigilância (2020).

76. ANDRADE DA SILVA ALBUQUERQUE, 2016, p. 17.

Parece inevitável contribuir para o estado de vigilância máxima ao participar, de alguma forma, da vigilância horizontal. Tal colaboração independe do lugar ocupado (ver ou ser visto), da condição (consentir ou não), ou do objetivo (proteção, entretenimento ou propaganda), sobretudo quando ocorre via *internet*: para grandes empresas (que alimentam o mercado de dados pessoais com força excepcional), não é difícil ter acesso aos dados pessoais de um indivíduo, já que ele os fornece deliberadamente por meio, por exemplo, de suas redes sociais⁷⁷. Estamos constantemente gerando dados por meio do uso dos mais diversos dispositivos disponíveis, desde aspiradores de pó que rastreiam um determinado perímetro até as famosas assistentes virtuais.

É possível observar o desejo de uma parcela significativa da população ocidental de ver e de ser visto não apenas pela democratização das redes sociais, mas também pelo aumento de depósitos de *live streamings* de *webcams* e câmeras de vigilância ou, ainda, pela crescente popularidade e audiência de *reality shows* de confinamento. O Big Brother⁷⁸, por exemplo – um *reality show* de origem holandesa no qual, durante aproximadamente três meses, um determinado número de participantes permanece confinado em uma casa repleta de câmeras ligadas constantemente, sem nenhum tipo de contato com o mundo exterior, exceto pela comunicação com o apresentador do programa – reflete bem a intensificação da relação escopofilia-exibicionismo, além de ser uma representação do sinóptico, dinâmica mencionada na primeira parte do capítulo, inversa ao panóptico, por compreender a observação de poucos por muitos. Jai Galliot e Chris Kozary afirmam que “o sinóptico (...) legitima e essencialmente normaliza a vigilância, não apenas como um componente necessário da segurança, mas como uma forma de

77. Fornecer dados pessoais através do uso de redes sociais vai além daquilo que o usuário escolhe compartilhar ou não publicamente em seu perfil. Ao aceitar os termos de uso do Instagram, por exemplo, o usuário está automaticamente dizendo que a empresa tem direito sobre o conteúdo compartilhado, entre uma série de outras complicações relacionadas à privacidade. Como afirma o hacker Robert Masse, no documentário *HAK_MTL* (2019), entre 29:55 e 30:05 minutos, referindo-se à troca de dados pessoais pelo uso dessas redes: “Se você estiver usando redes sociais ou qualquer um desses outros serviços em que você não está pagando para utilizá-los, você não é o cliente, você é o produto.” Ver também: <<https://help.instagram.com/519522125107875>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

78. Em sua edição brasileira de 2020, uma das eliminatórias do programa entrou para o Guinness Book por contabilizar 1,5 bilhões de votos. Ver: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/04/27/bbb20-entrou-para-o-guinness-com-recorde-de-votos-veja-outros-numeros-das-20-edicoes-do-programa.ghtml>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

entretenimento voyeurístico.”⁷⁹ Muitos querem assistir à vida alheia e também querem que outros assistam às suas para, assim, serem validados e obterem a afirmação de sua relevância, já que ser visto parece ser quase essencial como comprovação da nossa existência dentro de contextos sociais⁸⁰. Logo, tanto o ato de assistir como o de querer ser visto representam a permanência e aceitação da realidade da vigilância.

Partindo do princípio de que a vigilância também é uma forma de violência e de poder tanto pelo controle, quanto pela coleta de informações, e de que muitos de nós estamos, de alguma maneira, vigiando a nós mesmos, aos outros e também sendo vigiados por eles, é possível dizer que gostamos dessa violência em algum nível? Até que ponto a vigilância é interessante para o indivíduo quando extrapola seu desejo de observar e passa a ser também sobre receber olhares estranhos? Quais os limites do desejo de ver? Sobre tudo quando esse desejo ultrapassa a observação pura, que acontece sem o uso de nenhum tipo de aparelho capaz de fazer documentações permanentes, e avança para registros e compartilhamentos dos dados obtidos através desses aparelhos? O que pode ser considerado invasivo e o que seria apenas uma resposta esperada para aquele que busca ser visto?

A princípio, meus trabalhos utilizam apenas câmeras sem senhas ou protegidas pela senha padrão do dispositivo. Com ou sem senha padrão, elas podem (e frequentemente são) adicionadas a *sites* que funcionam como depósitos, exibindo *live streamings* destas câmeras sem que o usuário precise fazer esforço algum para consumi-las: basta acessá-los e clicar em uma das câmeras disponíveis. É comum encontrar câmeras instaladas dentro de ambientes residenciais que exibem ininterruptamente o cotidiano das pessoas. O *site* IP-24⁸¹, um dos depósitos mais famosos, contando com mais de cinco mil câmeras (se todas estiverem funcionando corretamente, o que é improvável), adiciona uma nota para este tipo de câmera, mas não deixa de incluí-las em seu catálogo. O comentário alerta para a possibilidade de as pessoas mostradas nessas câmeras domésticas não saberem que estão sendo filmadas:

79. Tradução livre do texto original: “The synopticon thus legitimizes and essentially normalizes surveillance, not only as a necessary component of security but as a form of voyeuristic entertainment” (GALLIOTT; KOZARY, 2018, p. 1005).

80. Refiro-me, aqui, à parcela da sociedade que participa ativamente da dinâmica escopofilia-exibicionismo, como usuários de redes sociais, consumidores de material proveniente de câmeras de vigilância, entre outros.

81. Ver: <<https://ip-24.net/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

“ATENÇÃO! É bem provável que os moradores desse lugar não saibam que estão sendo observados. Existe a possibilidade de que eles tenham deixado a webcam desprotegida intencionalmente, mas é improvável. Se você conhece essas pessoas ou sabe como entrar em contato com elas, por favor, informe-as de que suas webcams estão com acesso aberto.”⁸²

ATTENTION! It's very possible that people living in this place don't know that the whole world is watching them. (There is a chance of course that they left the webcam feed unprotected intentionally, but it's unlikely.) If you know these people or know how to reach them please let them know that their webcam is openly accessible on the net.

Fig. 19

Captura de tela do site IP-24 (2020).

Pelo fato de acompanhar essas câmeras com certa frequência durante os últimos anos, acredito que, muitas vezes, a instalação da câmera residencial foi feita por um parente próximo, com o propósito de monitorar uma pessoa idosa em tempo real para sua segurança. A pessoa que instala a câmera esquece-se de trocar a senha padrão ou ignora a necessidade dessa troca e nenhuma das pessoas envolvidas sabe que a câmera foi indexada em um portal de câmeras *online* e está aberta ao público.

É possível afirmar que uma pessoa que se esqueceu de mudar a senha padrão de sua recém-adquirida câmera de vigilância (ou *webcam*) para uso doméstico está automaticamente sujeita a ter sua privacidade invadida? Como é possível saber, ao navegar por esses *sites*, quais dessas pessoas têm consciência de que estão sendo filmadas, ou seja, instalaram uma câmera de vigilância em sua casa justamente com esse propósito exibicionista, e quais tiveram sua privacidade invadida por não possuírem conhecimento suficiente que as levasse a alterar a senha de seu próprio dispositivo? Acredito ser impossível passar de meras suposições com relação ao objetivo da instalação de uma *webcam*, a não ser que isso seja declarado de alguma forma pelo proprietário. Em outras palavras, é muito difícil determinar se um indivíduo instalou uma câmera para exibir seu espaço e atividades diárias deliberadamente ou não.

Outros *sites*, como o Insecam, dão ao usuário a possibilidade de remover sua câmera da lista de câmeras disponíveis através de uma solicitação

82. Nota presente em câmeras indexadas no site IP-24 exibindo espaços domésticos. Não há como apresentar um endereço eletrônico específico de uma câmera mostrando o aviso, pois elas são constantemente adicionadas e removidas do site.

por *e-mail* ou sugerem que ele mude a senha do seu dispositivo⁸³. Porém, em casos como o da nota citada acima, a probabilidade de que o indivíduo saiba que está sendo exposto para poder decidir como se sente com relação a esta exposição é mínima⁸⁴.

Apesar das possíveis assimetrias entre ver e ser visto causadas pela falta de informação e domínio da tecnologia ou, ainda, pela própria ubiquidade das câmeras, é possível perceber que os depósitos de câmeras estão cada vez mais populares. Assistir ao real se revelando, a um evento transmitido ao vivo, ter a noção de que aquilo está acontecendo “nesse exato momento”, sem roteiro ou mesmo intenção de exibição, proporciona uma sensação de presença, como se a realidade fosse quase palpável.

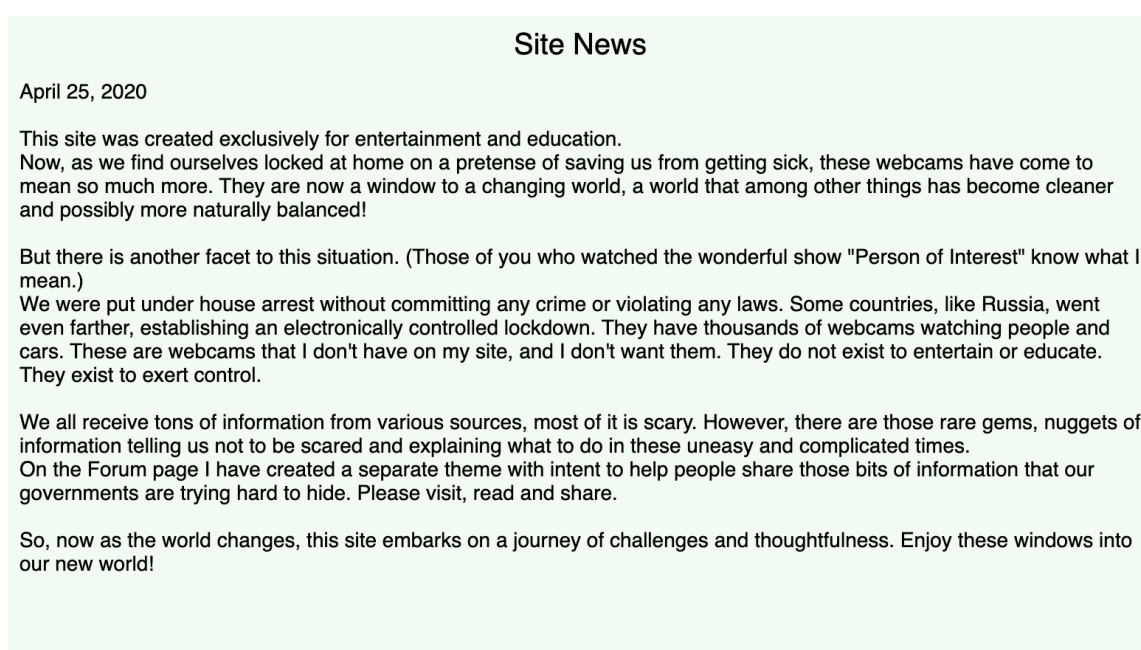


Fig. 20

Captura de tela do *site* IP-24 (2020).

No dia 25 de abril de 2020, o *site* IP- 24 publicou uma nota comentando o papel das câmeras como entretenimento durante a pandemia ocasionada pelo novo coronavírus⁸⁵, como se tivessem adquirido um status ainda mais

83. Ver: <<https://www.insecam.org>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

84. Explicarei com mais detalhes o funcionamento destes depósitos (via navegadores ou apps) no capítulo “Domesticated Nights”, ao analisar especificamente o processo criativo do segundo vídeo produzido como parte desta pesquisa e, inevitavelmente, retornarei também à questão do exibicionismo e da privacidade.

85. Uma matéria publicada pela BBC também ressaltou a importância das *webcams* como uma forma de entretenimento durante a pandemia. “A era do coronavírus restringiu nosso movimento de todas as formas, mas não precisa restringir nossa imaginação. Aqui estão 10 maneiras pelas quais você ainda pode ver o mundo – através da maravilha que é a *webcam*”, lemos na matéria. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-52096529>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

relevante, que ultrapassa uma simples forma de lazer e passatempo, representando, mais do que nunca, uma janela para o mundo. A relação de afeto que os usuários criam com as câmeras é muito potente, a ponto de fazê-los voltar várias vezes à mesma câmera, criando uma sensação de pertencimento e comunidade.

A nota publicada pelo *site* IP- 24 indica que, talvez pelo imenso tédio experienciado por muitas pessoas durante o período de quarentena, pelo medo de um futuro incerto ou pelo sentimento de solidão que se instala, as câmeras representam uma distração ainda mais importante, confirmando a ideia de que, atualmente, tem-se mais contato com as representações do mundo do que com o próprio mundo. Nas palavras de Debord, “(...) tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”⁸⁶.

O universo do *live streaming* de *webcams* ainda inclui a possibilidade de interação entre aquele que está sendo visto e aquele que quer ver, o que aumenta consideravelmente o grau de envolvimento do usuário, porque dá a ele a possibilidade de controlar o que pode acontecer, ou seja, faz com que o controle sobre o outro ou sobre uma determinada situação seja possível. Essa modalidade abrange desde clássicos exibicionismos sexuais, como o *site* Flirt4Free⁸⁷ propõe, até a interação com animais em cativeiro, como em uma câmera disponível pelo YouTube⁸⁸. Nas duas situações, a interação funciona por meio de uma ação que parte do usuário e que resulta em uma outra ação por parte do que está do outro lado da tela. No primeiro exemplo, o usuário interage controlando ações de uma série de dispositivos sexualmente estimulantes através da doação de dinheiro ou, se possuir um dispositivo compatível com o da(o) modelo, poderá proporcionar o estímulo desta forma. No segundo exemplo, o usuário pode alimentar as galinhas através de comandos no *chat* da página do vídeo, como o envio de figuras, por exemplo. Cada figura tem um valor determinado e, ao enviá-las, uma recompensa será dada aos animais.

Existem outros *sites* que abrigam centenas de *webcams* exibindo várias categorias de vida selvagem com propósitos educativos, como no projeto filantrópico Explore⁸⁹, que além de fornecer *live streamings*, também produz

86. DEBORD, 1997, p. 13.

87. Ver: <<https://www.flirt4free.com/interactive/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

88. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=n0E_aZ5C0x8>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

89. Ver: <<https://explore.org/livecams>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

documentários. Outro exemplo é o projeto Ornithos⁹⁰, que transmite imagens ao vivo de aves pelo Brasil.



Fig. 21

Captura de tela de câmera de vigilância do site Ornithos (2020).

Além do entretenimento puro ou educativo, as câmeras de vigilância também funcionam como propaganda. De modo geral, é possível afirmar que quando decidimos mostrar coisas, sempre há algum tipo de edição, de recorte, de enquadramento, ou seja, de manipulação. Isso acontece a nível doméstico, quando o indivíduo instala uma *webcam* em sua sala de estar e não em seu quarto, escolhendo, então, o que, como e quando poderá ser visto, e também a nível estatal e empresarial, quando prefeituras e donos de hotéis, por exemplo, apostam nas câmeras como forma de vender espaços e atrair possíveis turistas. Nesse sentido, Paula Albuquerque observa a mudança de enfoque, ou seja, a manipulação feita com as câmeras públicas instaladas na cidade de Amsterdã:

“(...) por volta do ano de 2005, as webcams de Amsterdã focavam principalmente no streaming de pitorescas ruas de compras. No entanto, sua localização foi recentemente mudada para canteiros de obras, pois a ênfase parece ter mudado para longe do apelo turístico do prazer por compras de marcas. A julgar pelas câmeras disponíveis, pode-se concluir que, ao mostrar a atual conquista arquitetônica da cidade, Amsterdã está es-

90. Ver: <<http://www.ornithos.com.br/live-cams/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

colhendo se apresentar como uma metrópole de classe mundial.”⁹¹

Similar ao exemplo de Amsterdã citado por Albuquerque, o *site* Discover Banff Tours⁹² proporciona informações variadas acerca da cidade de Banff, no estado canadense de Alberta, Canadá. Uma delas é a câmera estrategicamente posicionada para reafirmar a relevância da cidade como uma das maiores atrações turísticas do país, devido à sua beleza natural.



Fig. 22 Captura de tela de câmera de vigilância do *site* Discover Banff Tours, Canadá (2020).

Há também a propaganda de iniciativa privada que segue basicamente o mesmo método, com o mesmo objetivo. HDOnTap, uma empresa norte-americana especializada em instalação e *live streaming* de *webcams*, defende os benefícios de se adquirir um sistema de monitoramento como entretenimento e propaganda. O segundo benefício reflete a manipulação daquilo que vai ser mostrado com a intenção de conquistar consumidores:

“Mantenha-se relevante e instrua os espectadores: no

91. Tradução livre do texto original: “(...) round the year 2005, Amsterdam’s *webcams* were mainly found streaming from picturesque shopping streets. However, their location has recently been moved to building sites, as the emphasis seems to have shifted away from the touristic appeal of branded retail pleasure. Judging from the available cameras, one might conclude that by showcasing the city’s current architectural achievement, Amsterdam is choosing to present itself as a world-class metropolis” (ANDRADE DA SILVA ALBUQUERQUE, 2016, p. 18).

92. Ver: <<https://www.banfftours.com/banff-webcam/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

mundo amplamente documentado e avaliado de hoje, você pode oferecer a seus clientes em potencial acesso sem precedentes ao seu negócio com uma transmissão ao vivo. Envolve os espectadores apresentando suas vistas de tirar o fôlego, paisagens exóticas, comodidades de primeira classe e condições climáticas atualizadas para que seu público não fique apenas imaginando.”⁹³



Fig. 23 Captura de tela de câmera de vigilância do site da Estação de Ski Nara, Suíça (2020)

O resort Köpingsvik⁹⁴, na ilha de Öland, Suécia, e a estação de esqui Nara⁹⁵, na região do Valle di Blenio, Suíça, são dois bons exemplos do que a HDOnTap sugere para seus futuros clientes.

Os outros benefícios listados pela empresa HDOnTap (e que também apontam para uma tendência de mercado) giram em torno do aumento da exposição de uma marca, baseado na mensagem visual que a câmera proporciona e na criação e manutenção de uma relação de afeto com a comunidade. Há, ainda, a possibilidade de incluir propagandas no serviço de *live streaming*,

93. Tradução livre do texto original: “Stay relevant and educate viewers: in today’s extensively documented and reviewed world, you can give your potential customers unprecedented access to your business with a live stream. Engage viewers by showcasing your breathtaking views, exotic scenery, first-class amenities and up-to-date weather conditions so your audience doesn’t have to wonder”. Ver: <<https://hdontap.com/index.php/getting-started/benefits-of-live-streaming/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

94. Ver: <<https://kopingsvik.se/webbkamera/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

95. Ver: <<https://nara.ch/webcam-sito/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

como mostra o exemplo abaixo, na Romênia.



Fig. 24 Captura de tela de câmera de vigilância na cidade de Bacău, Romênia (2020).

Diante de todos estes exemplos, não restam dúvidas de que a video-vigilância é realmente multifacetada, podendo ser entendida não só como segurança, mas também como uma forma de entretenimento escapista, por retirar o indivíduo da sua realidade e o transportar para outros lugares. Trata-se, além disso, de uma ferramenta que atua em vários níveis dentro da dinâmica escopofilia-exibicionismo, que auxilia na venda de uma ideia ou produto e que promove a ampliação do turismo público e privado.

Finalmente, reitero que a participação deliberada no esquema de vigilância horizontal, não só como aquele que se exhibe, mas, sobretudo, como agente que registra, é parte fundamental do meu processo criativo dentro desta e de outras pesquisas.

Comecei a registrar câmeras de vigilância sem muitas pretensões. Por mais estranho que possa parecer para alguém que trabalha majoritariamente com apropriação, gravar a tela do meu computador ou aparelho celular não era uma prática comum até 2019, apesar de assistir a algumas câmeras aleatórias⁹⁶ há pelo menos um ano.

A primeira vez que gravei a tela do meu computador foi durante um

96. Como esperar o Mr. Grass aparecer em seu jardim ou uma câmera qualquer via Shodan. Inclusive, foi pelo site Shodan que comecei a acessar câmeras de vigilância, por indicação de meu orientador. Ver: <<http://www.watching-grass-grow.com/>> e <<https://www.shodan.io/>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

experimento com o *site* Chatroulette⁹⁷, em julho de 2018. Meus registros iniciais de câmeras de vigilância disponíveis em depósitos aconteceram meses depois, em dezembro de 2018, ao escrever o projeto que resulta, agora, nessa dissertação. Em um primeiro momento, os registros eram uma tentativa de capturar o banal, o tédio, o cotidiano aparentemente irrelevante e, sobretudo, coletar imagens que correspondessem, de algum modo, à minha percepção particular de “imagens belas”⁹⁸. De lá pra cá, venho testando depósitos e tipos de câmeras diferentes⁹⁹, bem como formas diferentes de capturar a imagem da tela do computador e do celular (por meio de *softwares* gravadores de tela ou de registros dessas telas com câmeras de vídeo).



Fig. 25

Captura de tela de câmera de vigilância na cidade de Nagoia, Japão (2018).

Um dos meus primeiros registros (que, por acaso, está na lista dos meus favoritos), mostra o que parece ser uma região portuária na cidade de Nagoia, no Japão. Durante as quase três horas de registro ininterrupto, pude perceber que a câmera era programada para se movimentar seguindo um roteiro mais ou menos pré-estabelecido, em intervalos de aproximadamente quinze minutos, focando em lugares específicos, como nos bancos do local.

97. *Site* no qual os usuários iniciam uma conversa via *webcam* (a habilitação do vídeo é obrigatória, tanto quanto o reconhecimento facial). É possível escolher o tipo de conversa entre salas com filtro (sem conteúdo sexualmente explícito) e sem filtro (com conteúdo sexualmente explícito).

98. Em geral, imagens sem muita nitidez, com bastante contraste e uma textura quase palpável.

99. Como câmeras PTZ (*Pan-Tilt-Zoom*), que são capazes de se movimentar, ou câmeras mais simples, sem movimento algum, entre outras.

Essa mesma câmera, ao reconhecer seres humanos, dava zoom em seus rostos. Segundo pude observar, o Japão parece ter muitas câmeras que funcionam nos moldes da câmera que registrei em Nagoia, seguindo uma movimentação padrão e repetitiva, com zoom em determinados locais, quase como um policial que patrulha o mesmo perímetro durante horas, sem interrupção. Desde então, tenho tentado registrar câmeras de vigilância regularmente, seguindo alguma orientação especial, como no caso de coleta de material para algum trabalho específico, ou apenas como registro de algo que julguei interessante e que pode vir a ser útil no futuro.

Ao observar o desempenho das câmeras, comecei a perceber que as falhas técnicas são inerentes aos sistemas de vigilância de qualidade baixa e média utilizados em escala global. O mau funcionamento das câmeras é constante, por questões que vão desde a instabilidade da conexão e a falta de manutenção até a baixa capacidade de resolução nativa dos dispositivos¹⁰⁰.

Meu interesse nos erros oriundos das câmeras de vigilância, somado a observações anteriores relativas a outros trabalhos, fizeram-me perceber algo muito importante a respeito do meu processo, que existe desde o começo de minha produção: uma intensa ligação com o erro. A busca pelo erro, de forma deliberada, no sentido de produzi-lo intencionalmente; a tentativa de incorporá-lo, mesmo quando, a princípio, parece não haver espaço para tal; ou, ainda, a opção por materiais que evidenciam o erro de várias formas, como é o caso das câmeras de vigilância, são todas ações que constituem indícios dessa ligação estrutural. No capítulo seguinte mostrarei, por meio de uma leitura processual de alguns de meus trabalhos, como o erro se manifesta em minha produção. Outros dois aspectos importantes abordados na sequência são a presença da imagem pobre e da prática de apropriação associada à criação de bancos de dados.

100. A precariedade das câmeras de vigilância é analisada com mais profundidade na sequência do texto.

Bloco 2

Este bloco é dividido em três capítulos: “Erro”, “Imagem pobre”, “Apropriação e Banco de Dados”. Ele trata de meu processo de criação, tendo como eixos esses três temas.

Erro

76 87

O erro pode ser entendido, de maneira simples e direta, como um desvio daquilo que foi previamente planejado. Partindo do princípio de que, dentro de processos complexos como os processos criativos, a existência do erro, em algum nível ou espécie, é inevitável, pergunto-me: por que o erro não pode ser bem-vindo? Por que não ver o erro como um caminho possível? Com base na minha breve trajetória de experimentação como jovem artista e pesquisadora, observei que do erro surgem coisas interessantes e que o trabalho acontece no caminho, durante o processo, por mais óbvia que essas duas afirmações possam parecer.

Durante o percurso, é fácil se ater ao momento da entrega e, nesse movimento, abrir mão de viver intensamente o processo, com todas as suas pequenas conquistas, descobertas, falhas e decepções. Ao fazer tudo às pressas para chegar o quanto antes ao final e, assim, ter a sensação de alívio proporcionada pelo dever cumprido, deslocamos nossa energia para o futuro. A era da conquista acima de tudo, da autocobrança e da extrema produtividade que Byung-Chul Han critica¹⁰¹ parece nos ter roubado a capacidade de apreciação e atenção no presente. Quando se valoriza demasiadamente a chegada e se esquece do caminho, fica mais difícil notar as possibilidades que o erro pode proporcionar.

O processo pode nos causar medo, porque a imprevisibilidade é inerente a ele. Tentamos, então, minimizar esse caráter imprevisível com estudos e avaliação das consequências possíveis, cujo objetivo é evitar que o que não foi planejado aconteça. Escrevo “nós”, porque acredito que tal experiência perpassa o processo de muitos que não temem o desconhecido. Procuro escapar à tendência de medir o trabalho pela entrega, pelo resultado final, para que seja possível abraçar o percurso com todas as suas características.

Experimento o erro, mesmo que inconscientemente, desde o começo de minha produção. Três categorias podem ajudar a compreender as suas diferentes manifestações em meus trabalhos:

101. A ânsia é sempre a de produzir mais e mais. Essa superprodução e supercompartilhamento caracterizam a era da violência positiva para Byung-Chul Han. O autor faz uma distinção entre violência positiva e negativa: “A violência não é apenas um excesso de negatividade; também pode ser um excesso de positividade, o acúmulo do positivo, que se manifesta como necessidade demasiada de alcançar metas, superprodução, supercomunicação, hiperatenção e hiperatividade.” Tradução livre do texto original: “Violence isn’t merely an excess of negativity; it can also be an excess of positivity, the accumulation of the positive, which manifests as overachievement, overproduction, overcommunication, hyperattention, and hyperactivity” (HAN, 2018, p. 7).

1. O erro provocado intencionalmente, entendido como método criativo.
2. O erro inesperado que é adotado, incorporado ou transformado em matéria de trabalho.
3. O erro indesejado, aquele que gera frustração a princípio, por ir de encontro ao planejamento ou ao desejo de estabilidade, mas que, aos poucos, passa a ser visto de forma positiva.

A primeira categoria se refere a trabalhos e/ou experimentações nas quais o erro é a base principal, aquilo que sustenta o processo, como uma espécie de metodologia a ser seguida. Nela, incluo as situações em que procurei, de forma deliberada, subverter o funcionamento de determinados *softwares*, *hardwares* e dispositivos. Gosto de *hackear*, ou seja, de entender e explorar outras possibilidades de funcionamento que vão além do comportamento padrão para o qual foram previamente programadas. Exatamente como Richard Stallman¹⁰², ativista do movimento do *software* livre e criador do projeto GNU (GNU is Not Unix), explica em uma de suas falas no documentário **HAK_MTL**:

“O primeiro hack de todo mundo é tentar andar no caminho oposto da escada rolante, porque você tem um sistema que foi projetado para ser usado de uma determinada maneira e você está tentando fazer com que ele faça algo diferente daquilo para o qual foi projetado. Esse é o espírito hacker”.¹⁰³

Há cerca de dois meses, enquanto registrava câmeras de vigilância para um trabalho em vídeo sobre a situação dos espaços públicos pelo mundo durante a pandemia ocasionada pelo novo coronavírus, decidi que precisava de uma textura especial para a abertura de um possível trabalho em vídeo. Resolvi, então, testar fitas adesivas de cores e opacidades diferentes para cobrir a câmera do computador e obter o tipo de textura que estava buscando, algo que pudesse ser capturado por meio da gravação da tela. Também

102. Ver: **Richard Stallman's Personal Site** <<https://stallman.org>>. Acesso em: 04 de ago. de 2020.

103. Fala de Richard Stallman em **HAK_MTL**, entre 11:34 e 11:51 minutos do documentário. Tradução livre do texto original: “Everybody's first hack is trying to walk the wrong way on the escalator, 'cause you've got a system that was designed to be used one way and you're trying to make it do something different, which it wasn't designed for. That's the hacker spirit”.

fiz alguns testes mudando a iluminação do ambiente e acabei alcançando um resultado satisfatório naquele momento. Esse tipo de subversão simples daquilo que foi construído para funcionar de uma maneira específica, como sugere a fala de Stallman, faz parte do meu cotidiano, sobretudo quando se trata de experimentação artística.

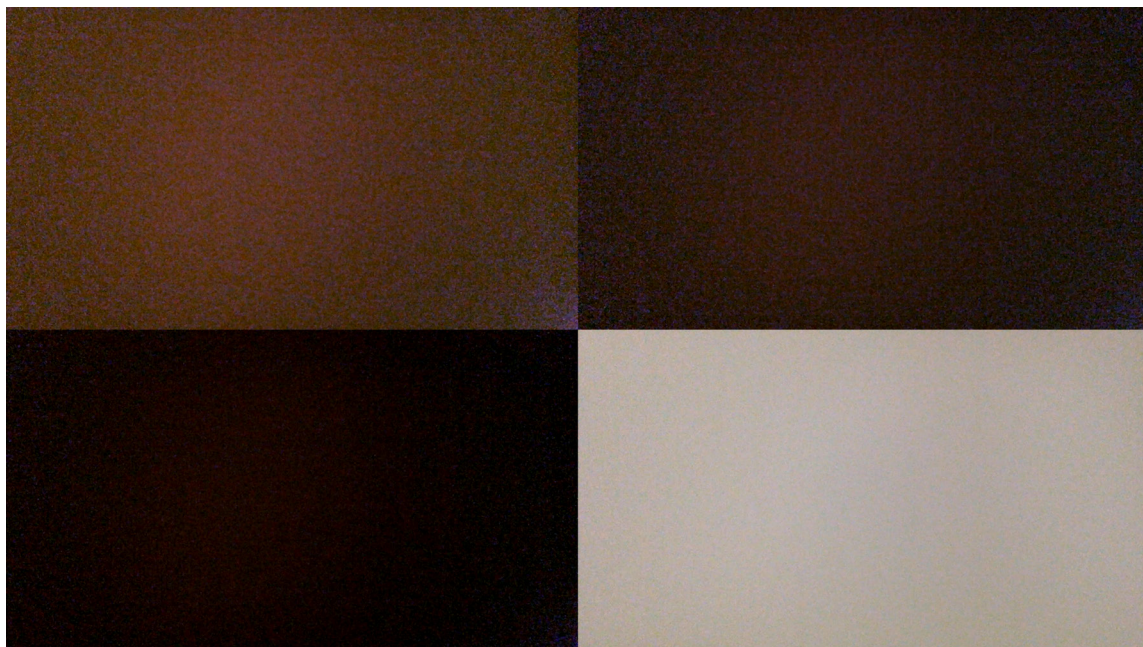


Fig. 26

Experimento com *webcam* e fita (2020).

Desde 2015 experimento o *glitch*¹⁰⁴, principalmente em arquivos de imagem, vídeo e áudio. Outro exemplo que segue essa lógica da subversão do funcionamento previamente estabelecido de um mecanismo é o experimento **Deflagração do Inferno**, de 2017. A proposta consistiu especificamente na experimentação do erro com arquivos de imagem e áudio. Comecei testando um método que havia aprendido anteriormente, entre uma experiência e outra corrompendo arquivos de áudio, buscando erros pela quebra da estrutura fundamental desses arquivos. O processo desenvolvido para esse experimento, em etapas, foi este:

1. Renomear (converter) a extensão de um arquivo de áudio de *.mp3*¹⁰⁵ para

104. *Glitch* é um termo em inglês usado para designar falhas de funcionamento em *softwares*, *hardwares* e dispositivos, que causam comportamentos defeituosos e inesperados. A prática do *glitch*, dentro do campo da arte, ocorre quando o artista intencionalmente corrompe a estrutura fundamental de funcionamento de um material ou sistema para que ele apresente falhas ou erros que podem ser previstos e manipulados com maior ou menor grau de precisão. Erros imprevistos também podem ser incorporados nesse processo.

105. Formato popular de compressão de arquivos de áudio digital.

.raw¹⁰⁶, isto é, transformar áudio em imagem.

2. Abrir o arquivo em .raw (imagem) no Adobe Photoshop¹⁰⁷ e tentar encontrar a dimensão máxima aceita pelo arquivo. O arquivo, então, aparecerá como imagem dentro do programa, ou seja, ele é literalmente a imagem do arquivo de áudio original.
3. Corromper o arquivo em .raw com a adição de elementos gráficos, como blocos de cor, tipografia, traços de pincel, etc.
4. Salvar em o arquivo .raw depois das alterações.
5. Renomear (converter) a extensão do arquivo de áudio corrompido e salvo em .raw para o formato original em .mp3.
6. Executar a faixa de áudio e observar o *glitch* em sua leitura.

Selecionei seis faixas de áudio do álbum ***Deflagration of Hell*** (1999), da banda sueca Deutsch Nepal, e seis trechos do livro ***Vigiar e Punir*** (1975) de Foucault. Estava ouvindo o álbum e lendo o livro na época, como forma de lazer e estudo. Seguindo essas etapas, provoquei pequenas falhas de leitura nas faixas de áudio do álbum ao introduzir pequenos trechos do texto do livro de Foucault (passo 3). Ao transformar o áudio em imagem e interferir na imagem de alguma forma, ou seja, modificar o código base, o áudio não é mais lido como era anteriormente, gerando, assim, distorções e falhas.



Fig. 27

Experimento **Deflagração do Inferno** (2017).

106. Formato de arquivo de imagem digital sem compressão.

107. Software editor de imagens desenvolvido pela Adobe Systems desde 1990.

No mesmo ano, no trabalho **Mulheres na Exposição de Marcel Duchamp** (2017), usei uma técnica conhecida como escanografia para manipular uma imagem de duas senhoras, extraída de um livro sobre câmeras analógicas do meu banco de dados físico. A utilização padrão de uma mesa digitalizadora prevê a introdução de uma folha de papel sobre a placa de vidro do aparelho, que estará fechado enquanto a imagem é digitalizada. A técnica da escanografia é baseada em pequenas movimentações do papel, com o aparelho aberto, enquanto a imagem é digitalizada, causando, assim, distorções que variam de acordo com o grau de amplitude do movimento feito sobre a folha.

Com a imagem na mesa digitalizadora, empurrei-a ligeiramente na horizontal, acompanhando o movimento de leitura do aparelho, o que provocou uma distorção mais ou menos calculada. Repeti o procedimento várias vezes até alcançar um resultado satisfatório. As etapas seguintes do processo de criação desse trabalho podem ser resumidas em manipulações digitais com texturas e defeitos de seleção, próprias de programas de edição de imagem e, por último, a impressão do cartaz em litografia.



Fig. 28

Mulheres na Exposição de Marcel Duchamp (2017).

Por fim, no trabalho **Natal (Christmas)** (2018), testei a corrupção de um arquivo de vídeo de um registro caseiro de uma reunião de Natal em família nos Estados Unidos dos anos 1960, apropriada do *site* archive.org. O processo de imposição de falhas nesse trabalho é conhecido como *datamoshing*, um tipo específico de *glitch* que substitui ou remove os *I-frames* do vídeo, fazendo com que os frames seguintes, os *P-frames*, sejam aplicados à imagem

errada. Essa técnica corrompe o arquivo de vídeo em maior ou menor grau, deixando manchas e resíduos do frame original removido em determinadas partes do vídeo.



Fig. 29

Natal (Christmas) (2018).

A segunda categoria que proponho para analisar a presença do erro em minha produção compreende os erros de funcionamento de *softwares*, *hardwares* ou dispositivos que se apresentam aleatoriamente em situações banais e cotidianas e que, posteriormente, se transformam em matéria de trabalho por sua relevância, de acordo com aquilo que julgo mais ou menos interessante. Aqui, citarei apenas um trabalho, o vídeo **Crocodile's Fever** (2017), que surgiu de um erro inesperado e foi complementado com a produção de *glitches*. Durante uma partida no modo competitivo de **Counter-Strike: Global Offensive**¹⁰⁸, a transmissão do áudio foi danificada, devido a uma atualização recente do jogo. A partida durou cerca de uma hora com o áudio corrompido (*delays*, cortes). Como minha jogabilidade estava bastante prejudicada, conformei-me em esperar a partida acabar para tentar resolver o problema com a atualização¹⁰⁹.

Em meio ao tédio da espera pelo fim da partida, comecei a prestar

108. Jogo eletrônico de tiro em primeira pessoa, desenvolvido pela Valve Corporation e Hidden Path Entertainment desde 2012.

109. No modo competitivo, as duas equipes, de cinco jogadores cada, têm como objetivo eliminar todos os membros da outra equipe a cada rodada. Também é possível ganhar uma rodada ao desarmar a bomba (quando se joga no lado contra terrorista) ou ao explodi-la (jogando como terrorista). A partida pode durar até uma hora e meia e o jogador que se desconectar durante a partida sofre um banimento, que pode durar de meia hora até sete dias.

atenção naquele áudio atípico. Apesar da corrupção, era possível identificar elementos do áudio original do jogo, como traços de voz dos participantes da partida e do próprio computador, sons de trocas arma, o sinal de que a bomba está prestes a explodir, bem como sua explosão, que é uma das possibilidades de desfecho de cada rodada. Todos estes elementos distorcidos deram origem a um grau considerável de complexidade. Decidi gravar o áudio do jogo utilizando meu aparelho celular. Gravei durante cerca de três minutos, copiei o arquivo para o meu computador e desliguei o jogo. Na época, não sabia ao certo o que iria fazer com aquele áudio e até mesmo se era possível utilizá-lo para alguma coisa.

Semanas depois, durante uma limpeza de rotina em meu banco de dados digital, encontrei uma imagem de um crocodilo africano, retirada de um de meus livros do banco de dados físico. Pensei em fazer um vídeo com aquela imagem, mas não sabia ainda como ou o que exatamente pretendia. Decidi começar com tentativas de distorção da imagem do crocodilo por meio de testes com o Adobe Photoshop, mais especificamente com o efeito Wave¹¹⁰. Interessei-me pela distorção provocada, lembrei-me do áudio defeituoso que havia coletado durante a partida de **Counter-Strike: Global Offensive** e imaginei que as duas coisas funcionariam bem juntas.

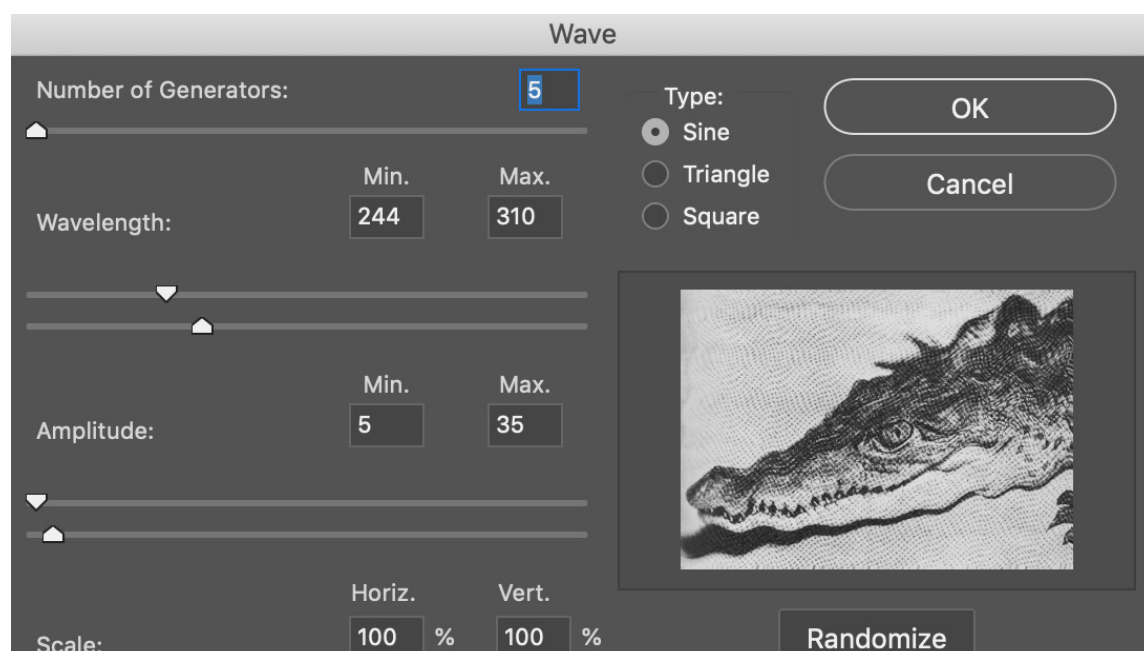


Fig. 30 Efeito Wave no software Adobe Photoshop em **Crocodile's Fever** (2017).

Criei quinhentas cópias da imagem original do crocodilo, com a intenção de que cada uma funcionasse como um frame do vídeo, apresentando

110. Efeito de distorção de imagens dentro do software Adobe Photoshop.

uma distorção progressiva da primeira à última. Na primeira, a distorção era quase imperceptível e, na última, a figura do crocodilo estava bastante danificada. Foi um processo demorado, porque a imagem digitalizada estava em alta resolução e a distorção foi feita manualmente, número por número.

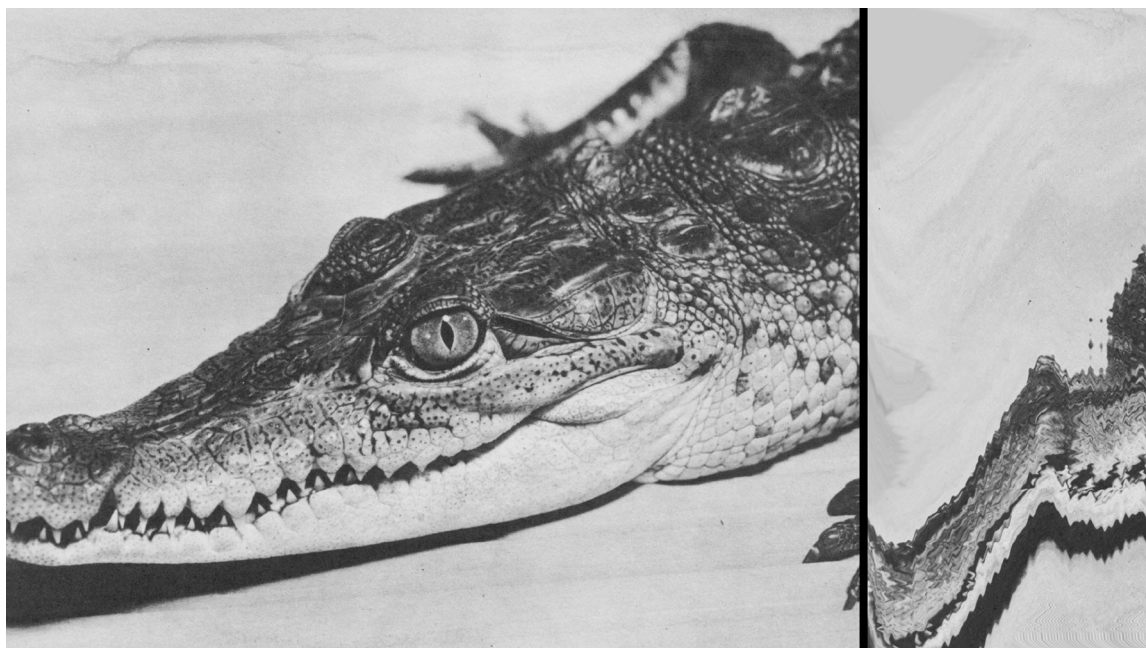


Fig. 31

Crocodile's Fever (2017).

A terceira e última categoria trata do erro indesejado, que geralmente provoca frustração e desânimo com relação à continuidade do processo, mas que, aos poucos, acaba sendo assimilado e aproveitado. Aqui, cito apenas um breve experimento.

Em maio de 2019, decidi que gostaria de testar uma câmera digital de bolso pra fazer registros das câmeras de vigilância que encontro pela cidade, como parte do processo de criação das proposições em vídeo dentro de meu projeto de mestrado.

Durante a pesquisa de modelos de câmera, comprei uma Canon Powershot A-70. O dono da câmera me disse que não poderia garantir o funcionamento das câmeras da loja, razão do preço tão baixo. Comprei mesmo assim, com a esperança de que funcionasse corretamente. Ao chegar em casa, coloquei as pilhas e ela funcionou, mas o display não mostrava as fotografias, porque o sensor estava queimado.

Em meio ao descontentamento com a confirmação do mau funcionamento da câmera e, conseqüentemente, de que ela não serviria ao propósito para o qual eu a havia comprado, continuei minha pesquisa por outras câmeras pela *internet*. Durante a pesquisa, peguei a câmera estragada e fiquei alguns segundos a examinando, ainda um pouco frustrada. Olhei pelo visor

e então tive o impulso de utilizar a câmera do meu aparelho celular como se fosse o olho humano que enxerga através visor. Assim, capturei algumas imagens com a câmera de meu aparelho celular através do visor da Canon Powershot A-70 e gostei do resultado. Se a câmera tivesse funcionado adequadamente, talvez eu não tivesse pensado em testá-la de outras formas.

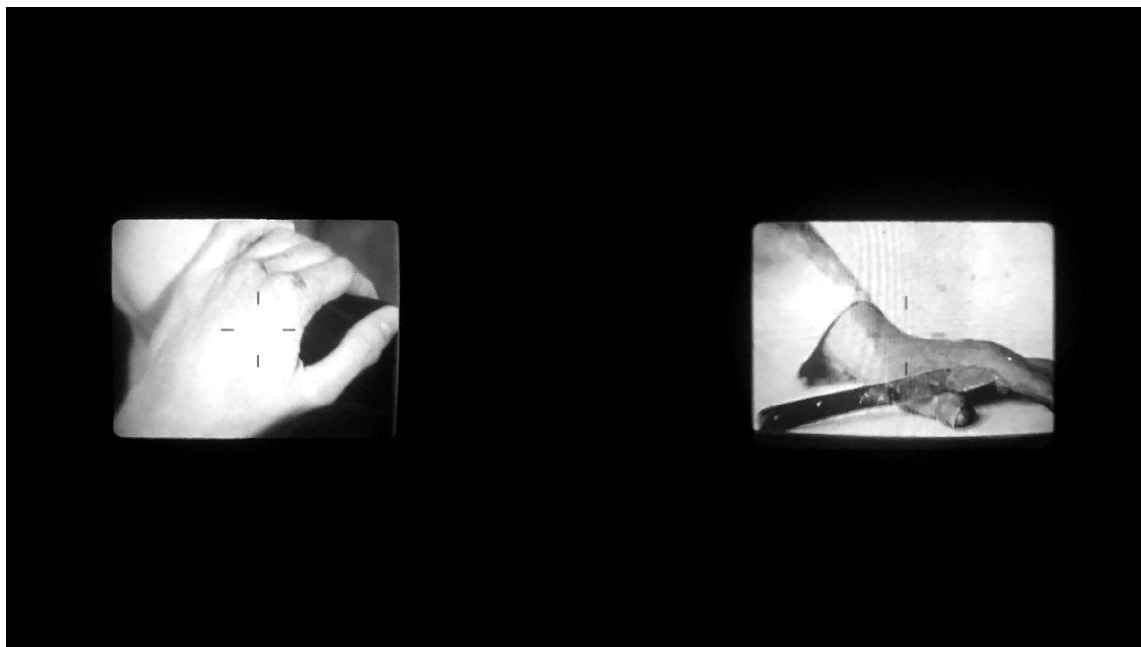


Fig. 32 Experimento com câmera de aparelho celular e câmera Canon Powershot A-70 (2019).

Encerrados os estudos de caso de acordo com as três categorias propostas, abordarei especificamente o modo como o erro ocorre no processo de criação com câmeras de vigilância.

Com câmeras de vigilância, o trabalho ocorre na intersecção entre as duas últimas categorias: a do erro inesperado e a do erro indesejado. Ele também pode ser definido como uma espécie de espera pelo erro, no sentido de quando vai acontecer e não se vai acontecer, porque é certo que ocorrerá, mesmo que de forma sutil. Registrar câmeras de vigilância, ou seja, gravar a tela do computador durante as exibições das câmeras encontradas em bancos de câmeras na *internet*, é um processo delicado, instável, imprevisível e que exige paciência.

Grande parte dos erros são consequência da ausência da aplicação regular de procedimentos de manutenção a que muitas câmeras de vigilância estão sujeitas. A constante manutenção das câmeras compreende atualizações de *software*, troca de peças eventualmente danificadas, checagem de posicionamento adequado para o registro do local em questão, limpeza e ajuste do foco das lentes, entre outros.

Não é incomum encontrar câmeras com teias de aranha, manchas

e sujeiras que impossibilitam parcial ou totalmente a visão. Outras vezes, a conexão à *internet* é constantemente interrompida durante o *streaming*, causando *delays*, *glitches* ou até a desconexão total da câmera. Também é comum encontrar avisos na imagem das câmeras que anunciam a desatualização do *software* ou que algum componente precisa ser consertado. Esses são alguns dos erros ou defeitos mais comuns, que acabam configurando uma espécie de linguagem própria das câmeras de vigilância. Por isso procuro evidenciá-los em meus trabalhos.

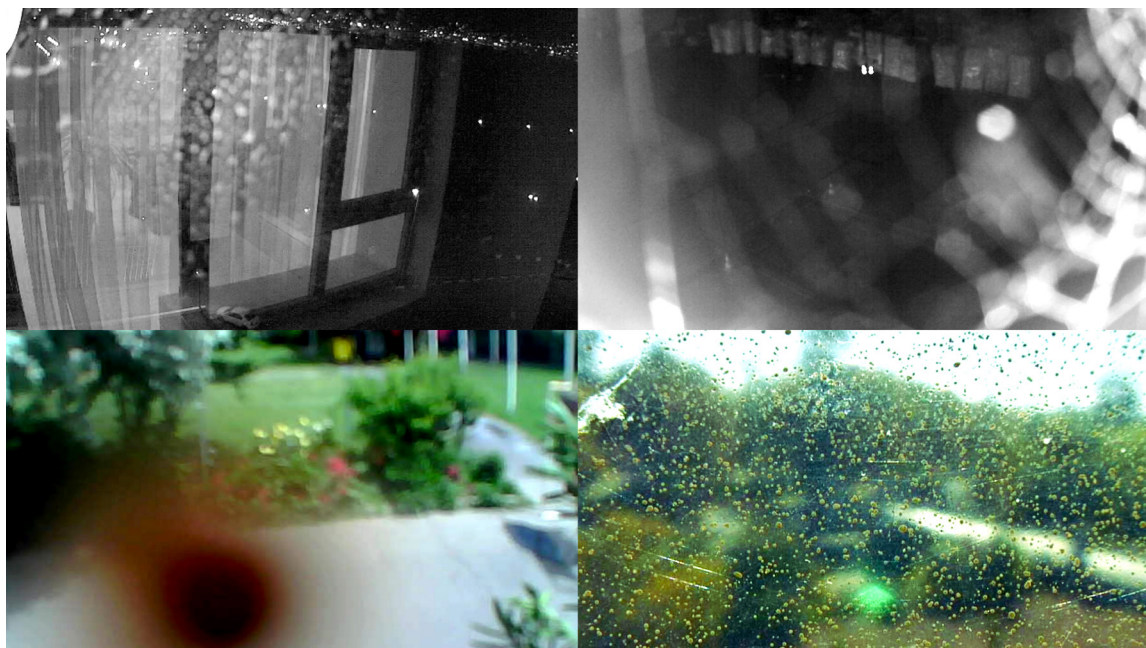


Fig. 33 Captura de tela de câmeras de vigilância durante a coleta para *Domesticated Nights* (2019).

Mencionarei de forma breve o processo de registro das câmeras de vigilância que compõe o vídeo *Domesticated Nights*, pois me detenho sobre ele adiante, no capítulo que discute especificamente o processo criativo do vídeo.

Esse processo foi complexo porque, como afirmei, lidar com câmeras de vigilância é algo absolutamente instável. As falhas de conexão são um dos maiores problemas. É necessária uma conexão estável e rápida, tanto do computador do usuário que acessa a câmera, quanto do complexo de dispositivos que inclui a própria câmera e suas conexões até que suas imagens sejam transmitidas ao vivo. As câmeras também podem simplesmente desaparecer do banco de câmeras por diversos motivos, como a troca de senha feita pelo administrador da câmera, porque ela foi desligada ou, ainda, porque o proprietário do banco de câmeras a removeu de seu catálogo. Em outras palavras, é difícil construir um planejamento sem que haja muitas mudanças repentinas, porque uma determinada câmera pode desaparecer literalmente

de uma hora para outra.

A única certeza que tive durante o processo de captação das câmeras foi a de que ele ocorreria durante a noite. Então, fiz uma pré-seleção de cerca de quinhentas câmeras e, durante aproximadamente uma semana, fiz todos os registros necessários, seguindo alguns padrões de interesse¹¹¹ com relação às imagens disponíveis.

A gravação de câmeras de vigilância ao vivo demanda um preparo constante. É interessante que, ao assistir a essas câmeras para escolher quais serão gravadas, o indivíduo esteja preparado para uma possível gravação logo de imediato, como aconteceu no processo de ***Domesticated Nights***. É bastante provável que uma cena vista ao vivo nunca mais se repita. Pode ser alguma ação aleatória de frequentadores do local ou uma determinada iluminação que produziu um efeito esteticamente interessante e que não voltará a acontecer no dia seguinte, mesmo que no mesmo horário.

Essa instabilidade pode gerar ansiedade, apreensão e frustração, porque não é possível controlar o que está sendo mostrado. Planejamentos detalhados que precedem em semanas ou meses a gravação das câmeras são quase sempre inúteis. Confesso que, apesar de entender o erro como algo positivo e tentar incorporá-lo de diversas formas, ainda tenho dificuldades em lidar com a ausência dessa possibilidade de planejamento e organização. O trabalho com as câmeras impõe, por fim, uma flexibilidade e desprendimento considerável, que foram, de certa forma, inéditos para mim.

Apesar de tudo, é interessante notar que, como afirmei, esse conjunto de erros característicos das câmeras de vigilância, que as tornam imprevisíveis e instáveis, é justamente o que contribui para a consolidação de uma estética própria desses dispositivos. Trata-se de uma espécie de linguagem particular intimamente ligada, inclusive, à ideia de imagem pobre, assunto do próximo capítulo.

111. Os critérios de seleção das câmeras para o trabalho ***Domesticated Nights*** serão detalhados no capítulo que leva o nome do vídeo.

Imagem Pobre

Este capítulo começa com uma breve contextualização da minha trajetória como artista visual. Sou uma jovem artista, ainda no início de carreira, mestranda na área de Artes, dentro de uma universidade pública, em um país onde cada vez mais a ideia de viabilizar financeiramente a existência do indivíduo por meio da venda de sua produção artística parece utópica.

No Brasil, o artista, em geral, é obrigado a produzir com aquilo que tem em mãos. Um projeto de arte que depende exclusivamente de equipamentos caros e acesso à tecnologia de ponta é, na maioria das vezes, inviável sem a ajuda dos editais públicos e privados. Usamos equipamentos emprestados de amigos, contamos com a boa vontade dos que regulam as leis de incentivo, fazemos gambiarras, nos viramos com o que dá.

A limitação de recursos imposta nesse contexto, aliada a inclinações pessoais, fizeram com que a apropriação de materiais, especialmente a apropriação da imagem pobre¹¹², se apresentassem como uma alternativa viável¹¹³.

Dessa maneira, o presente capítulo é dedicado à investigação do que são e de como são geradas as imagens pobres, com base no texto ***In Defense of the Poor Image***, publicado pela revista eletrônica E-Flux em 2009, da artista visual e escritora alemã Hito Steyerl. Na sequência, discuto de que forma as imagens das câmeras de vigilância podem ser classificadas como imagens pobres.

Primeiramente, é importante estabelecer uma distinção relativa ao surgimento da imagem pobre. Ela se dá por meio de duas circunstâncias distintas, mas que podem ser concomitantes. A primeira é a imagem pobre “original”, resultado da baixa capacidade de resolução das câmeras em geral até meados da década de 1990 (se comparadas às resoluções disponíveis atualmente) ou da precariedade ainda evidente das câmeras de vigilância mais acessíveis no mercado. A segunda é a imagem pobre “construída” gradualmente, que deriva das apropriações e recontextualizações consecutivas (seguindo o ciclo de transformação, compressão e compartilhamento) que as imagens digitais sofrem. Abordarei essas duas situações ao longo deste capítulo.

112. O termo “imagem pobre”, cunhado pela artista e escritora alemã, Hito Steyerl, refere-se a imagens que são pobres em qualidade e resolução. A expressão não implica, portanto, um juízo moral e não é, nesse sentido, pejorativa.

113. As imagens pobres permeiam minha produção de maneira geral, porém, decidi por não citar exemplos específicos de meus trabalhos neste capítulo, porque eles já aparecem em outros momentos ao longo do texto, confirmando a presença dessas imagens em minha produção.

Costuma-se entender uma imagem pobre como sinônimo de uma imagem proveniente de aparelhos antigos, como câmeras filmadoras já obsoletas. Porém, mesmo que o poder de nitidez e resolução desses aparelhos tenha aumentado significativamente nos últimos dez ou vinte anos, isso não significa que as imagens anteriores são necessariamente pobres, apesar do senso comum reforçar o contrário. Uma imagem gerada por uma câmera antiga pode ser uma imagem pobre, assim como uma imagem que nasceu em 2020, original de um aparelho novo com resolução 4K, também pode se tornar pobre, seguindo as etapas de modificação mencionadas¹¹⁴.

“A imagem pobre é uma cópia em movimento. Sua qualidade é ruim, sua resolução, inferior. À medida em que acelera, se deteriora. É o fantasma de uma imagem, uma prévia, uma miniatura, uma ideia errônea, uma imagem itinerante distribuída gratuitamente, espremida por conexões digitais lentas, compactada, reproduzida, rasgada, remixada, bem como copiada e colada em outros canais de distribuição. A imagem pobre é um trapo ou um rasgo; um AVI ou um JPEG, um proletário na sociedade de classes das aparências, classificado e avaliado de acordo com sua resolução. A imagem pobre foi carregada, baixada, compartilhada, reformatada e reeditada. Ela transforma qualidade em acessibilidade, valor de exibição em valor de culto, filmes em clipes, contemplação em distração. A imagem é libertada dos cofres dos cinemas e arquivos e lançada à incerteza digital, às custas da sua própria substância (...).”¹¹⁵

114. Como, por exemplo, em *Yamorghini High* (2016), videoclipe do grupo de hip-hop norte-americano A\$AP Mob. As filmagens em alta resolução foram danificadas com *datamoshing*, um tipo específico de *glitch* comentado no capítulo anterior. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=tt7gP_IW-1w>. Acesso em: 09 de ago. de 2020.

115. Tradução livre do texto original: “The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution. The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance (...).” (STEYERL, 2009, p. 1).

Como defende Steyerl, as imagens pobres são a cópia da cópia da cópia. São imagens incansavelmente distribuídas e tão modificadas que, muitas vezes, a identificação com a imagem de origem se torna impossível. São terra de ninguém. A autora também aponta para o que chama de “hierarquia contemporânea das imagens”, conceito baseado não tanto na nitidez da imagem, quanto em sua resolução.

As imagens pobres são imagens marginalizadas, mas razoavelmente aceitas em sua circulação-base dentro da *internet*, seu ambiente nativo. Pelo seu caráter descomprometido, informativo, de fácil circulação, são entendidas como pirataria, como democratização de produtos culturais muitas vezes inacessíveis em seu formato original (tanto pelo preço cobrado, quanto pela perda do arquivo original em meio a tantas convergências e transições entre as mídias). Mas também podem criar estranhamento e até desconforto, especialmente quando integram produções artísticas, já que somos culturalmente condicionados ao contato com filmes exibidos em alta resolução nas telas de cinema, aparelhos celulares e de televisão.

A imagem pobre é produto da contemporaneidade, uma vez que a constante reciclagem e modificação da imagem digital é uma das características mais evidentes da *internet* atualmente. Estamos diante de uma superprodução inesgotável de imagens, sustentada pela crescente democratização dos aparelhos capazes de produzi-las e compartilhá-las (câmeras portáteis, computadores, celulares, entre tantos outros) via *internet*, televisão e outras mídias, com telas de todos os tipos e tamanhos. Nunca produzimos tanto (nós e as máquinas) e, ao mesmo tempo, nunca tivemos tão pouco tempo para consumir o que foi produzido. Ainda de acordo com Steyerl:

“Obviamente, uma imagem de alta resolução parece mais brilhante e impressionante, mais mimética e mágica, mais assustadora e sedutora do que uma imagem pobre. Ela é mais rica, por assim dizer.”¹¹⁶

Imagens nítidas e de alta resolução são comumente entendidas como impressionantes, sedutoras e imersivas. E, de fato, são. Já as imagens pobres, em comparação, são frequentemente vistas como menos impactantes e

116. Tradução livre do texto original: “Obviously, a high-resolution image looks more brilliant and impressive, more mimetic and magic, more scary and seductive than a poor one. It is more rich, so to speak” (STEYERL, 2009, p. 3).

atraentes. Também são associadas a um baixo poder aquisitivo, uma vez que os aparelhos que as produzem são, em geral, mais baratos, e um material em baixa resolução carrega consigo a ideia de réplica inferior, de inacessibilidade (geralmente financeira) ao material original. As imagens ditas “ricas” inevitavelmente possuem uma orientação mercadológica. Elas contribuem para que o consumidor compre equipamentos cada vez mais atualizados, capazes não só de produzi-las, mas de reproduzi-las apropriadamente.

Entretanto, defendo que as imagens pobres, imagens menos definidas, muitas vezes “pixeladas” e ásperas, possuem tanta potência quanto imagens mais definidas, consideradas “ricas”. As imagens pobres são charmosas, estranhas, não óbvias. Essa potência sedutora também se dá na medida em que são entendidas como uma forma de contracultura, de resistência do meio, de corrupção e compartilhamento de arquivos originais, de eterno movimento, no qual uma imagem específica não pertence a ninguém e, ao mesmo tempo, é de quem quiser distribuí-la, ressignificá-la, dar a ela um novo sentido, carregando, sempre, de uma forma ou outra, todas as marcas sofridas por ela anteriormente. As imagens pobres são capazes, nas palavras do artista italiano Silvio Lorusso, de “transformar qualidade em acessibilidade”¹¹⁷.

Não posso afirmar com certeza se fui imediatamente seduzida por esta categoria de imagens ou se o enfrentamento do contexto citado há pouco veio primeiro. De qualquer modo, meu trabalho é contagiado por imagens de baixa resolução e pelo desejo de interferir sobre elas por meio de sua apropriação¹¹⁸.

Entendo o ato de trabalhar com imagens de baixa resolução como uma recusa ao império das imagens que se tornam cada vez mais perfeitas e cristalinas, imagens assépticas, tão nítidas que é como se nos invadissem,

117. Tradução livre do texto original: “transform quality into accessibility” (LORUSSO, 2015, p. 36).

118. “Acho que a noção de descaminho (um termo presente na literatura de Guimarães Rosa) tem a potência de definir a arte nos países pobres – é justamente por lidarmos com a escassez que temos a necessidade de nos desviar em termos artísticos, buscar outros caminhos que não o da via principal, os caminhos da margem. Na estética da fome, fomos empurrados para fora da via aberta e clara do apolíneo, da clareza e da perfeição técnica, para uma vereda (Guimarães Rosa) onde vamos nos confrontar com o Demo. A imagem errônea e a imagem pobre estão ali, nesta vereda da margem, à espera de latino-americanos, como você. É ali, nesse confronto com essa imagem demoníaca, que a arte latino-americana parece encontrar sua maior energia”. Comentário feito pela Prof. Dra. Beatriz Vasconcelos após a banca de defesa. O texto foi enviado por *e-mail* no documento anexado.

nos engolissem por inteiro¹¹⁹. As imagens ultradefinidas são muito “reais”¹²⁰. Em contraste, as imagens mais pobres denunciam o meio, carregam em si a marca do aparelho¹²¹.

Ainda dentro daquilo que pode ser classificado como uma imagem pobre, entendo que existem vários graus de danificação e/ou baixa resolução. Se compararmos, por exemplo, uma imagem que está na escala mais baixa, uma imagem extremamente danificada, comprimida, “pixelada”, a uma segunda que está em uma escala mais alta, mas ainda sem pertencer a categorias de imagens de ultraresolução que não sofreram constantes transformações, a segunda imagem certamente parecerá mais definida. A seguir, cito seis exemplos de trabalhos, partindo de meu referencial artístico, para ilustrar os diferentes tipos e/ou graus de imagens pobres.



Fig. 34 O Homem do Braço e o Braço do Homem (1978), de André e Leticia Parente.

119. Minha preferência por imagens pobres não caracteriza, de forma alguma, uma tentativa de rebaixar ou desmerecer as outras imagens, assim como também não as exclui de meus trabalhos.

120. “Penso que a ultradefinição do “muito real” nunca foi a nossa vocação enquanto latino-americanos. De alguma forma a nossa realidade não permite que as convenções do realismo possam dar conta dela. Nesse sentido nossa realidade, como latino-americanos, sempre foi supra-real. Se falamos de realismo por aqui, falamos de realismo fantástico, porque é o único realismo que parece ter dado conta do que nossa realidade nos oferece”. Comentário feito pela Prof. Dra. Beatriz Vasconcelos após a banca de defesa. O texto foi enviado por e-mail no documento anexado.

121. Obviamente, toda imagem denuncia, em algum nível, o aparelho pelo qual foi gerada. Refiro-me, em especial, ao fato de as imagens ultradefinidas se confundirem com a realidade, por se aproximarem da resolução que enxergamos naturalmente com nossos olhos.

A videoarte dos artistas brasileiro André e Letícia Parente¹²², **O Homem do Braço e o Braço do Homem** (1978), é esteticamente datado, pois sua imagem possui a textura do vídeo analógico. Filmado com câmeras de vídeo portáteis e amadoras, sua imagem é consideravelmente mais pobre do que as produzidas pelo cinema da mesma época, que possuem uma textura mais suave, própria dos filmes em 35 mm.

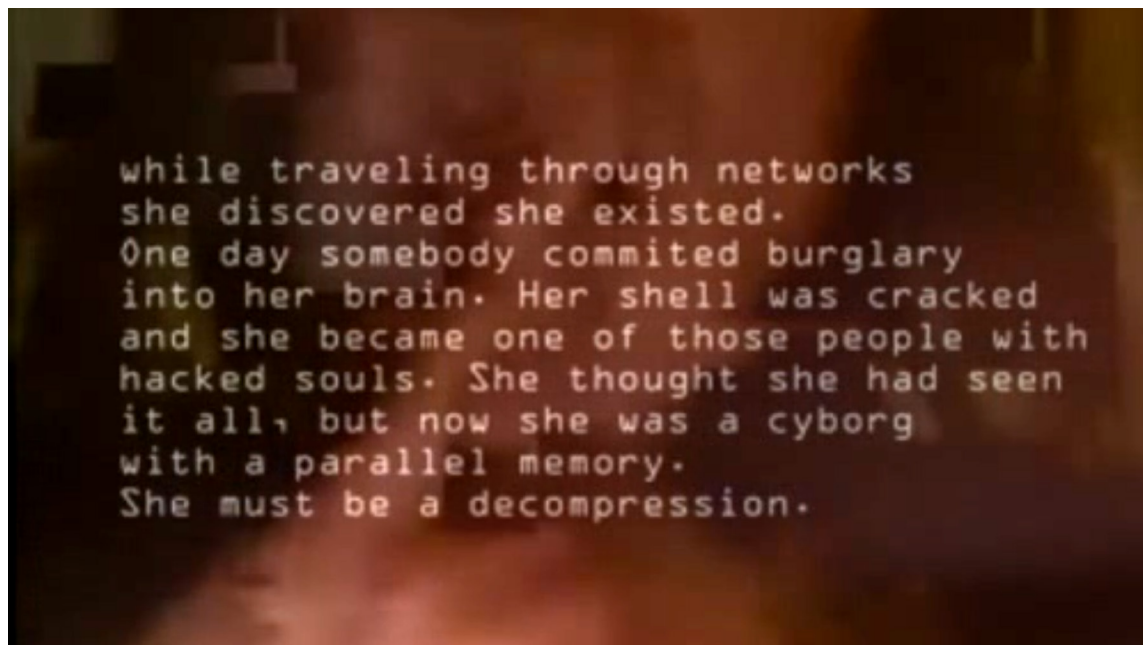


Fig. 35

Cyborg Glitches Too (2009), de Rosa Menkman.

Em ***Cyborg Glitches Too*** (2009), da artista, curadora e pesquisadora holandesa Rosa Menkman, um exemplo de videoarte mais recente, a imagem pobre, proveniente de uma câmera de baixa resolução, é destruída quase completamente por meio de glitches produzidos de modo deliberado, algo característico de sua pesquisa.

Julien Donkey-Boy¹²³ (1999), de Harmony Korine, foi filmado em Mini-DV, posteriormente transformado em 16 mm e ampliado para 35 mm, com a intenção de deixar a imagem bastante granulada e com pouca definição. O filme apresenta uma sequência de cenas deliberadamente mal enquadradas, com

122. O artista André Parente aparece no trabalho em questão como ator, por ser filho da artista Letícia Parente.

123. ***Julien Donkey-Boy*** é considerado o sexto filme do movimento cinematográfico dinamarquês ***Dogma 95***, apesar de transgredir algumas das dez regras impostas pelo voto de castidade do movimento, que não permitia a utilização de tripés para a câmera, auxílio de iluminação artificial típicas de um set de cinema, efeitos de pós-produção, trilha sonora, etc. O movimento ia na contramão das megaproduções de Hollywood e era contra o que seus integrantes chamavam de “cosmetização” do cinema moderno. Por isso, seus filmes são marcados por uma estética própria e buscaram explorar e evidenciar a crueza e a precariedade, que entendiam como cinema “de verdade”.

sobreposição de imagens saturadas. Considero um dos exemplos mais interessantes da estética que nasce com esse tipo de imagem pobre, que lembra, de certa forma, a imagem do trabalho de André e Letícia Parente.



Fig. 36

Werner Herzog em *Julien Donkey-Boy* (1999), direção de Harmony Korine.

Villa Empain (2019), da cineasta austríaca Katharina Kastner, é um curta-metragem que mescla filmagens atuais em 16 mm com fotografias de arquivo. O filme, sobre a construção art deco Villa Empain, na Bélgica, é uma sucessão de cenas meticulosamente bem enquadradas e editadas. Ele entrega uma experiência estética arrebatadora e é um exemplo do que considero o último estágio de uma imagem pobre. A imagem é completamente reconhecível, mas apresenta ruídos e falhas características da película.



Fig. 37

Villa Empain (2019), direção de Katharina Kastner.



Fig. 38

End of Summer (2014), direção de Jónhann Jóhannsson.

A imagem de *Villa Empain* é muito mais nítida do que a imagem que o curta-metragem do diretor islandês Jónhann Jóhannsson, *End of Summer* (2014), que também foi filmado em 16 mm, apresenta. As diferenças de aspecto das imagens, mesmo provenientes de um mesmo formato, refletem mais a dificuldade de elencar dispositivos ou materiais em uma escala do que ser mais ou menos responsável por uma imagem pobre.



Fig. 39

Prison Images (2000), direção de Harun Farocki.

Ainda dentro dessa breve classificação de imagem pobre, estão as imagens das câmeras de vigilância. O já citado *Prison Images* (2000), do cineasta alemão Harun Farocki, é um exemplo de longa-metragem composto por imagens de câmeras de vigilância que registram o cotidiano de prisioneiros.

ros. Essas imagens são originalmente produzidas para uma audiência limitada, mas mesmo assim vão ao encontro do desejo do público de ver com detalhes a existência daqueles que sobrevivem dentro de um complexo prisional. As imagens apropriadas das câmeras de vigilância utilizadas no filme são pobres por natureza, pela própria precariedade dessas câmeras.

A precariedade das câmeras de vigilância ainda impera. No geral, os vídeos possuem baixíssima resolução, a ponto de ser, por vezes, quase impossível distinguir os elementos presentes na imagem. Mesmo que modelos com resolução 4K estejam atualmente disponíveis no mercado, a maioria das câmeras utilizadas, sobretudo pelo público privado, ainda é bastante precária, com resolução padrão Full HD, como, por exemplo, os modelos mais acessíveis das marcas Hikvision (China) e Intelbras (Brasil).

Essa precariedade evidencia-se, ainda, na reciclagem dessas imagens, que ocorre quando os vídeos das câmeras de vigilância são regravados com câmeras ou *softwares* que capturam a tela. O material disponível acaba sendo, então, o vídeo proveniente deste aparelho e não o material original da câmera de vigilância. Os vídeos são frequentemente cortados, editados, possuem tarjas para mascarar rostos ou cenas de violência gráfica.

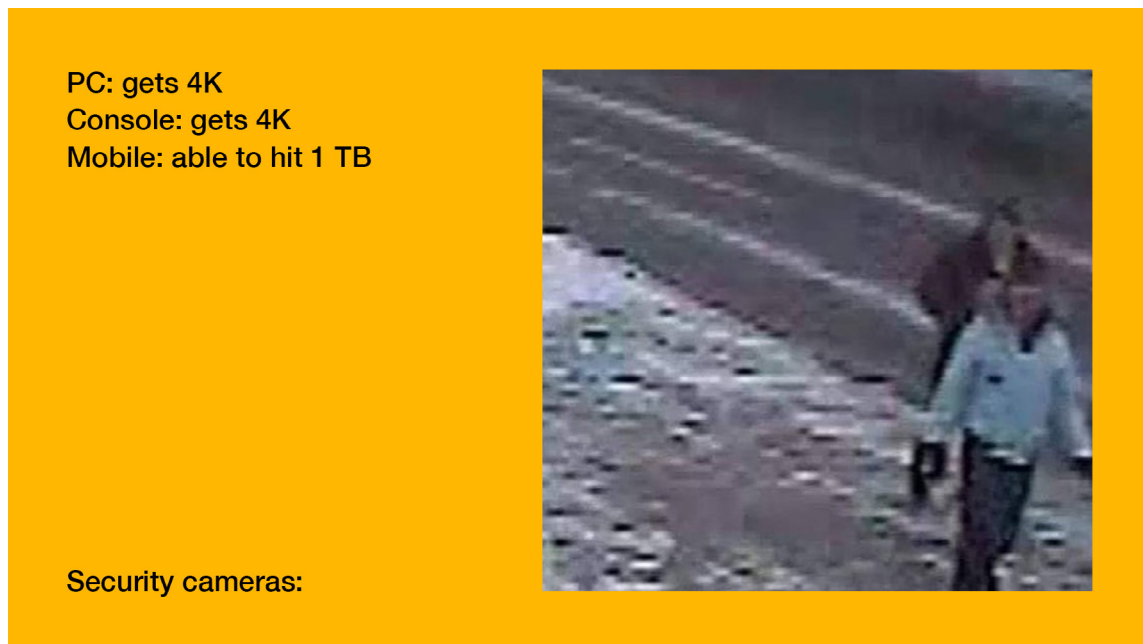


Fig. 40

“Meme” sobre a resolução das câmeras de vigilância retirado da *internet* (2019).

As imagens pobres da câmera de vigilância têm uma linguagem específica que faz com que sejam fáceis de identificar. O posicionamento “arrogante” da vista de cima para baixo, que garante a amplitude de alcance das lentes no local a ser vigiado, o grau de incidência de luz, o enquadramento invasivo, todos esses aspectos, somados a outros fatores, como falhas na

conexão, falta de manutenção e atualização de *softwares*, limpezas regulares, etc., fazem com que a imagem dessas câmeras apresente texturas, nitidez e resolução bastante variadas, mas quase sempre precárias.

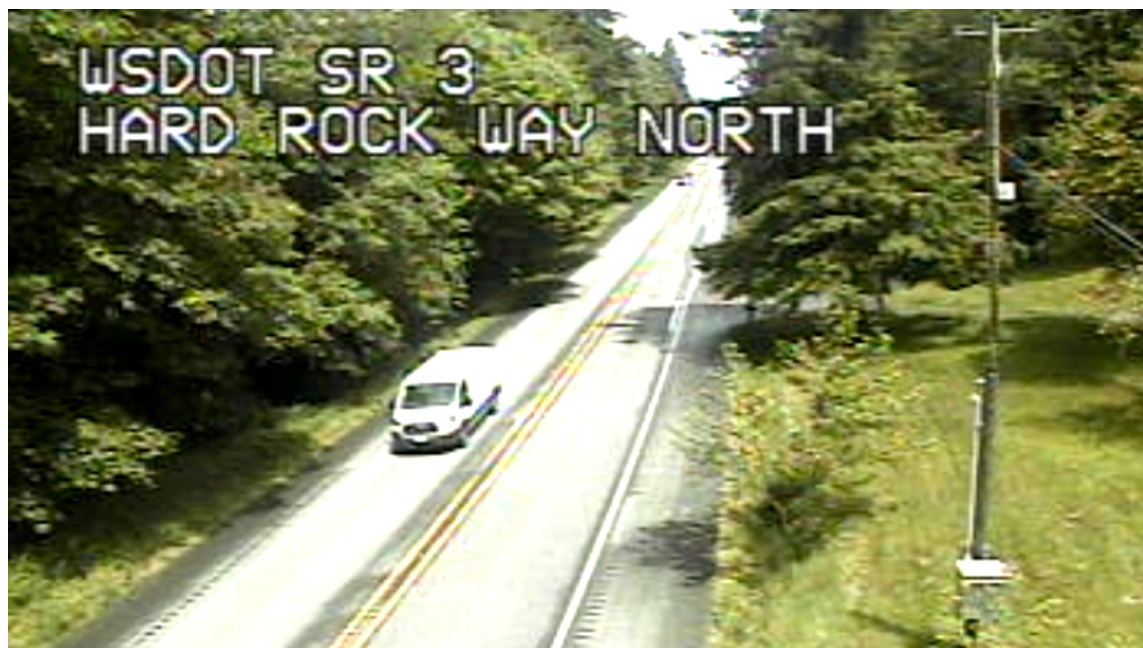


Fig. 41 Captura de tela de câmera de vigilância na cidade de Nova Bremen, Estados Unidos (2020).

Arrisco afirmar, ainda, que há uma espécie de violência formal das câmeras de vigilância, baseada nessa precariedade, que ultrapassa a violência do conteúdo que registram. Assim, a imagem da câmera de vigilância pode, muitas vezes, ser entendida como uma imagem violenta. Procurei evidenciar esse aspecto no vídeo *Domesticated Nights*. Imagens roubadas de câmeras que aniquilam violentamente nossa privacidade.

A seguir, abordo a questão da apropriação: como ela acontece em minha produção e como essa prática resultou na criação e constante manutenção de um banco de dados, que serve como base para grande parte de meus trabalhos.

Apropriação e Banco de Dados

Embora a apropriação seja uma prática comum atualmente¹²⁴, devido à democratização da informática e do acesso à *internet*, ela não é exclusiva do século XXI.



Fig. 42

Melody of The World (1929), direção de Walter Ruttmann.

Pelo uso do som e da fotografia, seguidos pela introdução de material em vídeo, a apropriação no cinema, por exemplo, é tão antiga quanto a própria invenção do meio. William Wees, professor emérito da Universidade McGill, menciona o quase centenário *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927), da diretora russa Esfir Shub, e *Melody of The World* (1929), do diretor alemão Walter Ruttmann, como produções pioneiras nesse sentido¹²⁵. *Rose Hobart* (1936), do diretor norte-americano Joseph Cornell e *A Movie* (1958), do diretor também norte-americano Bruce Conner, são citados pelo cineasta austríaco Peter Tscherkassky como produções importantes, responsáveis por

124. O capítulo diz respeito à prática da apropriação com relação ao campo da arte, porém tal prática extrapola as barreiras da criação artística. Como sugere Bourriaud, o consumidor “em êxtase” da década de oitenta dá lugar ao consumidor “inteligente e potencialmente subversivo”, entendido pelo autor como uma espécie de “usuário das formas” (BOURRIAUD, 2004, p. 41). Em outras palavras, o ato de consumir, uma vez passivo e inocente, atualmente se estabelece de forma crítica e inevitavelmente esbarra na ideia de apropriação, devido à necessidade de personalização e inserção de um determinado produto em uma rede de outros produtos, dentro de um sistema de organização pessoal. Um álbum que antes era majoritariamente consumido por completo pela impossibilidade de fragmentação da obra em faixas, hoje é facilmente deslocado de seu lugar original e mesclado com outras faixas aleatórias, por meio da criação de *playlists*, por exemplo. Ou seja, mesmo que a intenção do consumidor não seja a de criar um trabalho de arte, ele inevitavelmente participa da realocação e ressignificação dos produtos que consome, e o faz de maneira quase automática, muito mais rápida e simples do que nas décadas anteriores.

125. WEES, 1993, p. 35.

firmar a apropriação como prática criativa¹²⁶.

No campo da arte, o artista francês Marcel Duchamp surge como um dos nomes mais relevantes para a história da apropriação a partir do século XX, ao implementar a estratégia dos *ready-mades*, prática que procura, segundo o crítico de arte Nicolas Bourriaud, “estabelecer uma equivalência entre escolher e fabricar, entre consumir e produzir”¹²⁷, por meio da apropriação artística de objetos fabricados em série.

“Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: ‘atribuir uma nova idéia [sic]’ a um objeto é, em si, uma produção.”¹²⁸

O discurso de Bourriaud sobre Duchamp e o deslocamento da ênfase nas habilidades manuais, garantida pela tradição artística, para o olhar do artista sobre o objeto, possibilitou novas formas de produção dentro de um contexto apegado ao mito do artista como alguém cujo domínio da técnica reflete seu maior talento.

A prática da apropriação, ou da pós-produção, como sugere Bourriaud, cresceu significativamente a partir da década de 1990, devido tanto a “uma multiplicação da oferta cultural, quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas”¹²⁹. Os artistas que trabalham reestruturando materiais preexistentes se baseiam na ideia de que não há uma tabula rasa, um ponto de início completamente puro e original, mas sim, um atravessamento entre as produções, um ciclo interminável entre consumir e produzir, o que dá origem a trabalhos de ressignificação e remixagem daquilo que é ofertado como produto (de arte ou não).

126. TSCHERKASSKY, Peter. *A Poet of Images - The Work of Matthias Müller*. 2000. Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/content/txt_by/08e_a_poet_of_images.html>. Acesso em: 30 de out. de 2020.

127. BOURRIAUD, 2009, p. 20.

128. BOURRIAUD, 2009, p. 22.

129. BOURRIAUD, 2009, p. 8.

“A pergunta artística não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim: ‘o que fazer com isso?’. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou ‘superadas’, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar.”¹³⁰



Fig. 43

Dream Work (2001), direção de Peter Tscherkassky.

Dentre as mais diversas produções de apropriação ao longo do último século, o trabalho de Tscherkassky é uma grande influência para mim, pelo grau de experimentação de suas obras. O artista austríaco trabalha sobretudo com película, desfigurando-a com subseqüentes sobreposições e repetições.

130. BOURRIAUD, 2009, p. 13.

Tscherkassky utiliza com maestria as imagens sujas, pobres, ao ponto de chegar à sua abstração quase completa em alguns trechos de seus filmes. Seu curta-metragem *Dream Work* (2001), uma homenagem ao artista norte-americano Man Ray e um de meus preferidos, é um exemplo.

De acordo com William Wees, é possível dividir o *found footage*¹³¹ em três categorias específicas, como mostra a tabela abaixo, extraída de seu livro *Recycled Images* (1993). O grau de complexidade das criações de apropriação, segundo Wees, é baseado no tipo de imagem escolhida e na maneira pela qual são remixadas e justapostas¹³².

METODOLOGIA (methodology)	SIGNIFICAÇÃO (signification)	GÊNERO EXEMPLAR (exemplary genre)	VIÉS ESTÉTICO (aesthetic bias)
COMPILAÇÃO (compilation)	REALIDADE (reality)	DOCUMENTÁRIO (documentary film)	REALISMO (realism)
COLAGEM (collage)	IMAGEM (image)	AVANT-GARDE (avant-garde film)	MODERNISMO (modernism)
APROPRIAÇÃO (appropriation)	SIMULACRO (simulacrum)	VIDEOCLÍPE (music video)	PÓS-MODERNISMO (postmodernism)

Fig. 44 Tabela reconstruída, extraída do livro *Recycled Images* (1993), p. 34, de William Wees.

Embora existam classificações das modalidades de apropriação dentro de um determinado segmento da arte, como é o caso da classificação proposta por Wees, as formas de apropriação de conteúdos são heterogêneas e não se reduzem às citadas pelo autor. Em comum, todas têm a intenção de remixar, reelaborar, transformar. Em suma, nas palavras de Bourriaud, elas “compartilham o fato de recorrer a formas já produzidas”¹³³.

De qualquer modo, usarei aqui apenas o termo genérico “apropriação” para designar o processo de coleta e reprogramação de conteúdos pré-existent presentes na criação de meus trabalhos, sem necessariamente recorrer a possíveis categorias dentro desse processo.

“Os filmes de Farocki da década de 1990 foram todos criados a partir de imagens e filmagens existentes, incluindo filmagens de câmeras de vigilância e de arquivo, vídeos de treinamento profissional e seu próprio

131. Termo em inglês amplamente utilizado para se referir ao processo de apropriação de imagens, mas também pode ser entendido como um gênero do cinema.

132. WEES, 1993, p. 12.

133. BOURRIAUD, 2009, p. 12.

material pré-gravado. Em outras palavras, ele executou a maior parte de seu trabalho de direção como editor, e não atrás de uma câmera.”¹³⁴

A fala da coordenadora do projeto de Arte, Ciência e Cultura da Universidade de Chicago, Naomi Blumberg, sobre a obra de Harun Farocki, resume o entendimento que tenho da minha própria produção, no sentido de que meus trabalhos, por serem construídos majoritariamente com apropriação, também me colocam na posição de editora e curadora do material apropriado. Tal posição é algo familiar desde a minha infância, guardadas as devidas proporções e finalidades, pela constante criação e alimentação de coleções. Como artista, a apropriação, para mim, está intimamente ligada a esse hábito, carinhosamente introduzido por meu pai.

Harmony Korine, em uma entrevista para o jornal britânico *The Guardian*¹³⁵, disse, em resposta à pergunta sobre as dificuldades de se manter interessado por um filme, que, quando criança, ficava obcecado por um determinado diretor, assistia a todos os seus filmes e, em seguida, aos filmes dos diretores que aquele determinado diretor considerava uma influência, e assim por diante. Korine descreve essa sucessão de obsessões como sendo algo similar ao ato de se apaixonar. Durante minha adolescência, costumava passar horas procurando por filmes e músicas para download. Meu sentimento era bastante parecido com o que Korine descreveu nessa entrevista. É como estar completamente obcecado por um determinado assunto, que está relacionado com uma série de outros assuntos, como hiperlinks eternos. Entre uma obsessão e outra, comecei a guardar materiais. Guardar, guardar, guardar.

Mais velha, já como artista visual, comecei a entender minhas coleções como matéria de criação ou de referência, como uma forma de reprogramar e homenagear, de certa forma, aqueles objetos, imagens, trabalhos de outros artistas, coisas do mundo. Livros, fotografias e vídeos que coleciono

134. Tradução livre do texto original: “Farocki’s films of the 1990s were all created from existing images and film footage, including surveillance and archival footage, professional training videos, and his own prerecorded material. In other words, he performed most of his directorial work as an editor rather than behind a camera.” BLUMBERG, Naomi. Harun Farocki. *Encyclopedia Britannica*. 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Harun-Farocki>>. Acesso em: 15 de ago. de 2020.

135. Entrevista do cineasta Harmony Korine para o jornalista Danny Leigh no jornal britânico *The Guardian*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/1999/nov/05/3>>. Acesso em: 13 de mai. de 2020.

operam como memórias de outras pessoas que passam a ser minhas, como lembranças de experiências que nunca vivi, lugares onde nunca estive. As coleções deram origem à prática de curar um acervo pessoal, que chamo de banco de dados, bastante citado ao longo do texto. Esse banco de dados é alimentado, revisado e atualizado periodicamente, como parte importante de minha rotina de trabalho.

Ao longo dos anos, desenvolvi uma espécie de “olho” para categorias de imagem (tanto formal quanto conceitualmente), bem como para os aparatos e meios que produzem ou reproduzem tais imagens. Minhas principais coleções, no que tange à minha produção de arte, compreendem livros antigos¹³⁶ e aparelhos obsoletos¹³⁷. Acredito que a raiz desse hábito está no prazer que resulta do processo para conseguir esses objetos. Dentro do processo de busca, o mais importante, para mim, é o treinamento do tal “olho”. Um olhar que é aperfeiçoado ao longo dos anos para buscar um determinado padrão entre as coisas. É uma prática que, como qualquer outra, exige tempo, dedicação, paciência e, sobretudo, um acúmulo de informações sobre o objeto em questão para que seja possível atingir um nível interessante de domínio.

A apropriação aconteceu de forma natural em meu processo como artista visual, como uma extensão dessas práticas que desenvolvi desde cedo. Sebos, antiquários, brechós, *internet*. Interessa-me buscar, como se encontrasse tesouros e, posteriormente, catalogar o que encontro. Gosto de procurar, coletar, registrar e descobrir coisas para depois juntá-las de acordo com o que tenho em mente.

Bourriaud cita o mercado, sobretudo as feiras de usados, como fonte importante para a criação artística nos anos 1990, “porque representa uma forma coletiva, uma aglomeração caótica, borbulhante e sempre renovada, que não depende de uma autoria individual (...)”¹³⁸. Ou seja, são locais onde produtos de diferentes origens e formas se encontram, produzindo uma paisagem irregular que representa uma imensidão de possibilidades criativas.

Meu exercício de apropriação é baseado não só na seleção do material disponível e na construção do conceito que tenho em mente sobre aquele material, mas sobretudo na experimentação das possibilidades de justaposi-

136. Especialmente livros antigos das décadas de 1950, 1960 e 1970, com projetos gráficos modernistas ou também pertencentes ao International Typographic Style (ou ainda Swiss Style), movimento do desenho gráfico europeu do início do século XX.

137. Câmeras fotográficas e filmadoras, aparelhos gravadores e reprodutores de áudio e vídeo, etc.

138. BOURRIAUD, 2009, p. 27.

ção, adequação e composição. Em suma, entendo a prática de apropriação como um ciclo quase infinito: comer e vomitar, comer o próprio vômito para depois vomitá-lo outra vez, até o ponto no qual o trabalho esteja pronto (se é que se pode dizer que realmente existe um final).

Na medida em que o indivíduo se apropria de uma imagem, modifica-a dessa ou daquela maneira, por meio de incontáveis procedimentos, técnicas e aparelhos, torna-se inevitável a contribuição para o aumento das camadas de manipulação que carrega desde a sua origem. Como dito no último capítulo, na medida em que as camadas de manipulação crescem, mais corrompidos seus dados se tornam, fazendo com que a imagem avance de forma gradual para sua deterioração iminente.

“Como artista visual, tendo a ser profundamente afetada pelo meu conceito de ‘imagens belas’, especialmente pelas que encontro em livros antigos, vídeos ou em depósitos digitais. À medida que entro em salas (físicas ou não) cheias dessas imagens sobre geografia, biologia, natureza e viagens, me vejo como um exploradora, pronta para caçar um material específico que me chame a atenção. Depois de horas à procura nas estantes de livros ou na eterna rolagem de páginas, finalmente paro para compreender todos os materiais que reuni, tentando escolher quais têm os componentes certos para fazer o download ou levar para casa. Todo esse processo requer tempo e paciência, mas também é muito divertido. Depois de anos de pesquisa, exame e coleta, construí um ótimo catálogo de material impresso e digital (banco de dados) que utilizo para criar parte do meu trabalho.”¹³⁹

Encontrar o que se procura também exige uma familiaridade com os meios. Só depois de muitos caminhos trilhados, de muitas tentativas frustradas e caminhos que me levaram a nada, comecei a entender o funcionamento de alguns sistemas de busca e, a partir daí, quando a lógica do processo começa a fazer sentido, as coisas fluem melhor. Saber como buscar é tão importante quanto encontrar materiais que podem ser úteis dentro da produção

139. Trecho de meu diário processual, 2018.

de um artista. É um processo de tentativa e erro.

A busca pelos materiais que compõem o banco acontece, como afirmei, por meio de visitas regulares a sebos e livrarias e também quase que diariamente através da *internet*. Essas são as duas maneiras de alimentação mais frequentes, mas não excluem outras situações, como registros e anotações de ideias, lugares e pessoas.

Muitas vezes, essa coleta se dá rapidamente, com uma captura de tela do celular ou computador, arquivos que deposito semanalmente para uma pasta chamada “Banco 01”, ou ainda subdivisões dentro dessa pasta matriz temporária. Em um determinado momento, que pode variar de semanas a meses, catalogo o que coloquei ali, renomeando pastas e arquivos, até mesmo deletando o que no instante em que salvei pareceu interessante, mas que depois, com um olhar mais crítico, percebo que não me serve.

A tarefa de categorizar todos esses arquivos é um tanto árdua por diversos fatores. O que mais dificulta a sua organização é a confusão de pastas e subpastas, sem dúvida. Isso se dá pelo fato de que muitos arquivos se encaixam em mais de uma categoria, obviamente, mas também pela constante atualização dessas categorias.

Mantenho uma pasta chamada “Biblioteca”, dividida entre textos e materiais de audiovisual. Dentro da primeira pasta, a de textos, há várias subpastas, de acordo com o tipo de texto (guias, livros, manuais, publicações independentes, artigos, entrevistas, etc.), com arquivos geralmente em .pdf. Na segunda, guardo trabalhos em vídeo ou filmes de artistas que considero como referências.

A outra grande pasta, nomeada “Materiais”, é subdividida em duas pastas chamadas Banco de Dados e Referências, respectivamente. Na pasta “Banco de Dados”, guardo imagens digitalizadas de minha biblioteca física, arquivos de áudio com gravações feitas por mim e apropriados de outras pessoas, todos os vídeos e imagens de câmeras de vigilância, vídeos de arquivos também apropriados, entre outros. Já a pasta “Referências” serve literalmente para guardar referências diversas, sobretudo em imagem (e não em texto ou vídeo). É uma pasta mais antiga onde as subdivisões são bem extensas e vão de construções brutalistas dos anos 1960, listas de imagens de obras de artistas selecionados, cartazes de filmes, logotipos de hotéis da metade do século passado, etc. Em resumo, tudo aquilo que me inspira.

Por último, mantenho ainda uma biblioteca de músicas com o aplicativo nativo do sistema operacional, que uso como um banco de dados específi-

co. Essa biblioteca compreende referências das capas dos álbuns e também funciona como pré-seleção de trilhas sonoras que utilizo em alguns trabalhos.

Todas as pastas mencionadas servem como material de apropriação e referência. As divisões organizam e facilitam o seu uso.

As anotações também configuram parte essencial do processo de apropriação para a construção do banco de dados. Existe certo nível de obsessão no ato de colecionar, independente da finalidade da coleção. É difícil, por vezes, separar quem pode ser chamado de colecionador daquele que é rotulado como acumulador, como alguém que sofre de um distúrbio psicológico. As falas do colecionador (ou acumulador) Mithat Esmer sobre seu hábito são interessantes nesse sentido. As falas do colecionador (ou acumulador) Mithat Esmer sobre seu hábito são interessantes nesse sentido. Esmer é a figura central do documentário *Koleksiyoncu* (2002), dirigido por sua sobrinha, a cineasta turca Pelin Esmer.

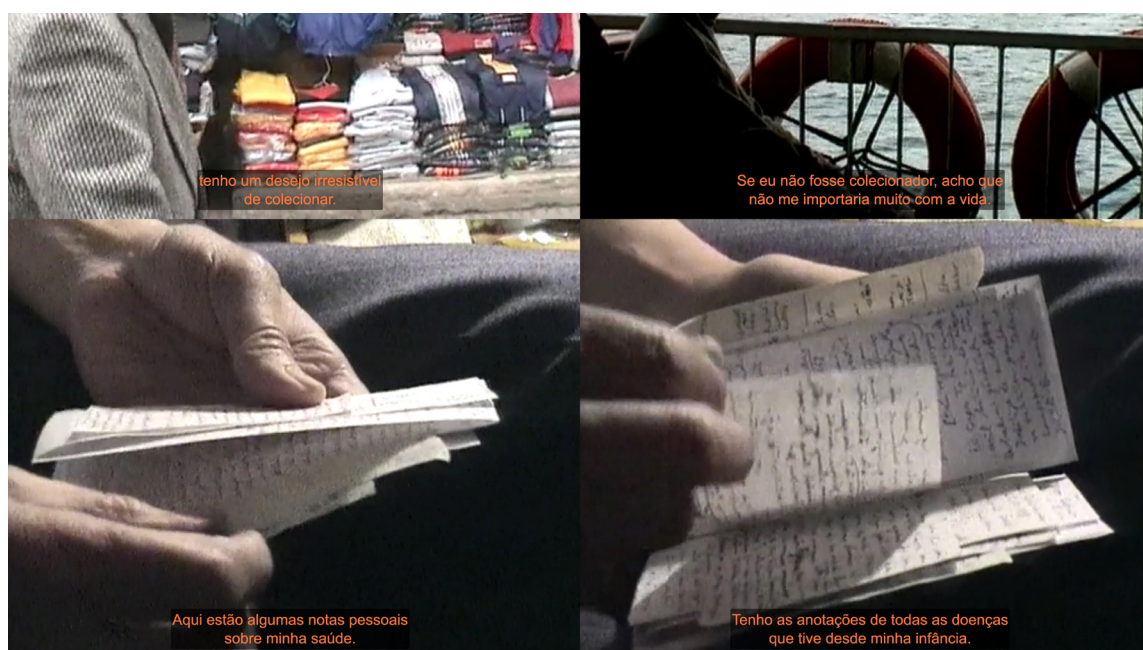


Fig. 45

Koleksiyoncu (2002), direção de Pelin Esmer.

As anotações podem ser entendidas como uma ramificação do hábito de colecionar, que existe não só com o intuito básico de “anotar para não esquecer”, mas como uma tentativa de traçar um perfil temporal de um comportamento através da autovigilância constante. Colecionar, acumular, anotar: esses comportamentos parecem fazer parte de um esforço significativo para reunir um conjunto de objetos que não podem ir embora e também um espaço de controle sobre os acontecimentos da vida.

Muitas vezes, quando estou cansada de trabalhar, procuro fazer alguma outra coisa que supostamente deveria ter pouca ou quase nenhuma liga-

ção com meu trabalho artístico e, quando me dou conta, estou trabalhando de forma indireta. Por vezes, a linha que separa lazer e trabalho é bastante tênue. Ao assistir a filmes, por exemplo, é comum que não consiga terminar de vê-lo porque, durante o filme, parei para anotar algo que me chamou a atenção ou para salvar um trecho como referência ou material para ser usado.

Apresento, na sequência, trabalhos que ilustram meu processo de apropriação com material de banco de dados e que também servem a uma narrativa processual que registra a transição entre meios de produção em minha trajetória¹⁴⁰.

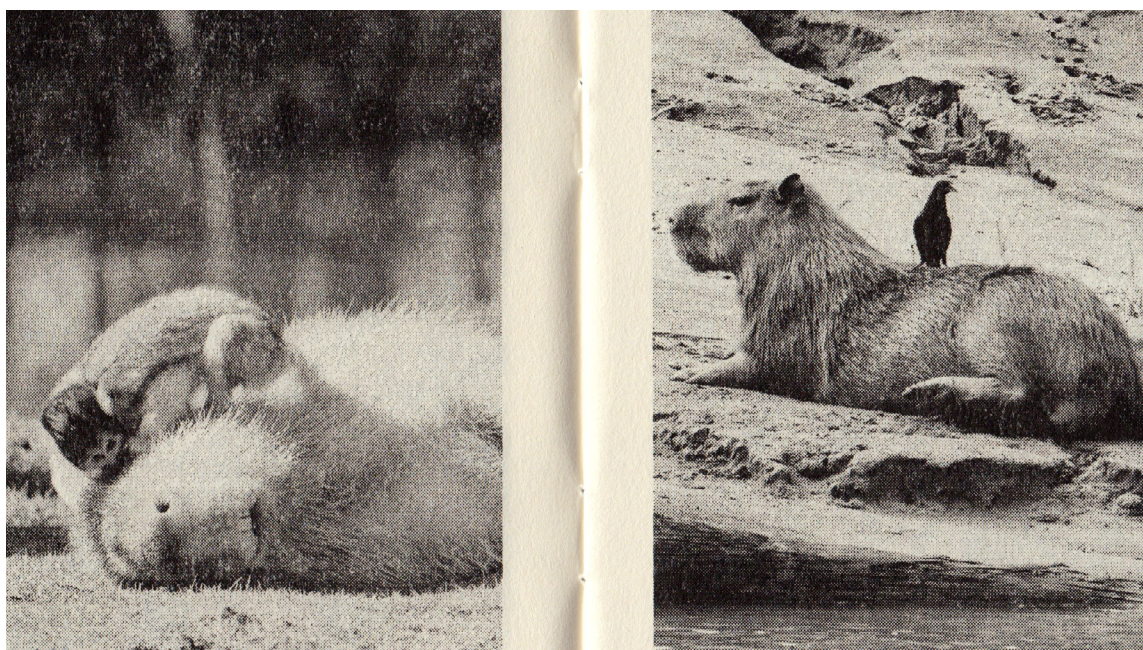


Fig. 46

Capivara: Um Assento Incrível (2014).

Comecei produzindo cartazes e publicações de forma completamente independente, nos moldes do que o artista norte-americano Paul Soulellis define como “pesquisar, compilar, publicar”¹⁴¹. Na época, meados de 2013, não tinha a consciência de que a minha prática poderia ser entendida dentro da metodologia de buscar elementos, compilá-los de uma maneira ou de outra e posteriormente publicá-los, mas era exatamente esse o método que usava. Coletava imagens que fossem compatíveis com determinados critérios para

140. As imagens apropriadas que utilizo não têm, muitas vezes, uma boa resolução, pela própria condição natural do aparelho em que foram geradas e também pelo empobrecimento delas, ou seja, pelo histórico de digitalização, manipulação e deslocamento que sofreram até então.

141. **Search, Compile, Publish** é um texto distribuído como publicação independente do artista e criador da Library of the Printed Web, Paul Soulellis, publicado na NY Art Book Fair em 2013, que aborda a transformação da cultura da *internet* (textos, imagens, data) em matéria impressa. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/2o6pic68povytaw/lotpw1_lo.pdf?dl=0>. Acesso em: 20 de ago. de 2020.

o projeto, trabalhava em sua manipulação e as publicava, tanto *online*, quanto por matéria impressa.

Um dos meus primeiros trabalhos de apropriação impressos em risografia foi a publicação independente **Capivara: Um Assento Incrível** (2014). A capivara é um animal dócil e sociável, portanto, é comum vê-la vivendo em harmonia com pássaros e outros animais. Muitas espécies a utilizam como forma de proteção contra caçadores ou como poleiro. Com uma tiragem única de apenas 30 cópias, a publicação é uma compilação desses registros encontrados em bancos de imagens na *internet*.

Um dos meus primeiros trabalhos de apropriação impressos em risografia foi a publicação independente **Capivara: Um Assento Incrível**. A capivara é um animal dócil e sociável, portanto, é comum vê-la vivendo em harmonia com pássaros e outros animais. Muitas espécies a utilizam como forma de proteção contra caçadores ou como poleiro. Com uma tiragem única de apenas 30 cópias, a publicação é uma compilação desses registros encontrados em bancos de imagens na *internet*.

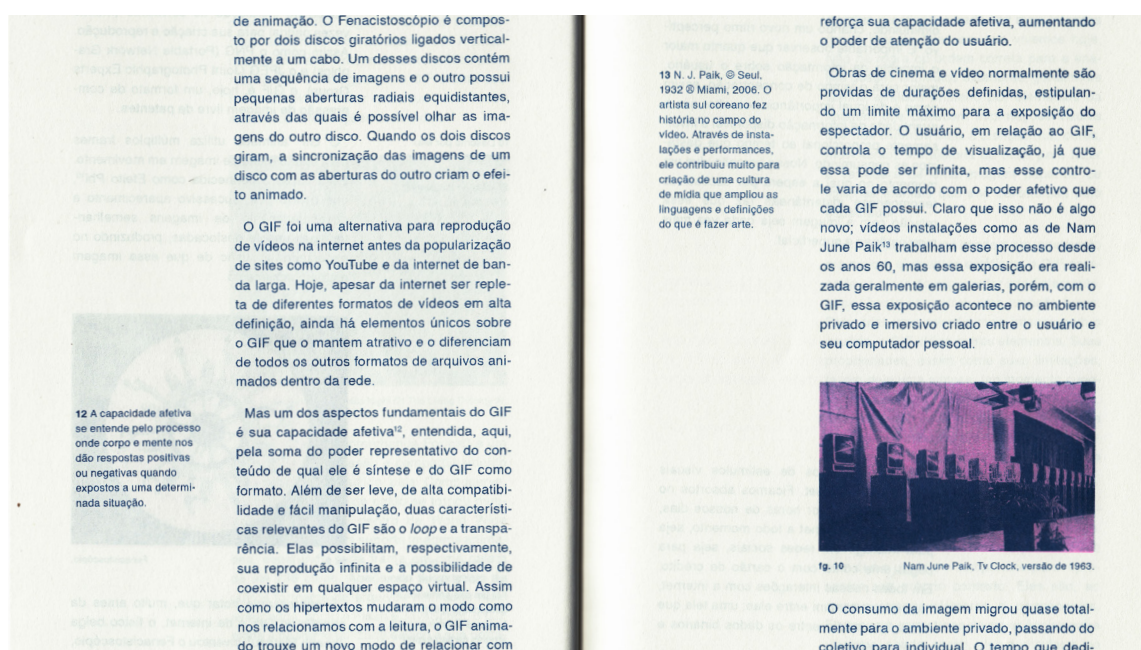


Fig. 47

Graphics Interchange Format (2014).

A potência do resultado gráfico da impressão em risografia é inegável: cores fortes, texturas e falhas causadas por características próprias da máquina fazem dela um método de impressão único. Portanto, em **Graphics Interchange Format** (2014), procurei explorar a sobreposição de cores dessa técnica que tem um resultado bem característico. O trabalho, fruto de minha pesquisa de conclusão do curso de graduação em desenho gráfico, consiste em uma publicação de pouco mais de cinquenta páginas e faz uma análise do

formato de compressão de imagem .gif, com referências ao imaginário coletivo construído pela televisão nos anos 1990.



Fig. 48

O Aborrecimento (2016).

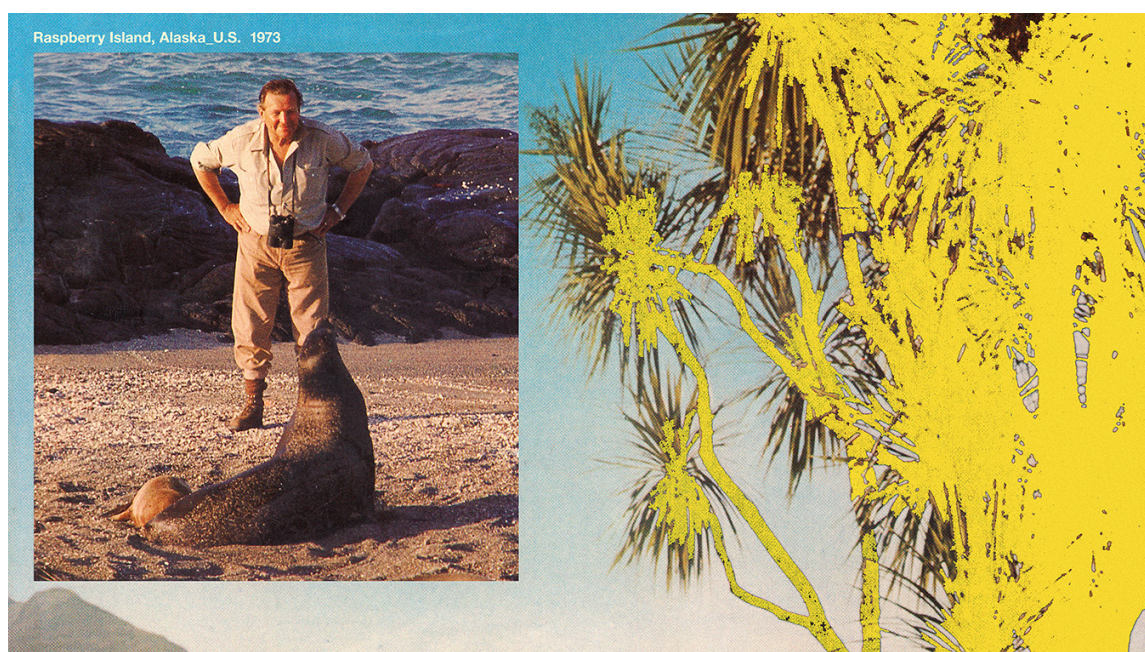


Fig. 49

Reisen und Abenteuer (2017).

Em 2016, comecei a frequentar o Ateliê de Litografia do Museu da Gravura da Cidade de Curitiba. A princípio, a ideia era encontrar uma forma de impressão que dependesse menos de trâmites em geral, de modo que pudesse imprimir de maneira independente, sem necessitar de um estúdio, e também desenvolver uma técnica que permitisse a exploração ampla das possibilidades de ruídos e texturas. Logo nos primeiros meses estudando litografia, imprimi o díptico de cartazes **O Aborrecimento** (2016). O trabalho é uma apropriação de imagens de um livro educacional para crianças, que guar-

da ensinamentos sobre as diferentes espécies de mamíferos encontrados na fauna brasileira e também uma apropriação de texto do livro **A Conquista da Felicidade** (1930), do filósofo britânico Bertrand Russell.

Porém, como a risografia e a litografia imprimem apenas uma cor de cada vez, a reprodução fotográfica fiel não é possível, o que limitava os resultados. Com isso, passei a considerar a impressão fotográfica e, com ela, produzi o cartaz **Reisen und Abenteuer** (2017). A imagem foi apropriada do livro alemão que leva o mesmo nome e modificada com texturas e recortes.

O interesse pelo vídeo se deu no mesmo ano que fiz **Crocodile's Fever** (2017), um de meus primeiros trabalhos em vídeo, citado no capítulo “Erro”. Depois dele, vieram, **Thoughts on Violence** e **Natal (Christmas)**, também já abordados aqui e, por fim, **The Authority of Mankind** (2018) e **Floresta das Árvores Mortas** (2019).

Em **The Authority of Mankind**, utilizei material de arquivo de documentários que exploram o alastramento de insetos considerados como “pragas” por nós, seres humanos. No entanto, o título propõe uma reflexão sobre a autoridade e arrogância da nossa espécie ao determinar as regras de existência na Terra, como se fossemos seus únicos habitantes. O vídeo foi encomendado pelo artista e amigo pessoal Tássio Pesch para ilustrar uma das faixas do álbum de sua banda **Monophonia, Mono Phonia** (2018).

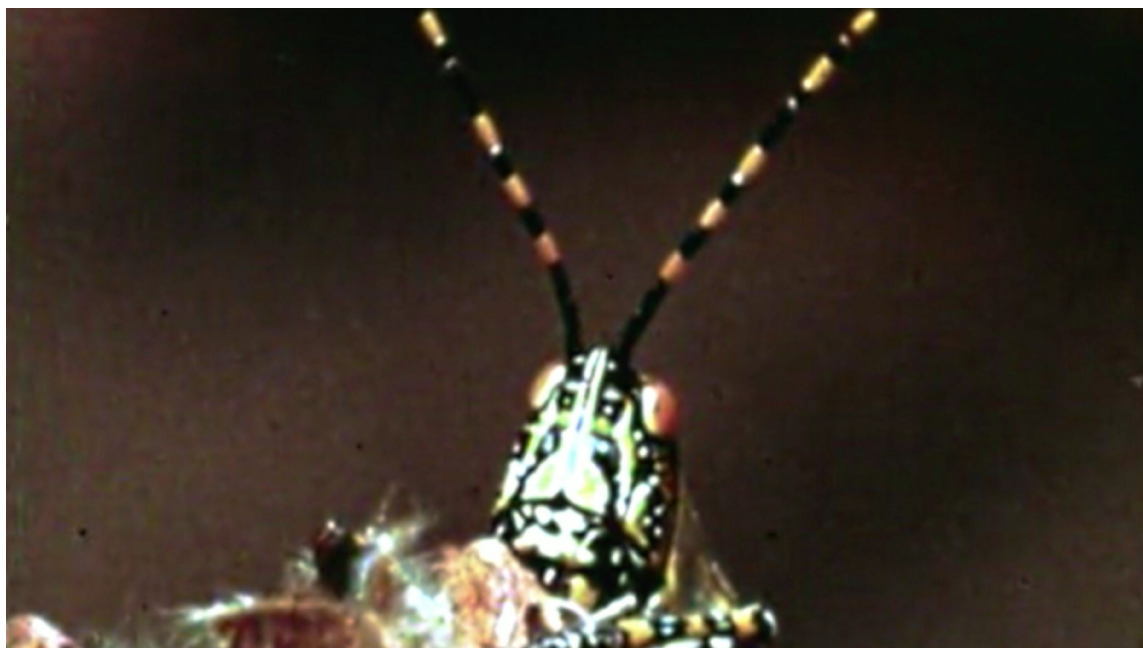


Fig. 50

The Authority of Mankind (2018).

Com apropriações do longa-metragem do cineasta francês Robert Bresson, **Le Diable, Probablement** (1977), e da faixa **The Drill**, do álbum **You Will Never Survive This Nightmare** (1995), da banda sueca Megaptera, Flo-

resta das Árvores Mortas conta a história de uma espécie de besouro encontrada no norte do Brasil, cuja fêmea tem a capacidade de trazer árvores mortas de volta à vida.

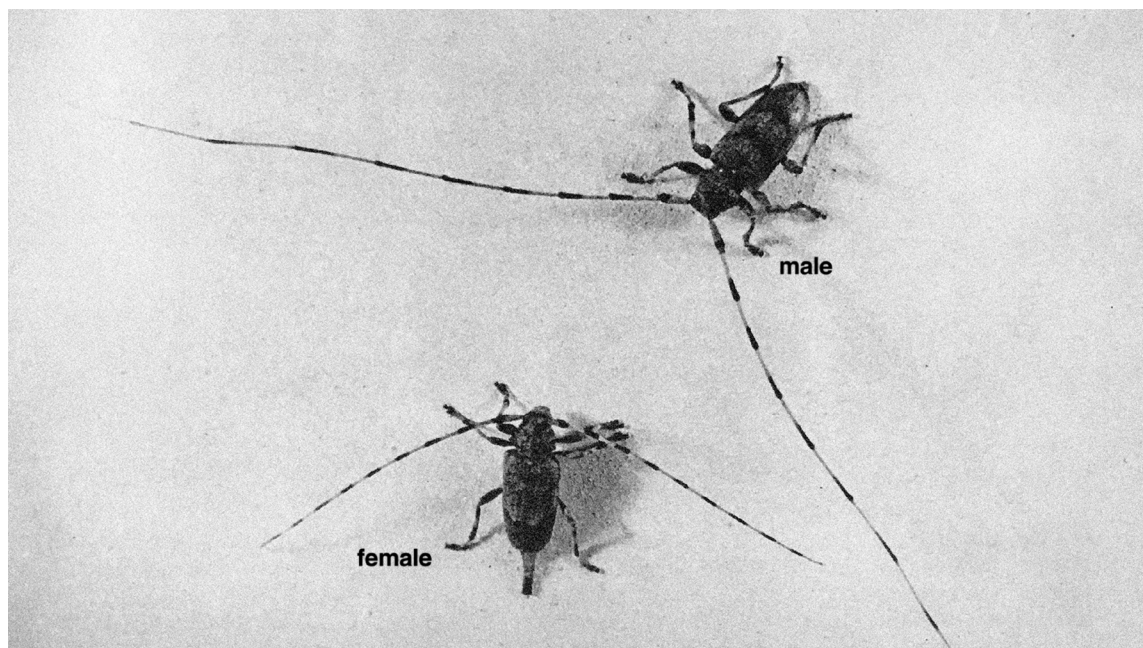


Fig. 51

Floresta das Árvores Mortas (2019).

Como o texto de Paul Soulellis sugere, meu trabalho é permeado por convergências midiáticas. As imagens passam por digitalizações, programas, impressoras, mais digitalizações, mais programas, mais impressoras. Misturam-se, recebem novas camadas, cortes, texturas, distorções e, finalmente, são devolvidas a materiais impressos ou digitais.

Trabalhar com apropriação pode significar um ato de resistência. Segundo o cineasta e crítico de cinema curitibano Tuoto, é preciso “resistir a esse controle, desaprender aquilo que nós achamos que sabemos sobre a imagem, sobre a linguagem”. O artista sugere que o antídoto para isso é “o vulgar, o vandalismo, a baixa resolução, a subversão de um conceito de propriedade intelectual, a violação da obra intocável, a desmistificação do autor-mentor e o reconhecimento do meio como principal produtor de um imaginário coletivo maleável, que deve e precisa ser remixado, ressignificado, revirado a todo momento, justamente para ser melhor compreendido.” Concordo com a posição de Tuoto, em especial quando sugere que “não (necessariamente) precisamos de autores, mas sim de mediadores; pessoas engajadas na desconstrução, (...), na articulação de formas periféricas.”¹⁴²

A fala de Tuoto sobre a necessidade de mediadores ao invés de auto-

res vai ao encontro do que o teórico francês Roland Barthes sugere em seu texto **A Morte do Autor** (1967). Barthes faz uma crítica à glorificação do autor, que é, segundo ele, um produto da nossa sociedade. Seu texto apresenta a ideia de que, se o contexto de uma obra particular é tão permeado por códigos culturais e signos diversos, não faria muito sentido dar tanto crédito ao autor, já que a originalidade de uma criação, na verdade, não existe em estado puro.

“(...) um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem do Autor-Deus’), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (...) o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a ‘coisa’ interior que tem a pretensão de ‘traduzir’ não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras.”¹⁴³

Segundo o pensamento de Barthes, pode-se dizer que nem mesmo o autor “inicial” de uma determinada obra é, de fato, o único responsável por ela em termos criativos. O curta-metragem do artista norte-americano Gordon Matta-Clark, **Conical Intersect** (1975), por exemplo, produzido no contexto da Bienal de Paris de 1975, no qual o artista faz um buraco cônico em dois edifícios em vias de demolição adjacentes ao Centro George Pompidou, foi inspirado¹⁴⁴ na instalação do artista britânico Anthony McCall, **Line Describing a Cone** (1973). O filme de Matta-Clark, por sua vez, foi apropriado pelo artista francês Pierre Huyghe em sua instalação **Light Conical Intersect** (1997)¹⁴⁵, que consiste na reprodução do filme de Matta-Clark no mesmo local de produção original do filme, mais de duas décadas depois.

143. BARTHES, 2014, p. 62.

144. Ver: <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/matta-clark-gordon/conical-intersect-0>>. Acesso em: 05 de out. de 2020.

145. BOURRIAUD, 2009, p. 9.

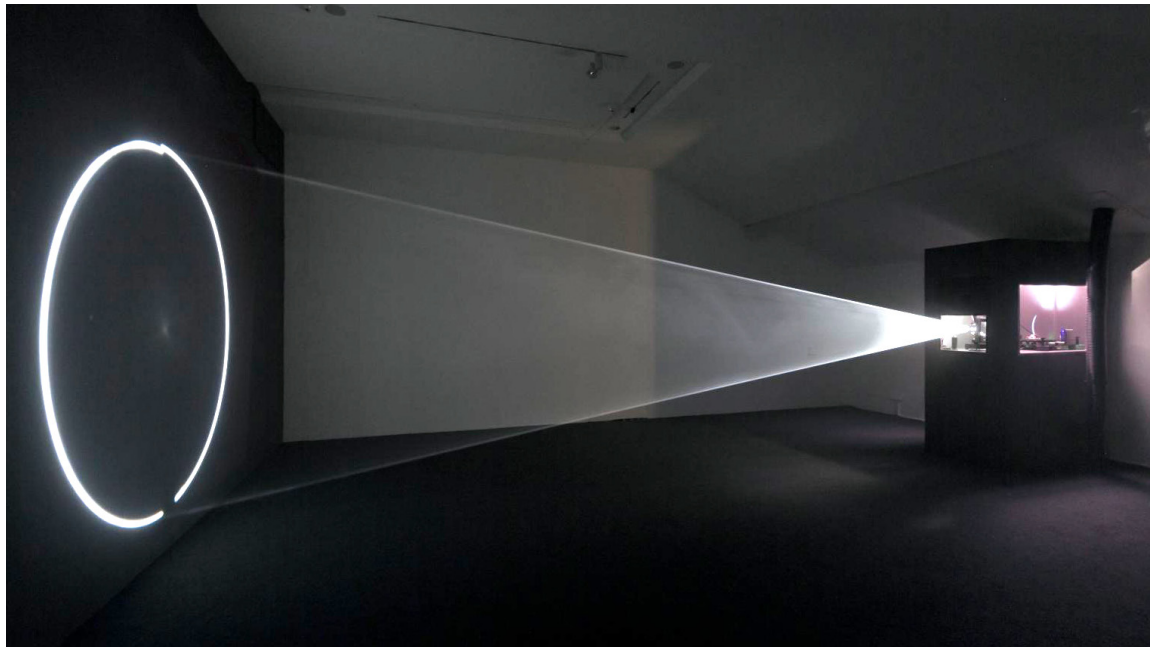


Fig. 52

Line Describing a Cone (1973), de Anthony McCall.



Fig. 53

Conical Intersect (1975), dirigido por Gordon Matta-Clark.

Há também criações contemporâneas repletas de referências a clássicos do cinema, que operam como homenagem e releitura ao mesmo tempo, como é o caso do álbum visual dirigido pelo músico brasileiro Marcelo D2, **Amar é Para os Fortes** (2018). Nele, entre outras referências, o músico reconstrói a cena icônica do filme *Kids*, onde jovens skatistas se envolvem em uma briga¹⁴⁶.

146. Marcelo D2 fala sobre as referências utilizadas em seu curta-metragem em entrevista para o jornal O Globo. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/prestes-estrear-como-diretor-marcelo-d2-revela-suas-referencias-no-cinema-22641837>>. Acesso em: 25 de nov. de 2020.



Fig. 54

Kids (1995), dirigido por Larry Clark (direita) e *Amar é Para os Fortes* (2018), dirigido por Marcelo D2 (esquerda).

Portanto, é complexo definir o que de original existe em uma obra, na medida em que é fruto de uma série de releituras, como no filme de Marcelo D2, e de apropriações diretas de materiais pré-existentis, como filmes já prontos, caso da obra de Huyghe, ou ainda, permeada por ideias, falas e contextos diversos, como no filme de Matta-Clark, o que muito provavelmente se estende à criação de Anthony McCall em algum nível.

Transbordando as barreiras do filme e do vídeo, de tudo que envolve apropriação artística de materiais para a produção de um “novo” material, a apropriação está em todos os lugares, o tempo todo, como proposto no início deste capítulo. Desde a forma como nos construímos como indivíduos, até a escrita de um texto acadêmico como este. Apropriamo-nos de outros textos, falas, materiais, entrevistas, pensamentos, para criar, modificar, defender, esclarecer nossos pontos de vista, em um movimento constante de trocas. Nas palavras de Bourriaud, mais uma vez, “em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las”¹⁴⁷.

147. BOURRIAUD, 2009, p. 110.

Bloco 3

“As conexões entre os passos que um artista dá, a reflexão sobre a própria prática e a sua trajetória, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as - muitas vezes implícitas - relações com outras artes e um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio ‘conhecimento artístico’. Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e de contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico. No entanto, isso não é um processo simples de teoria. A dificuldade surge em como coletar a descontinuidade e justaposição de conhecimento(s) em uma totalidade coerente ou pelo menos compreensível para que possa ser comunicável à sociedade.”¹⁴⁸

Como aponta a pesquisadora belga Kathleen Coessens, comunicar o processo de criação de forma inteligível ao outro é uma tarefa complexa. A explicação do processo criativo, muitas vezes, escapa à tradução verbal ou à descrição precisa de etapas. Portanto, na tentativa de minimizar falhas de comunicação e expressão daquilo que pesquiso e experimento e também para que alguns métodos específicos não se percam em minha memória, passei a documentar com o máximo de precisão e ordem possíveis pensamentos, palavras, estratégias, fotografias, desenhos e tudo aquilo que julgo ser útil. A prática de anotação, mencionada no capítulo “Apropriação e Banco de Dados”, tem se mostrado bastante proveitosa ao longo dos anos, mesmo que, eventualmente, se torne uma espécie de prisão metodológica, algo do qual acabo dependendo mais do que gostaria. De qualquer forma, ressalto que apesar do meu empenho em ser clara e precisa em minhas anotações, tal esforço não impede que, muitas vezes, tudo se transforme em um grande caos de palavras, tornando difícil, em meio a tantos pensamentos registrados, encontrar o que procuro.

Portanto, antes de dar início ao terceiro e último bloco, que trata exclusivamente do processo criativo dos dois vídeos produzidos para esta dis-

sertação, **Sangue, Suor e Lágrimas** e ***Domesticated Nights***, assumo que omissões são inevitáveis. Por mais que se escreva sobre o processo quando ele está acontecendo e que se recorra a tais anotações para compartilhar o modo como o trabalho foi feito, sempre há perda de informação em algum nível e, inclusive, mentiras (a memória é seletiva), mesmo que o artista acredite que está sendo sincero consigo mesmo e com o leitor.

Sangue, Suor e Lágrimas é extremamente íntimo. O vídeo fala sobre o exibicionismo e o consequente automonitoramento, na medida em que compartilho experiências particulares e problematizações com relação ao processo de aprendizagem e amadurecimento. Com 35 minutos e uma parte de texto bastante extensa, ele constrói um possível diálogo com aqueles que se identificarem com as questões expostas.

Por outro lado, ***Domesticated Nights*** propõe reflexões sobre a video-vigilância na contemporaneidade. O vídeo versa sobre o desejo de ver, de controlar, de inibir, de tentar domesticar o caos natural do mundo.

Ambos são construídos com apropriação de som e imagem, exploram noções de erro, de imagens pobres e tratam, cada um à sua maneira, de aspectos da violência e da vigilância.

Sangue, Suor e Lágrimas

O trabalho discutido neste capítulo foi inicialmente produzido para o Núcleo Audiovisual SESI/PR de Videoarte e Cinema Experimental, em 2019. No período de encontros do Núcleo, alguns outros projetos foram explorados e, entre eles, o que viria a se tornar o vídeo ***Domesticated Nights***, objeto do próximo capítulo.

Sangue, Suor e Lágrimas não foi um trabalho planejado, ou seja, eu não tinha a intenção de fazê-lo da forma que fiz, quando fiz ou, ainda, que viesse a compor parte desta dissertação. No entanto, algumas considerações de meu orientador de mestrado e também orientador do Núcleo, Fábio Noronha – um olhar externo à produção do trabalho e informado pelo acompanhamento constante de meu processo – destacaram no vídeo a exploração de temas comuns ao que esta dissertação se propôs a estudar e, assim, decidimos incluí-lo nela.

Os temas e procedimentos presentes em **Sangue, Suor e Lágrimas** são os que abordei ao longo deste texto: violência, vigilância, erro, imagem pobre, apropriação e banco de dados. O vídeo os explora de maneira intuitiva, diferente de ***Domesticated Nights***, que foi propositalmente pensado para trabalhá-los. E, como afirmei, nada foi programado, ele apenas aconteceu. O trabalho respondeu a uma urgência emocional daquele período, derivada de um acúmulo de experiências guardadas. Em um raciocínio próximo do que Harmony Korine narra sobre seu processo de criação, também entendo as vivências particulares como uma forma bastante sincera de criação:

“(...) sempre soube que para contar boas histórias eu tinha que viver, tinha que me colocar em situações muito desconfortáveis, tinha que vivenciar essas coisas para que, quando chegasse a hora, pudesse contar essas histórias de dentro para fora.”¹⁴⁹

O vídeo tem aproximadamente 35 minutos e é composto por textos de minha autoria escritos no decorrer dos últimos anos, intercalados por imagens que foram objeto de apropriação. A narrativa descreve minha experiên-

149. Tradução livre do texto original: “(...) I always knew that to tell good stories I had to live, I had to put myself in situations that were very uncomfortable, and I had to experience these things so when the time came, I could tell these stories from the inside out.” ***Without The Work I'd Kill Myself***. Entrevista do cineasta Harmony Korine para o jornalista Danny Leigh no jornal britânico The Guardian. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/1999/nov/05/3>>. Acesso em: 13 de mai. de 2020.

cia com relação ao processo de aprendizagem e amadurecimento pessoal diante de situações traumáticas, com a intenção de transformar minha vivência em material de identificação para o outro, trazendo-lhe reflexões e até, quem sabe, certa sensação de acolhimento.

Começo construindo um paralelo entre nós, indivíduos comuns, e os alpinistas. Do que precisamos para seguir a constante “escalada” de nossas vidas? Ou ainda, do que um alpinista precisa para conseguir exercer sua atividade? Sugiro, então, as seguintes características: força, coragem e persistência. Mas também sensibilidade, precaução e descanso. A seguir, insiro uma imagem da qual me apropriei, para ilustrar a minha infância, ao lado daquelas que seriam minha irmã e mãe, quando elas, durante essa fase da vida, orientaram-me e serviram como modelo para minha construção como indivíduo. Essa imagem é substituída pelo questionamento: como aprendemos as coisas? O aprendizado se dá através do prazer, da punição, ou pelos dois? O vídeo continua com reflexões sobre as maneiras pelas quais o aprendizado acontece, seguido por um desabafo com relação ao que entendo como “cobranças de desempenho” durante o processo de aprendizado, amadurecimento e mudanças por parte da sociedade onde vivo. A importância do suporte de pessoas próximas durante a escalada é colocada em evidência, mesmo que haja limites para essa ajuda, porque todo processo é pessoal e, no fundo, deve partir de uma inclinação genuína.



Fig. 55

Sangue, Suor e Lágrimas (2019).

A primeira parte do vídeo se encerra com a pergunta: o que nós, alpinistas, temos em comum com as montanhas? Somos parecidos de algu-

ma forma? O que acontece quando não aguentamos mais? Em uma analogia entre os alpinistas e as montanhas, a pressão colocada sobre nossos ombros durante a escalada é a mesma que o excesso de neve provoca nas montanhas, causando as avalanches. A pressão também gera o atrito das placas tectônicas, que faz com que os vulcões entrem em erupção. Em suma, por vezes, nós também explodimos e entramos em colapso, assim como as montanhas.

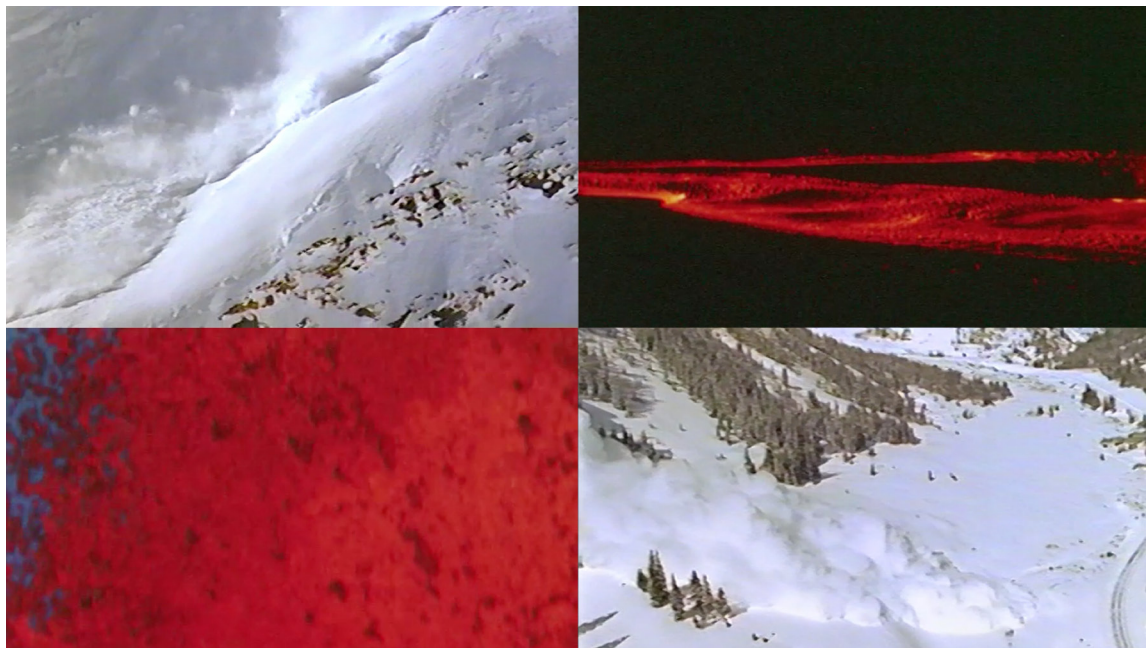


Fig. 56

Sangue, Suor e Lágrimas (2019).

A segunda parte traz sugestões de como lidar com esses momentos nos quais a pressão é maior do que é possível suportar, baseadas em minhas próprias experiências e aprendizados acumulados ao longo de minha breve trajetória de vida. Defendo que a ideia de se permitir sofrer, entrar em contato com emoções complexas e assustadoras, pode representar um ato de resistência no mundo em que vivemos atualmente, regido pelas normas do sistema de produção capitalista, onde não há tempo para processar os acontecimentos, para se lamentar ou simplesmente chorar em paz. Somos levados a acreditar que precisamos ser “fortes e independentes” sempre e que se deixar sentir os infortúnios da vida no seu próprio tempo e intensidade é um ato de fraqueza perante o constante estado produtivo esperado de um indivíduo. Por fim, afirmo que, para mim, o processo de aprendizagem não é linear, mas sim orgânico, que oscila entre altos e baixos. Depois do sangue, suor e lágrimas, vem, então, a paz e o silêncio. Até que uma nova experiência o atinja como um raio.

Além do ruído que aparece durante quase todo o trabalho, a trilha

sonora do vídeo, é apropriada do álbum *Lost Themes* (2015), do cineasta, roteirista e músico norte-americano John Carpenter. Já as imagens em still que aparecem ao longo vídeo, bem como em sua capa e cartaz, são de um livro francês sobre alpinistas, chamado *L'attrait de la Montagne*, de 1971, que adquiri na época em que morei em Montreal, Canadá. Os vídeos de avalanches e explosões vulcânicas são apropriados de vários documentários antigos sobre natureza, todos coletados no *site* archive.org. O trabalho termina com um trecho do meu documentário favorito, *D'amore si Vive* (1984), do diretor italiano Silvano Agosti. Nesse trecho que escolhi para finalizar o vídeo, vemos a resposta de um pequeno garoto à pergunta, feita pelo cineasta, sobre sua visão do que significa o amor. Minhas últimas palavras são, na verdade, um desejo sincero de que nossos corações possam permanecer tão puros quanto eram na nossa infância.



Fig. 57

A Paixão de JL (2015), direção de Carlos Nader.

Uma das grandes bases referenciais para o trabalho foi a obra do artista cearense José Leonilson, um de meus artistas preferidos. **A Paixão de JL** (2015), do diretor brasileiro Carlos Nader, é um documentário baseado em trechos do diário gravado em áudio pelo artista e expõe sua intimidade, emoções e inseguranças. O filme também explora as adversidades dos relacionamentos interpessoais de Leonilson, bem como a descoberta de ser HIV positivo. Esse documentário me marcou profundamente, bem como a obra de Leonilson em geral, pela maneira natural e despretensiosa com que o artista expõe sentimentos tão íntimos, o que confere à sua produção e aos seus escritos uma propriedade magnética.

Como afirmei, o vídeo explora todos os temas abordados nesta dissertação. A violência, aqui, deriva da potência das emoções que as experiências traumáticas podem provocar. Essa violência é colocada em paralelo com a violência das catástrofes naturais, como as avalanches e explosões vulcânicas. Como o vídeo mostra, são experiências muito íntimas que, quando compartilhadas em um trabalho de arte que circula em exposições, festivais e, principalmente, pela *internet*, dão origem a uma hiperexposição do íntimo, independente do fato de existir um processo de seleção mínimo daquilo que será ou não tornado público.

Essa hiperexposição, por sua vez, só é possível pela constante autovigilância, ou seja, pelo monitoramento que fiz de todos os meus pensamentos e sentimentos, descritos ao longo do vídeo. Revelo minhas experiências quase como uma câmera de vigilância faz com aquilo que está ao seu alcance. No capítulo “Vigilância”, na parte que trata da vigilância horizontal, mencionei que temos o desejo de assistir à vida alheia, assim como queremos que o outro assista à nossa como uma confirmação de nossa relevância dentro de determinados contextos sociais. **Sangue, Suor e Lágrimas** confirma a dinâmica da escopofilia-exibicionismo, na medida em que uso minha narrativa para seduzir o outro. Esse “ver o outro” ou aquilo que é produzido pelo outro vai ao encontro de nossa constante necessidade de identificação, de comunidade, de pertencimento.

A violência no vídeo acontece, ainda, devido ao modo pelo qual a sociedade opera na modernidade, sempre esperando que nos comportemos como máquinas. Deparamo-nos, então, com um determinado corpo que é entendido como o corpo eficiente. Um corpo, por exemplo, que não se autodestrói, que se conserva. A norma da sociedade ocidental consiste, sobretudo, em: masculino, branco, magro, heterossexual, cisgênero, adulto. A leitura do mundo é, muitas vezes, contaminada por essa norma. Aprendemos a viabilizar a vida com base nesse padrão dominante. E, a partir disso, produziu-se o entendimento dos corpos não-eficientes – que se automutilam, que sentem as emoções de maneira diferente da esperada e que sofrem com constantes questionamentos. Tudo é entendido como doença. Não há tolerância com as diferenças, nem físicas, nem emocionais, nada. O pensamento racional produziu uma ficção da norma, do que é socialmente seguido e aceito. Um sistema que oprime e marginaliza. Produziu também a crença de que somos sujeitos estáveis, fixos. A dificuldade de considerar e abrigar o emocional, o subjetivo, a loucura, as implosões e explosões da mente. Por isso entendo

esse trabalho em vídeo como um ato de resistência, de rebeldia, mesmo que isso signifique me autovigiar e participar do esquema escopofilia-exibicionismo de maneira deliberada.

Ainda sobre os temas expostos no trabalho, o erro aparece especialmente na opção pelo uso de palavras em inglês com erros de ortografia, que se devem tanto à falta de domínio total do idioma, quanto a erros de digitação, ocorridos, sobretudo, durante a tentativa de manter a fluidez ininterrupta da escrita, pois o texto que aparece no vídeo foi digitado durante gravações de tela, posteriormente aceleradas.

Voltando a Leonilson, sua influência sobre o meu trabalho se dá não apenas pela dor que ele expressa, mas também pela mistura de idiomas que o artista emprega em suas obras, escrevendo em inglês e português.



Fig. 58

Mountains of Salt (1989), de Leonilson.

O uso do inglês em meus trabalhos, inclusive nos dois tratados aqui, nesta última parte da dissertação, encontrou um reforço positivo, uma identificação profunda na obra de Leonilson, mas teve origem em um momento bem anterior ao encontro com ela. O conforto em demonstrar minhas emoções nesse idioma, que não me é natural por cultura nativa, acontece logo na infância, pela influência de minha mãe, apaixonada por idiomas e ex-professora de inglês. Ao longo dos anos, a escrita em inglês foi passando de um exercício mais ou menos imposto para uma prática rotineira, pela qual, muitas vezes, tento expressar meus pensamentos íntimos em diários.

Poderia ter corrigido os erros de inglês refazendo todas as cartelas de texto, porém, além da decisão de manter e assumir esses erros no traba-

lho, também escolhi evidenciá-los através de colagens em vermelho em cima das palavras ou frases erradas. As colagens acabaram por funcionar como uma “camada estética extra” do vídeo, contribuindo para sua construção formal, como o erro que se transforma em linguagem.

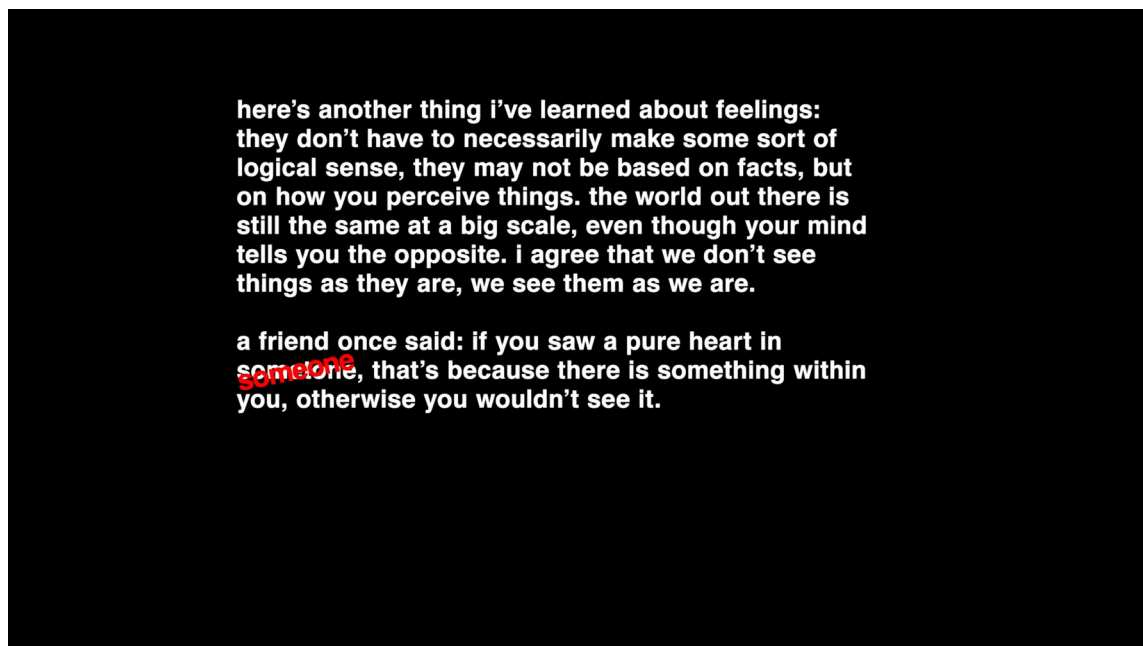


Fig. 59

Sangue, Suor e Lágrimas (2019), colagens de correção.

O volume de texto no vídeo é uma herança direta do começo de minha carreira, momento em que meus trabalhos se resumiam a publicações independentes e cartazes. Como as artes impressas constituem as bases de minha formação, tenho uma relação muito específica com aspectos do texto como, por exemplo, o volume textual que um cartaz ou publicação conseguem acomodar que, em geral, costuma ser diferente do volume que o vídeo comporta sem causar algum estranhamento. Confesso que, por vezes, tenho dificuldade em me desprender de elementos textuais e ainda me considero refém do uso excessivo de texto, tanto pela herança do trabalho impresso, quanto por ter uma tendência explicativa que, com frequência, invade narrativas que certamente poderiam ser mais visuais e menos textuais. De qualquer forma, **Sangue, Suor e Lágrimas** foi construído com a intenção de ser longo e um tanto penoso de ser consumido, por conta desse volume textual considerável, que é um reflexo formal do próprio tema, e do uso da colagem nos erros de inglês.

Algumas das imagens pobres desse trabalho vieram do livro que pertence ao meu banco de dados físico, impresso em uma resolução não tão boa. Outras, dos vídeos de documentários sobre natureza coletados do *site* archive.org, que datam, em sua maioria, da década de 1980 e 1990, também

com qualidade característica dos aparelhos da época.

O vídeo foi exibido na exposição do Núcleo Audiovisual SESI/PR de Videoarte e Cinema Experimental, E os Corpos Estão Diante das Telas, em novembro de 2019. Não pretendo fazer outras exposições do vídeo em eventos, porque entendo que esse trabalho cumpriu seu ciclo no que diz respeito a formas de circulação desta ordem. No entanto, o vídeo estará disponível *online* eventualmente.

Domesticated Nights

Domesticated Nights propõe uma reflexão sobre a videovigilância na contemporaneidade. Assim como o vídeo do capítulo anterior, é uma produção independente construída com texto autoral e imagem e som que foram objetos de apropriação. O vídeo, do mesmo modo que este texto dissertativo, entende a vigilância (em todas as suas modalidades) como uma forma de violência silenciosa, pervasiva, como exercício de poder, controle e manipulação, que tem como objetivo principal obter informações de um alvo específico. *Domesticated Nights*, ao trabalhar com o produto da vigilância, versa sobre o desejo de ver, de controlar, de inibir, de domesticar o caos natural do mundo por meio da videovigilância.

No projeto final do mestrado, ele estava previsto como uma das quatro opções de trabalho prático. A ideia inicial era criar um vídeo sobre as “imagens do vazio” que as câmeras de vigilância capturam, justaposta com imagens de violência, também provenientes da patrulha dessas câmeras. Partindo da ideia inicial, o trabalho utilizou material extraído de câmeras de vigilância públicas que registram espaços de uso comum sem a presença de seres humanos, fazendo com que a expectativa de que um corpo apareça protagonizando uma ação suspeita ou curiosa seja frustrada. Uma vigilância que, com a intenção de registrar a violência interpessoal física, acaba por fornecer cenas sem corpos, paisagens a serem contempladas.

“O flagrante é uma possibilidade da vigilância, que na maioria absoluta do tempo se mantém apenas como uma virtualidade: imperam as imagens regulares e desinteressantes, fazendo com que a observação rotineira seja uma atividade reconhecidamente maçante.”¹⁵⁰

Na medida em que o flagrante raramente acontece, ou configura uma virtualidade, como sugere Cardoso, as imagens banais do cotidiano “desinteressante” prevalecem. São exatamente essas as imagens presentes em meu trabalho: imagens do vazio, do tédio, daquilo que não tem, a princípio, nenhuma relevância. Contudo, essas imagens que “sobram” do processo de vigilância têm o poder de prender aqueles que assistem a elas, muito pela expectativa de um possível acontecimento, mas também pela própria dinâmica da contemplação, pois há, no vazio que as câmeras capturam à noite, um mistério e uma beleza próprios.

150. CARDOSO, 2014, p. 246.

O filme de Deborah Stratman, *In Order Not to be Here*, citado ao longo da dissertação, foi responsável pelo despertar da minha curiosidade sobre vigilância, a ponto de torná-la objeto de estudo acadêmico. O filme foi também uma das grandes referências conceituais para a construção do vídeo, por trabalhar com excelência a noção de imagens do vazio mencionadas.

“(...) a câmera captura para nós um mundo que vive na expectativa de uma violência que surgirá milagrosamente do nada, sem razão. E o ar está denso com um suspense não consumado e sem fim.”¹⁵¹



Fig. 60

In Order Not to be Here (2002), de Deborah Stratman.

Como observou a escritora Suzanne Wise sobre o filme de Stratman, a expectativa provocada pelas imagens do vazio é evidente. Procurei, da mesma forma, criar essa atmosfera apreensiva em *Domesticated Nights*.

Ainda com relação às imagens do vazio, o longa-metragem *Landscape Suicide* (1987), do diretor norte-americano James Benning¹⁵², apresenta uma alternativa aos filmes clássicos de horror ao explorar a violência sem que

151. Tradução livre do texto original: “(...) the camera captures for us a world that lives in expectation of a violence that will spring miraculously out of thin air, without reason. And the air is thick with unconsummated, never-ending suspense.” WISE, Suzanne. George Kimmerling & Debora Stratman at Momenta Art. *The Williamsburg Quarterly*, 2003. Disponível em: <http://www.pythagorasfilm.com/pdfs/Review_by_Suzanne_Wise_Williamsburg_quarterly_2003.pdf>. Acesso em: 26 de set de 2019.

152. O filme foi sugerido como referência pela Profa. Dra. Beatriz Vasconcelos, do PPG-CI-NEAV e também integrante de minha banca de qualificação e defesa, ao lado do professor doutor Felipe Prando, que também fez apontamentos significativos para a dissertação.

atos violentos sejam exibidos.

O filme, uma mistura de documentário e ficção, reproduz fragmentos das falas do julgamento de dois assassinos: a jovem Bernadette Protti, acusada de esfaquear a colega de classe Kirsten Costas e Ed Gein, autor de diversos crimes que, no filme, é interrogado pelo assassinato de Bernice Worden¹⁵³.



Fig. 61

Landscape Suicide (1987), direção de James Benning.

“A estratégia redutiva ‘fundamentada’ de Benning evita noções de fantasia e fetichismo evidentes nas respostas convencionais ao evento Gein.”¹⁵⁴ Como sugere o professor da universidade de Deakin, Dirk de Bruyn, o filme de Benning vai na contramão daquilo que a mídia geralmente apresentava ao tratar dos assassinatos cometidos por Gein no final dos anos 1950, por não entregar qualquer registro real ou encenação dos crimes abordados. Ao invés disso, o diretor nos apresenta imagens dos locais relacionados aos crimes, paisagens etéreas minuciosamente enquadradas, com pouca ou nenhuma presença humana, que fazem ecoar no silêncio a violência relatada durante o filme.

153. A violência gráfica é frequentemente explorada em muitos filmes norte-americanos sobre assassinos em série da época, como em *The Silence of The Lambs* (1991), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *The Town That Dreaded Sundown* (1976), *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986) e *Halloween* (1978). Os dois primeiros, inclusive, foram parcialmente inspirados pelo comportamento e eventos da vida de Ed Gein.

154. Tradução livre do texto original: “Benning’s reductive ‘grounded’ strategy avoids notions of fantasy and fetishism evident in mainstream responses to the Gein event” (DE BRUYN, 2009, p. 8).

A seleção de paisagens do filme, com cenas bastante longas, trabalha a ideia de tempo, ansiedade e espera na medida em que nos obriga a lidar com a expectativa de mudança de plano ou acontecimento diante da tela, sobretudo a expectativa de um ato de violência, como no filme de Stratman citado e em *Domesticated Nights*.

O vídeo de vinte e cinco minutos mostra algumas das gravações feitas por mim de câmeras de vigilância ao vivo, sem proteção por senha, de vinte e três países, todas gravadas no período noturno, durante uma semana. A etapa de pré-seleção envolveu a visualização e acompanhamento de mais de seiscentas câmeras de vigilância de diversos bancos *online*.

Logo de início, o vídeo entrega uma imagem inusitada e, na minha opinião, uma das mais interessantes de todo o trabalho: um cariacu, ou veado-de-cauda-branca (*odocoileus virginianus*), no que parece ser um cativeiro particular. Mesmo com a chuva, ele permanece quase imóvel durante os quatro minutos do registro, a não ser por pequenos movimentos da cabeça para que seja possível alcançar sua comida. É possível ver também um pequeno guaxinim, que aparece discretamente. No fim da cena, o cariacu olha para a câmera, como quem inicia um diálogo em que parece denunciar seu conhecimento da presença da câmera.



Fig. 62

Domesticated Nights (2020).

O final da cena tem semelhanças com a cena clássica de *Funny Games* (1997), do diretor austríaco Michael Haneke, onde o personagem Paul, interpretado por Arno Frisch, inicia uma espécie de interação com o espectador ao olhar para câmera, misturando representação e realidade.



Fig. 63

Funny Games (1997), direção de Michael Haneke.

Gravei e assisti a essa câmera específica por noites seguidas e, por isso, foi difícil escolher apenas um dos registros. A câmera de vigilância que mostra cariacus pertence a um casal de apresentadores de televisão norte-americanos e é disponibilizada em seu *site*¹⁵⁵. Os dois lideram um programa chamado ***Crush with Lee & Tiffany***, disponível no canal Outdoor Channel, sobre a caça de animais no sul do estado de Iowa, Estados Unidos. A informação da câmera no *site* do fabricante (que também a disponibiliza), apresenta uma polêmica envolvendo a justificativa da caça aos cariacus pelo seu crescimento populacional e pelo fato de que podem agir como transmissores de doenças aos seres humanos¹⁵⁶.

É bastante comum que, ao registrar ou assistir a uma câmera de vigilância, nossa noção de seu contexto restrinja-se à informação visual que entrega, somada a alguma outra informação básica oferecida pelo *site* que a mantém no ar, como sua localização, por exemplo. Criamos, portanto, uma ficção do que é aquela realidade. Em um primeiro momento, não imaginava o cenário por trás da câmera que mostra os cariacus e a verdade tornou tudo mais amargo.

Após a imagem do animal e do título do trabalho, o vídeo mostra uma capa, composta pela combinação da apropriação de uma imagem de um livro de anatomia antigo do meu banco de dados físico com afirmações sobre vi-

155. Ver: <<http://www.thecrush.tv>>. Acesso em: 01 de set. de 2020.

156. Ver: <<https://hdontap.com/index.php/video/stream/crush-deer-cam>>. Acesso em: 01 de set. de 2020.

deovigilância de minha autoria. Com tais afirmações, o texto da capa pretende introduzir o assunto do vídeo ao espectador, ou ainda, seduzi-lo. Tecnicamente, a produção de todas as cartelas de texto passou pelo mesmo processo de transição entre aparelhos, processo este quase artesanal. A composição e diagramação foram feitas no computador, com *softwares* de edição de imagem. Depois, todas as cartelas foram impressas em baixa resolução, no modo “rascunho” da impressora, para que o texto ganhasse uma textura específica desse aparelho, o que ajuda a quebrar a homogeneidade da imagem que o *software* impõe e também reduz sua assepsia. Digitalizadas, as cartelas receberam não só a textura da impressão, como também a do próprio papel. Por fim, foram feitos ajustes básicos de contraste e alinhamento. Procuo fugir de efeitos nativos dos programas de edição de imagem e vídeo porque acredito que quanto menos automatizado for o processo, mais único ele é, por conta de sua dificuldade de replicação exata. Se fizer novamente o mesmo processo, ele dificilmente terá um resultado exatamente igual, como vemos nos efeitos prontos dos *softwares*, programados para entregar resultados uniformes.

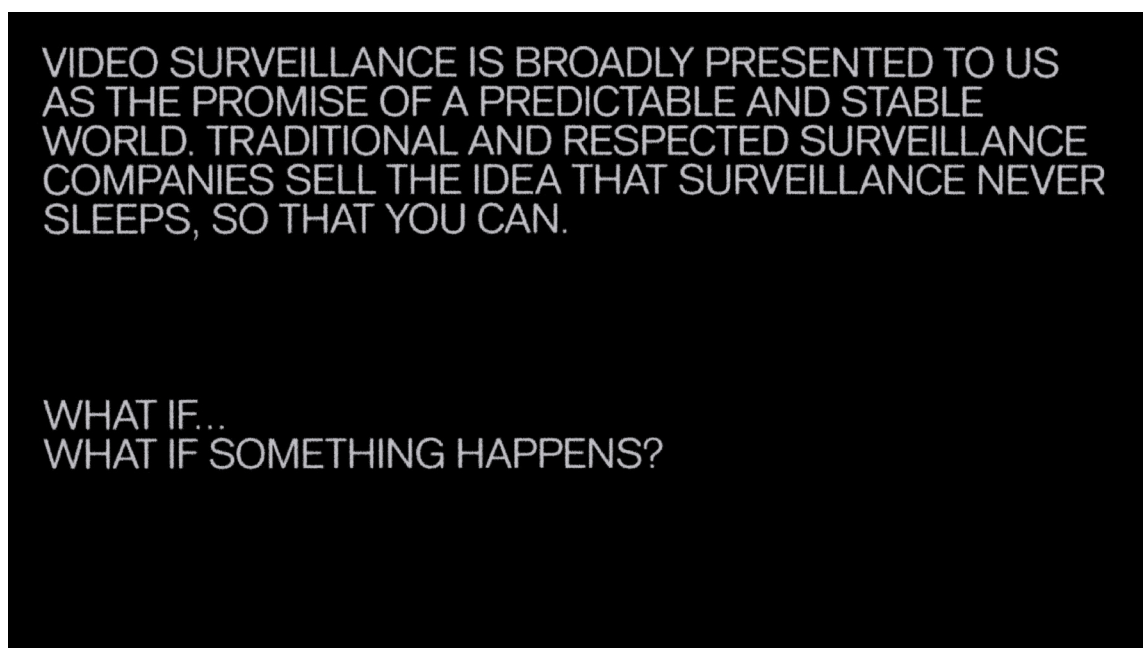


Fig. 64

Domesticated Nights (2020).

O processo de criação do texto apresentado na capa e nas quatro cartelas que se seguem foi bastante influenciado pelo o referencial teórico de vigilância pesquisado nos últimos anos, mas também por trabalhos de arte, como o vídeo dos artistas norte-americanos Richard Serra e Carlota Fay Schoolman, *Television Delivers People* (1973), uma crítica à televisão, por funcionar como instrumento de controle social escondido atrás da premissa de entretenimento passivo, que beneficia aqueles que a controlam: as gran-

des corporações. A similaridade entre os dois temas, televisão e câmeras de vigilância, reside no fato das as duas serem vendidas como um produto para um determinado fim, mas que, na verdade, atuam como instrumentos de manipulação da população.

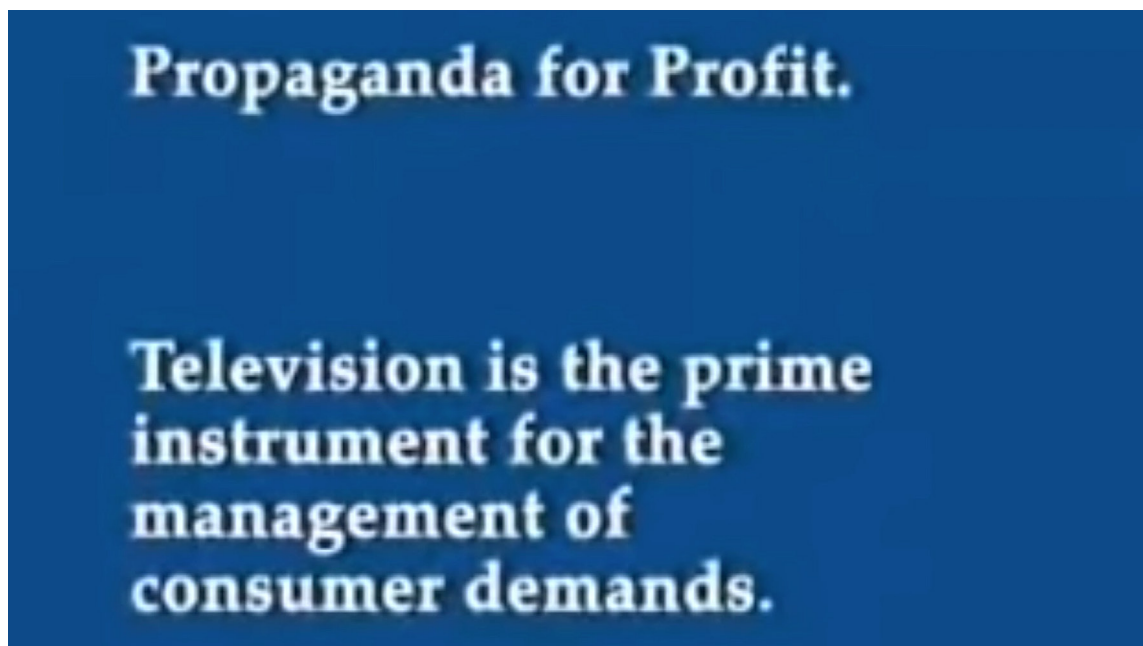


Fig. 65 *Television Delivers People* (1973), de Richard Serra e Carlota Fay Schoolman.

Seguindo a mesma lógica de trabalhos que apresentam críticas sociais, a obra do artista norte-americano Tony Cokes, *Black Celebration* (1988), sobre o ativismo preto dos anos 1960, feita com apropriação de elementos, também foi uma referência significativa, pela forma como o artista utiliza texto e imagem.

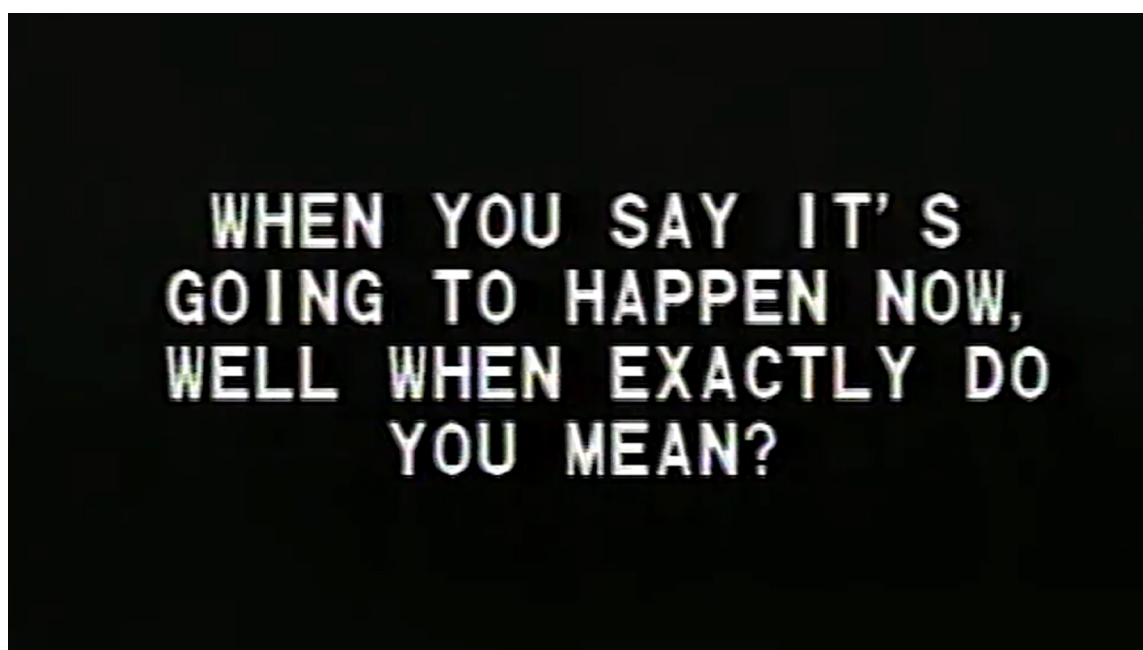


Fig. 66 *Black Celebration* (1988), de Tony Cokes.

Nas quatro cartelas de texto, que também funcionam como imagem, o assunto anunciado na capa é aprofundado. A videovigilância é apresentada para nós como a promessa de um mundo previsível e estável. Esse discurso é amplamente confirmado por empresas do ramo, que vendem a ideia de que as câmeras nunca dormem, para que você o possa. Tal promessa vai ao encontro do sentimento de apreensão das pessoas, que temem a probabilidade de um cenário não desejado.

Na sequência de ***Domesticated Nights***, proponho que a videovigilância nos dá uma sensação de que o mundo é real, mas que nada pode ser mais real do que a ubiquidade das câmeras de vigilância. Ao assistirmos as câmeras pela *internet*, é como se nós, de certa forma, vivêssemos aquela realidade em questão, fizéssemos parte daquele contexto, como uma extensão do nosso mundo real. Essa sensação ilusória proporcionada pelo consumo de imagens de câmeras de vigilância é amplamente aproveitada por empresas que as adotam, além de tudo, como instrumento de propaganda.

Mesmo que o olho da câmera não seja humano e que, atualmente, a presença de um funcionário que permanece por longas horas observando monitores dentro de uma sala fechada tenha diminuído, pela constante automatização dessa função, permanecemos com a sensação de que existe um ser que nos julga constantemente, como uma espécie de olho divino. Um olho que existe com o propósito de executar constantes varreduras de condutas individuais e coletivas e que deixa claro que, eventualmente, comportamentos serão punidos. Não são poucas as semelhanças entre a religião cristã e o sistema das câmeras de vigilância. Assim como o olho do Deus cristão, o olhar da câmera permanece preservado, enquanto nós, de mãos atadas, estamos expostos a ele. Ambos são baseados em uma noção punitivista amplamente aceita e, inclusive, desejada por alguns.

Adiante, o texto no vídeo afirma que o olhar sem corpo das câmeras consiste em uma tentativa de regular todos os aspectos do mundo, com a intenção de domesticá-lo, de fazer com que seu caos característico e imprevisibilidade sejam eliminados. Existe uma necessidade, em especial – mas não somente – na vida moderna, de medir os aspectos da existência para que seja possível categorizá-los e, principalmente, normatizá-los. Com a normatização, nascem os padrões, aquilo que é ou não é considerado aceitável por cada sociedade. Em troca do “saber acima de todas as consequências”, dessa busca pela previsibilidade extrema, as noções de privacidade, de mistério e de individualidade são perdidas.

Em um mundo onde a saturação de imagens impera como nunca, poder ver é não só uma condição imposta para existência, como também aquilo que dita os níveis de poder de um indivíduo ou do Estado. Ao mesmo tempo, vemos cada vez menos. Uns aos outros, nossas realidades, nossos desejos.

Por fim, as coisas do mundo não se importam com a vigilância. Elas sequer sabem o que significa, mas nós, seres humanos, alguns responsáveis pela amplificação e manutenção do sistema de vigilância, outros apenas vítimas dele, todos sabemos. O texto do vídeo é uma tentativa poética de dizer aos possíveis espectadores aquilo que penso sobre a vigilância, com base nos estudos que fiz para construir este trabalho dissertativo e em suas ramificações. Com isso, espero provocar uma reflexão e um debate sobre o tema.

Após o fim das cartelas que apresentam as problematizações, o vídeo introduz uma grade com nove divisões, na qual nove câmeras de vigilância, todas registradas à noite, aparecem simultaneamente. As imagens iniciais são completamente abstratas e, aos poucos, de maneira bastante lenta, são substituídas por imagens cada vez mais figurativas. Na última composição da grade, é possível identificar quase totalmente os elementos que compõem a cena de cada câmera.

As imagens abstratas me chamaram muito a atenção. Não só pela identificação imediata com sua estética, que reflete as minhas inclinações pessoais, com suas texturas e falhas, mas também por representar uma luta contra a tendência de querer identificar elementos formais. Ao mesmo tempo em que as câmeras são vendidas para que você possa descansar em paz durante o período noturno, elas entregam, muitas vezes, nada mais do que texturas e rastros de elementos reconhecíveis. Essa situação demonstra um erro ocasional que deriva da precariedade do aparelho, associado à falta de iluminação adequada. Tal união é bem característica do panorama geral das câmeras de vigilância e resulta em imagens misteriosas e belas, com uma textura quase palpável.

Os elementos gráficos nas telas das câmeras também me interessam, por isso fiz questão de evidenciá-los, por meio da escolha de câmeras que apresentassem esses elementos. Frequentemente, vemos informações como data, horário e local da câmera, como naquela que diz “HELLO, SINGAPORE”, em Cingapura. Outras vezes, o texto denuncia o mau funcionamento do aparelho ou apresenta informações padrão, como na câmera de Lake Forest, Estados Unidos, que diz “FAN FAILURE DETECTED”. O posicionamento e tipografia dos elementos gráficos são parecidos entre si, seguem um padrão

comum de aplicação e compõem mais uma camada da linguagem particular das câmeras de vigilância.



Fig. 67

Domesticated Nights (2020).

Aos poucos, é possível reconhecer pequenos elementos nas imagens, como flocos de neve registrados pelos sensores. Vemos também texturas formadas por luzes de postes e contrastes que mostram os contornos de montanhas ou colinas. Os elementos, ainda pouco reconhecíveis, começam a denunciar a abertura do campo de visão e o distanciamento da câmera.

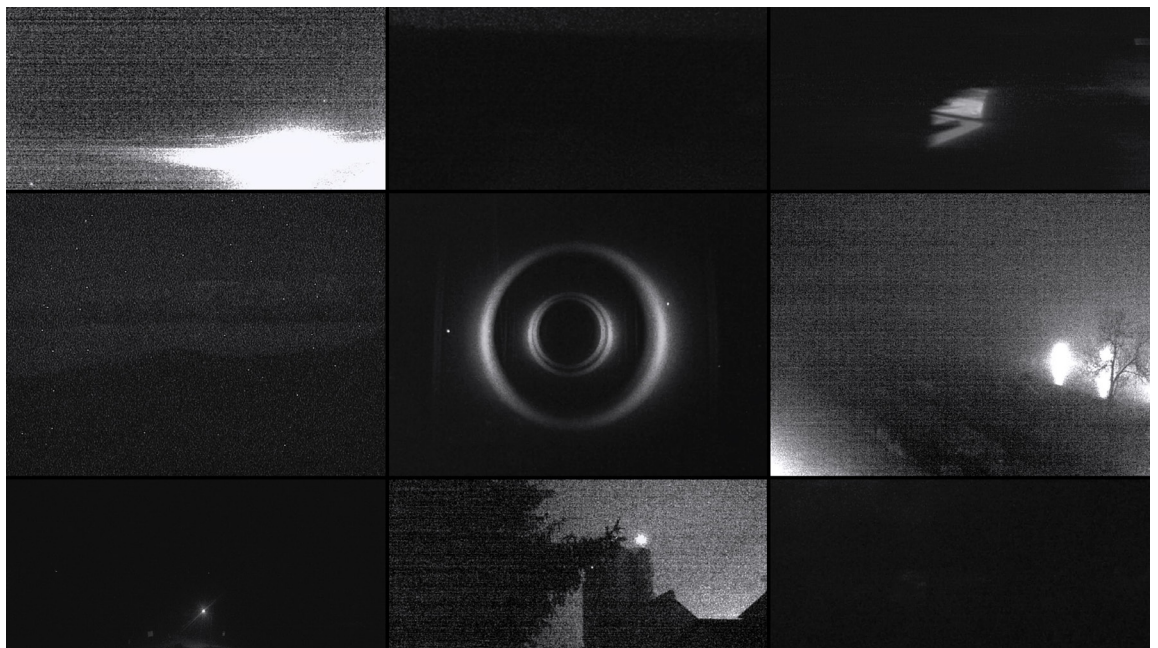


Fig. 68

Domesticated Nights (2020).

A primeira imagem com maior grau de definição a aparecer sugere uma árvore em frente a uma construção, seguida por um poste que ilumina

uma rua, bem longe da câmera. Ainda assim, há símbolos que não são exatamente compreensíveis, como o que aparece no centro da grade. Logo vemos o reflexo de água, sugerindo um lago ou mar, até que o primeiro elemento completamente visível aparece: um cavalo no celeiro, câmera em Arnold, Inglaterra, visto através de teias de aranha presas ao aparelho.

A partir desse momento, quase todas as imagens têm um grau razoável de figuração. É possível reconhecer o chão de um estacionamento (curiosamente transmitido de cabeça para baixo), uma construção, jardins e paisagens. A próxima mudança completa de grade mostra a frente de uma casa em meio ao nada, cercada por uma árvore seca e um carro, portões de entrada e saída ou passagem, e duas de minhas imagens preferidas: uma pequena torre de madeira em meio a floresta, com números de 1 a 13 impressos sobre ela, em Meldal, Noruega, e outra que mostra uma bela composição, provavelmente uma imagem capturada da própria câmera, com um aviso de que aquela câmera não estava funcionando no momento, em Helsinque, Finlândia.



Fig. 69

Domesticated Nights (2020).

Em meio a todas as imagens de câmeras das quais me apropriei, fiz questão de adicionar uma imagem gravada por mim, com minha câmera de vigilância, durante a ronda pelos bairros Batel e Seminário, na cidade de Curitiba, experiência relatada no capítulo “Vigilância”. A introdução do registro dos pinheiros é, portanto, uma homenagem à minha cidade, mas também tem a intenção de intrigar olhares mais atentos, visto que o ângulo de filmagem é bem diferente dos demais. A imagem que gravei mostra os pinheiros de baixo para cima, denunciando que o registro foi feito por alguém com uma câmera

móvel, enquanto os demais são, em geral, de cima para baixo ou horizontais, seguindo o posicionamento comum das câmeras de vigilância.

Um dos aspectos mais interessantes do processo de criação do vídeo é que a paisagem muda completamente de acordo com o período do dia. As câmeras, quando vistas à noite, pela sua precariedade evidente e também pela falta de iluminação adequada, muitas vezes não conseguem fazer a distinção dos elementos do local, tornando as imagens completamente abstratas. Procurei não assistir às câmeras durante o dia, porque preferi manter uma ilusão daquela realidade, a partir de sua visão noturna, em minha memória. Assim como os espectadores, eu também não tenho essa informação – de como é esse lugar à luz do dia – e, portanto, permanecerei eternamente curiosa. Muitos dos lugares mostrados no vídeo, quando vistos de dia, parecem completamente óbvios, como é o caso do local onde vivem os cariacus. Sem a sua presença, a imagem apresenta, além do comedouro, apenas um esquilo no canto inferior esquerdo.



Fig. 70

Captura de tela da câmera de vigilância Crush Cam Deer (2020).

Na última composição de câmeras, as imagens são completamente figurativas. Vemos o pêndulo de Foucault, no Instituto Kirchoff de Física, Alemanha, uma sala de espera na cidade de Châlons-en-Champagne, França, um pequeno esquilo em um centro de reabilitação para águias, Nova Escócia, Canadá, entre outras imagens. Depois dos créditos, cariacus aparecem novamente, mas agora examinando um pitoresco boneco de neve, na cidade de Gaylord, Estados Unidos.

Ao contrário de uma das intenções de trabalho parcialmente desdo-

bradas ao longo do mestrado, para *Domesticated Nights* não houve termos de busca específicos baseados em uma metodologia pré-estabelecida. O critério base para a escolha das câmeras foi de que deveriam ser registradas no período noturno. Dentro dessa limitação, escolhi as câmeras que mais me chamaram a atenção, de acordo com seu nível de falha, ruído, elementos gráficos, etc. A curadoria das câmeras foi, de certa forma, simples: escolhi aquilo que despertou o meu interesse naquele momento. Como diz Nelson Henricks, artista canadense, em seu texto como curador da exposição *Document XXL*, que aconteceu em 2017, na cidade de Montreal, Canadá:

“Meu método de curadoria foi esse: escolhi coisas das quais gostava, coisas pelas quais me sentia atraído. (...) Tentar chegar na raiz da questão sobre o que eu gosto parece uma forma de pensar demais nesse problema. Era tão cansativo quanto tentar explicar uma piada, ou analisar porque você acha alguém sexy. Isso roubou todo o prazer da atividade. As palavras falham. E, de qualquer maneira, que prática artística não está contaminada pela preferência por determinados materiais, métodos ou temas?”¹⁵⁷

Todas as câmeras foram registradas de *sites* específicos que guardam bancos de câmeras ao vivo. *Sites* como YouTube e similares (Vimeo, Dailymotion) não foram utilizados nesse trabalho. Os *sites* que funcionam como depósitos geralmente são separados por categorias como “animais”, “praias”, “cidades”, “natureza”, “tráfego”, “estradas”, entre outras palavras-chave. Alguns possuem tantas categorias que é quase possível imaginar uma prateleira de mercado vendendo como produto imagens do mundo real. Também é possível navegar por países ou escolher algum ponto disponível direto no mapa. Porém, nenhuma dessas categorias ou opções de busca foram utilizadas. Escolhi assistir às câmeras e gravá-las sem partir de nenhuma especificação.

A aparição das câmeras de acordo com seu grau de elementos reco-

157. Tradução livre do texto original: “My curatorial method was this: I picked stuff that I liked, that I was attracted to. (...) Trying to get to the bottom of the question of what I like seemed to overthink the problem. It was as tiresome as trying to explain a joke, or analyse why you find someone sexy. It robbed the activity of all pleasure. Words Failed. And anyway, what artist’s practice is unbiased by preferences for certain materials, methods, or themes?”. HENRICKS, Nelson. *Document XXL*. Montréal: Artexte, 2017. Catálogo. Disponível em: <<https://e-artexte.ca/id/eprint/28278/>>. Acesso em: 25 de nov. de 2020.

nhecíveis (do abstrato para o figurativo) não foi entendida conscientemente por mim até a montagem do vídeo. Capturei todas as espécies de imagem de maneira intuitiva, tendo como critério, como afirmei, minhas preferências estéticas e conceituais, como o grau de textura nativo da câmera, mensagens de erro, padrão de fontes utilizadas, composição e enquadramento, bem como a ausência de pessoas nas imagens. Portanto, o processo de separação no momento da edição foi um pouco penoso, sobretudo quando essas imagens transitavam entre essas duas categorias, do abstrato ao figurativo, ocupando um espaço intermediário.

A gravação de câmeras de vigilância é bastante volátil e é preciso que haja abertura para mudanças de planejamento de última hora, como afirmado na última parte do capítulo “Erro”. No caso de *Domesticated Nights*, planejei, a princípio, gravar doze câmeras por dia durante uma semana, cada uma durante uma hora. Porém, muitas vezes, as câmeras param de funcionar, fazendo com que a permanência em frente ao computador para acompanhar possíveis problemas durante a gravação seja necessária, como uma vigilância do processo de gravar câmeras de vigilância. Ou seja, o vídeo não só toma a videovigilância como tema, mas também é construído através dela. Como as câmeras podem desaparecer do banco de câmeras de um determinado *site* de um momento para outro, é praticamente impossível planejar com antecedência quais câmeras serão registradas, por isso todas foram gravadas na medida em que apareciam durante a navegação.

O processo de edição teve como intenção a produção de um vídeo longo, no qual o espectador fosse absorvido pelas imagens das câmeras enquanto sua apreensão cresce. Os ajustes de pós-produção foram poucos além dos cortes nas gravações (em geral, com vinte minutos a uma hora de duração): correção de cor básica em preto e branco e pequenas manipulações de enquadramento.

A trilha sonora, no início, conta com o áudio nativo das câmeras, como, por exemplo, na primeira imagem do cariacu. Nas cartelas de texto, cinco camadas de áudio de câmeras selecionadas foram sobrepostas para criar uma textura de áudio leve. Já na parte em que as câmeras aparecem dentro da grade, escolhi a faixa *Tanar Teil 1*, da coletânea *Tektra* (1984), do compositor alemão Roland Kayn. A música se intensifica na medida em que as imagens passam do abstrato para o figurativo, construindo, dessa forma, uma tensão maior, que acompanha a possibilidade de identificação dos elementos da imagem.

Uma das questões que motivaram a realização desse trabalho em vídeo diz respeito ao entendimento da videovigilância por parte da comunidade em geral. Ela não é, em geral, percebida como uma forma de violência psicológica e, mesmo quando é, ainda é considerada menos violenta e danosa do que atos de violência física. Essa questão, abordada na primeira parte do texto, surgiu da problematização entre violência física e psicológica, após o trabalho *Thoughts on Violence*, em 2018. Acredito que tal fato se deva à venda e ao incentivo da utilização da vigilância como produto que garante a segurança e, quando a palavra segurança é utilizada, a palavra violência se torna justificável para alcançá-la. Não se entende a vigilância como uma violência psicológica que tenta prevenir ou erradicar a violência física, mas sim como “uma prática essencial de defesa”, algo indispensável na realidade atual. Esse entendimento também é potencializado pela inabilidade de entender a violência psicológica como violência com um potencial de dano tão relevante quanto o da violência física, em razão de seu caráter subjetivo, não-visual.

A partir dessa premissa, pode-se dizer que as imagens provenientes das câmeras de vigilância são, por si só, violentas, mesmo sem exibir atos de violência física. Isso se dá pela sua precariedade e também pelo seu caráter pervasivo e impiedoso, que não deixa escolha àqueles que não concordam com sua presença cada vez mais normalizada.

O Prof. Dr. Felipe Prando, no momento de minha qualificação, questionou-me sobre o propósito dessas imagens. “A quem as imagens são destinadas? Por que elas se constroem e são armazenadas?”. De acordo com meus experimentos e trabalhos com câmeras de vigilância, penso que as respostas são muitas. O propósito dessas imagens é o de prevenir a violência, de coletar dados de um indivíduo ou população, de criar um banco de dados e manter um rastreamento constante dos acontecimentos que os envolvem. Mas também é de alimentar um olhar curioso, de proporcionar entretenimento e propaganda, aspectos analisados no final do capítulo “Vigilância”. Portanto, são destinadas àqueles que pretendem controlar e obter informações, tanto com fins de lazer, quanto de segurança.

Em suma, o vídeo, por meio da apropriação de câmeras de vigilância públicas e privadas (ambas sem proteção ou apenas com a senha padrão do dispositivo), ou seja, pelo registro e compartilhamento da realidade alheia, apresenta uma crítica ao sistema global de videovigilância, na medida em que exhibe estas câmeras em um trabalho de arte. Como as câmeras são instaladas por indivíduos para proteger suas casas e pelo governo para controlar

os espaços públicos, a intenção também é mostrar a permeabilidade do discurso da insegurança, que consegue fazer com que as pessoas repliquem o comportamento vigilante do Estado.

Domesticated Nights estreou em setembro de 2020 no 4º Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro, na cidade de Curitiba, Brasil. Em outubro, o filme foi adicionado ao *site* Making Off¹⁵⁸, um dos maiores portais brasileiros de compartilhamento de filmes, sobretudo nacionais, fora do circuito comercial. A inserção do filme no catálogo do portal promove seu livre compartilhamento pela *internet* e amplia a possibilidade de reapropriação do material, contribuindo para a “dissolução das fronteiras entre consumo e produção”¹⁵⁹.

158. Ver: <<https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=62768>>. Acesso em: 24 de dez. de 2020.

159. BOURRIAUD, 2009, p. 16.

Considerações Finais

A dissertação teve como objetivo apresentar aspectos da violência e da vigilância, na medida em que operam como assunto de minha prática artística até o momento. Reconheço que a escrita do texto, com relação à teoria que abastece esses dois temas, foi permeada por certo desconforto, na medida em que fui confrontada com duas grandes áreas de estudo e pesquisa que estão, a princípio, muito distantes do cinema e das artes em geral, no que diz respeito às suas linhas teóricas e textos base. O próprio consumo do material para a escrita da primeira parte do texto foi um desafio, devido à sua linguagem, geralmente técnica e excludente, e também pela falta de uma base entendida como pré-requisito para a elaboração de uma discussão acerca de vigilância e violência. Acima de tudo, entendo este texto como um exercício, um passo largo na caminhada do entendimento daquilo que me interessa como artista e pesquisadora e da minha própria produção.

Desejo que este ensaio, aventura, proposição, que por norma e validação recebe o nome de dissertação e pesquisa acadêmica, desdobre-se em outras mãos, servindo como material de apoio, curiosidade e, inclusive, objeto de crítica. Espero que a apropriação e construção de camadas seja um caminho possível a partir do texto e dos vídeos, ambos criados com base em informações que compõem o corpo inesgotável de conhecimento que produzimos enquanto humanidade.

Para além disso, questiono-me sobre a responsabilidade que temos como consumidores das imagens de violência e vigilância e, sobretudo, como criadores que se apropriam dessas imagens. Meus trabalhos são, em geral, tentativas de diálogo com o outro, de levantar debates e questionamentos. Gostaria que aquele que vê se perguntasse: o que penso sobre essas imagens? O que penso sobre o sistema que possibilitou a veiculação dessas imagens para o público? O que penso sobre a realidade que essas imagens expõem? O mundo está saturado de imagens, mas elas não estão sendo problematizadas.

Manifesto de Guerrilha pelo Livre Acesso

Informação é poder. Mas, como todo poder, há quem queira mantê-lo para si. Todo o patrimônio científico e cultural do mundo, publicado ao longo dos séculos em livros e periódicos, está sendo cada vez mais digitalizado e trancado por empresas privadas. Quer ler os artigos com os resultados mais famosos das ciências? Você precisará enviar quantias enormes para editoras como Reed Elsevier.

Existem aqueles que estão lutando para mudar isso. O Movimento pelo Acesso Livre (Open Access Movement) tem lutado bravamente para garantir que os cientistas não entreguem seus direitos autorais e, ao invés disso, seus trabalhos sejam publicados na *internet* sob termos que permitam o acesso de qualquer pessoa. Mas, mesmo nos melhores cenários, seu trabalho só se aplicará a materiais publicados no futuro. Tudo até agora terá sido perdido.

É um preço muito alto a se pagar. Forçar acadêmicos a pagarem para ler o trabalho de seus colegas? Digitalizar bibliotecas inteiras, mas permitir que apenas o pessoal do Google tenha acesso? Fornecer artigos científicos para aqueles que estão em universidades de elite no Primeiro Mundo, mas não para crianças no Sul Global? É ultrajante e inaceitável.

“Eu concordo”, muitos dizem, “mas o que podemos fazer? As empresas detêm os direitos autorais, elas ganham enormes quantias de dinheiro cobrando pelo acesso, e isso é perfeitamente legal – não há nada que possamos fazer para impedi-las.” Mas há algo que podemos fazer, algo que já está sendo feito: podemos lutar contra isso.

Aqueles com acesso a esses recursos – estudantes, bibliotecários, cientistas – receberam um privilégio. Vocês podem se alimentar deste banquete de conhecimento enquanto o resto do mundo é privado do acesso a ele. Mas vocês não precisam – na verdade, moralmente, vocês não podem – manter esse privilégio para si mesmos. Vocês têm o dever de compartilhá-lo

com o mundo. E vocês têm que trocar senhas com colegas, preencher solicitações de download para amigos.

Enquanto isso, aqueles que foram privados do conhecimento não ficam de braços cruzados. Vocês têm se esgueirado por buracos e pulado cercas, liberando as informações trancadas pelos editores e compartilhando-as com seus amigos.

Mas toda essa ação acontece no escuro, escondida nos subsolos. É chamada de roubo ou de pirataria, como se compartilhar conhecimento fosse moralmente equivalente a saquear um navio e assassinar sua tripulação. Mas compartilhar não é imoral – é um imperativo moral. Somente os cegos pela ganância se recusariam a deixar um amigo fazer uma cópia.

As grandes corporações, é claro, estão cegas pela ganância. As leis sob as quais operam exigem isso – seus acionistas se revoltariam com qualquer coisa. E os políticos que eles compram, aprovam leis que lhes dão o poder exclusivo de decidir quem pode fazer cópias.

Não há justiça em seguir leis injustas. É hora de vir à luz e, na grande tradição da desobediência civil, declarar nossa oposição a esse roubo privado da cultura pública.

Precisamos pegar as informações, onde quer que estejam armazenadas, fazer nossas cópias e compartilhá-las com o mundo. Precisamos pegar o material que está fora dos direitos autorais e adicioná-los ao arquivo. Precisamos comprar bancos de dados secretos e colocá-los na web. Precisamos baixar revistas científicas e enviá-las para redes de compartilhamento de arquivos. Precisamos lutar pelo Manifesto.

Com o suficiente de nós, em todo o mundo, não enviaremos apenas uma mensagem forte de oposição à privatização do conhecimento – faremos disso uma coisa do passado. Você vai se juntar a nós?¹⁶⁰

Aaron Swartz

Julho de 2008, Eremo, Itália

160. Tradução livre do **Guerrilla Open Access Manifesto**, escrito por Aaron Swartz. Disponível em: <<https://openipub.com/?pub=GuerrillaOpenAccessManifesto.html>>. Acesso em: 23 de set. de 2020.

Encerro a dissertação com o manifesto escrito por Aaron Swartz, ativista incansável do livre compartilhamento de informações na *internet*, por entender que a democratização da informação é absolutamente necessária e que o direito a ela deveria ser unânime. Quando se trata especificamente do meio acadêmico, é comum que os alunos não tenham condições financeiras de acessar o conhecimento contido em livros, artigos e outras produções, sobretudo estrangeiras. Apesar do privilégio de poder adquirir alguns dos livros que utilizei, do acesso ao acervo da Universidade Estadual do Paraná, bem como de ter colegas e professores que compartilharam comigo seus materiais, a busca por outras fontes de informações lacradas por empresas que regulam o acesso que deveria ser livre é uma realidade e, assim, nem sempre é possível conseguir o conteúdo de que se precisa. Além da colaboração de todos os citados na seção “Agradecimentos”, uma parcela do referencial teórico utilizado na elaboração deste texto foi acessada em livros e artigos disponíveis gratuitamente em bancos de informação não-oficiais.

Portanto, a disponibilização deste texto dissertativo na *internet*, que possibilitará sua consulta e compartilhamento por todos aqueles que tiverem interesse, vem ao encontro das práticas pessoais que busco manter para colaborar com a construção de um cenário mais democrático nesse sentido. Deixo registrado também o desejo de que cada dia mais a produção e disseminação acadêmica global seja patrocinada pelo dinheiro público para que, em um momento não muito distante, seu conteúdo integral esteja disponível para todos, dentro e fora da academia, sem que haja necessidade de coletar informações fragmentadas ou, ainda, que horas sejam perdidas na busca por alternativas.

Referências

ANDRADE DA SILVA ALBUQUERQUE, Paula. A. **The Webcam as an Emerging Cinematic Medium**. 2016. PhD Thesis (Faculty of Humanities) - University of Amsterdam, Amsterdam, 2016.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BEAUSOLEIL, Marcel F. Gary T. Marx. In: ARRIGO, Bruce (Ed.). **The SAGE Encyclopedia of Surveillance, Security, and Privacy**. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc, 2018, p. 595-597.

BLACK, Joel. **The Aesthetics of Murder: a study in romantic literature and contemporary culture**. London: Johns Hopkins University Press, 1991.

BLUMBERG, Naomi. **Harun Farocki**. Encyclopedia Britannica. 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Harun-Farocki>>. Acesso em: 15 de ago. de 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURKE, Edmund. **Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo**. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CAMERA PLAYERS, Surveillance. **“I Can See the Future” 10 Predictions Concerning Cell-phones**. 2003. Disponível em: <<http://www.notbored.org/cell-phones.html>>. Acesso em: 25 de jan. de 2020.

CARDOSO, Bruno. **Todos os Olhos: videovigilâncias, voyeurismos e (re) produção imagética**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Faperj, 2014.

COESSENS, Kathleen. A Arte da Pesquisa em Artes: traçando práxis e reflexão. **ARJ - Art Research Journal**, [S.l.], v. 1, n. 2, ago. 2014. ISSN 2357-9978.

DE BRUYN, DIRK. Communicating the 'Unspeakability' of Violent Acts in Cinema. In: **Session 10: Violence in Film Conference Proceedings**. Inter-Disciplinary.net: London, 2009.

DE QUINCEY, Thomas. **On Murder Considered as One of The Fine Arts**. First Paper. Blackwood's Magazine, 1827.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Giles. **Conversações**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

FAROCKI, Harun. Controlling Observation. In: ELSAESSER, Thomas (Ed.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 289-295.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GALLIOTT, Jai; KOZARY, Chris. The Synopticon. In: ARRIGO, Bruce (Ed.). **The SAGE Encyclopedia of Surveillance, Security, and Privacy**. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc, 2018, p. 1005-1006.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HAN, Byung-Chul. **Topology of Violence**. Massachusetts: MIT Press, 2018.

HEFFLIN, Tiberius. **Surveillance as Violence**. 2016. Disponível em: <<https://www.unroutable.me/blog/2016/6/15/surveillance-as-violence>>. Acesso em: 18 de jul. de 2019.

HEITMEYER, Wilhelm; HAGAN, John (Eds.). **International Handbook of Violence Research**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003.

HENRICKS, Nelson. **Document XXL**. Montréal, 2017. Catálogo. Disponível em: <<https://e-artexte.ca/id/eprint/28278/>>. Acesso em: 25 de nov. de 2020.

HICKS, Wendy L. Crime. In: ARRIGO, Bruce (Ed.). **The SAGE Encyclopedia of Surveillance, Security, and Privacy**. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc, 2018, p. 238-243.

KEENAN, Thomas P. Creeping. In: ARRIGO, Bruce (Ed.). **The SAGE Encyclopedia of Surveillance, Security, and Privacy**. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc, 2018, p. 236-238.

KRUG, Etienne G. et al. (Eds.). **World Report on Violence and Health**. Geneva: World Health Organization, 2002.

LAWRENCE, John. Violence. In: **Social Theory and Practice Journal**, vol. 1, 1970, p. 31-49.

LEIGH, Danny. Without The Work I'd Kill Myself. **The Guardian**, New York, 5 de nov. de 1999. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/1999/nov/05/3>>. Acesso em: 13 de mai. de 2020.

LORUSSO, Silvio. In Defense of Poor Media. In: **Printed_Web_3.pdf**. Library of the Printed Web. 2015, p. 36.

LUKESCH, Helmut. Violence and the Media. In: HEITMEYER, Wilhelm; HAGAN, John (Eds.). **International Handbook of Violence Research**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003, p. 511-541.

MENICHELLI, Francesca. Theories of Surveillance. In: ARRIGO, Bruce (Ed.). **The SAGE Encyclopedia of Surveillance, Security, and Privacy**. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc, 2018, p. 984-986.

PAGLEN, Trevor. Operational Images. **E-flux Journal** #59, 2014. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

PANTENBURG, Volker. Working Images: Harun Farocki and the operational imagem. In: EDER, J.; & KLONK, C. (Eds.). **Image Operations: visual media and political conflict**. Manchester: Manchester University Press, 2017, p. 49-62.

SESC. **Mostra de Cinema de Tiradentes - SP**. São Paulo, 2014. Catálogo.

SOULELLIS, Paul. **Search, Compile, Publish:** towards a new artist's web-to-print practice. New York: Paul Soulellis, 2013. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/2o6pic68povytaw/lotpw1_lo.pdf?dl=0>. Acesso em: 20 de ago. de 2020.

STEYERL, Hito. In Defense of The Poor Image. **E-flux Journal** #10, 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>>. Acesso em: 10 de out de 2019.

SVENDSEN, Lars. **A Philosophy of Fear**. London: Reaktion Books Ltd, 2008.

TSCHERKASSKY, Peter. **A Poet of Images - The Work of Matthias Müller**. 2000. Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/content/txt_by/08e_a_poet_of_images.html>. Acesso em: 30 de out. de 2020.

WEES, William C. **Recycled Images:** the art and the politics of found footage films. New York: Anthology Film Archives, 1993.

WISE, Suzanne. George Kimmerling & Debora Stratman at Momenta Art. **The Williamsburg Quartely**, 2003. Disponível em: <http://www.pythagorasfilm.com/pdfs/Review_by_Suzanne_Wise_Williamsburg_quarterly_2003.pdf>. Acesso em: 26 de set. de 2019.

ZAFANELLI, Livia. O Corpo e Sua Ausência na Videovigilância. **O Mosaico**, [S.l.], out. de 2020. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3511>>. Acesso em: 30 de out. de 2020.

cinema e videoarte:

AMARELO Manga. Direção de Claudio Assis. Brasil: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, República Pureza Filmes, 2002. 100 min. Son., color.

AVENGERS Endgame. Direção de Anthony Russo e Joe Russo. Estados Unidos: Marvel Studios, 2019. 181 min. Son., color.

BLACK Celebration. Direção de Tony Cokes. Estados Unidos: New York State Council on the Arts, 1988. 17 min. Son., color.

CONICAL Intersect. Direção de Gordon Matta-Clark. Estados Unidos/França: Electronic Arts Intermix, 1975. 19 min. Son., color.

COROA do Imperador, A (Temporada 5, ep. 2). Cidade dos Homens (Série). Direção de Cesar Charlone. Brasil: O2 Filmes, Rede Globo, 2017. 26 min. Son., color.

CYBORG Glitches Too. Direção de Rosa Menkman. Holanda: Rosa Menkman, 2009. 1 min. Son., color.

DJANGO Unchained. Direção de Quentin Tarantino. Estados Unidos: The Weinstein Company, Columbia Pictures, 2012. 165 min. Son., color.

DREAM Work. Direção de Peter Tscherkassky. Austria: Peter Tscherkassky, 2001. 11 min. Son., color.

END of Summer. Direção de Jóhann Jóhannsson. Dinamarca/Islândia: Jóhann Jóhannsson, 2014. 29 min. Son., PB.

FALL of Romanov Dynasty, The. Direção de Esfir Shub. União Soviética: Sovkino, 1927. 87 min. Son., PB.

FRANKESTEIN Meets The Wolf Man. Direção de Roy William Neill. Estados Unidos: Universal Pictures, 1943. 72 min. Son., PB.

FUNNY Games. Direção de Michael Haneke. Austria: Wega Film, 1997. 109 min. Son., color.

HAK_MTL. Direção de Alexandre Sheldon. Canadá: Les Productions du Rapide-Blanc, 2019. 67 min. Son., color.

HALLOWEEN. Direção de John Carpenter. Estados Unidos: Compass International Pictures, Falcon International Productions, 1978. 91 min. Son., color.

HENRY Portrait of a Serial Killer. Direção de John McNaughton. Estados Unidos: Malkack Productions, 1986. 83 min. Son., color.

HOMEM do Braço e o Braço do Homem, O. Direção de André Parente e Leticia Parente. Brasil: Leticia Parente, 1978. 6 min. Son., PB.

JULIEN Donkey-Boy. Direção de Harmony Korine. Estados Unidos: Independent Pictures, 391 Productions, Forensic Films, 1999. 100 min. Son., color.

KIDS. Direção de Larry Clark. Estados Unidos: Independent Pictures, The Guys Upstairs, Killer Films, Shining Excalibur Films, Kids NY Limited, 1995. 91 min. Son., color.

KOLEKSIYONCU. Direção de Pelin Esmer. Turquia: Sinefilm, 2002. 46 min. Son., color.

LANDSCAPE Suicide. Direção de James Benning. Estados Unidos: James Benning, 1987. 91 min. Son., color.

MADAME Satã. Direção de Karim Ainouz. Brasil: VideoFilmes, Lumière, Dominant 7, Wild Bunch, 2002. 100 min. Son., color.

MELODY of The World. Direção de Walter Ruttmann. Alemanha: Hamburg-Amerika-Schiffahrtslinie, Tobis Filmkunst, 1929. 49 min. Son., PB.

MOVIE, A. Direção de Bruce Conner. Estados Unidos: Canyon Cinema, 1958. 12 min. Son., PB.

NOTHING to Hide. Direção de Marc Meillassoux e Mihaela Gladovic. França: Marc Meillassoux, 2017. 76 min. Son., color.

ORDER Not To Be Here, In. Direção de Deborah Stratman. Estados Unidos: Pythagoras, 2002. 33 min. Son., PB/color.

PAIXÃO de JL, A. Direção de Carlos Nader. Brasil: Itaú Cultural, JA Filmes, 2015. 82 min. Son., color.

PAN. Direção de Paula Albuquerque. Holanda: Paula Albuquerque, 2013. 3 min. Son., color.

PIXOTE Lei do Mais Fraco, A. Direção de Hector Babenco. Brasil: H.B. Filmes, Embrafilme, 1981. 128 min. Son., color.

PRISON Images. Direção de Harun Farocki. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion, 2000. 60 min. Son., PB/color.

ROSE Hobart. Direção de Joseph Cornell. Estados Unidos: Joseph Cornell, 1936. 20 min. Son., color.

SILENCE of The Lambs, The. Direção de: Jonathan Demme. Estados Unidos: Strong Heart Productions, 1991. 119 min. Son., color.

TALES From The Crypt (Série). Direção de William Gaines e Steven Dodd. Estados Unidos: Tales From The Crypt Holdings, 1989-1996. Son., color.

TELEVISION Delivers People. Direção de Richard Serra e Carlota Fay Schoolman. Estados Unidos: e Carlota Fay Schoolman, 1973. Son., color.

TEXAS Chainsaw Massacre, The. Direção de Tobe Hooper. Estados Unidos: Vortex, 1974. 83 min. Son., color.

TOWN That Dreaded Sundown, The. Direção de Charles B. Pierce. Estados Unidos: Charles B. Pierce Film Productions, Inc., 1976. 90 min. Son., color.

VILLA Empain. Direção de Katharina Kastner. Bélgica/França: The Moon Embassy, 2019. 25 min. Son., color.

sites

<http://www.tscherkassky.at/content/txt_by/08e_a_poet_of_images.html>. Acesso em: 30 de out. de 2020.

<<http://www.notbored.org/cell-phones.html>>. Acesso em: 25 de jan. de 2020.

<<https://www.britannica.com/biography/Harun-Farocki>>. Acesso em: 15 de ago. de 2020.

<<https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://www.unroutable.me/blog/2016/6/15/surveillance-as-violence>>. Acesso em: 18 de jul. de 2019.

<<https://e-artexte.ca/id/eprint/28278>>. Acesso em: 25 de nov. de 2020.

<<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>>. Acesso em: 10 de out. de 2019.

<<https://www.theguardian.com/film/1999/nov/05/3>>. Acesso em: 13 de mai. de 2020.

<https://www.dropbox.com/s/2o6pic68povytaw/lotpw1_lo.pdf?dl=0>. Acesso em: 20 de ago. de 2020.

<http://www.pythagorasfilm.com/pdfs/Review_by_Suzanne_Wise_Williamsburg_quarterly_2003.pdf>. Acesso em: 26 de set. de 2019.

<<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3511>>. Acesso em: 30 de out. de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=_qlycRGGKE0>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW>. Acesso em: 10 de out. de 2020.

<https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW&offset=200>. Acesso em: 10 de out. de 2020.

<https://www.leroymerlin.com.br/camera-falsa-com-led-vetti_87876656>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/09/armed-defenders-white-male-supremacy/616192>>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

<<https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-trump-infrastructure>>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

<<https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1266231100780744704>>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=pbGq3REp4PI&list=PLH3GbB7dH7LY3s6FrhOIReqj-E1JV4nTE>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://camerite.com/casos-de-sucesso/city-cameras>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://revistasegurancaeletronica.com.br/sao-paulo-marca-presenca-na-colombia-em-evento-sobre-cidades-inteligentes>>. Acesso em: 05 de jan. de 2021.

<<https://www.citycameras.prefeitura.sp.gov.br/howworks>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://help.instagram.com/519522125107875>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/04/27/bbb20-entrou-para-o-guinness-com-recorde-de-votos-veja-outros-numeros-das-20-edicoes-do-programa.ghtml>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://ip-24.net>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://www.insecam.org>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://www.bbc.com/news/world-52096529>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://www.flirt4free.com/interactive>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=n0E_aZ5C0x8>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://explore.org/livecams>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<http://www.ornithos.com.br/live-cams>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://www.banfftours.com/banff-webcam>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://hdontap.com/index.php/getting-started/benefits-of-live-streaming>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://kopingsvik.se/webbkamera>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://nara.ch/webcam-sito>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<http://www.watching-grass-grow.com>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://www.shodan.io>>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

<<https://stallman.org/>>. Acesso em: 04 de ago. de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=tt7gP_IW-1w>. Acesso em: 09 de ago. de 2020.

<<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/matta-clark-gordon/conical-intersect-0>>. Acesso em: 05 de out. de 2020.

<<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/prestes-estrear-como-diretor-marcelo-d2-revela-suas-referencias-no-cinema-22641837>>. Acesso em: 25 de nov. de 2020.

<<http://www.thecrush.tv>>. Acesso em: 01 de set. de 2020.

<<https://hdontap.com/index.php/video/stream/crush-deer-cam>>. Acesso em: 01 de set. de 2020.

dados técnicos dos trabalhos _**Capivara: Um Assento Incrível**

24 Páginas, A6

Preto

Risografia

30 Cópias, 1ª Edição

2014

Crocodile's Fever

4'05", PB, 16:9

2017

Domesticated Nights

25'18", PB, 4:3

2020

Floresta das Árvores Mortas

1'30", PB, 4:3

2019

Graphics Interchange Format

68 Páginas, 14.5 x 20 cm

Azul, pink, dourado

Risografia

150 Cópias, 1ª Edição

2014

Limite

5 postais de 13 x 18 cm

Preto

Fotocópia

10 Cópias, 1ª Edição

2016

Mulheres na Exposição de Marcel Duchamp

A3

Preto

Litografia

7 Cópias, 1ª Edição

2017

Natal (Christmas)

4'34", Cor, 4:3

2018

O Aborrecimento

A3

2 versões (amarelo e preto no papel branco)

Litografia

3 Cópias

2016

Reisen und Abenteuer

33 x 45 cm

Colorido

Impressão em Fine Art

Cópia única

2017

Reisen und Jagen

A3

Preto

Risografia

30 Cópias, 1ª Edição

2014

Sangue, Suor e Lágrimas

35'22", Cor, 4:3

2019

The Authority of Mankind

2'35", Cor/PB, 4:3

2018

Thoughts on Violence

19'17", Cor/PB, 4:3

2018

Tough Species

A3

2 versões (preto no papel branco e ocre)

Litografia

15 Cópias

2016

