

ELIANA MONTEIRO

**EXPERIÊNCIA, NARRATIVA E INFORMAÇÃO: O USO DAS NOVAS
TECNOLOGIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA DE VIGILÂNCIA
NA TELEVISÃO.**

RIO DE JANEIRO

Abril/2009

ELIANA MONTEIRO

**EXPERIÊNCIA, NARRATIVA E INFORMAÇÃO: O USO DAS NOVAS
TECNOLOGIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA DE VIGILÂNCIA
NA TELEVISÃO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Escola de Comunicação da Universidade Federal do
Rio de Janeiro na Linha de Pesquisa Tecnologias da
Comunicação e Estéticas como requisito para a
obtenção do título de doutora sob a orientação da
Profa. Dra. Consuelo Lins.

RIO DE JANEIRO
Abril/2009

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Consuelo Lins (Orientadora)

Profª. Dra. Fernanda Bruno

Prof. Dr. Maurício Lissofsky

Profª. Dra. Elianne Ivo

Prof. Dr. Marcelo Augusto

SUPLENTE

Profª. Dra. Ivana Bentes

Esse percurso só foi possível graças aqueles que caminharam ao meu lado, a eles o meu muito obrigada.

Agradeço em especial a profa. Dra. Consuelo Lins, minha orientadora, que sempre atenta me estimulou a atravessar estes tempos e me fez acreditar na simplicidade do saber e na amizade.

Ao prof. Dr. Philippe Dubois que me recebeu como aluna no seu curso, agradeço a atenção e disponibilidade.

Aos professores: Dr^a Fernanda Bruno e Dr Maurício Lissovsky dos quais tive o prazer de ser aluna e cujas aulas ressoaram nas reflexões desse estudo.

Ao professor Marcelo Augusto que se mostrou amigo e disponível as discussões que iam surgindo ao longo da elaboração do trabalho.

Agradeço a profa. Dra. Elianne Ivo que todas as vezes que foi por mim solicitada se mostrou generosa e solícita.

Agradeço também ao jornalista Otávio Guedes, editor do Caderno Especial "Janela Indiscreta" do jornal Extra.

As professoras Izabel Leventoglu e Claire Ferrari, pela cuidadosa revisão de texto.

Ao professor Cláudio Antônio Monteiro, meu irmão, que não deixou escapar nenhuma oportunidade para incentivar o meu percurso acadêmico instigando algumas reflexões.

A prof.^a Ana Paula Lopes Pereira sempre disposta a me ouvir e a indicar caminhos.

A Antônio Escobar, meu companheiro, cúmplice durante toda a caminhada e que me fez entender como filosofo que é, que o pensamento assim como a vida exige um tempo de maturação.

Aos amigos que cooperaram com a difícil arte da amizade: Leonardo Haertling, Margot Barcia, Fátima Aragão, Calos Conte, Gilda Korff,

Para aquelas que vieram antes, Maria Luiza e Marlene e aquelas que chegaram depois, Adriana, Mariana, Luar Maria, Maria Antônia, Luisa e para João e Joaquim que chegaram para todas elas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1. TELEVISÃO, EXPERIÊNCIA, NARRATIVA E INFORMAÇÃO: A ENUNCIÇÃO DE UMA LINGUAGEM DE VIGILÂNCIA.....	25
1.1-CÂMERAS DE TV E CÂMERAS DE VIGILÂNCIA.....	30
1.1.1 Estranhamento.....	32
1.1.2 Narrativas: telejornalismo e vídeos de vigilância.....	36
1.1.3 Os tempos "ao vivo" e simultâneo.....	40
1.2 IMAGENS NA CIDADE.....	41
1.2.1. Espaço urbano: galerias de vidro.....	42
1.2.2. Reflexos e transparências: a interface do horror.....	44
1.2.3. O olho observador: identidade e fluxo.....	47
1.2.4 A dialética entre emissor e receptor.....	53
CAPÍTULO 2 VIGILÂNCIA PÚBLICA: O CONTROLE SOBRE AS IMAGENS- CORPO.....	55
2.1 - O PODER E O CONTROLE SOBRE OS ESPECTROS.....	55
2.2. DO ESPAÇO GEOMÉTRICO AO DIAGRAMA MODERNO.....	63
2.3. A VISIBILIDADE DO SOM.....	65
2.4. VIGIADOS, AUTOVIGIADOS E OS REPLICANTES.....	70
2.5. DESVIANTES E DESVIADOS.....	74
2.6. A VIGILÂNCIA COMO ESPETÁCULO.....	76
2.7. A CULTURA DA VIGILÂNCIA COMO IDENTIDADE TELEVISIVA.....	80
2.8. A PERPETUAÇÃO DO TEMPO PRESENTE.....	83
CAPÍTULO 3 - IMAGEM E JORNALISMO: UMA RELAÇÃO DELICADA..	87
3.1. O OLHAR COLETIVO E O OLHAR INDIVIDUAL.....	88
3.1.1. Mobilidade do olhar e imagem fática.....	89
3.1.2. Da surpresa ao suspense.....	93
3.1.3. tempo e intensidade do instante.....	95
3.2. OS NOVOS FORNECEDORES: O OLHAR DE UM NOVO VIGIA.....	97
3.2.1. Os novos fornecedores.....	97
3.2.2. Construção de imagem.....	99
3.2.3. Dois olhares, duas cidade e algumas diferenças.....	102
3.2.4. A arte da banalização.....	105
3.3. MUITO ALÉM DO JORNALISMO CIDADÃO.....	109
3.3.1. Três tipos de jornalismo.....	110
3.3.2. Do jornalismo cidadão ao jornalismo individualizado.....	111
3.4. A ATUAL FACE DA INTERATIVIDADE.....	114
3.4.1. Produção: a interface da interatividade.....	116

CAPÍTULO 4 - DONA VITÓRIA: A FALA DO INVISÍVEL.....	121
4.1. DONA VITÓRIA E O OLHAR DA VIGILÂNCIA.....	122
4.2. A VOZ DO INVISÍVEL.....	125
4.3. O JORNALISMO E A FALA MONOLÓGICA.....	133
4.4. A PROPAGAÇÃO DO MONÓLOGO: A EMERGÊNCIA DE UM NOVO ACORDO MIDIÁTICO.....	135
4.5. A HISTÓRIA E SUAS SEQUÊNCIAS.....	141
CONCLUSÃO.....	148
ANEXO.....	158

RESUMO

O tema da pesquisa tem, como questão central, as imagens captadas pelas câmeras de vigilância, e suas inserções nos programas jornalísticos exibidos na tela da televisão, lembrando que se considera todo e qualquer dispositivo visual, seja ele usado institucionalmente ou pelo cidadão comum (câmera fotográfica, aparelhos celulares, *webcam*, câmeras digitais), como ferramentas, potencialmente, de vigilância. Uma das principais questões se configura no aparecimento de uma narrativa jornalística não mais fundamentada na *informação* – matéria prima do jornalismo – , mas, sim, na *enunciação de vigilância* capaz de acarretar, aos olhos do espectador da TV, certo estranhamento. Deste modo, considera-se que as imagens de vigilância, de origens diversas, quando exibidas nas telas da televisão, significam mais do que aquilo que mostram.

PALAVRAS-CHAVE

culturas de vigilância, imagens na contemporaneidade, televisão, telejornalismo.

RÉSUMÉ

Le thème de notre recherche a pour but d'examiner les images captées par les caméras de surveillance et leur insertion dans les émissions journalistiques montrées sur l'écran de la télévision. Nous tenons à remarquer que nous considérons tout dispositif visuel, qu'ils soient utilisés par les institutions de droit ou par le citoyen ordinaire (appareils photo, portables, webcam, caméras digitales ou vidéo), comme des outils potentiels de surveillance. Une des questions principales à notre avis concerne l'avènement d'un récit journalistique qui n'est plus fondé sur l' *information* – matière première du journalisme –, mais, maintenant, sur l' *annonciation de surveillance* capable de provoquer chez le spectateur de la télévision, un certain malaise, de l'étrangeté.

...les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur père.

Guy Debord

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa surgiu da observação das imagens produzidas e exibidas pela televisão durante o bombardeio sobre a cidade de Bagdá, na mais recente guerra do Iraque. Eram imagens que apresentavam uma modalidade visual particular, trazendo consigo uma mutação e introduzindo uma deformação nos cânones da produção da imagem televisiva. Essas imagens, difundidas para o mundo, eram captadas por uma *câmera fixa*, estrategicamente posicionada, sobre um dos prédios mais altos da cidade, eram *imagens automáticas* (não havia por trás da câmera nenhum cinegrafista), produzindo uma *visão inerte* dos acontecimentos (a cidade de Bagdá se manteve visível, durante dias nas telas das TVs de todo o mundo, enquadrada exatamente naquele ângulo capturado pela câmera fixa).

À medida que o conflito se tornava mais visível – momento em que os profissionais da imprensa se deslocam para o *front* de batalha – um *outro tipo* de imagem se configurava na tela de vidro da TV: uma imagem que tinha como suporte o *videofone* - aparelho que se tornou fundamental na cobertura da guerra realizada pelas emissoras de TV de todo o mundo. Esse novo aparato tecnológico, com transmissão em tempo real, tem o tamanho de um *notebook*, possui uma câmera, uma antena de satélite e um microfone.

Há, porém, na produção destas imagens do videofone, algumas semelhanças com aquelas imagens de Bagdá capturadas pela câmera estrategicamente colocada sobre um dos prédios da cidade. Tanto uma, quanto a outra, produzem uma imagem fixa do acontecimento, deste modo percebe-se que somente as ações que se desenrolam em certos ângulos, previamente definidos pela lente das câmeras, são passíveis de visibilidade. Por exemplo, relata o jornalista Marcos Uchôa, numa intervenção, ao vivo, da cidade do Kuwait, para o telejornal *Bom Dia Brasil* da Rede Globo de televisão, no dia 20 de março de 2003:

– Vocês podem ouvir agora os sons das sirenes recomeçando (o repórter estica o braço com o microfone na mão para que se possa ouvir melhor o som).
ouçam...Estas são as sirenes aqui da capital do Kuwait anunciando mais um ataque dos mísseis (...)

- Nós já recebemos duas ondas de ataques, a primeira às dez e meia da manhã. Há cerca de uma hora atrás exatamente as sirenes começaram a tocar e mais 5 mísseis foram disparados (...). Dois foram interceptados ao norte do Iraque (...) e um outro foi interceptado em cima do mar (aponta para o mar, mas não se tem na tela essa imagem), perto de onde estamos (...). A única boa notícia até agora (...) é que não tem nenhum vestígio de arma química.
(As sirenes tocam cada vez mais alto).
– O Barulho da sirene agora está demais! (diz o jornalista já ansioso).¹

Esse exemplo deixa claro que a câmera fixa, com um enquadramento espacial fixo, parece estar menos presente ao acontecimento do que aquela operada pelo cinegrafista que conduz com o olho na lente o seu movimento. A câmera fixa quando usada na produção jornalística esvazia a narrativa do acontecimento. O jornalista diz: “Vocês podem ouvir agora os sons das sirenes começando”, logo em seguida Uchôa estica o braço com o microfone na mão numa tentativa de captar melhor os sons que vêm das sirenes. Tal ação não aparece na sua totalidade na tela da televisão, a mão do jornalista, quando ele estica o braço, sai do enquadramento da lente. Nas imagens tradicionais do telejornalismo, está-se habituado a um olhar no qual a lente que vê as coisas interpretativamente, portanto o cinegrafista, caso estivesse por trás desta lente, certamente acompanharia o movimento do braço do jornalista. Com isto, enfatizaria para o espectador a percepção do som (mais agudo) das sirenes da cidade do Kuwait, anunciando a população um eminente bombardeio. Quando Uchôa fala do mar, a câmera também se mantém fixa, não se dirigindo, como aconteceria se houvesse um cinegrafista por trás dela, na direção do mar.

Pode-se perceber aqui que existe um outro registro de imagem decorrente das novas tecnologias. Este novo registro imagético constitui uma nova maneira de *ver* e *falar* do mundo. O recorte das ações, antes constituído no jornalismo televisivo através do olho do sujeito associado ao “olho da câmera”, é agora constituído em muitos momentos exclusivamente a partir do *olho* do objeto, ou seja, do *olho* dos novos dispositivos de captação de imagem. Este novo modo de ver inscreve a imagem da televisão em uma outra ordem, cujas características centrais iremos analisar aqui.

A partir desta primeira observação começa-se a perguntar qual a natureza e o caráter daquelas imagens, que tipo de experiência visual elas traziam, não só ao espectador como também ao profissional desta mídia. O tema central do trabalho começou, então, a se delinear: a questão estaria voltada para o estudo da constituição de

¹ Jornalista Marcos Uchôa numa intervenção, ao vivo, da cidade do Kuwait, para o telejornal *Bom Dia Brasil* da Rede Globo de televisão, no dia 20 de março de 2003.

um *outro estatuto da imagem contemporânea* que surge na televisão e, em especial, no telejornalismo, a partir do uso de novos dispositivos tecnológicos de visibilidades. A TV está se reinventando a partir desses novos dispositivos visuais, cujas imagens lembram em muitos aspectos imagens capturadas por câmeras automáticas de vigilância – como nos exemplos citados acima - ou utilizando de fato imagens de vigilância, construindo e reforçando a seu modo a atual cultura de vigilância. Este trabalho procura delinear as características dessas imagens que estão dando nova configuração ao telejornalismo.

Uma outra questão está direcionada para a interferência dos novos aparatos tecnológicos utilizados pelo indivíduo comum na produção de imagens que chegam às telas da televisão, e que não são imagens informativas, mas produto de experiências vividas pelo indivíduo constituídas na relação entre ele, o acontecimento e a cidade.

Uma terceira questão delineada no trabalho diz respeito aos dispositivos de segurança propriamente, nas câmeras de vigilância afixadas no alto dos prédios dos espaços públicos que controlam o fluxo dos indivíduos nas cidades. Imagens que são incorporadas pela produção interna das televisões.

O estatuto da imagem, na atualidade, está intrinsecamente ligado às mudanças que a sociedade tem atravessado principalmente nos últimos quarenta anos. Caracterize-se, pois, tais transformações, pois elas formam um referencial que atravessa todo o trabalho.

Deleuze, em um texto denso e extremamente rico, caracteriza a partir de Foucault as mudanças pelas quais passou a sociedade desde o fim da Idade Média: sociedade de soberania, sociedades disciplinares, a partir do século XVIII e que atingem seu apogeu no século XX, e finalmente nos últimos quarenta anos uma transição para as sociedades de controle.

O corpo esteve, ao longo dos tempos e de modos diferentes, sujeito ao aparelho do poder. Foucault chama a atenção, logo nas primeiras páginas de *Vigiar e Punir*, para esta ligação:

o corpo está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhes sinais²

² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1977, p.28

Ainda no século XVIII, o poder soberano do rei atuava sobre os corpos de seus súditos: os “faz morrer ou (os) deixa viver”. Damiens em 2 de março de 1757 por ter cometido o crime de parricídio tem seu corpo, por determinação do rei, supliciado em praça pública:

levado e acompanhado numa carroça (...), atenazado nos mamilos, braços, coxas e barriga das pernas (...), queimado com fogo de enxofre e as partes em que será atenazado se aplicarão chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo (...) e a seguir seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento³

O poder do rei se constitui, deste modo, no direito soberano de matar:

O efeito do poder soberano sobre a vida só se exerce a partir do momento em que o soberano pode matar. Em última análise, o direito de matar é que detém efetivamente em si a própria essência desse direito de vida e de morte: é porque o soberano pode matar que ele exerce seu direito sobre a vida. É essencialmente um direito de espada⁴

Já no fim do século XVIII experimenta-se um momento de passagem de um modelo de poder que se expressava no *fazer morrer e deixar viver* quando a ação do soberano se constituía na punição pública através dos corpos supliciados, para o modelo *deixar viver para fazer morrer*, momento em que o poder passa a “funcionar na base da incitação, do reforço, do controle, da vigilância (...)”.⁵ A partir de então, relata Foucault, o poder passa a gerir a vida mais do que determinar a morte.

Em 3 de junho de 1835, um jovem lavrador francês Pierre Rivière é acusado de ter matado a própria mãe e dois de seus irmãos. Rivière é julgado e, por unanimidade, considerado culpado e condenado, pelo júri, à pena de morte “pena esta que a clemência real comutou para prisão perpétua, sem exposição, acaba de ser transferido para a prisão central de Beaulieu”⁶. No caso de Pierre Rivière, se configura o modelo de poder que se baseia em gerir a vida do criminoso e não mais em sentenciá-lo à morte e, neste caso, o criminoso não é mais exposto em praça pública aos olhos dos curiosos e sim, recolhido à cela de uma prisão passando a integrar um sistema de poder não mais articulado no suplício dos corpos e sim na sua gestão. Esta é exercida através do olhar

³ FOUCAULT, *op. cit.*, p.11

⁴ *Idem. Em Defesa da Sociedade-Curso no Collège de France (1975-1976)* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 286-287

⁵ PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.56

⁶ FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Graal, ANO, p.173

de um vigia que observa os corpos dos criminosos. O poder se exerce a partir de um modelo arquitetônico, formulado por Jeremy Bentham, o Panóptico que consiste em,

uma construção em anel; no centro; uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra; que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central (...). Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre (...), as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia.⁷

Este modelo de vigilância, segundo Bentham, tem como princípio que “o poder deveria ser visível e inverificável”; no primeiro caso, o detento terá diante de seus olhos, durante todo o tempo, a torre central de onde é espionado e no segundo, o inverificável, o detento não terá certeza se está ou não sendo observado,

mas deve ter certeza de que sempre pode vê-lo (...). O Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto.⁸

É desde o final do século XX, que se está em transição para as sociedades de controle. Não se trata mais de moldar os corpos, mas controlar fluxos.

De alguma maneira, o poder na atualidade carrega características do modelo Panóptico, principalmente no que diz respeito a dissociação do par *vê-ser visto*, que são mantidos pelos novos dispositivos de visibilidade, só que agora o que é visto são as imagens dos corpos em fluxos nos espaços públicos da cidade.

Como observador do desenvolvimento de sistemas de controle modernos na Noruega e outros países ocidentais, encontrei o princípio panóptico, segundo o qual poucos observam muitos, como sendo um aspecto evidenciado por vários sistemas e partes da sociedade. (...). Certamente vivemos numa sociedade em que poucos vigiam muitos.⁹

Mathiesen, ao mesmo tempo que reconhece o panóptico como princípio do modelo atual de vigilância, chama a atenção para um outro modelo que se caracteriza

⁷ FOUCAULT, *Vigiar...*, op. cit., p.177

⁸ *Ibid*, p.178

⁹ MATHIESEN, Thomas. Artigo: A Sociedade Espectadora. O “Panóptico” de Michel Foucault revisitado. In: *Margem* PUC-SP, n. 08, dezembro de 1998, p. 81.

exatamente no seu oposto: o *sinoptismo*¹⁰: neste, “muitos focam algo comum que se encontra condensado”. Ao fazer referência a este outro modelo de vigilância, Mathiesen remete-se ao sistema dos meios de comunicação de massa através do qual “a muitos foi permitido observar poucos – ver os VIPs, os repórteres, as estrelas, quase uma classe nova na esfera pública. (...). O caráter sinóptico da mídia foi fundamentalmente fortalecido pela televisão”¹¹. No entanto lembra Mathiesen que a fusão entre os dois modelos não é de agora, já nas velhas capelas do século XIX era permitido ao ministro religioso ver todos os prisioneiros isolados em suas celas minúsculas, característica do modelo panóptico, enquanto que a estes era permitido apenas a visão do ministro no púlpito da capela, caracterizando deste modo o modelo sinóptico. Ainda segundo o autor, tanto um quanto o outro se desenvolveram a partir de uma base tecnológica comum com o surgimento da televisão, do vídeo, dos satélites, dos cabos e o desenvolvimento do computador moderno. Mathiesen conclui que o livro *1984* exemplifica de maneira definitiva a junção do panoptismo com o sinoptismo quando George Orwell, ao descrever a personagem, deixa claro que, através de uma tela instalada na sala da casa, o personagem, ao mesmo tempo que vê a imagem do *Big Brother* na tela, é visto por ele. É verdade que ainda não se chegou a este grau de fusão entre os modelos, no entanto não se pode negar a rapidez e o avanço tecnológico das indústrias voltadas para a produção de dispositivos de visibilidade de segurança que dispõem, aos indivíduos, novos e avançados modelos no mercado.

A disseminação das câmeras de vigilância também aponta para uma outra característica que acompanha a passagem das sociedades de disciplinar para a de controle. Aquelas remetiam a uma configuração geométrica, onde o que preponderava era o domínio do espaço onde se localizavam os corpos, já que a intenção era moldá-los. Ora, as sociedades de controle são pós-panópticas, líquidas, na medida em que o que interessa agora é controlar fluxos. Um poder que não mais se exerce diretamente sobre o corpo, mas sobre os movimentos das imagens-corpo, os espectros.

Ao mesmo tempo em que se refletia sobre estas questões, percebe-se o aumento significativo, e quase que cotidiano na tela da TV, de imagens de origens diversas o que, conseqüentemente, veio ampliar e propor, ao trabalho, outras direções. São imagens

¹⁰ O conceito é composto pelas palavras gregas: “*syn*” que corresponde a expressão “justo” ou ao mesmo tempo, e “*opticon*”, que está relacionada àquilo que é visual. MATHIESEN, Thomas. Artigo: A Sociedade Espectadora. O “Panóptico” de Michel Foucault revisitado. In Margem número 08, dezembro de 1998, p.82 Puc-São Paulo.

¹¹ MATHIESEN, *op. cit.*, p. 82-84

capturadas por diversos tipos de câmeras: de vigilância, *webcams* (muitas vezes utilizadas como “câmera escondida” usada em especial para filmar ações escusas do âmbito do privado), filmadoras e máquinas fotográficas digitais e aparelhos celulares.

Trabalha-se, portanto, com três tipos de imagens: as imagens tradicionais do telejornalismo, as imagens de vigilância fornecidas pelos sistemas automáticos de controle e as imagens fornecidas pelos indivíduos comuns que de posse de um dispositivo de visibilidade são capazes de capturar acontecimentos da sua cidade, como se vê diariamente na TV.

Deste modo surgiu, como consequência da inserção destas imagens de várias naturezas nas produções jornalísticas, uma questão central: a narrativa jornalística, antes fundamentada na *informação* – matéria-prima do jornalismo clássico – estaria desaparecendo e, em seu lugar, estaria surgindo uma narrativa fundada num tipo de imagem constituída numa *enunciação de vigilância*? E quais efeitos estéticos elas poderiam estar causando aos olhos dos espectadores?

Como desdobramento destas questões, torna-se necessário localizar, e diferenciar, os efeitos temporais implícitos nas imagens de vigilância: o efeito de realidade e o efeito de real. No caso do primeiro, o espectador parece *acreditar* naquilo que está sendo mostrado por possuir uma analogia com a realidade, enquanto que, no segundo caso (efeito de real), o espectador tem uma espécie de *revelação* do acontecimento. A imagem que produz o efeito de realidade parece se constituir, para o espectador, a partir de um catálogo de regras já conhecido, ou seja, é uma imagem pré-produzida pela televisão e baseada, esteticamente, em determinadas convenções (planos, movimentos, enquadramentos, etc.), enquanto a outra, ao contrário, vem propor uma ruptura com estas convenções (muitas vezes são imagens com baixa qualidade visual e de áudio que requer legenda para o entendimento das ações, imagens fora de foco e em preto-branco etc.). O efeito de real traz consigo um julgamento de existência: provoca no espectador a sensação de que aquilo que está se passando diante de seus olhos existiu, ou pôde existir no real. São imagens que parecem não terem sofrido nenhum tipo de intervenção por parte da produção como montagem, sonorização e/ou efeitos especiais (manipulações comuns nas ilhas de edição).

Um exemplo ainda recente são as imagens capturadas pelas câmeras de vigilância fixadas ao longo das pistas do aeroporto de Congonhas em São Paulo que registraram o trágico acidente com o avião que partira da cidade de Porto Alegre. O vídeo, exibido em rede nacional, mostra o instante exato em que o avião toca a pista e os

três segundos seguintes em que a aeronave desliza em direção ao seu final para, em seguida, chocar-se contra o prédio próximo ao aeroporto: (observe-se que o avião com o qual ocorre a tragédia é aquele que aparece ao fundo, difícil de distinguir nesses quadros, mas bastante claro no vídeo)



Cada vez que o vídeo era exibido, produzia um efeito de real: tornava presente a tragédia.¹²

Por trabalhar com imagens de acontecimentos recentes foi necessário sistematizar o trabalho em quatro eixos fundamentais que vão permitir selecionar e destacar, nas inúmeras produções audiovisuais contemporâneas, suas naturezas e caráter, bem como suas narrativas. São eles: a relação entre narrativa, experiência e informação, a vigilância sobre as imagens-corpo, a relação dessas novas imagens com a produção jornalística atual. Por último trabalhamos com um estudo de caso de um indivíduo comum fornecedor de imagens, trata-se de Dona Vitória, que filmou o tráfico da janela de seu apartamento na Ladeira dos Tabajaras.

O primeiro eixo é desenvolvido no primeiro capítulo, onde se tenta identificar o surgimento e difusão de novas imagens na contemporaneidade. As câmeras de vigilância formam o lugar onde tais imagens e suas características estão mais visíveis, por isso se inicia a análise caracterizando-as. Elas constituem aquilo que Virilio denomina uma máquina de visão, isto é, uma imagem que é captada sem que exista por trás o olho de um sujeito.

A difusão dessas novas imagens terá consequências na construção do jornalismo televisivo, acarretando modificações no sentido das palavras *narrativa*, *experiência* e *informação*. Aqui o referencial é Walter Benjamin, que diferencia o narrador clássico (aquele que fala de maneira exemplar, pois o que ele narra são experiências de sua vida) do narrador jornalista que visa não transmitir uma experiência mas a informação.

Deste modo, a narrativa perde seu lugar para o jornalismo. O jornalista opera com a informação, já que no centro de seu discurso não está a sua própria experiência, mas a do outro. Benjamin mostra que informação e narração são incompatíveis:

O saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação, continua ele, aspira a uma verificação imediata, precisa ser compreensível 'em si e para si'. É tão exata quanto eram os relatos antigos, mas enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio."¹³

¹² Essas imagens, e outras que serão utilizadas, valem como ilustração, não reproduzem a tensão acarretada pelo vídeo.

¹³ BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskovn. In: -----. *Obras Escolhidas* – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.203-204.

A utilização cada vez mais frequente dessas imagens pelo jornalismo televisivo conduz a algumas questões: que tipo de *narrativa* dos acontecimentos é construída na atualidade? Que *informação* se constitui a partir deste modo de ver supostamente *objetivo* (angular da lente da câmera), e não mais subjetivo (quando o jornalista era capaz de interpretar o acontecimento)? E qual *experiência* começa a se configurar não só para o jornalista, como também, para o espectador com a produção e exibição desta nova narrativa imagética? São questões que remetem a uma reflexão sobre os reais sentidos, a partir do uso dos novos dispositivos de visibilidade, que passam a ganhar a *narrativa*, a *experiência* e a *informação* na elaboração do telejornalismo atual.

No caso do jornalismo televisivo, existe um modelo que deve ser reproduzido, que se estrutura a partir de textos lidos em *off* pelos repórteres, passagens e encerramento. Maneira de fazer do acontecimento uma história linear. Essa ordem linear cronológica fornece a credibilidade do jornalismo. Embora o vídeo de vigilância também desenvolva uma narrativa linear, ele difere daquela do telejornal, pois seu registro é em tempo real, em plano-sequência, o que lhe dá a "força de realidade", enquanto que o do jornalismo é montado na ilha de edição. Como lembra Thomas Levin: "quando vemos aquilo que consideramos ser uma imagem de vigilância geralmente não perguntamos se é 'real' (simplesmente o assumimos como tal)"¹⁴.

Essas características causam a quem vê essas imagens uma certa estranheza. Explicitam-se quatro características desse estranhamento – o tipo de narrativa, a obscenidade, a textura da imagem e o valor documental dos vídeos de vigilância – pois elas permitem distinguir a narrativa do telejornalismo daquela fornecida pelos vídeos de vigilância.

Em seguida distingue-se, utilizando Benjamin, a imagem jornalística daquela fornecida pelos aparelhos de vigilância, mostrando que, enquanto o jornalismo trabalha com indícios do crime (aquilo que aconteceu e é reconstituído pela reportagem), as câmeras de vigilância mostram o próprio crime (o ocorrido em tempo real). Isso acontece porque o tempo característico dos vídeos produzidos pelas câmeras de vigilância é o tempo vivo do acontecimento, um tempo que se perpetua a cada exibição. Essa característica, importante, é explicitada no item "os tempos ao vivo e simultâneo".

¹⁴ LEVIN, Thomas Y. In: SIStU. Revista de Cultura Urbana – Privacidade # 0.5 e # 0.6: Retórica do Index temporal: Narração Vigilante e o Cinema do Tempo Real, p.134.

Ainda nesse primeiro capítulo, em um segundo momento, trabalha-se com aquilo que se denomina espectros, imagens-corpos sobre a qual recai o olhar tecnológico do poder contemporâneo. Nesse primeiro momento, caracterizam-se tais tipos de imagens para posteriormente (segundo capítulo) tematizar seu controle pelo poder.

Hoje as câmeras de vigilância formam uma *galeria de vidro* onde o indivíduo comum é observado em seus deslocamentos, por exemplo em São Paulo, no percurso da casa para o trabalho o paulistano é filmado 28 vezes¹⁵. Essas novas passagens de vidros criam transparências. Os vidros não mais possuem o nitrato de prata que os transformavam em espelhos. Tornam-se vampiros: não são eles, segundo a lenda, figuras que não se refletem nos espelhos? As novas imagens transportam o espectador para um outro campo de visão ao desvendar para ele uma sociedade onde o horror é explícito.

É a transparência do mal, “(...) Seria mais correto falar em uma ‘trans-aparição’ do mal que por mais que se faça, ‘transparece’ ou transpira através de tudo que tende a conjurá-lo. Por outro lado, essa mesma transparência é que seria o mal: a perda de todo segredo”.¹⁶

Para explicitar essa *interface do horror* produzida por essas novas imagens, trabalha-se com as análises de Barthes sobre as fotografias traumáticas, mostrando que as imagens de vigilância têm como elas a mesma característica de transportar o espectador ao presente vivo, a temporalidade intrínseca ao evento trágico (no exemplo anterior: antes do clarão da explosão, o avião percorre velozmente a pista por três segundos). A cada exibição, a tragédia se repete, se perpetua, inexoravelmente e *nada há a fazer nem a dizer*.

Finalmente, mostra-se como as câmeras de vigilância trabalham mais gerindo as imagens dos corpos que buscando sua identidade, buscam primeiro fixar a cena do crime e só posteriormente que se preocupam com a identidade do criminoso.

Isso encaminha para a segunda vertente da análise, que é o exame, no capítulo 2, da característica da sociedade de controle: a gestão de fluxos, tendo como ponto de ancoragem o controle sobre os espectros.

¹⁵ O GLOBO. Câmeras Flagram Paulistanos 28 vezes por dia. 01 de Mar 2009 p. 8-9

¹⁶ BAUDRILLARD, Jean *Senhas* Rio: Difel, 2001, p. 36- 39.

Este segundo capítulo parte da constatação que se está no limiar daquilo que Bauman designa como sendo modernidade líquida¹⁷, onde o poder tem como característica principal não mais a moldagem de corpos (como ocorria nas sociedades disciplinares), mas atua na gestão de fluxos; ela age não mais adestrando corpos, mas gerindo o fluxo das imagens-corpo, dos espectros.

Foi de grande valia a obra de Michael Klier *Der Riese (O Gigante)* onde o artista trabalha com imagens provindas de câmeras de vigilância. Neste filme, ele mostra como elas operam na gestão de fluxos: qualquer descontinuidade ou ruptura destes chamam a atenção da câmera.

Klier, através de uma série de mecanismos (principalmente o som), mostra como opera o olho do poder através das câmeras de vigilância. Hoje o flâneur está em extinção, as câmeras de vigilância tendem a tomar o passante como o suspeito de um crime que ainda não ocorreu.

Estes mecanismos tornam claro que, se antes o poder fixava os indivíduos em territórios, hoje o que interessa é o controle desses fluxos, interditando aquelas imagens-corpo desviantes.

Essas imagens captadas pelas câmeras (tanto as públicas, quanto as privadas através de *webcams*) começam a circular pelas TVs ou nos computadores através da internet. Isso permite desenvolver as análises em duas direções: uma que provém de uma advertência de Debord nos anos sessenta quando diz que "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens"¹⁸ e outra, que se desenvolve demoradamente, onde se coloca que através dessas imagens a televisão está se reinventando.

O terceiro capítulo aborda inicialmente o choque sofrido na modernidade pela urbanização e aceleração do tempo, acarretando um bombardeio de estímulos que afetam a percepção do indivíduo comum, fazendo com que o olhar contemporâneo seja marcado pela dispersão. Uma das consequências é que o olhar não retém, não destaca elementos, impossibilitando distinções. Quando os indivíduos lançam mão de dispositivos visuais (câmeras, celulares, etc.) é que eles individualizam as imagens, veem uma realidade cotidiana antes não percebida. da realidade cotidiana. O que está ocorrendo é que o ato de ver está se deslocando para o olho das lentes das câmeras em uma dupla direção: tanto aquelas que veem (*webcams*, câmeras de vigilância) quanto

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

¹⁸ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1977, p.14

aquelas que se utiliza para ver (*webcams*, celulares etc.). Esse duplo andamento que marca um olhar coletivo e um olhar individual norteará o capítulo.

Mostram-se, em seguida, diferenças entre as câmeras de vigilância e a narração do jornalismo televisivo tradicional. Em um primeiro momento, marcando como as primeiras acompanham o fluxo urbano (de pessoas, carros, etc.), e se algo foge a esse fluxo, então ela individualiza o objeto e inicia sua *perseguição*. Portanto ela não elabora uma *narrativa* no modelo tradicional, mas segue o fluxo dos movimentos no seu tempo de duração, ao contrário do que ocorre no jornalismo onde é o sujeito que organiza a narrativa na ilha de edição.

Hitchcock disse que a televisão pode trabalhar com a surpresa, mas não com o suspense. A análise dessa frase permitirá mostrar que o tempo marca diferença entre as imagens produzidas pela televisão e aquelas fornecidas pelas câmeras de vigilância.

Depois de trabalhar a diferença entre o registro produzido pelas câmeras de vigilância e o jornalismo tradicional, passa-se à análise daquelas imagens cada vez mais difundidas, que são produzidas pelos indivíduos comuns. Trata-se dos novos fornecedores de imagens não só para os telejornais como também *on-line*, impresso, etc. Constata-se que essas novas imagens não correspondem às *belas imagens* tradicionalmente buscadas. Mas elas trazem consigo uma característica fundamental: o indivíduo que as produz está inserido na narrativa, ao contrário do que ocorre na narrativa do jornalismo tradicional.

Para tornar clara essa distinção de produtores de imagens, distinguem-se três tipos de jornalismo: o tradicional, o cidadão e aquele *produzido* pelo indivíduo comum, cada um deles possuindo natureza e caráter diferentes.

Finalmente, ao se falar da atual face da interatividade, mostra-se como ela é uma maneira pela qual o jornalismo tradicional pretende incorporar as novas imagens produzidas pelo indivíduo comum.

O quarto capítulo trabalha com imagens geradas pelo indivíduo comum. Trata-se das imagens produzidas por Dona Vitória, uma aposentada de oitenta anos que comprou uma minicâmera VHS e filmou às escondidas o movimento do tráfico na Ladeira dos Tabajaras.

A importância das filmagens de Dona Vitória é que nesse caso, apesar de existir um olho por trás da câmera (o que não ocorre com as câmeras de vigilância), suas imagens aproximam-se (por um uso singular da voz *off*) daquelas produzidas pelas câmeras de vigilância: ambas atualizam um presente vivido.

Comparando as imagens produzidas por Dona Vitória com aquelas das câmeras de vigilância, percebe-se que é o olhar da aposentada que organiza o relato enquanto na câmera de vigilância é um olhar sem sujeito. As duas imagens estão ligadas ao dispositivo da denúncia. E embora o tempo das câmeras de vigilância seja contínuo, e Dona Vitória, durante as 30 horas de gravação ligue e desligue a câmera, ambas atualizam um presente vivido. A aposentada faz isso por seu relato, construído como um monólogo interior, produzindo um tipo de fala compartilhada entre ela própria, a ação que está sendo filmada e o espectador.

O caso de Dona Vitória é ilustrativo porque vem mostrar aquilo que se discute no capítulo três: a linguagem do jornalismo tradicional e aquela nova produção trazida pelos novos fornecedores de imagem.

Para finalizar, discute-se, a partir do caso de Dona Vitória, como os veículos de comunicação, em particular a televisão, tentam se apropriar das imagens produzidas pelo indivíduo comum. Isso acarreta uma mudança na narrativa desses meios, fazendo com que a televisão tente reinventar, a partir desses novos elementos, seus padrões tradicionais de imagem do telejornalismo.

Talvez esse procedimento de apropriação tente de algum modo esvaziar essas imagens de suas referências político-sociais. Isso acarreta uma tensão entre o olhar do indivíduo comum, cada vez mais próximo das novas tecnologias, e o fazer jornalístico.

CAPÍTULO 1. TELEVISÃO, EXPERIÊNCIA, NARRATIVA E INFORMAÇÃO: A ENUNCIÇÃO DE UMA LINGUAGEM DE VIGILÂNCIA.

Uma fábula indiana conta a história de um homem terrivelmente feio que atravessou o deserto a pé. Viu uma coisa que brilhava na areia. Era um pedaço de espelho. O homem se ajoelhou, pegou o espelho e olhou. Nunca antes tinha visto um espelho:

- Que horror! – exclamou. Não espanta que o tenham jogado fora!

Largou o espelho e continuou seu caminho ¹⁹

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

Há 22 anos, no ano de 1984, na II Manifestação Internacional de Vídeo na cidade de Montbéliard, o tcheco Michael Klier, radicado em Berlim, foi o grande vencedor da competição com uma colagem de cenas obtidas pelas câmeras de vigilância: *Der Riese* (O Gigante). Klier montou todo o filme a partir de imagens capturadas pelas câmeras de vigilância automáticas, instaladas em pontos estratégicos, como aeroportos, estradas e supermercados, de várias cidades alemãs. Na época, o artista chegou a declarar que via no vídeo de segurança “o fim e a recapitulação de sua arte...”.²⁰ Esta declaração de Klier inspira dizer, como se verá nesse capítulo, que se vê nas imagens das câmeras de vigilância automáticas *o fim e a recapitulação* da imagem exibida na tela de vidro da televisão.

¹⁹ MOURÃO, Maria Doria & LABAKI, Amir. (Org.) *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.81

²⁰ VIRILIO, Paul. *A máquina de Visão: do fotograma à videografia, holografia e infografia* (computação eletrônica: a humanidade na “era da lógica paradoxal”). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 72.

Este adeus solene ao homem por trás da Câmera, este desaparecimento total da subjetividade visual em um efeito técnico permanente, uma espécie de pan-cinema permanente (...) faz do novo material de visão uma matéria-prima da visão impávida e indiferenciada. (...) Com a interceptação do olho pelo aparelho de olhar, assistimos à emergência de um mecanismo não mais de simulação (como nas artes tradicionais) mas de substituição, que se tornará a última trucagem da ilusão cinematográfica.²¹

Em 1988, Virilio²² anunciava a existência de mais de 10 mil destas câmeras instaladas em todo o mundo. No Brasil, a exemplo desta vigilância global, em dezembro de 2006, já existiam no Rio de Janeiro 449 câmeras instaladas em diversos pontos dos espaços públicos da cidade; a este número somavam-se 94 câmeras da CET- Rio espalhadas nas principais ruas e avenidas da cidade e em lugares de grande fluxo, não só de trânsito como de indivíduos; 174 delas vigiam o Aeroporto Internacional Antônio Carlos Jobim, outras dezesseis foram fixadas ao longo das quatro galerias do Túnel Rebouças. Além disso, a Polícia Militar instalou 220 câmeras no entorno dos Batalhões da Região Metropolitana.²³

Deste modo se articulam novos modos de controle:

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

Todo o sistema hierárquico que ainda organiza certas estruturas de poder em nossa sociedade tenderá a se tornar obsoleto, cabendo então à percepção sintética e aos *expert systems* o controle automático de atividades tão diferenciadas como a produção industrial, o trabalho nos escritórios, o lazer em espaços públicos, a espionagem militar e assim por diante.²⁴

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

Até pouco tempo, as imagens produzidas e exibidas nos telejornais não eram imagens que traziam uma *enunciação de vigilância* e sim de *informação*, matéria prima da notícia jornalística. As imagens tinham, portanto, um outro caráter,

²¹ *Ibid*, p.72.

²² *Idem*. *A Bomba Informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, p.67.

²³ O GLOBO. Caderno Especial, 27 de dezembro de 2006, p.5.

²⁴ MACHADO, Arlindo. *A Cultura da Vigilância*. In NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária - televisão e Democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 96.

fundamentado no compromisso de narrar acontecimentos *tematizados* e/ou *enquadrados* nas suas respectivas editorias jornalísticas, fossem elas de política, cultura, polícia, economia etc. Na atualidade, boa parte das imagens exibidas diariamente nos telejornais – e cada vez se fazem mais presentes – é marcada pelo enunciador da vigilância; são imagens que, por sua natureza e caráter, não se enquadram nas tradicionais editorias das redações, e das quais podemos dizer, se integram a uma nova editoria que consiste num tipo de “reencarnação moderna de um panóptico, dissimulado e quase invisível, que se estende por todas as dimensões de nossa vida como uma teia esgarçada, porém implacável.”²⁵

Ao descrever o panóptico de Bentham, Foucault assinala: “o panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto”.²⁶

O poder, na atualidade, de certa maneira, carrega consigo características do modelo panóptico, principalmente no que diz respeito à dissociação do par *ver-ser visto*. As câmeras de vigilância formam hoje novos dispositivos de visibilidade onde os corpos são vistos, em fluxos nos espaços públicos da cidade.

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

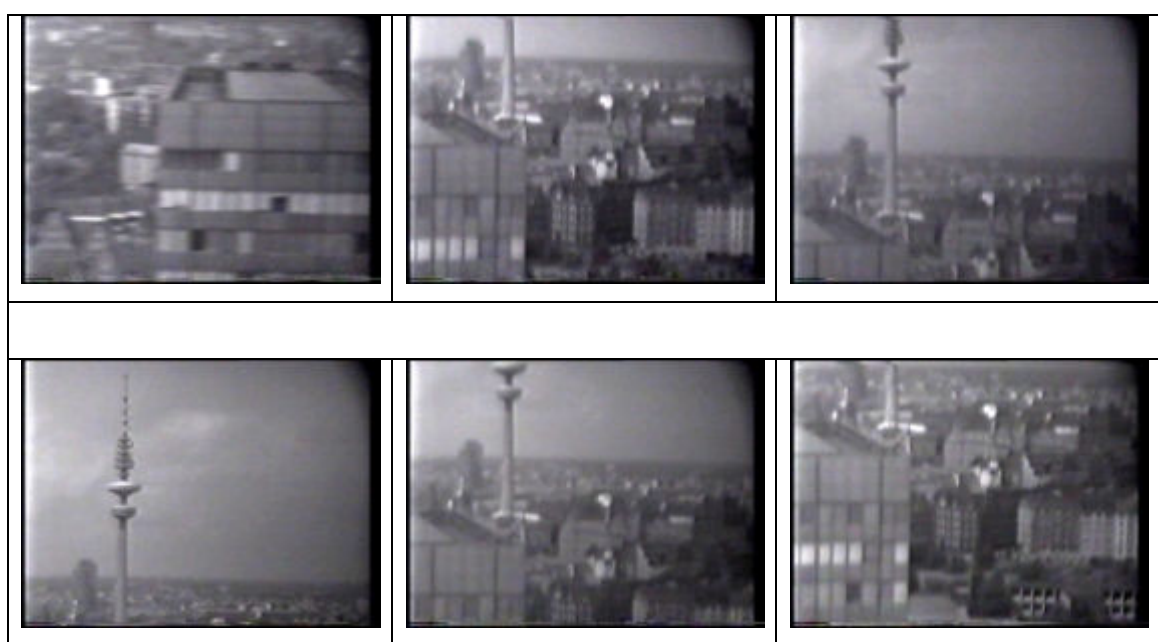
Porém é preciso observar que as imagens de vigilância exibidas frequentemente nos telejornais não são só capturadas através das câmeras *oficiais*, estrategicamente instaladas nos espaços públicos, pela Polícia Militar, nem tampouco por aquelas de controle do tráfego sob a responsabilidade da CET- Rio mas também, e sobretudo, pelas minúsculas *Webcams*, comumente usadas nos estabelecimentos comerciais onde se lê *sorria você está sendo filmado*, ou mesmo por qualquer indivíduo,

²⁵ *Ibid*, p. 93.

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 178.

que de posse deste aparelho o utiliza com o intuito de gravar ações escusas nos espaços privados. Trata-se aqui de imagens que se associam na sua abordagem - todas exibem uma natureza mecânica de vigilância - mas ao mesmo tempo se diferenciam no seu caráter.

A captação destas imagens pela Polícia Militar, CET-Rio e nos estabelecimentos comerciais (onde o indivíduo faz de conta que a câmera não está ali) tem em comum a ausência de operadores nas suas câmeras e que, por isso, realizam movimentos mecânicos, previamente estabelecidos: em linha reta, de cima para baixo, da esquerda para a direita e vice-versa:



Deste modo, o *olhar* é enquadrado de forma angular, isto é, as câmeras são posicionadas (no alto dos prédios, nos postes e sinais de trânsito das avenidas, no teto dos estabelecimentos), de maneira que não possam se desviar das ações desenvolvidas pelo indivíduo. Porém, somente naqueles espaços específicos, mesmo que algo relevante ocorra ali, simultaneamente, ao lado, suas coordenadas não são desviadas para além daquele limite visual.

Já o uso da *Webcam*, denominada pela imprensa como *câmera escondida* implica num outro caráter de vigilância que consiste, primeiramente, numa relação na qual o indivíduo que está sendo filmado não é avisado sobre a existência da câmera – em geral, ela é camuflada na própria roupa ou em qualquer outro objeto usado pelo

controlador²⁷ das imagens -, e neste caso é pertinente observar que, embora a câmera esteja fixada, na maior parte das vezes, no próprio corpo do jornalista, não implica em dizer que o olho dele esteja *colado* à lente, pelo contrário, o olho está tão distante dela tal qual o olho das câmeras controladas pela Polícia Militar ou pelos profissionais da CET-Rio. No entanto os movimentos desta câmera não respeitam os enquadramentos previamente estabelecidos por aquelas: linha reta, de cima para baixo e da esquerda para a direita. Neste caso, o controlador da câmera pode captar imagens a partir de outros movimentos e enquadramentos que não estes.

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

Na tela da televisão, em especial nos programas jornalísticos, este tipo de imagens, cada vez mais inseridas, são imagens *não* convencionais, marcadas (como será visto no desenvolvimento desse capítulo) por um certo *estranhamento* causado aos olhos do espectador. O estranhamento provém, e aqui seguimos Freud, da ambigüidade que a palavra alemã *Das Unheimliche* traz consigo, oscilando entre o familiar e o desconhecido e traduzida habitualmente por estranho, macabro, assustador, ganha pelo adjetivo que a compõem (*heimliche*), ambigüidade de algo que é *familiar e conhecido* e, ao mesmo tempo, *inquietante e estranho*.

Os planos feitos em *plongée* são os mais comuns neste tipo de imagem vigilância, é quando a câmera se posiciona de cima para baixo provocando um *efeito* de total visibilidade do ambiente e daqueles que por eles circulam. É um plano que não privilegia a individualidade, mas a ação coletiva. A enunciação da vigilância se efetua, portanto, na sua verticalidade quando então “os objetos nos percebem.”²⁸ Na câmera

²⁷ Usamos a palavra “controlador” ao invés de “realizador” por acharmos mais adequada a este tipo de captação de imagem. São imagens que só serão reveladas quando transportadas à tela do computador e serão tão surpreendentes para aquele que as capturou quanto para seus espectadores.

²⁸ A citação “Agora os objetos me percebem” consta no *cahiers* do pintor Paul Klee, e é usada por Paul Virilio para definir uma nova disciplina técnica: “a ‘visiônica’, a possibilidade de obter uma *visão sem olhar* em que a câmera de vídeo será submetida a um computador; este último assumir para a máquina, e

escondida, ao contrário, o seu controlador deixa transparecer, através dos seus movimentos, a necessidade de individualização da ação; é preciso que a personagem seja imediatamente identificada pelo espectador simultaneamente à ação que está realizando. Neste caso, a câmera deve ser trabalhada na altura do indivíduo e não sobre ele.

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

Essas imagens, além das câmeras de vigilância, têm outras origens. Nem sempre são produzidas por profissionais, mas por indivíduos comuns que, de posse de *Webcams*, celulares, câmeras fotográficas e filmadoras registram, não só atos de corrupção como também flagrantes do cotidiano das cidades, um fenômeno que vem se proliferando de forma banal na atualidade.

Explicitemos este panorama traçado: em primeiro lugar, a diferença entre as imagens dos telejornais e as câmeras de vigilância; em seguida como as câmeras de vigilância atuam na cidade moderna.

1.1-CÂMERAS DE TV E CÂMERAS DE VIGILÂNCIA

Crê-se que hoje existem na imagem eletrônica indícios da construção de uma linguagem própria que parece se configurar a partir das referências estéticas da produção de vídeos, em especial, dos vídeos de vigilância²⁹ que vêm alcançando a cada dia mais espaço nas telas das TVs. A produção dessas imagens que se expande aos meios de comunicação não tem só como origem as câmeras de segurança espalhadas nos espaços públicos das cidades, mas, também, os aparelhos celulares, *webcams*, máquinas fotográficas e filmadoras digitais usadas cotidianamente pelos indivíduos comuns.

não mais para um telespectador qualquer, a capacidade de análise do meio ambiente, a interpretação automática do sentido dos acontecimentos (...)" VIRILIO, *A máquina...*, op. cit., p.86.

²⁹ As antigas discussões sobre a relação complexa (hoje, talvez, já superadas) entre vídeo e televisão serão tratadas por nós no decorrer do capítulo.

Thomas Levin diz que "vigilância tornou-se uma questão que faz progressivamente parte da vida diária das pessoas, e é tomada como tal"³⁰. A televisão, em especial o telejornalismo, que trabalha fundamentalmente com os acontecimentos do cotidiano, torna-se, portanto, um campo fértil para a acomodação desses vídeos. Levin ressalta que o sentido de vigilância das imagens ganha visibilidade nos primórdios do cinema já em 1895, em *La sortie des usines Lumière*, dos irmãos Lumière: encontramos nessa sequência o olhar do patrão/proprietário observando seus trabalhadores ao deixarem a fábrica.³¹

Hoje essas imagens proliferam para além das telas da televisão e do cinema; são exibidas no ciberespaço e também nas páginas do jornal impresso.

Em um primeiro momento é preciso separar as naturezas das imagens produzidas para e pela televisão das imagens de vigilância, pois cada uma delas conduz o espectador por *modelos* narrativos diferentes.

No caso da TV, em especial na produção das reportagens dos telejornais, há um modelo visual/textual que o jornalista deve diariamente reproduzir ao narrar ao espectador os acontecimentos. Este modelo se estrutura nos textos lidos em *off pelos repórteres*, passagens e encerramentos, através do qual a história é montada, em tempo linear, ao acontecido. A linearidade do acontecimento, isto é, o começo, o meio e o fim da narrativa devem obedecer à ordem temporal cronológica, pois a credibilidade jornalística depende também desse modelo de tempo narrativo.

Muito embora a imagem dos vídeos de vigilância não obedeça ao modelo narrativo realizado pelo jornalismo televisivo tal como se acabou de descrever, existe uma semelhança que aproxima as imagens de vigilância das imagens produzidas pelos telejornais: as duas constroem uma narrativa linear, sendo que a televisão constrói essa narrativa linear na ilha de edição, enquanto que no caso das imagens de vigilância, ela se constrói por ela mesma, o que constitui sua própria realidade:

Quando vemos aquilo que consideramos ser uma imagem de vigilância geralmente não perguntamos se é "real" (simplesmente o assumimos como tal); em vez disso tentamos perceber se o "real" que está a ser captado pela câmera está a ser gravado ou se trata simplesmente de um sistema de circuito fechado alimentado em "tempo real".³²

³⁰ LEVIN, Thomas Y. IN SI&TU. Revista de Cultura Urbana – Privacidade # 0.5 e # 0.6: Retórica do Index temporal: Narração Vigilante e o Cinema do "Tempo Real" p. 127.

³¹ *Ibid.*, p.130.

³² *Ibid.*, p.134.

Desse modo, uma primeira aproximação entre as imagens produzidas jornalisticamente na TV e aquelas dos vídeos de vigilância ocorre porque ambas se constituem na linearidade temporal da narrativa: começo, meio e fim do acontecimento (não importa se no sistema do *ao vivo* ou em *videoteipe*). No entanto é preciso salientar uma diferença fundamental: na linguagem da televisão, o acontecimento não é capturado necessariamente na sua ordem cronológica, ordem esta construída posteriormente nas mesas das ilhas de edição; já as imagens do vídeo de vigilância, ao contrário, são captadas exatamente na ordem do acontecimento.

Muito embora as duas imagens se mostrem ao espectador na tela da TV em *vídeo tape*, isto é, tanto uma quanto a outra não exibem o acontecimento no momento em que ele está se constituindo, ou seja, *ao vivo*, as imagens de vigilância têm uma característica especial: ao serem exibidas, provocam um estranhamento³³ no espectador. Especifiquemos melhor essa estranheza, pois ela nos possibilita explicitar a diferença entre as imagens de TV e aquelas dos vídeos de vigilância.

1.1.1 Estranhamento

As imagens de vigilância parecem em um primeiro momento como sendo algo familiar, como se fosse mais uma das imagens do telejornalismo, mas, ao vê-las, elas trazem consigo algo inquietante, que as diferem das outras imagens.

O estranhamento surge da diferença de narrativa que essas duas imagens carregam. A narração é diferente: uma (do jornalismo tradicional) é capturada pelo olho do cinegrafista e a outra (a de vigilância) pelo olho da máquina. A primeira é interpretativa, enquanto a outra não tem nenhuma interpretação, não tem moral. O estranhamento é produzido por essa visão sem olho.

Em outros termos, é preciso observar que são imagens que provêm de duas fontes distintas: uma vem do olho do cinegrafista, sujeito capaz de interpretar o mundo,

³³ Como se disse anteriormente, usou-se a palavra no sentido do *Heimlich* freudiano: a) familiar; conhecido; b) secreto, oculto; c) inquietante, estranho. O ponto de “torção” em que *heimlich* passa de “familiar e conhecido” para “inquietante e estranho” ocorre no sentido b: aquilo que é “secreto e oculto” pode ser “familiar, íntimo e recôndito” para aquele que participa do segredo (pois acontece entre quatro paredes). Por outro lado, o “secreto e oculto” pode ser sentido como “escondido, furtivo e estranho” na avaliação dos outros excluídos. (Ver HANNS, L.A. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 - *Verbete Heimlich*).

enquanto a outra surge através de um olho autômato, objeto maquínico que capta o mundo, construindo uma *visão sem olhar*:

(...) uma *visão sem olhar* em que a câmera de vídeo será submetida a um computador, este último assumindo para a máquina, e não mais para um telespectador qualquer, a capacidade de análise do meio ambiente, a interpretação automática do sentido dos acontecimentos nos domínios da produção industrial (...).³⁴

Uma segunda característica que diferencia os dois tipos de imagem, e que produz esse estranhamento, é a obscenidade, isto é, a imagem do jornalismo tradicional, pelo trabalho de edição, traz consigo um processo de ocultamento de fazer permanecer algo em segredo, escondido. Por outro lado, a imagem de vigilância é obscena:

(...) quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue.(...). O que vale para os corpos é igualmente válido para a mediatização de um acontecimento, para a informação. Quando as coisas se tornam demasiadamente reais, quando elas são dadas imediatamente, quando existem como realidade concreta, quando estamos nesse curto-circuito que faz com que as coisas se tornem cada vez mais próximas, estamos na obscenidade(...) Há escaladas na obscenidade: apresentar o corpo nu pode ser já grosseiramente obsceno, mas apresentá-lo descarnado, esfolado, esquelético, o é ainda mais.”³⁵

A obscenidade, como diz Baudrillard, deixa transparecer toda a problemática crítica da mídia em torno do limite de tolerância a esse excesso visual já que, ainda segundo o autor, a obscenidade situa-se na visibilidade total das coisas. É essa característica que produz no espectador uma estranheza em relação às imagens de vigilância exibidas na tela da televisão. Elas carregam um excesso do visível, isto é, das “coisas” que até então eram invisíveis nesta mídia.

Em outros termos, “o grau de (visão) de um sistema de vigilância eletrônica é infinitamente superior à visão do mais observador dos transeuntes (...)”³⁶. Essas imagens produzem outra visibilidade que não só estariam condicionadas a revelar uma visão do acontecimento infinitamente superior à visão dos transeuntes por serem capturadas por câmeras onipresentes e na sua maioria ocultas na paisagem urbana, mas e principalmente por revelar uma *inadequação narrativa* em relação às imagens

³⁴ VIRILIO, *A Máquina...*, op. cit., p.86.

³⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001. p. 29-30.

³⁶ VIANNA, Túlio Lima. A Era do Controle: introdução crítica ao direito penal cibernético. In: *Direito e Justiça*, v. XVIII – TomoII, 2004

produzidas cotidianamente pelo olho do cinegrafista, moldado à determinada estética institucional, na qual o olhar do espectador está, há muito, habituado.

Convém lembrar ainda que as imagens exibidas dos vídeos de vigilância não costumam sofrer *retoques*, como as produzidas na televisão que, antes de ganharem visibilidade pública, passam pelas ilhas de edição onde as narrativas tanto visuais quanto sonoras são cuidadas. As primeiras, ao contrário, têm como padrão estético as imperfeições por serem imagens *virgens* do acontecimento e que, portanto, ao chegarem à tela da TV provocam, insistimos uma sensação de estranheza ao olho do espectador.

Esta estética, muito embora possa assemelhar-se às inserções do *ao vivo*, produzidas pelas emissoras de televisão, provoca um deslocamento no acontecimento por dois motivos: primeiro porque o espectador assiste a cenas que revelam ações que dificilmente poderiam ser mostradas, isto é, situações que dependeriam de uma boa dose de sorte para serem capturadas por um cinegrafista que estivesse no local e no instante certo do encadeamento das ações. Sendo assim, neste primeiro momento, o espectador é tomado por uma sensação de “não é possível que eu esteja vendo isso”.

Uma dessas imagens, por exemplo, foi a do assassinato de um vigia em um posto de gasolina no município de Duque de Caxias, em fevereiro de 2007, quando um policial dispara dois tiros contra o homem que morre na hora (imagens que serão analisadas por nós mais à frente no texto). Essas imagens não são, pura e simplesmente, um registro informativo com o qual trabalham as produções dos telejornais, ganham uma outra dimensão narrativa propiciada pelas câmeras de vigilância: elas tornam-se obscenas (no sentido trabalhado acima).

A estranheza do espectador em relação a estas imagens de vigilância exibidas na tela da televisão provém, portanto, desse excesso de visível, isto é, das *coisas* que até então eram invisíveis nesta mídia.

Um terceiro motivo que causa esse estranhamento e que ao mesmo tempo diferencia os dois tipos de imagem, provém da textura da imagem que, por suas imperfeições estéticas, traz com ela alguma coisa de fantasmagórico: cores pálidas (algumas em preto e branco), áudio prejudicado (algumas vezes inaudível), além, é claro, da grande maioria destas imagens serem captadas pela posição elevada da câmera, e que, portanto, ao se misturarem as outras chamam a atenção do espectador por narrarem de uma outra maneira os acontecimentos.

Em quarto lugar, essa estranheza provém do fato de estarmos diante de uma realidade reconfigurada do acontecimento, isto é, o espectador defronta-se não mais

com uma narrativa feita para o telejornal (fragmentada, esteticamente elaborada nas ilhas de edição); os vídeos de vigilância trazem consigo um valor documental, como se estivesse diante do próprio acontecimento e não de uma narrativa que nos informa sobre ele.

Retomando: falou-se de quatro características que distinguem as imagens dos telejornais daquelas produzidas pelos vídeos de vigilância e que propiciam o estranhamento: o tipo de narrativa, a obscenidade, a textura da imagem e o valor documental dos vídeos de vigilância. Isso ocorre por uma situação específica. É a tentativa da televisão de se apropriar da linguagem do vídeo de vigilância. Para explicitar esse mecanismo, tome-se, primeiramente, a narrativa da vigilância no cinema.

Thomas Levin, ao analisar o filme *Conversation* de Francis Ford Coppola, rodado em 1974, conta, ao descrever a sua última cena, que o personagem Harry Caul (interpretado pelo ator Gene Hackman), reconhecido como o mestre da bisbilhotice e considerado como um homem paranóico, já que passa todo o filme envolvido em ações de vigilância, encontra-se em casa tocando o seu saxofone quando percebe que naquele espaço existe um dispositivo de vigilância. Desesperado, inicia a busca pelo dispositivo -Harry Caul encontra-se, nesse momento, no mesmo lugar daqueles aos quais vigiava. Mesmo após desmontar toda a casa nada encontra. Na última cena do filme, a câmera num movimento para frente e para trás revela ser ela própria o mecanismo que Harry tão desesperadamente tenta descobrir.

A vigilância tornou-se (no cinema) a própria narração como diz Levin: “o lugar da vigilância deslocou-se imperceptível mas decididamente para fora do espaço da história, para a própria condição de possibilidade da história. A vigilância passou a ser aqui a assinatura formal da narração do filme”³⁷.

No caso da televisão, ela também tenta se apoderar do espaço constituído pela narrativa da vigilância ao acomodar sob as lentes de suas câmeras jornalísticas essa outra imagem como se ela lhes pertencesse. Se no cinema isso parece estar resolvido, na televisão, como se disse anteriormente, existem, ainda, aos olhos dos espectadores, diferenças que acarretam o estranhamento.

³⁷ LEVIN, *op. cit.*, p.132

1.1.2 Narrativas: telejornalismo e vídeos de vigilância

Alguns autores mostram-se contrários à distinção entre televisão e vídeo, partindo do princípio que tanto um quanto o outro apresentam imagens eletrônicas e que, neste caso, tanto faz se estas imagens são de monitoramento de circuitos fechados de *vídeo tape* ou de qualquer outra modalidade de vídeo. Arlindo Machado defende que o termo vídeo

abrange o conjunto de todos esses fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica (...). Nesse sentido abrange também isso que convencionalmente chamamos de televisão, o modelo *broadcasting*³⁸ de difusão da imagem eletrônica.³⁹

Neste caso, concorda-se, não há distinção quanto às origens eletrônicas das imagens. Há, porém, distinção no seu caráter: enquanto uma busca através da vigilância registrar possíveis transgressões dos indivíduos nos espaços públicos, a outra se apresenta com uma narrativa informativa pública; a primeira trabalha com informação: coleta de dados apuração; a outra trabalha no controle dos espaços.

Chama-se a atenção para o *encontro* destas imagens que, muito embora sejam diferentes, isso não as impossibilita de estarem juntas nos telejornais e, aparentemente, determinadas a estabelecer para o espectador as mesmas relações narrativas falsamente centradas, no campo da informação. Neste caso, ao se misturarem as duas, as produções dos telejornais buscam neutralizar o sentido de vigilância para melhor se apropriar da *impressão de realidade* que essas imagens provocam no espectador. De certo modo, são imagens de legitimação do discurso telejornalístico.

Embora sejam diferentes, elas são misturadas como se fossem imagens informativas, ora a vigilância é mais que informação: é uma imagem construída em plano sequencial, uma imagem forte, é como se fosse ao vivo

Para diferenciar a imagem de vigilância da imagem jornalística (de informação), utilize-se a noção de narrador, tal como foi formulada por Walter Benjamin. Ele caracteriza três tipos de narradores: *o narrador clássico* que tem como função dar ao ouvinte a oportunidade de trocar experiências e, neste caso, aquilo que está sendo narrado está mergulhado na vida do próprio narrador. Um segundo tipo de

³⁸ *Broadcasting*: radiodifusão, emissão através das ondas hertzianas. Glossário. MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁹ *Ibid*, p.7

narrador (*o narrador do romance*), é definido por ele como aquele que já não fala mais de maneira exemplar ao leitor; ele surge com o aparecimento do processo de impressão.

⁴⁰ E, por fim, *o narrador jornalista*, quando a narrativa perde seu lugar para a informação⁴¹ e nesse caso nos diz Benjamin; a informação aspira a uma verificação imediata, precisa ser compreensível ‘em si e para si’. Muito embora ela possa se igualar aos relatos antigos, a ela não são permitidos relatos miraculosos; é, portanto, indispensável que o relato da informação seja plausível e é nisso que ela, afirma ainda Benjamin, torna-se incompatível com o espírito da narrativa⁴². Deste modo, aos olhos do autor, a difusão da informação é responsável de maneira decisiva, pelo declínio da narrativa clássica, porque esta é gerada na própria experiência do narrador. Já na difusão da informação, o relato do acontecimento é decorrente da experiência alheia e, no caso específico das matérias exibidas nos telejornais, a experiência alheia é “escolhida e organizada” pelo jornalista ao contrário das imagens dos vídeos de vigilância que fogem a qualquer tipo de escolha e ordenação destes profissionais.

Sabe-se que uma das características originais da imagem de vigilância, ao ser exibida na tela da televisão, é não ter sido captada por um cinegrafista, não tendo havido, portanto, escolha informacional por parte de um jornalista, já que fugiu, no instante de sua captação, a qualquer tipo de pré-produção/produção do acontecido. Logo é um tipo de imagem que fundamentalmente se diferencia da telejornalística pela ausência destas ferramentas. No entanto, há sempre uma escolha posterior desse

⁴⁰ “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-lo.

⁴¹ Na verdade Benjamin quando fala sobre esse terceiro tipo de narrador não o designa como sendo o jornalista, mas ao fazê-lo não estamos distante do espírito de Benjamin, é sintomático que ao caracterizá-lo ele utilize um exemplo provindo da imprensa: “Villemessant, o fundador do Figaro, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. ‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri.’ Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era [203] válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’.” (BENJAMIN, W. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In:-----, *Obras Escolhidas* – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.202-203).

⁴² *Ibid.*, p.203-204.

material: segundo Bruna Martins, editora de texto da TV Record-Rio, quando a empresa solicita aos órgãos de Segurança Pública as imagens dos acontecimentos, elas são enviadas em DVDs com 10 a 16 horas de gravação. O material é, então, transcodificado para o sistema Betacam quando, então, é recortado em suas extremidades. Esse material sofre uma pós- produção visando a um melhor *ganho* de imagem. Ainda, segundo Bruna Martins, a cena em si não sofre nenhum tipo de manipulação.

A questão que se coloca neste momento é: qual relato constitui a narrativa no vídeo de vigilância? Ou que relação é possível ser estabelecida entre a ação e narração nestes vídeos? O ponto central está na ausência do sujeito, agente narrador, isto é, o relato dos vídeos de vigilância é construído sem a mediação de um jornalista. Nesse caso, a ação é única, resulta de um campo visual construído sem cortes e contínuo, espacial e temporalmente, portanto é exclusivamente mediada pela lente da câmera capaz de produzir um relato visual sem rodeios onde tudo (ou quase tudo) é exposto ao espectador, ao contrário da produção jornalística que tem por norma eliminar o excesso.

O vídeo de vigilância é visualmente privilegiado em relação à visibilidade das matérias jornalísticas, nele o acontecimento é desnudado por inteiro. Logo, ao romper com o modelo de visibilidade habitual do espectador diante da tela da televisão por mostrar *coisas* que nem mesmo o jornalista pôde ver e menos ainda experimentar, surge diante do espectador um acontecimento indissolúvel no qual imagem/narrativa e/ou narrativa/imagem passam a constituir um só corpo e, neste caso, talvez, possa dizer-se que a verdadeira autenticidade dos acontecimentos exibidos através dos vídeos de vigilância independe de um sujeito narrador nos moldes tradicionais, isto porque nele a narrativa é única e exclusivamente produto da lógica interna do relato; ela dá visibilidade a algo que antes das câmeras de vigilância permanecia oculto, e era reconstituído jornalisticamente para os telejornais. Isso produz aquilo que será analisado mais à frente, o efeito de real.

Nessa perspectiva torna-se mais evidente que boa parte da produção jornalística trabalha com os indícios do acontecimento e não propriamente com o que está *acontecendo*, e que uma das tentativas de *recuperá-lo* visualmente, para o espectador, é usar simulações elaboradas através dos computadores, bem ao contrário do vídeo de vigilância; nesse não há indícios do crime, mas o próprio crime.

Convém retomar como exemplo o crime, já citado anteriormente por nós, ocorrido no dia 10 de fevereiro de 2007⁴³ quando um cabo da Policial Militar dispara dois tiros contra um vigia num posto de gasolina no município de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro: o primeiro tiro é em direção ao chão e o segundo tem como alvo o peito da vítima. O crime filmado pelas câmeras de vigilância afixadas no local foi posteriormente exibido nos telejornais de diversas emissoras de televisão em rede nacional. As imagens, além de mostrarem que a vítima, apesar de não estar armada (o policial exige que o vigia levante a camisa antes de atirar contra ele), mesmo assim o policial passa a agredi-lo com tapas no rosto, instantes antes de disparar.



O vigia, logo após o disparo, agoniza por exatamente seis segundos diante dos olhos do espectador, para em seguida morrer.

Ora, inegavelmente, o vídeo de vigilância constrói uma narrativa do crime que vai se diferenciar substancialmente da construída por uma equipe de televisão que, ao chegar ao local, só resta trabalhar com os indícios daquilo que já aconteceu, isto é, filmar o corpo da vítima, se ainda estiver no local do crime e/ou ouvir testemunhas. No

⁴³ BRITO, Carlos. Câmeras flagram PM matando vigia num posto de gasolina em Caxias. *O Globo*, 6 de julho de 2007, Caderno Rio, 2 ed, p. 14.

caso do vídeo de vigilância o espectador acompanha o desencadear da tragédia na sua própria simultaneidade no tempo, isto é, entre o disparo do tiro e a morte, a vítima agoniza exatamente por seis segundos. Contudo, associadas às imagens dos jornalistas esses vídeos de vigilância imprimem à reportagem um “efeito de real” até então desconhecido dos espectadores.

1.1.3 Os tempos “ao vivo” e simultâneo

É preciso distinguir dois tipos de coincidências implicadas no sentido de simultaneidade do tempo. Um liga o *tempo simbólico* com o *tempo de exibição*; o outro liga o *tempo de emissão* com o *tempo de recepção*. O primeiro é conhecido no cinema. Nele o tempo (de duração) vivido pela personagem na narrativa é o mesmo tempo vivido pelos espectadores na sala de projeção. Arlindo Machado exemplifica esta coincidência através do filme “Cléo de 5 às 7”, de Agnès Varda, rodado em 1961. Nele há um sincronismo entre a história da personagem, na tela (Cléo aguarda o resultado de um exame médico) e a permanência do espectador na sala de projeção. Os cortes existentes no filme não suprimem o intervalo de tempo.

Um segundo sentido de simultaneidade liga o tempo de emissão ao tempo de recepção, este é regra no *ao vivo*, na televisão, onde o tempo de enunciação coincide com o de recepção. Neste caso, diz ainda Machado, “o espectador sente-se co-participante de um processo em andamento (...)”⁴⁴.

Essa simultaneidade produzida pela TV *ao vivo* tem uma característica que a diferencia, definitivamente, da simultaneidade do cinema. Nela, o evento ainda não se completou, está em pleno andamento; seus resultados ainda não são conhecidos e podem vir a surpreender o espectador o que obviamente não poderia acontecer na narrativa cinematográfica; não pelo ato de *surpreender* o espectador, mas porque, naturalmente, a narrativa *ao vivo* é inviável no cinema. O vídeo de vigilância não se situa no tempo simultâneo nem do cinema nem da televisão, ele está exatamente no espaço entre os dois. Nele o que predomina é a simultaneidade de um *tempo vivo*; temporalidade que se constitui no *fluxo incessante* das ações: “a vítima agoniza exatamente por seis segundos”.

Sendo assim, pode-se dizer que o tempo implícito no vídeo de vigilância está inserido “(...) numa relação, no seio de uma única e mesma sequência de

⁴⁴ MACHADO, A Arte..., *op. cit.*, p.76.

acontecimentos, entre o que se produz “mais cedo” e o que se produz “mais tarde”:⁴⁵ “entre o disparo do tiro e a morte, a vítima agoniza por seis segundos”. Logo a imagem, ao incorporar sequencialmente as ações, traz com ela um *tempo vivo* do acontecimento, isto é, um tempo com fortes características de *tempo presente* e neste caso a simultaneidade intrínseca ao vídeo de vigilância foge às ligações entre tempo simbólico e o tempo de exibição do qual o cinema se apodera e entre o tempo de emissão e recepção como sugere o *ao vivo* na televisão na verdade, o vídeo de vigilância revela um presente que se perpetua a cada exibição.

Deste modo, cada vez que o vídeo do assassinato do vigia no posto de gasolina for exibido na tela da TV será desencadeado no espectador o efeito de um acontecimento ocorrido no tempo presente, num “presente vivo” como nos fala Arlindo Machado. Nesse caso, a distância temporal entre o ocorrido e a sua exibição são enfraquecidas (não importa para o espectador se o crime aconteceu ontem ou há 15 dias). Sendo assim, esta imagem sequencial traz com ela presentidade ao acontecimento fazendo com que o espectador sinta-se “co-participante de um processo em andamento”: vive-se (junto) os seis segundos de agonia da vítima.

1.2. IMAGENS NA CIDADE

Há, na atualidade, entre o poder e os corpos, um elemento de interação: a *imagem*. Lembrando Foucault, o corpo, inicialmente supliciado (sociedades de soberania), posteriormente moldado (sociedades disciplinares) hoje está enfraquecido e o poder passa a ser exercido, não apenas sobre a materialidade dos corpos, mas sobre as suas imagens que são produzidas pelas câmeras instaladas nos espaços públicos das cidades e, simultaneamente propagadas nas telas de vidro dos computadores instalados nos centros de captação. Assim, o poder atua não mais tanto sobre o corpo encarnado do indivíduo, mas sim e especialmente sobre o espectro deste corpo.

Diante disso, é preciso compreender como se constitui, na atualidade, a relação deste *corpo moderno*, construído através de um olhar tecnológico, com o poder.

Num contexto de digitalização universal, em que uma nova metáfora bioinformática tomou de assalto o nosso corpo, o velho corpo humano (...), já prece obsoleto. Diante da matriz tecnocientífica, onde o ideário virtual vê na

⁴⁵ ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.61.

materialidade do corpo uma viscosidade incômoda (...), ansiamos pela perda do suporte carnal, aspiramos por uma imaterialidade fluída e desencarnada.⁴⁶

Esta afirmativa de Pelbart revela a perda gradual de um velho corpo humano e o aparecimento de um outro corpo, configurado na sua imaterialidade desencarnada que se configura através da sua semelhança na imagem.

Veja-se como esse processo ocorre hoje e como ele aparece na TV. Primeiramente se explicita uma nova visão do espaço urbano onde estão sendo construídas *galerias* vigiadas pelas câmeras. Tais câmeras vigiam o fluxo dos corpos; sua função primeira não é identificar, mas gerir fluxos.

1.2.1. Espaço urbano: galerias de vidro

Com a inserção, cada vez mais comum, das imagens dos vídeos de vigilância nos programas jornalísticos, o telejornalismo brasileiro passa a ganhar uma nova configuração e, conseqüentemente, o olhar do espectador é submetido a ela; diante dele um acontecimento em pleno andamento, ocorrendo no seu próprio tempo de duração. Esta experiência visual quase cotidiana exercita também o espectador a um *tipo* de olhar que se aproxima do olhar dos agentes de vigilância, aqueles que ocupam as centrais de captação das imagens vigiando as ações que se desenrolam nos espaços públicos. Isto porque, como já se disse anteriormente, são imagens que se caracterizam inicialmente para uso comprobatório das transgressões praticadas nestes espaços e não como imagens meramente informativas.

Essas imagens, ao serem exibidas nos telejornais, expandem este olhar de vigilância a um grande público. Deste modo, o espectador parece experimentar na atualidade a passagem de um olhar treinado pela televisão clássica para um outro olhar - que surge com o uso dos novos dispositivos tecnológicos de visibilidade -, capaz de tirar esse espectador do lugar confortável de *assistente do acontecido* para o lugar de *vigia do acontecendo*. Este processo conduz o espectador a fazer novas leituras dos espaços públicos da cidade que são marcados pelas câmeras de vigilância.

Quando Benjamin fala sobre as Passagens construídas em Paris, no ano de 1852, as descreve como

⁴⁶ PELBART, Peter Pal. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p.46

(...) galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas em mármore que atravessam quarteirões inteiros (...). Em ambos os lados dessas galerias, que recebem luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade (...). São elas o refúgio para todos que são pegos desprevenidos. Garantindo um passeio seguro, porém restrito, do qual os comerciantes também tiram suas vantagens⁴⁷.

Assim como as *passagens* envidraçadas construídas na cidade de Paris ao final do século XIX anunciavam aos seus moradores e visitantes uma cidade em processo de transformação arquitetônica, as câmeras de vigilância hoje espalhadas nas principais ruas e avenidas dos grandes centros urbanos parecem anunciar de certa maneira, através de seus *corredores* formados por suas lentes de vidro invisíveis, as *novas passagens* do século XXI. Deste modo, a arquitetura urbana atual, ao integrar-se a uma *topologia eletrônica*, perde uma inscrição espacial anterior e passa a se constituir “nas sequências de uma planificação imperceptível do tempo na qual a interface homem/máquina toma o lugar das fachadas dos imóveis, das superfícies dos loteamentos”⁴⁸. Virílio diz ainda que:

A representação da cidade contemporânea, portanto, não é mais determinada pelo cerimonial da abertura das portas, o ritual das procissões, dos desfiles, a sucessão de ruas e das avenidas: a arquitetura urbana deve, a partir de agora, relacionar-se com a abertura de um “espaço- tempo tecnológico”.⁴⁹

A cidade de Nova York parece ser um bom exemplo da existência destas *passagens*. Recentemente foi divulgado que Nova York⁵⁰ (hoje com seis mil câmeras de vigilância) será a primeira cidade nos EUA, a ser observada por um sistema de vigilância, ligado diretamente ao Departamento de Polícia. Só ao sul da ilha de Manhattan serão mais de cem câmeras de alta definição que vão integrar o sistema, para vigiar, especialmente, pedestres que transitarem nas ruas próximas a *Wall Street*, área crítica da economia americana. Ainda segundo divulgação, o projeto chamado de *Lower Manhattan Initiative* prevê também a instalação de mais três mil câmeras de vigilância pública e privada, na área sul de *Canal Street* até o ano de 2010, garantindo desta maneira corredor seguro. Isso lembra Benjamin comentando as passagens de Paris: elas constituem “um passeio seguro, porém restrito do qual os comerciantes também (e no

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (Org) Edição Brasileira Will Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.77-78.

⁴⁸ VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p.10

⁴⁹ *Ibid*, p.10

⁵⁰ MARTINS, Marília. Nova York Viglada. *O Globo*. Caderno Mundo, p.27, 10 de julho de 2007.

caso, principalmente), tiram vantagens”. Já naquela época, o filósofo classificava estas “passagens” como “outras cidades” existentes dentro da cidade de Paris: “Em ambos os lados dessas galerias, que recebem luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade”⁵¹

Desde logo chama-se a atenção para o fato de que, ao se apossar do conceito de *passagens* em Benjamin e o deslocar das galerias parisienses para o alinhamento das câmeras de vigilância afixadas no alto das construções nos espaços públicos da cidade atual, não se vê impedimento em reafirmar que tanto em Paris daquela época quanto na cidade de Nova York de hoje, as “passagens tecnológicas” foram e são geográfica e estrategicamente “construídas” em locais de grande concentração financeira.

No caso da cidade americana, estão os grupos que articulam grande volume de capital e no caso de Paris, alinham-se as lojas mais elegantes. Podemos dizer que no Brasil a maior concentração destas *passagens* também se localiza em áreas de grande movimentação financeira as quais integram, na sua maioria, grandes redes internacionais de hotéis e lojas comerciais de luxo. Regiões protegidas por galerias de vidro. Essas novas passagens trazem consigo uma face do horror.

1.2.2. Reflexos e transparências: a interface do horror

As ações transgressoras capturadas por essas câmeras que formam as “passagens envidraçadas” dos centros urbanos chegam às telas da televisão em especial aos programas jornalísticos. Para falar sobre elas, retorne-se à fábula com a qual se iniciou esse capítulo.

Ela conta que um homem terrivelmente feio, ao atravessar o deserto a pé, vê algo que brilhava na areia. Era um pedaço de espelho. O homem se ajoelhou, pegou o espelho e olhou. Nunca antes tinha visto um espelho:- Que horror! – exclamou. Não espanta que o tenham jogado fora! Largou o espelho e continuou seu caminho.

Façam-se algumas leituras sugeridas pela fábula, tentando compreender o horror expresso pelo personagem ao defrontar-se com o espelho. Este provém do fato dele ver sua imagem e não a reconhecer. Ele não se reconhece, o espelho para ele não reflete, mas mostra algo do mundo.

De início, é preciso dizer que o espelho é um vidro que tem em seu interior o nitrato de prata material capaz de produzir reflexos, no caso da fábula, o reflexo do

⁵¹ BENJAMIN, *op. cit.*

homem que o encontrou. O vidro, ao contrário, age exatamente pela ausência do nitrato, logo não é um material reflexivo, isto é, uma pessoa, ao se colocar diante de um vidro, terá transparências e não reflexos, logo não se vê, mas é capaz de ver o outro.

Benjamin, ao falar das paredes de *espelhos*, que revestem os cafés parisienses, lembra que elas revelam aos que passam nas ruas, as mercadorias que se encontram dispostas à direita e à esquerda nas prateleiras afixadas no interior destes estabelecimentos: “o revestimento de espelhos das paredes conduz a imagem do mundo interior para o exterior”, o vidro ao contrário, diz ele: “conduz a imagem do exterior para dentro do mundo interior.”⁵²

Ao que parece na atual fase da modernidade, os espelhos foram retirados das paredes, em seu lugar foram colocadas as lentes de vidro das câmeras de vigilância voltadas não mais para refletir, como convém aos espelhos, mas sim para dar transparência, através de suas lentes de vidro, às ações imprevisíveis que possam ocorrer no mundo, e que talvez sejam posteriormente mostradas na tela da televisão. O horror provém dessa incapacidade de refletir, onde não mais me reconheço naquilo que vejo, não consigo dar significação ao percebido, não o identifico. A perda dos espelhos traz consigo a perdas das identidades.

Roland Barthes, ao falar das fotografias, faz referência àquelas que retratam mortes violentas e catástrofes, segundo ele, são fotografias que trazem com elas “imagens traumáticas”:

o trauma é precisamente o que suspende a linguagem e bloqueia a significação. (...). As fotografias propriamente traumáticas são raras, porque, em fotografia, o trauma é inteiramente tributário da certeza que a cena realmente teve lugar: era necessário que o fotógrafo estivesse lá. (grifo original) (...). A fotografia traumática (incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas, colhidas “ao vivo”) é aquela que nada há a dizer.⁵³

As imagens dos vídeos de vigilância que chegam às telas da televisão parecem se espelhar nas imagens traumáticas descritas por Barthes capazes de colher *ao vivo* o horror do instante. Por exemplo, as imagens do vídeo de vigilância já mencionadas anteriormente e que mostram o momento em que um cabo da Polícia Militar dispara dois tiros contra o vigia num posto de gasolina e o instante de sua morte, seis segundos após os disparos. Parte-se do princípio de que estas imagens são potencial

⁵²BENJAMIN, *Passagens...*, op. cit., p.579-583.

⁵³ BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969, p.313.

e intensamente mais fortes do que aquelas comumente produzidas pelos telejornais nas quais o instante em que se deu o crime seria reconstituído jornalisticamente através dos vestígios deixados no local e das narrativas das testemunhas. No caso dessas imagens da morte violenta do vigia no posto de gasolina, *nada há a dizer*. São imagens que rompem, portanto, com os limites visuais com os quais o espectador está habituado. Diante dele surge a visibilidade total do acontecimento, ao contrário das imagens produzidas nos telejornais onde havia um tipo de cegueira em relação ao acontecimento. As novas imagens transportam o espectador para um outro campo de visão ao desvendar para ele uma sociedade onde o horror é explícito.

Mais recentemente imagens de um trágico acidente filmado pelas câmeras de vigilância do Aeroporto de Congonhas em São Paulo ganharam exaustivamente as telas da televisão: um avião que partira de Porto Alegre na tarde do dia 17 de julho de 2007, identificado como voo 3054, com destino à capital paulista, ao tentar pousar, desliza, em grande velocidade pela pista e, sem conseguir parar, acaba batendo e explodindo sobre um prédio localizado numa avenida próxima ao aeroporto, levando à morte cerca de duzentas pessoas.

O vídeo mostra o instante exato em que o avião toca a pista e os três segundos seguintes em que a aeronave desliza em direção ao seu final para, em seguida, chocar-se contra o prédio próximo ao aeroporto; neste momento avista-se na tela o clarão da explosão. São imagens que além de trazerem ao espectador a “certeza de que a cena aconteceu”, dão transparência, através do seu fluxo, “como ela aconteceu”.

“Poderia se imaginar uma espécie de lei: quanto mais o trauma é direto, tanto mais difícil é a conotação; ou ainda: o efeito “mitológico” de uma fotografia é inversamente proporcional á seu efeito traumático.”⁵⁴

Deste modo a cada exibição destas imagens o espectador é transportado ao *presente* - vivo direto da tragédia, constituído na seqüência temporal intrínseca no interior da própria tragédia (antes do clarão da explosão, o avião percorre velozmente a pista por três segundos), portanto a cada exibição, a tragédia se repete, se perpetua, inexoravelmente e *nada há fazer nem a dizer*.

Há, porém, diferenças fundamentais entre as imagens traumáticas fotográficas mostradas por Barthes e as imagens traumáticas capturadas pelas câmeras de vigilância: a primeira, para ser capturada, exige que o fotógrafo estivesse lá no local e no instante do acontecimento, enquanto que a segunda exige apenas a presença da

⁵⁴ *Ibid.*, p.313.

câmera. Muito embora as duas sejam mediadas por câmeras, elas se caracterizam de modos diferentes: uma através do olhar do fotógrafo que faz a “leitura” da cena no momento de sua captura enquanto que na outra a “leitura” é banida, indicando ao espectador a ausência de um *olho leitor* no momento de sua captação. Portanto o que o jornalismo televisivo na atualidade está fundando, ao inserir estas imagens nos telejornais, é criar aos olhos do espectador uma rotina de “ver” através daquilo que não era visto. A questão, portanto, que se apresenta não é mais tanto saber de que maneira a realidade cotidiana é retrabalhada nas ilhas de edição antes de chegar às telas da televisão, mas sim o que esta sendo ocultado.

1.2.3. O olho observador: identidade e fluxo

As imagens das câmeras de vigilância, ao passarem ao largo da leitura da cena, colocam o espectador de TV em contato com uma outra visibilidade do mundo. Um dos principais aspectos desta nova configuração está na ruptura do olhar tradicional em que, ao captar a cena, o indivíduo toma como referência a relação do seu olho com os olhos dos personagens envolvidos nela, isto é, a cena é capturada a partir da altura de *quem olha* e de *quem é olhado*. Sendo assim, podemos dizer que a imagem tradicionalmente capturada pelo fotógrafo ou cinegrafista, tinha como primeira função identificar aqueles que estavam diretamente envolvidos na cena:

durante todo o século XIX (e início do XX) a fotografia foi usada tanto como meio de identificação quanto meio para reunir evidências do crime. A coleção de retratos de criminosos presos começou logo após a invenção da fotografia (...). A apreensão de criminosos (...), quase sempre dependeu de seu reconhecimento nessas fotografias.⁵⁵

A imagem fotográfica criminal, portanto, busca desde sua origem identificar fisionomicamente os indivíduos e para isso as fotos eram afixadas nas *rougues galleries*,⁵⁶ espaços (montados pelo departamento de polícia francesa) onde eram expostas publicamente as coleções de fotos dos “malfeitores e foragidos” da lei.⁵⁷

⁵⁵ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema In: LEO, Charney ; VANESSA R. Schwartz (Orgs). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.33

⁵⁶ *Ibid.*, p. 43

⁵⁷ É bom observar que os registros fotográficos destes indivíduos não eram realizados facilmente pelo departamento de polícia, os criminosos resistiam com vários mecanismos ao registro de suas imagens. Eles (como relata GUNNING, em O retrato do Corpo Humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema que pousavam, para estes retratos) “distorciam suas expressões faciais na esperança de impedir a identificação das fotografias (...) fazendo caretas bizarras”. Hoje a resistência à identificação dos traços

“A exibição pública de retratos de criminosos profissionais (que buscavam anonimato e segredo) tornou-se uma das formas mais populares de galerias fotográficas, com pessoas afluindo a elas como se fossem pontos turísticos da cidade (...).”⁵⁸

Desse modo, talvez se possa traçar um paralelo entre a exibição das fotos dos criminosos expostas nas galerias e que, devido ao grande número de visitantes, ganhavam popularidade, com as imagens das ações criminosas captadas hoje através das câmeras de vigilância, e que se tornam populares aos serem expostas, a uma grande audiência, através da tela da TV. Em ambos os casos, há grande afluência de público: nas antigas galerias para *ver* os rostos dos criminosos e na televisão para *ver* as ações deles.

Há, porém, uma diferença entre as primeiras intenções da fotografia e as imagens de vigilância: enquanto a fotografia buscava a identidade do criminoso, a segunda busca inicialmente a sua ação criminosa. Gunning⁵⁹ conta que a fotografia na época, agia como mediadora, entre uma imagem privada e pública, e pode, portanto,

ser usada como garantia de identidade e como meio de determinar culpa ou inocência. Em sistemas de poder e autoridade, as possibilidades de circulação da fotografia também puderam desempenhar um papel regulador, mantendo um senso do singular e do reconhecível (...) a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo (...).⁶⁰

Nesses termos, fala, ainda, Gunning, a fotografia passa ser a ferramenta ideal para o processo de investigação policial por dois aspectos: primeiro pela sua condição de índice, que vai derivar do fato de que a fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, isso é ela mostra diretamente a marca da entidade e pode, portanto, fornecer evidência sobre o objeto que retrata; em segundo lugar por seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com seu objeto o que permite um reconhecimento imediato além, de sua natureza separável, o que vai lhe permitir referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo. Deste modo, conclui o autor, “a fotografia torna-se parte de um novo discurso do poder e controle”.⁶¹

Já as câmeras de vigilância registram a ação criminosa no espaço e no tempo, para somente em seguida buscar a identificação do criminoso. Nesse caso, o

fisionômicos dos indivíduos passa pelo uso de capuz que encobrem as laterais da face ocultando o seu reconhecimento bem como o uso das “máscaras ninjas” (toucas que deixam somente os olhos descobertos).

⁵⁸ *Ibid.*, p.43.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 38

⁶¹ *Ibid.*

exercício do poder se investe de uma outra prática de controle: primeiro a cena, depois o seu autor. Deste modo, pode-se dizer que as câmeras, ao serem afixadas no alto dos edifícios, postes e muros dos espaços públicos, sobre as cabeças dos indivíduos, buscam a total visibilidade das ações criminosas, ao contrário das lentes das máquinas fotográficas que se posicionam na altura dos olhos dos criminosos buscando a sua identificação.

Neste caso fica evidente que as *marcas do crime* na sociedade atual se expressam inicialmente, através do seu espetáculo (as ações do crime sequencialmente exibidas nas telas da televisão), e não mais na imagem/reflexo do criminoso. Sendo assim, o espetáculo torna-se, na sociedade moderna, como nos diz Debord, a sua principal produção.

“Ao *analisar* (grifo no original) o espetáculo, fala-se de certa forma a própria linguagem do espetáculo, ou seja, passa-se para o terreno metodológico dessa sociedade que se expressa pelo espetáculo (...) é o momento histórico que nos contém.”⁶²

No caso específico do uso das câmeras de vigilância, o espetáculo se configura no deslocamento da lente do ângulo frontal dos personagens, envolvidos na cena, para um ângulo geral capaz de dar visibilidade à ação privilegiando, deste modo, o fluxo dos corpos e suas ações e não suas identidades.

Há, porém, aqueles *malfeitores e foragidos* que, ao tomarem consciência da existência das câmeras, encenam para as suas lentes ações do mais alto grau de exibicionismo. Anderson Pereira do Nascimento de 27 anos é um desses casos. O rapaz, segundo a reportagem⁶³ cujo título é *Assaltante exibicionista é preso*, acompanhado do subtítulo *criminoso sorria para circuito interno de TV*, vinha sistematicamente assaltando uma rede de drogarias na cidade do Rio de Janeiro e tinha como hábito, a cada assalto, mostrar sorrindo a sua arma para as câmeras de vigilância do circuito interno dos estabelecimentos. Nascimento, por deixar-se identificar, acabou preso.

⁶² DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.16,17.

⁶³ Assaltante exibicionista é preso: criminoso sorria para circuito interno de TV. *O Globo*, 27 de agosto de 2007, caderno, p.17.

Assaltante exibicionista é preso

Criminoso sorria para circuito interno de TV

• O segurança de uma drogaria prendeu ontem em flagrante o assaltante Anderson Pereira do Nascimento, que parece gostar de se exibir. Anderson, de 27 anos, assaltou diversas drogarias da rede Pacheco. Durante os assaltos, ele mostrava, sorrindo, sua arma, um revólver calibre 22, para as câmeras do circuito interno de TV da drogaria.

Ontem, ao tentar roubar mais um desses estabelecimentos, na Penha, ele foi preso por um segurança, policial militar aposentado. Ao perceber a aproximação do segurança, Anderson tentou correr, mas acabou sendo capturado. Ele portava a arma que aparece usando em outros crimes.

Contra o acusado existem 28 registros de roubo, feitos em diversas delegacias, todos da rede Pacheco de drogarias. Nascimento cometeu roubos nas áreas das seguintes delegacias: 23ª DP (Méier); 13ª DP (Copacabana); 14ª DP (Leblon); 27ª DP (Vicente de Carvalho); 21ª DP (Bonsucesso); 38ª DP (Brás de Pina); 59ª DP (Duque de Caxias); 10ª DP (Botafogo); 57ª DP (Mesquita) e 1ª DP (Praça Mauá). O criminoso se apresentou na delegacia como estudante de geologia.

Já policiais do Batalhão de Policiamento em Vias Especiais (BPVE) prenderam ontem um casal que havia acabado de assaltar passageiros de um ônibus na Avenida Brasil, na altura da Penha. Um pouco antes, Jorge de Carvalho Junior, de 26 anos, e uma adolescente de 16 fizeram duas mulheres reféns. Elas foram abordadas no Centro e abando-



AS IMAGENS gravadas do assaltante e sua arma

nadas dentro do porta-malas de um Gol no Mercado São Sebastião, na Penha.

O casal em seguida assaltou passageiros que estavam no ônibus 374 (Pavuna-Praça Quinze). Eles foram presos com objetos roubados quando caminhavam na Fazenda Botafogo. As duas vítimas foram medicadas e levadas logo depois à 22ª DP (Penha), onde prestaram depoimento. Elas reconheceram Jorge e a adolescente.

Esse fato nos leva a observar que alguns indivíduos, ao tomarem consciência de que seus movimentos estão sendo registrados pelas lentes das câmeras de vigilância, são capazes de encenar através de uma estética corporal (sorrir e mostrar a arma) um *espetáculo privado* produzido especialmente para os olhos daqueles que os observam.

Muniz Sodré⁶⁴ conta que um jovem engraxate da favela da Rocinha, ao ser indagado por uma pesquisadora sobre o que gostaria de ver na tela da televisão, responde: “eu”. No texto, Sodré faz uma reflexão sobre a natureza da televisão e interpreta a resposta do entrevistado como uma manifestação do desejo de um espectador insatisfeito com a oferta da grade de programação do veículo para, em

⁶⁴ SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 9.

seguida, dizer que o jovem desejaria *ver a si mesmo* na tela da televisão, ver a sua própria imagem “refletida nesse moderno espelho eletrônico e por ele multiplicada com tal intensidade que alguma modificação viesse a ocorrer no seu estatuto social de engraxate da Rocinha ou que algo pudesse compensar uma provável auto-imagem negativa”⁶⁵

No caso de Nascimento, o ato exibicionista parece fazer parte, num primeiro momento, da reação *natural* de alguns indivíduos ao se verem diante de uma lente de câmera: se comunicar com ela. Assim, Nascimento fez o que é comum em muitos casos fazer, se exibir para a lente o que na situação em que ele se encontrava, assaltando uma drogaria, não deixa de surpreender. Desse modo, o assaltante, mesmo correndo o risco de ter sua identidade revelada, busca uma proximidade com a câmera, ação que tripudia, e ele sabe disso, com os indivíduos que estariam vigiando através da imagem, o estabelecimento comercial. Dessa maneira, Nascimento parece se importar menos em manter o anonimato do que em produzir um pequeno espetáculo exibicionista para os olhos do poder que o observa. A ação do assaltante que não resiste em se exibir para a câmera (tal qual o jovem engraxate que desejaria *ver a si mesmo* enquanto indivíduo concreto na tela da televisão) demonstra as raízes profundas da fascinação que a lente exerce sobre o homem contemporâneo.

A história da relação da lente da máquina fotográfica com os criminosos nos fala exatamente de ações contrárias às do Nascimento. Os *malfeitores e foragidos* da época que pousavam para a polícia para esses retratos

distorciam suas expressões faciais na esperança de impedir a identificação das fotografias. (...). Era preciso apenas contorcer brevemente a face para criar uma fotografia grotesca. (...). Diversas fotografias incluídas no “museu do criminoso” de Gustave Mac (uma coleção de retratos publicada em 1890) mostram criminosos fazendo caretas bizarras.⁶⁶

Hoje muitos dos criminosos, mesmo sabendo da existência das câmeras de vigilância na maioria dos estabelecimentos comerciais, não se privam de praticar os assaltos. Durante a ação procuram somente ocultar suas identidades. As caretas bizarras foram substituídas em seu lugar pelas máscaras *ninja*, bonés, óculos escuros etc., ferramentas modernas para a não identificação. A ação criminosa, no entanto, se desenvolve num espetáculo imagético onde a principal preocupação dos criminosos não

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ GUNNING, *In*: LEO; SCHWARTZ (Org.), op. cit., p. 44.

é ocultar o crime do olho do poder, mas, como ocorria com as antigas fotografias tiradas pelos departamentos policiais de Paris, ocultar as identidades daqueles envolvidos nele.

Nesses termos, a relação desses indivíduos com as câmeras de vigilância se constitui, como se disse anteriormente, na exposição das ações criminosas para esse olho. A própria localização dos dispositivos, no alto sobre as cabeças dos indivíduos, estabelece de certa maneira uma relação com a cena e não com as suas identidades. Sendo assim, pode-se dizer que Nascimento, o assaltante da drogaria, a despeito de revelar a sua identidade, parece saber disso quando sorri e exhibe sua arma para uma das câmeras de vigilância do circuito interno de TV instalada estrategicamente no interior do estabelecimento comercial.

Esse seria apenas um dos aspectos desse novo dispositivo de poder: o de vigiar as imagens dos corpos dos indivíduos em ação para posteriormente buscar suas identidades. Os malfeitores e foragidos atuais parecem já ter se ajustado a esse novo sistema de vigilância onde o corpo é apreendido primeiro, para depois buscar-se a sua identificação. Nesse caso, as câmeras de vigilância, ao se apoderarem desses corpos obtêm primeiro a confissão do crime para depois processar a sua identificação.

Sendo assim, o exercício do poder moderno busca “fixar uma imagem de culpa: o corpo pego no ato”⁶⁷ de seu crime.

Nesses termos, as câmeras de vigilância agem como “testemunha ocular” de um crime em plena ação e nesse caso não há espaço para a mentira. Não existe, portanto, a possibilidade de um indivíduo ser falsamente acusado já que a câmera captura o acontecimento⁶⁸.

Surge aí uma nova dinâmica não só na relação entre a televisão e seus espectadores, mas, e principalmente, entre criminosos e a lente das câmeras que merece ser observada.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁸ “As imagens gravadas por câmaras de videovigilância, desde que colocadas legalmente na rua, constituem prova válida em tribunal para uma eventual condenação. Pelo menos é esta a regra prevista na lei. Desde que a Comissão Nacional da Protecção de Dados dê o seu aval e desde que seja esse meio o mais adequado para a manutenção da segurança, ordem pública e para a prevenção da prática de crimes e tendo em conta as circunstâncias”. Mas a verdade é que a decisão de aproveitar este meio de prova em tribunal para uma eventual condenação está inteiramente nas mãos de um juiz.” *In*: IN VERBIS - Revista Digital de Justiça e Sociedade. Disponível em: <http://www.inverbis.net/tribunais/validade-imagens.html>. Acesso em: 25 mar. 2009

1.2.4. A dialética entre emissor e receptor

As cenas de transgressões criminais que chegam às telas da televisão intermediadas pelas lentes das câmeras de vigilância traçam para o espectador um rastro de perigo não só nos espaços públicos da cidade como também em alguns estabelecimentos comerciais e financeiros como bancos, hotéis turísticos etc. alguns dos alvos preferidos para as ações criminosas. Apesar das câmeras de vigilância afixadas nos locais públicos e nos estabelecimentos privados serem muitas vezes anunciada, através de cartazes que alertam para a sua existência o fato não impede como vimos nos exemplos já citados, que as ações aconteçam.

Em muitos locais públicos e privados, a existência das câmeras é anunciada através de cartazes, nesse caso a divulgação da existência do dispositivo já sugere uma *interação*⁶⁹ entre a máquina e o indivíduo transgressor no contexto do crime que está para ser praticado.

“A interação será aqui entendida como a “ação entre” os participantes do encontro (inter+ação). (...). Em outras palavras existe interação entre corpos, genes, ondas, forças, engrenagens, pessoas etc.”⁷⁰

Nesses termos as formas interativas, das quais nos fala Lúcia Santaella ao estudar a interação do indivíduo com a máquina tendo como foco central o computador, podem se apresentar num leque de grande variedade, “desde uma simples relação de choque de corpos ou um apontar/clicar em um *link* (explicada pelo par ação/reação) até o desenvolvimento de um relacionamento amoroso (...)”⁷¹

A discussão é, portanto, centralizada pela autora na observação daquilo que se passa entre o integrante humano e a máquina. Interação que particularmente nos interessa.

Diferentemente da interação mediada pelos veículos de comunicação de massa onde o fluxo da comunicação surge, como observa Santaella, de maneira

⁶⁹ Lúcia Santaella relata que o substantivo *interaction* surge pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, em 1832, apresentado na época como um neologismo enquanto o verbo *interact* apreendia o sentido de agir reciprocamente, isso em 1839. Já na França a palavra “interação” surge posterior a esse período e aparece associada a outro neologismo “interdependência” termo que figurou em dicionário somente no ano de 1867.

⁷⁰ SANTAELLA, Lúcia. Substratos da Cibercultura. In: -----, *Culturas e Artes do Pós-humano: da Cultura da Mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003, p.13.

⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

monológica – como no caso da televisão - de dentro para fora do veículo e é dirigido a uma grande massa de receptores.

A interação do indivíduo com as câmeras de vigilância remete exatamente ao seu contrário. Nela o fluxo da comunicação surge no espaço exterior do dispositivo onde as ações são praticadas pelo indivíduo e não no seu interior como na televisão. Por outro lado, as câmeras (por sua natureza) de vigilância são afixadas para captar imagens e não para exibi-las a uma grande audiência, essa função das mídias de massa.

Tendo em vista essa diferença estrutural entre uma ferramenta de exibição (a televisão) e uma ferramenta de captação (as câmeras de vigilância) nada impede que em algum momento elas se aproximem, e isso ocorre na alternância dos lugares do *emissor* e do *receptor* e passa a acontecer quando as imagens capturadas pelas câmeras chegam às telas dos monitores instalados nas centrais de controle.

Nesse instante os controladores tornam-se – tal qual os espectadores da televisão – meros *receptores* das imagens que lhes chegam aos olhos, enquanto o indivíduo transgressor passa a qualidade de *emissor* lugar que ele parece estar consciente de ocupar.

Essas imagens passam a ser mediadas pela televisão quando o veículo busca se apoderar delas como seu *verdadeiro* emissor. Ao procurar integrá-las no seu fluxo comunicativo, sugere a seus espectadores um total controle sobre aquela narrativa. Numa tentativa de inseri-las num discurso meramente voltado para a informação centrada na editoria de polícia. Busca, dessa maneira, ocupar o lugar dos indivíduos transgressores, donos da narrativa.

CAPÍTULO 2 VIGILÂNCIA PÚBLICA: O CONTROLE SOBRE AS IMAGENS-CORPO

“Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul”

La Bruyère

Está-se num período de transição das sociedades disciplinares para as de controle. Aquelas operavam moldando os corpos enquanto essas operam gerindo fluxos (de moeda, informação, pessoas, etc.). O poder cada vez mais atua observando os fluxos para então contê-los, liberá-los, cortá-los, construir barreiras. Dessa maneira, as câmeras de vigilância adquirem, nas sociedades pós-panópticas, ou modernidade líquida⁷², uma importância cada vez maior.

O poder contemporâneo não busca adestrar os corpos, mas atua sobre aquilo que se denomina imagem-corpo ou espectro.

2.1 - O PODER E O CONTROLE SOBRE OS ESPECTROS.

Há, na atualidade, entre o poder e os corpos, um elemento de interação: a imagem. O corpo vive, no século XXI, um processo de desencarnação: em seu lugar surge o espectro, isto é surge uma figura desencarnada, constituindo desse modo uma nova imagem do corpo sobre a qual o poder atua.

Tome-se o corpo como ponto de referência do poder, e mostrem-se algumas distinções que ocorreram nessa relação ao longo do tempo, retomando algumas análises de Foucault. Ele inicia *Vigiar e Punir*⁷³ descrevendo o suplício de Damiens, esquartejado na metade do século XVIII, em praça pública. Em seguida reproduz o regulamento de uma prisão em Paris, elaborado três décadas posterior ao suplício de Damiens:

Art. 17. - O dia dos detentos começará às seis horas da manhã no inverno, às cinco horas no verão. O trabalho ha de durar nove horas por dia em qualquer estação. Duas horas por dia serão consagradas ao ensino. O trabalho e o dia terminarão as nove horas no inverno, as oito horas no verão.

⁷² Usa-se termo com o qual Bauman caracteriza a sociedade contemporânea. Ver BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Mais à frente se trabalhará com mais vagar a postura de Bauman.

⁷³ FOUCAULT, *op. cit.*, p.11

Art. 18. - Levantar. Ao primeiro rufar de tambor, os detentos devem levantar-se e vestir-se em silencio, enquanto o vigia abre as portas das celas. Ao segundo rufar, devem estar de pé e fazer a cama. Ao terceiro, põem-se em fila por ordem para irem a capela fazer a oração da manhã. Ha cinco minutos de intervalo entre cada rufar⁷⁴

A relação entre poder e corpos se modifica: passagem de um poder de vida ou morte, para uma sociedade onde o poder atua sobre os corpos, moldando-os, produzindo corpos dóceis. Um exemplo são os corpos dos soldados. No século XVII, “o soldado é antes de tudo alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho; seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia...”⁷⁵ Na segunda metade do século XVIII, o corpo do soldado torna-se algo capaz de ser fabricado, surge um corpo que passa a ganhar os “sinais naturais de vigor” ao ser moldado, articulado fisicamente, “de uma massa informe, de um corpo inapto faz-se a máquina que se precisa”:

Manter a cabeça ereta e alta; a se manter direito sem curvar as costas, a fazer avançar o ventre, a salientar o peito, virando os braços para fora, sem afastá-los do corpo... ser-lhes-á igualmente ensinado a nunca fixar os olhos na terra, mas a olhar com ousadia aqueles diante de quem eles passam... a ficar imóveis esperando o comando, sem mexer a cabeça, as mãos nem os pés... enfim a marchar com passo firme, com o joelho e a perna esticados, a ponta baixa e para fora...⁷⁶

O que se quer marcar aqui é a existência de uma história política dos corpos, o fato de eles terem estado sob a gestão do poder, tanto quando eram dilacerados – os corpos supliciados - quanto eram modelados: “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhes sinais”⁷⁷.

Hoje, com o aparecimento e uso de diversos dispositivos tecnológicos visuais, a gestão do poder se constitui não tanto sobre os corpos físicos dos indivíduos, mas especialmente sobre as imagens desses corpos. Nessa configuração *imagem-corpo-poder*, passa-se a assistir a outros dilaceramentos e a outras modelagens corporais; essas se anunciam sobre os corpos desencarnados, de aparência imaterial: o seu espectro.

⁷⁴ *Ibid.*, p.12.

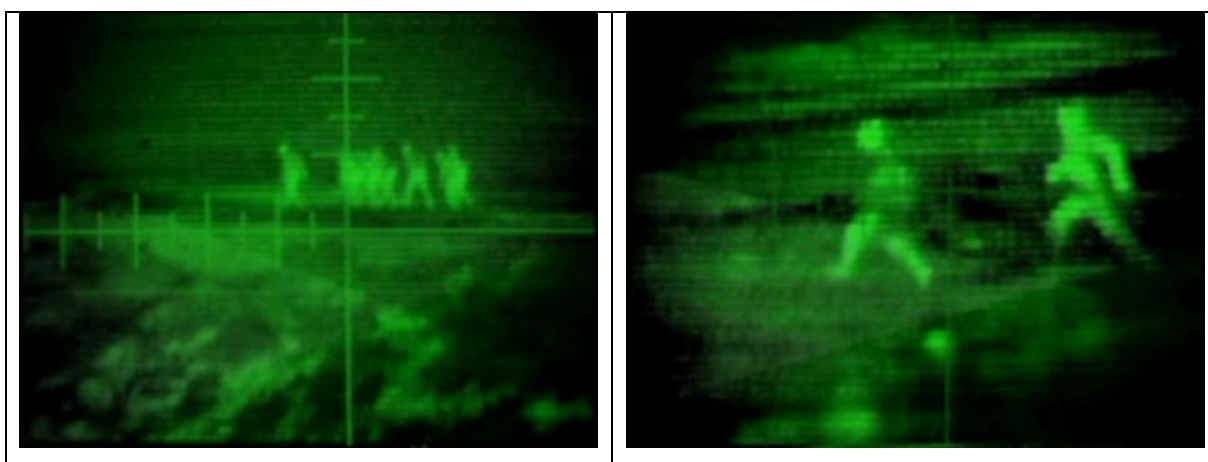
⁷⁵ *Ibid.*, p.125.

⁷⁶ *Ibid.*, p.125

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28

“Espectro da luz solar” é como é chamada a faixa colorida obtida por Newton quando separou as cores da luz do sol com um prisma. O espectro de uma luz é a separação das cores componentes dessa luz. Essa separação, ou dispersão, pode ser obtida com um prisma ou com outro dispositivo chamado rede de difração. Distinguem-se *os espectros da emissão*, produzidos pelas fontes luminosas e *os espectros de absorção*, obtidos por meio de feixes que atravessam corpos não perfeitamente transparentes.⁷⁸

O vídeo de Louis Hock *The Mexican Tapes* (1985/1986) mostra a experiência de indivíduos mexicanos que tentam atravessar ilegalmente a fronteira entre o México e os EUA. Imagens de alguns deles são capturadas, à noite, pelas câmeras de vigilância da polícia de fronteira de La Migra; por ser noite, as imagens-corpos são iluminadas com feixes de luz infravermelha, na tela verdadeiros espectros se revelam.



Imagens retiradas do vídeo de Louis Hock *The Mexican Tapes* (1985/1986)

O fato do Poder na atualidade atuar sobre imagens-corpo e menos sobre o corpo físico do indivíduo não o impede de gerir, mesmo a distância (através das imagens capturadas pelas câmeras de vigilância) esses espectros. Deste modo o poder que até o século XVIII atuava diretamente sobre os corpos com poder de vida ou de morte e que posteriormente passa a modelar os corpos, se configura hoje, no século XXI, no adestramento das imagens-corpo (espectros) que circulam pelas ruas das cidades e que são modeladas em seus fluxos.

Deste modo são estabelecidos vínculos entre o olho do poder que se articula através da lente da câmera, e a imagem-corpo que deve produzir para o poder movimentos idôneos.

⁷⁸ Ver HOUAISS, Antonio. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Edições Delta. Rio de Janeiro: Guanabara, 1994.

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve-se em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição⁷⁹.

Existem dois movimentos interligados e que são controlados pelas câmeras de vigilância: o primeiro se relaciona à ruptura do fluxo coletivo ocasionado por essa imagem-corpo nos espaços urbanos e o segundo, decorrente desse, é que, ao romper com o fluxo, a imagem-corpo evidencia para a lente da câmera uma descontinuidade que lhe atrai a atenção: nesse instante a lente é direcionada a essa imagem-corpo desviante do fluxo, o que enuncia transgressão. A partir desse momento é iniciada, pela câmera de vigilância, a sua perseguição.

Observe-se um exemplo tomado novamente do artista plástico tcheco Michael Klier anteriormente citado.⁸⁰ conhecido por reunir em seu trabalho *Der Riese* (O Gigante) uma coleção de cenas capturadas pelas câmeras de vigilância, algumas delas posteriormente sonorizadas por ele. Em uma delas, ele resgata imagens de uma cena de furto em uma loja de louças na Alemanha. Desta vez Klier não interfere no áudio original da cena (como faz em outras), mantendo o diálogo direto entre os controladores da central de captação das imagens e alguns seguranças da loja que são orientados, pelos controladores, sobre a movimentação de uma imagem-corpo suspeita.

A imagem é a de um homem jovem que rompe com o fluxo “normal” da maioria dos clientes da loja, isto é, na maior parte do tempo ele é localizado, pela lente, transitando entre as prateleiras da loja, porém, isolado dos outros. Nesse caso, observa-se que além de se esquivar da ordenação “natural” do fluxo dos clientes dentro da loja, o jovem produz uma descontinuidade significativa nos seus movimentos, isto é, vez por outra a câmera o flagra olhando para os lados como que se certificando de que ninguém o observa (cliente e/ou vendedor), enunciando dessa maneira uma suspeição relativa ao comportamento coletivo modelado e, portanto, reconhecido pelo poder como um comportamento idôneo.

⁷⁹ FOUCAULT, *op. cit.*, p.179

⁸⁰ MICHAEL KLIER. Artista plástico alemão premiado em 1984 na II Manifestação internacional de vídeo com o “filme” *Der Riese* (O Gigante) montado a partir de imagens registradas pelas câmeras de vigilância no interior de lojas, supermercados e aeroportos, situados em diversas cidades alemães. Identificado como um herdeiro direto do cine-olho de Vertov, em o Homem com a Câmera...

A partir desse instante a câmera inicia movimentos de perseguição a essa imagem-corpo colecionando sequências que se constituem, ao longo do tempo, em prova comprobatória de um comportamento transgressor. Por outro lado, é preciso chamar a atenção para o fato de que a perseguição da câmera sobre o espectro suspeito não se vale simplesmente para a comprovação de um crime, mas e principalmente para a afirmação do poder onipresente sobre essas imagens-corpo. Desse modo, a lente da câmera de vigilância é usada pelo poder como um dispositivo capaz de estabelecer uma ordem pública sobre as imagens-corpo, controlando tanto os fluxos coletivos quanto vigiando suas rupturas individuais.

Esse procedimento se assemelha àquele que se encontra em um conto do Edgar Allan Poe, *O Homem na Multidão*. Aí ele descreve um indivíduo que observa, através de uma janela de vidro de um Café, o fluxo da multidão na cidade de Londres. Diz ele:

Com a testa na vidraça. Estava deste modo ocupado em perscrutar a massa, quando de repente, apareceu um rosto (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco, setenta anos de idade) – um rosto que imediatamente chamou e absorveu minha atenção, por causa da absoluta idiosincrasia de sua expressão (...). Me veio então um ardente desejo de não perder o homem de vista – de saber mais sobre ele (...). Me aproximei e o segui de perto (...). Percebi que sua roupa branca, ainda que suja era de boa qualidade (...), entrevi por um rasgão do roquelaure (...) um diamante e um punhal. (...) Ele andava mais devagar (...) Atravessou e reatravessou a rua repetidas vezes sem motivo aparente; e a massa ainda era tão densa que, a cada um daqueles movimentos, eu era obrigado a segui-lo de perto. Em poucos minutos chegamos a um tumultuado bazar (...). Entrava numa loja atrás da outra, não perguntava preço de nada, não dizia uma palavra, e mirava todos os objetos com um olhar ausente e desvairado (...). Um sonoro relógio bateu onze horas e os freqüentadores deixavam rapidamente o bazar. (...) Ele se precipitou (...) e saiu rapidamente (...), foi parar afinal diante de um dos principais teatros (...) Notei que agora ele se dirigia para onde fora a maior parte do público(...), eu deixando de segui-lo, fiquei absorto em contemplação: “Esse velho”, eu disse afinal, (...) se nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão.⁸¹

Ao se apossar do conto de Poe, busca-se aproximar o olhar do personagem que observa a multidão com o olhar das câmeras de vigilância. O conto revela dois tipos de olhar desse personagem: no primeiro, ele tem como foco a multidão e o seu fluxo nas ruas da cidade, enquanto que no segundo o olhar volta-se para um velho que se destaca

⁸¹ POE, Edgar Allan. *O Homem da Multidão*. Edição trilingue. Porto Alegre: Paraula, 1993, p. 35- 49

da multidão por sua “decrepitude física e sua idiossincrasia de expressão”. Ao ver o velho, o observador abandona o olhar sobre a multidão e inicia uma perseguição.

No decorrer da narrativa o perseguidor não perde de vista a figura do “velho decrépito” que esconde sob o seu *roquelaure*⁸² um diamante e um punhal. Durante a longa perseguição o personagem do observador percebe que o “velho se nega a ficar sozinho” procurando a todo o momento integrar-se ao fluxo da massa densa da multidão que ocupa as ruas da cidade. “Ele é o homem da multidão.”

Volte-se às imagens do personagem na loja de louças em Berlim. Ao contrário do protagonista do conto, que se recusa a estar só e, por isso, procura se manter invisível fazendo parte da multidão, o personagem rompe com essa integração ao se afastar do fluxo “normal” dos clientes dentro da loja, momento em que passa a ser observado pela lente da câmera.

Na narrativa de Poe, o homem chama a atenção do personagem que observa através da janela do Café, por sua decrepitude física, em especial, pela idiossincrasia de sua expressão, isto é, uma maneira de reagir peculiar que o difere dos outros que integram a multidão. Já o personagem da loja de louças chama a atenção da câmera não por sua decrepitude física (é um jovem de cerca de 30 anos), mas por sua idiossincrasia ao agir: vez por outra, olha ao seu redor (gesto que não condiz, aos olhos do poder, com as *normas* da clientela quando se encontra no interior de uma loja) e, além disso, carrega em uma das mãos uma sacola de plástico. Pode-se dizer com isso que o personagem rompe com um gestual comum implícito à categoria dos clientes, rompendo, portanto, com o que condiz a um comportamento idôneo.

- *Où est-tu?*

- *dans le rayon alimentation*

- *urgent dans le rayon quincaillerie il y a um suspect*

- *compris*

(nesse momento o suspeito olha para os lados)

- *description du suspect: blougon noir, cheveux crollés, environ 1m80. 30 ans.*

(o suspeito já com um objeto nas mãos olha mais uma vez para os lados, em seguida coloca o objeto na sacola de plástico que tem nas mãos)

- *il a mis une pinte en etain donc son sac*







- *J' arrive*




- *appelle dès que tu le vois*

⁸² Casaco de homem, comprido, na altura do joelho, usado nos séculos XVIII e XIX.

(a imagem mostra o sujeito ainda escolhendo, nas prateleiras, os objetos)

- *je suis tout près. J'ai vu le type*
- *environ 1m80*
- *Je suis à 10 mètres derrière*
- *parfait*
- *Il tourne à droite*
- *Je vois seulement sa tête et ses épaules*
- *dis-mois ce qu' il fait, garde la même distance*
- *Il veut encore piquer*
- *Tant mieux pour lui!*
- *Une vendeuse s' approche*
- *Il va piquer une assiette de porcelaine*
- *Dès qu' il sera sorti arrête-le!*

		
	<i>urgent dans le rayon quincaillerie il y a um suspect</i>	<i>description du suspec: blougon noir</i>
		
<i>cheveux crollés, environ 1m80. 30 ans.</i>	<i>il a mis une pinte en etain donc son sac</i>	<i>Je suis à 10 mètres derrière</i>

		
<i>garde la même distance</i>	<i>Il veut encore piquer</i>	<i>Dès qu' il sera sorti arrête-le!</i>

É preciso chamar a atenção não só para o monitoramento das câmeras de vigilância sobre a imagem-corpo do indivíduo dentro da loja, como se evidenciou no texto acima, mas, também, para as palavras pronunciadas, tanto pelos controladores da Central de Captação quanto pelos seguranças da loja, diálogo que deixa transparecer a força do poder: “- *urgent dans le rayon quincaillerie il y a um suspect, - description du suspect: blouson noir, cheveux crollés, environ 1m80. 30 ans.*” É certo que o diálogo rompe com o sentido de uma simples descrição da imagem do indivíduo; ele antecipa ações expressando um discurso do poder que controla as imagens-corpo: “- *Il veut encore piquer*”.

Nessa perspectiva entende-se que o diálogo entre os controladores e os seguranças é resultado de uma associação semântica entre eles: os primeiros *falam* a partir da suspeição da imagem-corpo, e os segundos seguem com os olhos o corpo desgarrado do fluxo dessas imagens.

Na contramão dessa associação câmeras de vigilância/homens da segurança, Klier utiliza, ainda no trabalho *Der Riese*, imagens registradas pelo sistema interno de vigilância de uma residência particular em Berlim. Nelas é possível observar que as câmeras vigiam a entrada e a saída da casa tanto de pessoas, quanto dos carros, através do monitoramento da área focado num grande portão de grade que abre e fecha automaticamente para os carros. É noite e aos poucos as luzes da residência (que tem dois pavimentos) vão se apagando uma a uma, em seguida entra no campo de visão da lente um segurança que ascende um cigarro e se põe a vigiar a casa passando a ser, imediatamente, vigiado pela lente da câmera. Nesse caso, o artista traz à tona algo que poderia ser “o espetáculo de uma dramaturgia crepuscular deste final de milênio”⁸³ na qual se alternam os personagens de vigia/vigiado na trama de um poder tecnológico.

⁸³ MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das políticas tecnológicas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993 p.230

Ao gerir o fluxo dos corpos, o poder atual opera por *diagrama*, reatualizando de algum modo o panóptico.

2.2. DO ESPAÇO GEOMÉTRICO AO DIAGRAMA MODERNO

O projeto arquitetônico criado por Jeremy Bentham surge originalmente como modelo para vigilância interna das prisões. Nele as celas individuais são dispostas em círculo, tendo como centro uma torre dentro da qual se encontra o vigia. Cada uma das celas tem duas janelas: uma voltava-se para o exterior por onde a luz poderia penetrar e a outra, para o seu interior quando então era possível ver a silhueta do detento dentro da cela. Deste modo, os prisioneiros tornam-se visíveis aos olhos do vigia, ao contrário do vigia que não era visível aos prisioneiros. Para os detentos, portanto, o sentido da vigilância estava centrado numa sensação de onipresença localizada na torre central de onde os olhos do vigia estariam ou não sobre eles. Em outros termos, o que importa para o Poder é criar nos prisioneiros a sensação do *ser vigiado* o que não tinha necessariamente ligação com a percepção da presença ou ausência daquele que os vigiava. Logo:

O Panóptico é, antes de tudo, uma escola de virtude, onde personagens odiosos encenam diariamente o drama da punição. Como tal, ele deve ser aberto à visitação pública, deve ser um local de instrução, um teatro educativo para onde os pais levam seus filhos, considerados criminosos potenciais. (...). A eficácia do Panóptico reside, portanto, na despersonalização do poder, na sua transformação em pura figura geométrica, uma arquitetura exemplar de todos que participam em alguma instância.⁸⁴

Pode-se dizer que o circuito das câmeras de vigilância se constitui hoje num modelo atualizado do Panóptico. Pode-se fazer uma aproximação entre o Panóptico tal como explicitado por Machado e a fala do Coronel Dario Cony⁸⁵ do 19º Batalhão da Polícia Militar do Rio de Janeiro: para o primeiro, o Panóptico de Bentham é um local de instrução, tal qual um teatro educativo para onde os pais levam seus filhos, considerados criminosos potenciais; para o segundo, as lentes das câmeras “são como olhos de nossas mães. Ninguém quer fazer algo errado aos olhos da mãe”. O coronel sob

⁸⁴ *Ibid.*, p. 222

⁸⁵ O GLOBO, 18 de nov. de 2004. Caderno Zona Sul. p.24 -26 Diz o coronel: “além de identificar bandidos em ação, as lentes inibem as ocorrências (...). Estamos na era do Big Brother. As câmeras estão por toda a parte, até em ambientes fechados. São como os olhos das nossas mães. Ninguém quer fazer algo errado sob os olhos da mãe.”

o pretexto de “cuidado materno” tenta dissimular o sentido de controle exercido pelo olho do poder através da lente da câmera.

Dessa forma as lentes agem sobre os indivíduos, assim como a torre central agia espacialmente, a partir de uma configuração *geométrica*, sobre os prisioneiros. Nas sociedades de controle não é mais o espaço que prepondera, trata-se de uma gestão de fluxos. Aqui se configura um dispositivo que se denomina diagrama: um desenho visual que gere as imagens-corpo, os espectros.

Parte-se do pressuposto de que o poder toma sempre cuidado em não se deixar transparecer aos olhos dos indivíduos, senão veja-se: o projeto arquitetônico de Bentham se realiza através da *figura geométrica* que tem como função agir sobre a superfície do espaço impondo aos prisioneiros, a partir de formas e medidas, a sua imobilização e fixação nesse espaço. Nesse sentido, o poder se despersonaliza ao parecer agir somente através dessa figura da geometria, caracterizada num modelo espacial criado apenas para ordenar e vigiar os detentos quando se sabe, como lembra Foucault, que esse modelo, ao submeter os prisioneiros a um campo de visibilidade (os possíveis olhos do vigia da torre central), faz com que os detentos retomem, por conta própria, as limitações impostas pelo poder, fazendo-as funcionar neles e, de maneira espontânea, os dois papéis: o de vigiar a si próprios na medida em que são vigiados pelo vigia da torre e, nesse caso, tornam-se o princípio de sua própria sujeição.

O olhar do outro deve constituir um olhar sobre si, deve abrir todo um campo de visibilidade que se situa agora no interior do próprio indivíduo e que deve ser “observado” por ele mesmo. Essa passagem da vigilância para a autovigilância supõe um segundo elemento da maquinaria disciplinar: a sanção normalizadora⁸⁶

Observa-se que a norma não é pura e simplesmente algo imposto de fora, mas interiorizada, regulando a relação do indivíduo consigo mesmo.

É a partir dessa perspectiva que se analisa a *figura daquilo que se denomina diagrama* e que de certo modo está adequado ao que o sociólogo polonês Zygmunt Bauman nomeia de *Pós-Panótico*, quando fala que há uma “efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial”.⁸⁷ Nesse sentido a modernidade pós-panóptica não tem por objeto o domínio do espaço, não deve ser compreendida como um *edifício onírico*, trata-

⁸⁶ BRUNO, Fernanda . Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. Revista FAMECOS/PUC_RS_, 2004

⁸⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2001, p.18

se de um sistema que organiza os movimentos, deslocamentos. Os indivíduos são vigiados nos seus fluxos pelas câmeras de vigilância.

A figura do *diagrama* aparece como uma função transformadora do modelo panóptico elaborado por Bentham, na qual os prisioneiros eram fixados ao território das celas. No diagrama, ao contrário, os indivíduos estão livres de qualquer “obstáculo, resistência ou desgaste”. O que ocorre é “a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial.”⁸⁸ No entanto a introjeção do sentido de vigilância experimentada pelos prisioneiros de Bentham não parece ter sofrido, ao longo do tempo, grandes transformações o que significa dizer que na atualidade os indivíduos encontram-se também marcados pela mesma introjeção do sentido de vigilância que levava os prisioneiros a funcionar nos dois papéis: o de vigiar a si próprios, na medida em que são vigiados, tornando-se o princípio de sua própria sujeição. Esse procedimento é explicitado por Klier através do uso do som.

2.3. A VISIBILIDADE DO SOM

Foi dito no início desse capítulo que Michael Klier sonoriza, na maior parte das vezes, as imagens registradas pelas câmeras de vigilância. O artista, na verdade, ao combinar em *Der Riese* o som direto, capturado sincronicamente pelas câmeras, com um som exterior a ela (sonorização), inserido na montagem,⁸⁹ deixa resvalar ao espectador mecanismos intrínsecos ao controle tecnológico exercido pelo poder sobre as imagens-corpo até então não revelados. A beleza do trabalho de Klier está em mostrar com o som os mecanismos de poder:

Há alguns momentos, entretanto, de pura transcendência, em que as imagens saltam para fora de sua couraça disciplinar. Esses momentos são possibilitados pelo único elemento estranho dentro do campo da vigilância, algo que está inapelavelmente fora de quadro, num espaço *off* inassimilável ao dispositivo panóptico: a música acrescentada a imagem⁹⁰.

Deste modo o som que surge de fora para dentro da cena (no caso específico da vigilância da residência em Berlim), ao se desenhar sobre a imagem que não lhe pertence, insere a ela uma outra dimensão, essa incontrolável e “inassimilável ao

⁸⁸ BAUMAN, *op.cit.*p.18.

⁸⁹ Para Aumont “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros ou de agrupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando a sua duração” AUMONT, Jaques. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1995, p.62

⁹⁰ MACHADO, *Máquina ...*, *op. cit.*, p. 233.

dispositivo panóptico”. Assim e, nesse caso, existem dois tipos de som: o som que ganha reconhecimento quando está inscrito no próprio corpo de onde emana a sua sonoridade de origem (o portão abrindo e fechando), e um outro que vêm de fora, do espaço *off*, do qual fala Machado; esse traz à cena revelações.

Logo, a primeira percepção sonora apresenta um som individual determinado por um corpo específico (o abrir e fechar do portão da casa), esse “visível” por estar associado à ação, enquanto que o segundo por ser *descolado* do corpo original acrescenta à cena outras *visibilidades* anunciando, de maneira sonoramente tensa, a presença perceptiva do poder.

Sendo assim, aquilo que está encoberto é passível, através do som, de ganhar visibilidade, esse é, portanto, o momento da transcendência da imagem da qual fala Machado: “em que as imagens saltam para fora de sua couraça disciplinar”. O poder se mostra assim sob outras formas, através das quais é possível *vê-lo*, além daquilo que ele se deixa ver nas imagens registradas pelas lentes das câmeras de vigilância. Resta investigar que revelação é essa.

Observe-se que esse mecanismo utilizado por Klier, uma relação não sincrônica entre som⁹¹ e imagem, além de revelar *invisibilidades* na cena, é capaz também de recuperar instantes há muito perdidos no tempo. Parece oportuno lembrar aqui o documentário *Di-Glauber*,⁹² realizado por Glauber Rocha no ano de 1976 no qual o cineasta filma o velório e o enterro do artista plástico Di Cavalcanti. No documentário todo narrado em voz *over*⁹³, pelo próprio cineasta, pode-se ouvir quando ele diz: “Quando por solicitação da filha adotiva do pintor, Elizabeth, uma amiga da família pediu a Glauber para parar com esse espetáculo mórbido, ele explicou: não se preocupe,

⁹¹ A busca pelo som no cinema vem desde a sua invenção. Lumière, Méliès e outros tinham ingenuamente sonorizado filmes, fazendo pronunciarem-se palavras atrás da tela. Daí em diante foram feitas várias tentativas de se colocar o som junto a imagem. Várias invenções foram testadas até a chegada do *vitaphone*. “Um sistema de sincronia mecânica entre um projetor de imagens, com velocidade de 24 quadros por segundo, ligado por cabos a um fonógrafo que reproduzia um disco de vinil de 16 polegadas a 33 1/3 rotações por minuto (suficiente para um rolo de 10 minutos) com uma resposta de frequência de 50 a 5.500hz. O fonógrafo por sua vez, era conectado a um amplificador e este a caixas de som”. Manzano, Luiz Adelmo F. Som-Imagem no Cinema: São Paulo: perspectiva, 2003 pp. 85- 86

⁹² Muito Embora o documentário *Di-Glauber* tenha recebido o Prêmio Especial do júri do XXX Festival de Cannes sua exibição foi proibida no Brasil por uma decisão judicial, solicitada pela família do artista, logo após uma única exibição pública do filme ocorrida na Cinemateca do MAM no ano de 1977. Decisão que se mantém em vigor até a data de hoje quando realizamos essa pesquisa.

⁹³ A voz *over* não está necessariamente associada a imagem exibida, isto é, ela não é usada necessariamente para legitimar aquilo que ganha visibilidade na tela tal qual é a voz *off* tão usada pelos repórteres na produção dos textos inseridos nos telejornais. A voz *over* se configura quando se “descola” da imagem. Ela quebra o entrosamento original entre aquilo que é narrado e a imagem que esta sendo exibida.

esta é mais uma homenagem ao amigo Di Cavalcanti. Agora dá licença que eu preciso trabalhar!”.

Enquanto se ouve do cineasta a resposta ao pedido da filha adotiva do pintor para que ele se retirasse do velório, na tela diante do espectador, é exibida uma imagem tranqüila do velório onde se vêem amigos e parentes sentados em torno do corpo do artista, sem nenhum tipo de ruptura à normalidade que requer a cerimônia. No entanto Glauber recupera o momento de tensão ocorrido entre ele e a filha adotiva de Di (ocorrido um ano antes já que o filme é finalizado e exibido no ano de 1977) através justamente da dimensão sonora do filme, relatando o fato de maneira verborrágica, acelerada, subindo o volume da voz a cada palavra pronunciada, chegando mesmo, ao final do relato, aos gritos de: “Agora dá licença que eu preciso trabalhar!”. A intensidade da voz de Glauber associada ao alto volume do som entrelaçado a ela, recupera, de maneira surpreendente, o grau de tensão ocorrido no velório, mesmo com a ausência da cena na tela. Nesse caso é a faixa sonora e não a imagem que dá *visibilidade* ao instante tenso ocorrido no velório do pintor.

No caso das imagens da residência na cidade de Berlim, a mixagem realizada por Klier entre o som direto e o som exterior cria também para a cena um grau de tensão inexistente originalmente, isto é, a imagem após sofrer o processo da mixagem sonora passa a falar não mais somente sobre o seu propósito inicial - a vigilância da residência - , mas a revelar um outro braço de atuação do poder. Lembra-se que, em determinado momento, entra no campo de visão da lente da câmera a imagem-corpo de um vigia; a partir desse instante, a câmera vigia o vigia que vigia a residência.



Desse modo, a mixagem dos áudios aliada a essa alternância de papéis vigia/vigiado deixa transparecer o olho do poder tecnológico no qual a imagem-corpo do vigia é esvaziada da sua função primeira, a de vigiar, tornando-se ela o foco principal da vigilância ocular do poder. Essas imagens revelam um mundo centralizado pelas máquinas, um mundo que toma para si o destino do panóptico:

Mas o panóptico não deve ser compreendido como um edifício onírico: é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; seu funcionamento, abstraindo-se de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser bem representado como um puro sistema arquitetural e óptico: é na realidade uma figura política que se pode e se deve destacar de qualquer uso específico. É polivalente em suas aplicações (...).⁹⁴

Nesse sentido, o diagrama óptico pode representar a loja de louças alemã, a residência particular de Berlim, a praia, as ruas ou o que mais desejar o poder. No entanto o que interessa é a interferência exterior – estética e política - capaz de agir, também de maneira polivalente, sobre esse diagrama e através dele revelar o

⁹⁴ FOUCAULT, op. cit., p.181

funcionamento atual do poder. Em outras palavras, trata-se de investigar, como na obra de Klier, o que o poder encobre.

Inegavelmente os espaços públicos das grandes cidades, ao serem diagramados pelas câmeras de vigilância, alteram de maneira determinante a relação dos indivíduos com esses espaços. Isso acontece porque, ao se apropriarem visualmente deles, as câmeras impregnam os espaços vigiados de um perigo eminente para o passante. Nessa perspectiva, a cidade se distancia de seus sentidos particulares e tradicionais, não mais relacionados às pulsões mais profundas do próprio sujeito que conhece “todos os seus esconderijos e que volta a eles como a uma casa na qual se tem certeza de encontrar do mesmo jeito”⁹⁵. Com as câmeras, a cidade passa a ser para aqueles que a ocupam apenas um instrumento destinado a certos usos técnicos: circular, trabalhar, morar etc.

Ao ser ocupada por este tipo de tecnologia, a cidade não acolhe mais o passante como antes do uso das câmeras de vigilância tampouco acolhe a figura do *flâneur*, que ao perambular pelos espaços públicos da cidade a percebia única e exclusivamente sob o ponto de vista estético. Hoje, ao caminhar pelas cidades vigiadas, este olhar (do *flâneur*) está se perdendo. O olhar do indivíduo para a cidade na atualidade começa a se construir na relação estabelecida entre ele e a câmera de vigilância na qual ele é, para a lente, o principal suspeito de um crime que ainda não ocorreu.

Nesse caso, a categoria de suspeito só é minimizada aos olhos do poder quando o indivíduo, assim como o personagem de Edgar Allan Poe no conto "O homem da Multidão", se mistura à multidão, mantendo-se dessa maneira, fora do alcance de olhos estrangeiros. Desse modo, como já se disse anteriormente, o indivíduo só deixa de ocupar para a câmera o lugar de suspeição quando integra ações coletivas e homogeneizadas nos seus fluxos, isto é:

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis: torna-se o princípio de sua própria sujeição.⁹⁶

Os dois papéis aos quais o poder submete o indivíduo que está sob o seu campo de visibilidade como fala Foucault, são passíveis de serem revelados, como se viu

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II* – Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.91. Deslocou-se o sentido da frase de Benjamin, na realidade ele está falando dos esconderijos infantis.

⁹⁶ FOUCAULT, *op. cit.*, p.179

acima, através dos procedimentos artísticos de Klier, quando é inserido a esse campo um elemento sonoro *exterior*. Assim, ao se associar à imagem capturada pela câmera, o som é capaz de revelar mecanismos encobertos por esse poder tecnológico, entre os quais, e talvez um dos mais perversos, o de tornar o indivíduo o princípio de sua própria sujeição. Lembra-se que a submissão do indivíduo à lente da câmera se constitui sob um discurso de segurança e proteção, suporte aparentemente legítimo para a ação de controle desempenhada pelo poder tecnológico sobre o coletivo.

Logo, o aparecimento das câmeras de vigilância nos espaços públicos surge associado ao discurso de segurança fundamentado num tipo de esgotamento desses espaços, palcos de ações transgressoras. Desse modo, as câmeras aparecem como dispositivo reativo a essas transgressões. No entanto, o que não é revelado é que qualquer um dos indivíduos, sejam eles transgressores ou não, ao transitar nesses espaços torna-se uma imagem-corpo em exposição, muitas vezes não só para os olhos da central de controle, como também para os veículos de comunicação.

2.4. VIGIADOS, AUTOVIGIADOS E OS REPLICANTES.

Em 2008, por ocasião dos jogos Olímpicos em Pequim, foi montado pelas autoridades chinesas um sistema de segurança no qual foram espalhadas na cidade 450.000 câmeras de vigilância⁹⁷. Os espaços públicos, na ocasião dos jogos, foram totalmente mapeados, diagramados através do olhar eletrônico que, em média, disponibilizava uma câmera para cada grupo de 18 indivíduos que transitavam nos espaços públicos da cidade. No Brasil, durante o período dos jogos *Panamericanos* realizado em 2007, a Secretaria Nacional de Segurança Pública montou um sistema de vigilância com 1500 câmeras espalhadas na cidade do Rio de Janeiro. O sistema, segundo o Secretário, traz com ele um novo conceito de segurança no qual “as câmeras serão os nossos olhos”,⁹⁸ disse na ocasião o então secretário Luiz Fernando Correia.

No Rio de Janeiro, as câmeras espalhadas pelos espaços públicos chegam a flagrar um morador em média dez vezes por dia, em Belo Horizonte, cinco vezes. Segundo reportagem⁹⁹,

⁹⁷ BLOMAC, de Françoise; ROUSSELIN, Thierry. *Sous Surveillance: Démêler le Mythe de la Réalité. Lês Carnets de l'Info*, 2008, p.18

⁹⁸ O GLOBO. As câmeras serão nossos olhos. *Caderno Rio*, 01ago.2007, p.22

⁹⁹ O GLOBO. Câmeras Flagram Paulistanos 28 vezes por dia. 01 mar. 2009, p. 8-9

esses números correspondem apenas às formas comuns de vigilância, por câmeras instaladas em ruas, bancos, supermercados, academias e shoppings.

Recentemente, ainda na cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 2008, a imprensa divulgou o *Carcará*¹⁰⁰, um pequeno avião espião não-tripulado fabricado por uma empresa carioca. O dispositivo silencioso, com 1,5 metros de envergadura, tem como tarefa vigiar áreas urbanas com alta densidade populacional em especial as favelas cariocas. O aparelho é alimentado por baterias de lítio e tem capacidade para voar até duas horas diárias. A idéia é que o aparelho, ao sobrevoar a cidade, envie imagens, inclusive noturnas, a uma base de comando localizada em até oito quilômetros de distância de onde estiver o pequeno avião. O dispositivo é usado pelo corpo de Fuzileiros Navais da Marinha e está sendo testado pela Secretaria Estadual de Segurança Pública.

No Brasil, segundo dados da Associação Brasileira de Sistemas Eletrônicos de Segurança a (ABESE), grande parte das câmeras - cerca 1 milhão delas - estão espalhadas na cidade de São Paulo; lá existem 800 mil. A empresa de segurança *RCI First Security Intelligency Advising* divulgou recentemente à imprensa¹⁰¹ que no percurso da casa para o trabalho, que em média é de 20 quilômetros, o paulistano é filmado 28 vezes. A vigilância tornou-se parte do cotidiano, como demonstra com humor Thomas Levin:

A publicidade - um barômetro social extremamente sensível - não deixou de notar este fato [vigilância faz parte do cotidiano], como evidencia um *outdoor* de publicidade a roupa em Manhattan, que diz: "Num dia normal, (você) será captado por uma câmara CCTV pelo menos uma dúzia de vezes; está vestido para isso"?¹⁰²

Nos Estados Unidos e na Europa, o sistema de vigilância aumentou após os atentados de 11 de setembro. Hoje, o Reino Unido é identificado como a região onde existe um maior número de câmeras de vigilância uma média per capita de: 4,2 milhões de câmeras, uma para cada 14 habitantes¹⁰³. Segundo especialistas, cada pessoa que caminha pelas ruas britânicas é filmada pelas lentes dessas câmeras cerca de 300 vezes, isso diariamente. Em dezembro de 2005, a imprensa britânica divulgou a implantação de

¹⁰⁰ DURST, Rogário. Histórias Cariocas. VEJA RIO: publicação semanal: 3 dez 2008, p.16

¹⁰¹ O GLOBO, Câmeras..., p.8-9

¹⁰² LEVIN, op. cit., p. 85

¹⁰³ O GLOBO. Caderno O Mundo. 23 dez 2005, p.37

um novo sistema nacional de vigilância que estaria, na época, prestes a ser instalado, tornando o Reino Unido o primeiro país do mundo onde o movimento de todos os veículos que circularem em suas ruas e estradas seria filmado, de modo que a polícia e outros serviços de segurança possam analisar qualquer trajeto de qualquer motorista. Em março de 2006 estava prevista a criação de um banco de dados central a ser instalado num prédio da polícia de Londres, capaz de armazenar a cada dia os detalhes de 35 milhões de leituras de números de placas. No registro dos veículos vão contar informações sobre a hora, data e localização precisa de cada um deles.

Muito embora a França ainda esteja distante do Reino Unido em quantidade de câmeras de vigilância (em outubro de 2007 existiam 300 mil câmeras espalhadas em todo território francês), o país busca se aprimorar nesse tipo de dispositivo. Em Paris, em outubro de 2005, na feira de Milipol¹⁰⁴, a polícia francesa apresentou a imprensa um novo dispositivo de segurança criado para planar sobre a França. ELSA, como foi denominada, mede um metro de largura e 60 centímetros de comprimento e tem acoplada a ela uma câmera de vigilância. O novo dispositivo aéreo foi criado especialmente para filmar à noite, de maneira discreta e silenciosa, vigiando cidades, bairros e monitorando possíveis protestos.

Em Nova York¹⁰⁵, após o atentado de 11 de setembro de 2001, uma das metas do governo foi a de ampliar a visibilidade sobre a cidade, para isso foi prevista a instalação de um *anel de vigilância* através do qual as câmeras espalhadas pela cidade e as instaladas nos transportes urbanos estariam conectadas a centrais de polícia da cidade. Em outubro de 2007, a frota de ônibus de Manhattan já tinha 122 câmeras internas com previsão de instalação de mais duas mil. Para as 70 estações do metrô estavam previstas a instalação de mais de 1600 câmeras de vigilância. O anel de vigilância no sul de Manhattan previa na época uma rede conectando 3 mil câmeras nas ruas, sobretudo na área próxima a Wall Street, região financeira da cidade.

É bom lembrar que os dispositivos tecnológicos de vigilância e controle incluem rastreamento por aparelhos celulares, Internet, uso de cartões e GPS. Ainda recentemente, a empresa *Google*¹⁰⁶ que começou no mercado com um simples *site* de buscas anunciou ferramentas de mapeamento dos oceanos, exploração do planeta marte, localização de pessoas através de aparelhos celulares, além de investimentos em um

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 39

¹⁰⁵ *Ibid*.

¹⁰⁶ O GLOBO, *on line*, 09 fev. 2009. Onde Você Estiver, o Google Sabe, p.8-9

instituto de inteligência artificial. Além disso, um novo dispositivo batizado no mercado de *Latitude* vai permitir que usuários de aparelhos celulares e outros dispositivos móveis compartilhem a sua localização com as suas famílias. O serviço deve chegar brevemente também ao *iphone* e *ipod touch*.

Diante desse panorama, fica evidente que o mundo foi acometido pela síndrome da vigilância que tem como meta distinguir, através das imagens-corpo exibidas nas telas das centrais de controle, aquelas que ainda não introjetaram “o princípio de sua própria sujeição” e que, portanto, rompem com o que o olho do poder reconhece como um desenho idôneo nos seus fluxos.

Eric Alliez e Michel Feher, ao analisarem o filme *Blade Runner, o caçador de andróides*,¹⁰⁷ realizado por Ridley Scott em 1982 falam da capacidade que tem o herói detetive em distinguir os corpos autênticos daqueles de falsas aparências - denominados no filme de *replicantes* (nome destinado aos andróides que devido aos progressos genéticos tornam-se criaturas aparentemente quase humanas). No filme, o detetive (um ex-policia) tem como objetivo localizá-los e eliminá-los, função de desempenho difícil já que os sinais entre um e outro são, como se observa acima, quase imperceptíveis. A ordem de eliminação se deve a problemas de instabilidade emocional e reduzida empatia, pois os replicantes vêm manifestando agressividade já que não aceitam mais o curto período de vida limitado a quatro anos. No filme, o reconhecimento desses seres se dá através da identificação de sinais, detectados pelo detetive.

Tanto no filme quanto na atualidade, a ênfase da vigilância está centrada na descoberta de traços e/ou sinais que diferenciem os *corpos autênticos* (aqueles que são humanos) daqueles que possuem *falsas aparências* (aqueles que são replicantes) ou utilizando da terminologia, as *imagens-corpo autênticas* (corpos idôneos que têm neles o princípio da sujeição) das *imagens-corpo com falsas aparências* (aqueles que ainda não têm interiorizado esse princípio e que são para a lente das câmeras corpos potencialmente transgressores).

Tanto os olhos do detetive quanto os olhos das lentes das câmeras (que é um olho que se move em 360 graus na horizontal e em 210 na vertical, e enxerga com nitidez numa distância de até um quilômetro.¹⁰⁸) buscam distinguir o falso do verdadeiro. A diferença está que enquanto o detetive busca eliminar os replicantes por

¹⁰⁷ ALLIEZ, E.; FEHER, M. A Cidade Sofisticada. In: ALLIEZ, Eric; FEHER, Michel; GILLE, Didi (Coord.) *Contratempo: ensaios sobre algumas metamorfoses do capôito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988, p. 215

¹⁰⁸ AWIN, Felipe. Sorria você está sendo filmado. Revista *O Globo*, 12 out. 2008, p.10-11-12

esses manifestarem instabilidade emocional, o olhar da câmera busca capturar as imagens-corpo que fogem dos fluxos por não terem interiorizado o princípio da sujeição.

No filme, os *replicantes* são interditados pelo poder de transitarem fora do território das colônias: “Os replicantes, produzidos para o uso das colônias, eles são proibidos de permanecer na terra (...). A tarefa do *blade runner* é localizá-los e eliminá-los (...)”¹⁰⁹

As imagens-corpo, na atualidade, também devem ser interditadas quando transitarem fora da *normalidade* de seus fluxos urbanos. No entanto é preciso fazer uma distinção: enquanto no filme o poder busca a fixação do indivíduo no território, as câmeras da atualidade vigiam a manutenção dos indivíduos no interior dos fluxos urbanos, interditando as imagens-corpo que se desviam desses fluxos, isto é, aquelas que passam a *não* mais remeter a lente da câmera os elementos que envolvem o princípio de sua sujeição: o de vigiar a si próprios, na medida em que são vigiados.

2.5. DESVIANTES E DESVIADOS

As câmeras de vigilância afixadas nos espaços públicos das cidades registram diariamente imagens de naturezas diversas, isso é, além de capturar imagens dos corpos transgressores, incorporam também a essa captação imagens que integram comportamentos relacionados a outros tipos de conduta. Há, portanto, nessa rede de vigilância, outras conexões que não estão necessariamente associadas às ações transgressoras, são imagens conectadas a outra rede simbólica, uma delas diz respeito a acontecimentos banais. Isso ocorre devido ao excesso de captação de imagens, já que o circuito das câmeras funciona dia e noite durante 24 horas, e nesse caso quando “não há intenção significativa, o olho mecânico não transmite, a princípio, qualquer informação. Ele se contenta apenas em ficar permanentemente funcionando, registrando em tempo real a banalidade de um cotidiano anódino.”¹¹⁰

Nesse contexto é preciso diferenciar, então, as imagens registradas pela central de controle que identifica as imagens-corpo, denominadas de *desviantes* as quais se reconhece como as que praticam ações ilegais (o rapaz da loja de louças em Berlim), daquelas outras que são meros *desviados* dos fluxos, isto é, imagens-corpo que

¹⁰⁹ ALLIEZ; FEHER; GILLE(Coord.), *op. cit.*, p.222-223

¹¹⁰ MACHADO, *Máquina* ...p.230

“transitam distraidamente” pelos espaços públicos das cidades. Ao diferenciar uma da outra parte-se do pressuposto que as imagens capturadas pelas câmeras de vigilância podem ser investigadas por diferentes perspectivas: aquelas que integram a categoria dos “desencaminhados sociais”, isto é, as imagens-corpo *desviantes* que se afastam do fluxo de legalidade imposto pelo poder e as outras, que também rompem com os fluxos, porém são capazes de criar seus próprios roteiros e estão limpas de qualquer anormalidade, como ocorre com um vídeo da PM: “de repente ele (o controlador) cisma com três banhistas sentados há muito tempo na areia, em atitude suspeita. Logo aparece na tela uma dupla de PMs que aborda os rapazes e começa a revistá-los. “Estão limpos” – diz o rádio no fundo da sala.”¹¹¹.

Sendo assim, tanto a ruptura de fluxos das imagens-corpo *desviantes* quanto à das *desviadas* parece se configurar em uma única instância: nem uma, nem a outra têm (ainda) introjetadas em si o princípio de sua sujeição, o de vigiar a si próprios na medida em que são vigiados. Caso contrário não teria rompido seus fluxos.

No caso específico, por exemplo, da abordagem dos policiais aos banhistas na praia fica evidente que o fato só ocorre porque os rapazes estão “sentados há muito tempo na areia”, situação reconhecida pelo controlador como uma atitude suspeita. Desse modo, fica mais uma vez evidente que aos olhos do poder as imagens-corpo idôneas são aquelas que, além de “estarem limpas”, se mantêm em movimento; esse integrado aos seus fluxos específicos, sejam nas ruas, praças, avenidas, praias ou lojas das cidades.

Nessa perspectiva há somente dois tipos de imagens-corpo: as que inscrevem em si mesmas as limitações expostas pelo olho do poder e transitam nos seus fluxos, e que, portanto, já incorporaram o princípio de sua própria sujeição, e aquelas que insistem (ainda) em se expressar “fora desse princípio”.

2.6. A VIGILÂNCIA COMO ESPETÁCULO.

¹¹¹ AWIN, *op. cit.*, p.10

Como se viu anteriormente, nos últimos tempos tornou-se comum a exibição das imagens capturadas pelas câmeras de vigilância pública migrarem para outras telas (televisão e computador). “Vídeos retirados das câmeras de segurança circulam pela internet. (...), às vezes acontece de mostrar casais namorando ousadamente na praia ou no estacionamento de um supermercado.”¹¹² Esse tipo de captação das câmeras de vigilância que se classifica como imagens excedentes e banais do cotidiano proliferam tanto na internet quanto nas telas das TVs, imagens que, ao migrarem para essas mídias, passam a funcionar como um mero objeto de bisbilhotice visual dentro de uma feira livre de imagens.

Na televisão, é cada vez mais comum a exibição desse tipo de “registro excedente” das câmeras de vigilância. Há algum tempo, o programa *Fantástico*¹¹³ divulgou em uma de suas edições a cena de uma agressão física ocorrida entre dois travestis no calçadão do bairro de Copacabana.



O acontecimento capturado pelas câmeras de vigilância afixadas no alto dos edifícios e hotéis situados ao longo da praia foi exibido na tela da TV, em Rede Nacional. A briga, embora de grande agressividade, ao ganhar publicidade na televisão, produziu um discurso meramente espetacular centrado num moralismo massificado, em especial, pelo fato dos personagens envolvidos serem travestis. Dentro dessa configuração, a cena de agressão, ao ser inserida no programa, não era mais do que um dos clichês que servem para alimentar o realismo midiático das sociedades de massa.

¹¹² AWIN, *op. cit.*, p.11

¹¹³ REVISTA eletrônica, de entretenimento e informação produzida e exibida, em Rede Nacional, nas noites de domingo pela Rede Globo de Televisão.

No entanto sabe-se como espectadores e internautas que além de se ter acesso às ações praticadas pelas *imagens-corpo desviadas* (o casal que namora dentro do carro no estacionamento do supermercado) chegam também aos olhos, atualmente em grande quantidade, imagens de ações transgressoras praticadas por *imagens-corpo desviantes*, essas ancoradas nos programas do gênero jornalístico. Um desses exemplos é o assalto ocorrido em outubro de 2008 numa agência bancária na cidade do Rio de Janeiro. A imagem, exibida por várias emissoras em rede nacional, mostra a ação de dois homens dentro do banco: o instante em que o segurança é rendido e o momento em que ele é violentamente arrastado por um dos assaltantes, para em seguida praticarem o roubo.

É comum nos telejornais os locutores chamarem a atenção dos espectadores de que os acontecimentos que eles verão a seguir foram capturados pelas câmeras de vigilância, ou seja, o público é previamente avisado de que o que será exibido em seguida são imagens capturadas por essas câmeras. De certa maneira, ao anunciarem a *reportagem*, os locutores procuram distinguir para o espectador essas imagens daquelas imagens comuns que integram a maior parte da produção dos telejornais. Em outros termos, ao “chamarem” a reportagem dão uma entonação alertando que o que se verá a seguir é algo que não deveria ser visto. Segundo a reportagem¹¹⁴, e isso é dito literalmente pelos locutores, Alan Vieira dos Santos e Jéferson Paixão Menezes, autores do assalto à agência bancária, só puderam ser identificados pela polícia graças às imagens capturadas pelas câmeras de vigilância instaladas no interior do banco.

Ainda em outubro do mesmo ano, locutores em rede nacional anunciam aos espectadores “cenas fortes e marcantes” capturadas por câmeras instaladas no interior de residências localizadas nas cidades de Brasília e Goiânia que registravam cenas de violência praticadas por uma babá e uma “cuidadora” em vítimas indefesas. Nas imagens, Marilene Ferreira dos Santos aparece agredindo uma criança de dois anos com socos, tapas e pontapés.



¹¹⁴ O GLOBO. 1º caderno, 15 out. 2008, p.18

Enquanto que na outra imagem a “cuidadora” de um rapaz deficiente mental o agredia com pancadas na cabeça.



No caso específico da exibição dessas imagens na televisão (cada vez mais comum) torna-se evidente o aparecimento de um outro modelo de produção, que passa a alimentar o antigo modelo de produção interno das TVs na elaboração de um roteiro de um telejornal. As câmeras de vigilância – sejam elas públicas ou privadas - tornam-se um novo “fornecedor” de imagens para as emissoras de TV.

No entanto, é preciso ressaltar que a exibição das imagens capturadas pelas câmeras de vigilância nas telas das TVs não é um modelo adotado comumente em outros países. Na França, por exemplo, é proibido esse tipo de exibição; as ações transgressoras, registradas pelas câmeras de vigilância, só dizem respeito aos setores de Segurança Pública do país e são, portanto, proibidas por lei de migrarem para outras telas, cabendo ao infrator punição legal. Sendo assim, o direito de uso e exibição da imagem é extensivo não só aos que estão diretamente envolvidos na cena como também aqueles que coincidentemente estejam circulando próximos ao momento do acontecimento e que, por isso, têm suas imagens capturadas pela lente da câmera de vigilância ou até mesmo aqueles envolvidos em cenas banais do cotidiano.

No Brasil, ao contrário, é comum essas imagens migrarem dos monitores das centrais de captação para as telas das TVs e para as telas dos computadores e, nesse caso, torna-se explícito que a cultura de vigilância que vigora na atualidade no país *não* tem por hábito diferenciar legalmente os códigos de referência original dessas imagens, isto é, tanto as ações transgressoras que deveriam a princípio ser de interesse unicamente dos órgãos de Segurança Pública (o assalto à agência bancária e a violência contra vítimas indefesas) quanto às cenas banais do cotidiano (o casal namorando no estacionamento do supermercado) ganham publicidade e não há nenhuma questão legal referente a sua exibição. Sendo assim, as imagens dos *desviantes* e dos *desviados*, quando midiaticizadas, perdem as suas singularidades específicas e os indivíduos que

nelas aparecem são desprovidos do direito de dispor de suas imagens. Desse modo, essas imagens, ao serem incluídas nos roteiros dos telejornais, passam a integrar, assim como as outras de produção interna da TV, uma única linguagem: a do espetáculo.

Guy Debord faz, já nos anos sessenta, uma advertência ao analisar a sociedade do espetáculo, diz ele:

o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens. Ele é um *Weltanschauung* que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou.¹¹⁵

Nesse contexto de mudanças pode-se dizer que ver o que não era para ser visto não faz mais parte de um “abuso de um mundo da visão, mas sim de uma visão de mundo”. Nesse caso, o espetáculo passa a *não* mais se distinguir das coisas que lhes davam *singularidade*: ser uma representação pública. Desse modo, na sociedade do espetáculo, tudo deve vir a público, as coisas ou acontecimentos que não passem por essa publicidade são atualmente mera abstração.

Le pouvoir du spectacle, qui est si essentiellement unitaire, centralisateur par la force même des choses, et parfaitement despotique dans son esprit, s'indigne assez souvent de voir se constituer, sous son règne, une politique-spectacle, une justice-spectacle, une médecine-spectacle, ou tant d' aussi surprenants “ excès médiatiques”. Ainsi le spectacle ne serait rien d' autre que l' excès du médiatique, dont la nature, indiscutablement bonne puisqu' il sert à communiquer, est parfois portée aux excès.¹¹⁶

Com essa afirmativa, Debord antecipa de maneira surpreendente as conseqüências da expansão da imagem da televisão na sociedade atual que se constitui na produção do excesso. É importante ressaltar que o poder age e se expande nesse tipo de produção espetacularizada atuando de maneira decisiva na relação estabelecida entre o indivíduo e a mídia. Para Debord, o espetáculo se constitui, ao mesmo tempo, como *resultado* e *projeto* do modo de produção existente e que, portanto, não se caracteriza como um suplemento do mundo real, como uma mera decoração, mas “é o âmago do

¹¹⁵ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1977, p.14

¹¹⁶ *Idem*. *Comentaires sur la Société du Spectacle*. Paris: ed.Gallimard, 1988, p.19

irrealismo da sociedade do real sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos (...).”¹¹⁷

No caso específico da exibição na televisão das imagens capturadas pelas câmeras de vigilância, torna-se evidente o *resultado e projeto* de um modo de produção que alimenta como se observou anteriormente, tanto o antigo modelo interno de produção dos telejornais quanto integra a essas produções um projeto que visa *incorporar* definitivamente essas imagens nas suas produções cotidianas. Hoje, devido ao aparecimento desse novo fornecedor de imagens, o telejornalismo brasileiro encontra-se em fase de reconstrução de uma nova identidade.

2.7. A CULTURA DA VIGILÂNCIA COMO IDENTIDADE TELEVISIVA

Ao ser exibida na tela da TV, a imagem de vigilância torna presente aquilo que *não* está presente, ou melhor, traz *presentidade* ao que não está ao vivo, único sistema capaz, até então, de dar visibilidade a ações que ocorrem em um tempo simultâneo. Nesse caso, as imagens capturadas pelas câmeras de vigilância trazem com elas uma dupla faculdade: a de convocar para si o sentido do ao vivo embora sejam imagens em videoteipe¹¹⁸ e a de fazer com que a sua temporalidade esteja sempre atualizada. No primeiro caso, as imagens de vigilância têm a capacidade de trazer com elas um ausente/presente que se configura nas ações capturadas sem cortes, na sua sequência temporal, isso é no próprio tempo de duração da ação. Esse desenho do ao vivo traz com ele *virtudes* que vão se diferenciar das imagens editadas, ou seja, aquelas imagens que sofreram cortes na mesa de uma ilha de edição.

Desse modo, as imagens sem cortes remetem naturalmente a uma presentidade onde se presume que nada, naquele acontecimento, foi retirado da visão do espectador. Logo as imagens capturadas pelas câmeras de vigilância não remetem ao espectador nenhum tipo de ausência porque nelas estão contidas sequencialmente todas as ações que se constituem num todo e não em partes como as ações que são previamente editadas antes de chegarem aos olhos desses espectadores. Sendo assim, é reconhecida nessa imagem de vigilância uma contrapartida positiva para a televisão brasileira na medida em que os acontecimentos capturados por elas são constituídos numa estética narrativa do sistema ao vivo e, nesse caso, a percepção do espectador em relação ao

¹¹⁷ *Idem.*, *A Sociedade...op. cit.*, p.14

¹¹⁸ *videoteipe*, processo eletrônico de registro de imagens de televisão.

acontecimento é reforçada, pois são imagens que trazem com elas um caráter mais verdadeiro ao acontecimento do que aquelas previamente editadas.

Nesse sentido, a produção televisiva, em particular no telejornalismo, reconhece, nessas imagens de vigilância, uma forte força de convicção fundamentada na estética do sistema ao vivo, esse capaz de construir uma narrativa visual onde tudo está dito. Desse modo, a imagem de vigilância é mais do que aquilo que foi previamente produzido internamente pela TV para ser visto (interesse jornalístico específico), ela é aquilo que se está vendo. Se assim é, pode-se afirmar que, em termos especificamente de produção telejornalística, a televisão vem se “alimentando” cada vez mais das imagens dos circuitos oficiais e particulares desse tipo de câmera.

Observa-se, ainda, que os telejornais produzidos até agora pelas televisões brasileiras tinham como tradição exibir na sua maior parte, como já visto anteriormente, imagens de acontecimentos previamente editados e, em bem menor quantidade, imagens do “ao vivo”, além das imagens qualificadas como de arquivo, listadas como aqueles *videoteipes* que exibem acontecimentos que não ocorreram na data específica em que o telejornal vai “ao ar”, mas que servem para “reavivar a memória” do espectador quando o fato volta à pauta do dia.

O assassinato da menina Isabella Nardoni¹¹⁹ ocorrido na cidade de São Paulo, em março de 2008, é um desses exemplos. O caso ocupou por quase um mês a pauta diária dos telejornais em todo o país, período em que eram exibidas exaustivamente, imagens de arquivo sobre o crime; eram imagens da janela do apartamento de onde a menina teria sido jogada; imagens da portaria do prédio, fotos da menina com familiares etc. A idéia do telejornalismo, ao usar esse tipo de imagem, é fazer com que o espectador retome a narrativa linear do caso associando a ele as notícias mais recentes divulgadas no dia. As imagens de arquivo, portanto, têm como função traçar para o espectador uma cronologia do acontecimento, instantes antes de ele ser atualizado.

No segundo caso, quando se afirmou que a natureza das imagens de vigilância faz com que elas sejam sempre imagens atualizadas se justifica porque são imagens sem cortes, que exibem sequencialmente (linear e cronologicamente) o acontecimento, isto é, nelas as ações ganham visibilidade nos seus tempos de duração, melhor ainda, são imagens que têm o poder de reter aquilo que é *vivo* e não somente o de estar momentaneamente *ao vivo*.

¹¹⁹ A menina Isabella de 5 anos é empurrada do sexto andar de um prédio em São Paulo na noite do dia 29 de março de 2008. Segundo a polícia o crime foi executado pelo pai de Isabella e pela madrasta dela.

Tomando ainda como exemplo o caso da menina Isabella, quando foram exibidas, durante alguns dias, nos telejornais do país, em rede nacional, imagens capturadas pelas câmeras do circuito interno de vigilância de um supermercado localizado em Guarulhos, na grande São Paulo. Nelas, se via a menina sentada junto ao irmão dentro de um carrinho de compras, guiado pelo pai das crianças. Logo em seguida, atrás do carrinho, se via a madrastra de Isabella carregando no colo um de seus filhos, no caso, o irmão menor de Isabella. Essas imagens foram registradas pelas câmeras de vigilância horas antes da menina ser empurrada através da janela do apartamento.

Há nessas imagens uma visibilidade diferenciada das imagens registradas cotidianamente pelos profissionais da televisão inicialmente por dois motivos: primeiro porque são imagens capturadas por uma lente na qual não há por trás dela o olho de um sujeito e em segundo lugar, por serem imagens exibidas sem cortes. No caso das imagens registradas pela lente das câmeras de vigilância que “olha” as ações dos indivíduos sem o olho do sujeito parece ser da natureza delas colocar o indivíduo filmado como agente de sua própria ação e discurso, quer dizer, não há nelas nenhum tipo de interpretação no instante de sua captação como também não há nenhuma “costura narrativa” elaborada numa mesa de edição; nesse caso são imagens de um acontecimento que se apropria de seu próprio tempo presente.

Desse modo, há entre elas (a imagem da produção interna da TV e a das câmeras de vigilância) um tipo de concorrência que se estabelece no fato de uma estar estritamente associada ao sentido de verdade do acontecimento (imagens sem cortes) da outra, que passou pelo processo de edição e que, por isso, se distancia, aos olhos do espectador, desse sentido. Há naturalmente em relação às duas imagens uma gradação relacionada ao sentido de um tempo já passado, isto é, embora tanto uma quanto a outra integrem a categoria do *vídeo – tape*, as imagens de vigilância trazem com elas, a cada momento de sua exibição, o sentido de *verdadeiras imagens* ao perdurarem visualmente e sem cortes, os últimos instantes de vida da menina Isabela. Nesse caso, cada vez que as imagens de vigilância chegam às telas da TV (não importa quanto tempo se passou do seu registro para a data da exibição ou da sua reexibição) trazem com elas o sentido de presentidade criando no espectador a sensação de que a menina Isabella ainda pudesse existir. A força dessa imagem está, portanto, em *não representar* uma ausência, mas em *perpetuar uma presença*.

Nesses termos, é preciso retornar a Thomas Levin que diz que quando “vemos aquilo que consideramos ser uma imagem de vigilância geralmente não perguntamos se é “real” (simplesmente o assumimos como tal)”¹²⁰. A associação entre imagem de vigilância e o *real* se faz, portanto, de maneira imediata, exatamente por suas particularidades visuais que se instauram nessa rede de tempo presente, lugar de “produção de verdades”.

Levin vai mais além ao analisar o filme *The Truman Show* realizado em 1998 por Peter Weir. O filme retrata a vida de um indivíduo que não percebe que está submetido a uma contínua e ininterrupta vigilância. A onisciência narrativa evidencia a vida de Truman num sistema do *ao vivo* assemelhado ao da televisão, diz Levin: “Pode-se começar a compreender por que é que o filme tanto insiste que a sua produção tem lugar em tempo real, é quando nos lembramos de que existe um equivalente televisivo de corrosão digital da indexalidade foto-química (...)”¹²¹ Em outros termos, tanto as imagens ao vivo quanto as imagens de vigilância utilizadas na televisão têm justamente a função de resgatar a credibilidade do espectador no que ele vê na tela, uma vez que os índices de realismo das imagens capturadas por cinegrafistas, as imagens *clássicas* do telejornalismo, foram corroídos pelos excessos de manipulação.

2.8. A PERPETUAÇÃO DO TEMPO PRESENTE

Dentro de uma perspectiva temporal, as imagens das câmeras de vigilância se destacam das outras imagens exibidas na televisão, isso porque são elas que mais se aproximam da idéia de um tempo presente e contínuo do acontecimento. São imagens onde o conceito de tempo presente está indissoluvelmente ligado a sua natureza através da qual a ação como se afirmou anteriormente, se desenvolve no seu próprio tempo de duração. Tais imagens são, portanto, de outra ordem, nelas se constrói uma narrativa *vivencial* constituída num presente perpétuo, são imagens que se apoderam do tempo. Para melhor pensar a temporalidade dessas imagens, é preciso antes diferenciar os conceitos temporais:

(...) o presente é aquilo que pode ser imediatamente experimentado, o passado é o que pode ser rememorado, e o futuro é a incógnita que talvez ocorra algum dia. (...). O que constitui o passado funde-se sem ruptura com o

¹²⁰ LEVIN, *Anxious ...*, op. cit, p.134

¹²¹ *Ibid.*, p.146

presente, assim como este se funde com o futuro. Podemos ver isso com clareza quando o futuro, transformado em presente, transforma-se, por sua vez, em passado. É somente na experiência humana que se encontram essas grandes linhas demarcatórias entre “hoje”, “ontem” e “amanhã”.¹²²

Uma primeira observação quanto à relação temporal existente entre os tempos passado, presente e futuro nas imagens das câmeras de vigilância é que elas revigoram essa relação de temporalidade. As imagens da menina Isabela no supermercado, por exemplo, horas antes de ser morta, *traz* de certa maneira essa relação temporal, quer dizer, as imagens registradas pelas câmeras de vigilância do circuito interno do supermercado são de Isabela viva numa cena comum de supermercado junto à família; a menina seria morta num futuro bem próximo, no entanto essas imagens *não* remetem ao serem exibidas na tela da televisão, posteriormente, à morte da menina, a uma simples lembrança de Isabela. É bom lembrar que durante o tempo em que o Caso Isabela se manteve na pauta do dia dos telejornais foram exibidas imagens cedidas pela família da menina (fotografias e vídeos) na qual ela parece participando de festas familiares e de eventos realizados no colégio onde estudava. Essas sim são imagens que remetem à categoria de lembrança de Isabela.

Nesse momento o tempo passado é o ponto de observação e nesse caso, é preciso chamar a atenção para a imagem de Isabela registrada pelas câmeras de vigilância que difere do sentido de um tempo já passado do qual fala Barthes ao contemplar a fotografia da sua mãe também já morta: “(...) na fotografia não posso nunca negar que *a coisa esteve lá*. (grifo original). Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (...)”¹²³

Nesses termos, a imagem da mãe de Barthes na fotografia representa que *a coisa esteve lá*, e desse modo remete, como as imagens da Isabela em família e nas festividades escolares, a uma lembrança de uma realidade que faz parte de um tempo já passado. No caso das imagens de vigilância do supermercado, ao contrário, a *coisa está lá* num passado que insiste em ser presente, mas, de um tempo em que já é *tarde demais*. “O tarde demais não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo”¹²⁴ é algo que não tem mais volta, por isso é *tarde demais*.

Gilles Deleuze desenvolve a questão a partir da análise de diversos filmes, entre eles *Morte em Veneza* de Luchino Visconti realizado em 1971. O filme, num breve

¹²² ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998. p.66

¹²³ BARTHES, Roland. *Câmera Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.109

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.118

resumo, conta a história do músico Gustav Von Aschenbach, homem de cerca de sessenta anos de idade que está determinado a fazer de sua obra a busca incessante pela perfeição. Aschenbach está em Veneza num período de descanso quando é surpreendido pela beleza do jovem Tatzio. A partir desse encontro inicia-se uma obsessão apaixonada, um amor impossível. No filme Visconti tem como questão central a conquista do tempo, e essa conquista vai se configurar através de um processo drástico, sofrido e torturante para o personagem.

É bom lembrar que o filme é marcado pela presença de imagens em *flash-back*, no entanto, na passagem dessas imagens (do passado) para o tempo presente, nada se modifica. O filme, ao remeter a narrativa para um tempo já passado, o faz com o mesmo tipo estético/narrativo que é empregado no tempo presente no qual o filme se desenrola; confundindo desse modo o espectador entre as duas temporalidades. É nessa “mistura temporal” que as imagens das câmeras de vigilância se configuram, isto é, quando os dois tempos: passado e presente são condensados.

Deleuze vai dizer que: “(...) o *flash-back* é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente (...). É aí que o *flash-back* encontra a sua razão: em cada ponto de bifurcação do tempo. A multiplicidade dos circuitos ganha, portanto, um novo sentido.”¹²⁵

As imagens das câmeras de vigilância que mostram Isabela com o pai, a madrasta e os irmãos no interior do supermercado instantes antes da sua morte trazem com elas um outro sentido para o tempo; nelas estão envolvidas temporalidades que não estão inscritas nas imagens tradicionalmente produzidas e exibidas nos telejornais - essas materializadas, sejam em *videoteipe*, no sistema do ao vivo ou nas imagens de arquivo.



¹²⁵ *Ibid.*, p.63-65



As imagens registradas pelas câmeras de vigilância, ao contrário dessas, não apenas capturam simultaneamente os tempos – passado e presente – como também são capazes de ultrapassá-los. Muito embora seja *tarde demais*.

CAPÍTULO 3 IMAGEM E JORNALISMO: UMA RELAÇÃO DELICADA

“Se há de haver uma emoção, deve sair das coisas tais como são”¹²⁶

A chegada da modernidade para Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Georg Simmel se configurou num mundo “especificamente urbano - mais rápido caótico, fragmentado e desorientador”¹²⁷. Segundo eles, a modernidade deve ser entendida “como um registro de experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”,¹²⁸ consequências da aceleração do ritmo de vida a partir do aparecimento de novos meios de transportes mais acelerados, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. Logo, a modernidade surge “como um bombardeio de estímulos”.

O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pelas metrópoles. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica¹²⁹

A combinação desses múltiplos elementos provoca nos indivíduos urbanos, como lembra Singer, um choque tanto físico quanto psíquico, o que custou aos sujeitos da época, ao final do século XIX, uma adaptação a esse novo ambiente bem mais acelerado.

Hoje se observa que essa discussão ocorrida há dois séculos é, de certa forma, mantida na atualidade, só que de maneira bem mais ampla. Os indivíduos do século XXI que habitam os centros urbanos não deixam também de experimentar os rápidos “agrupamentos de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar”, capaz de moldar uma percepção visual que avança sobre o cotidiano desses indivíduos, remetendo-lhes um tipo de percepção, que se constitui

¹²⁶ BERGALA, Alain. Roberto Rossellini e a Invenção do Cinema Moderno. In: Roberto Rossellini. *O Cinema Revelado*. Barcelona: Paidós, 2000.

¹²⁷ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. CHARNEY; SCHWATZ (Org.), op. cit., p.95-96

¹²⁸ *Ibid.*, p.95

¹²⁹ *Ibid.*, p.96

nos fluxos urbanos, dos quais fazem parte. Sendo assim, o olhar do sujeito moderno, ao se constituir de maneira acelerada dentro dos fluxos, promove um agrupamento de imagens, impossibilitando desse modo um olhar de destaque, isto é, a retenção do olhar que possibilitaria um olhar capaz de elaborar distinções.

É, portanto, aí, nessa experiência do olhar moderno, que se inscreve entre a limitação/confusão e entre o coletivo/particular, que o indivíduo lança mão dos dispositivos visuais na busca de individualizar imagens da realidade cotidiana. Imagens que cada vez mais e com maior frequência vão ancorar nas telas das televisões. Diante disso, é preciso observar qual sentido e função têm essas imagens quando migram de um dispositivo particular e ganham visibilidade pública. Mais que isso, busca-se sua relação e diferenças com aquelas produzidas e integradas ao discurso midiático.

3.1. O OLHAR COLETIVO E O OLHAR INDIVIDUAL

A experiência cotidiana do indivíduo de se saber olhado pelo “olho” da máquina ao transitar pelos espaços públicos das cidades revela que *o ver e deixar-se ver* deixou de ser apenas uma categoria comum entre as pessoas. O ato de ver tornou-se, na atualidade, algo estrangeiro já que fogem dos olhos dos indivíduos para as lentes das câmeras de vigilância, das máquinas e filmadoras digitais, aparelhos celulares.

Nessa experiência de ser um ser visível promovida pelas novas tecnologias, os indivíduos passam por transformações de modo que se

constituem a si mesmos e modulam a sua identidade a partir da relação com o outro mais especificamente com o olhar do outro. De um lado, *weblogs* e *webcams* promovem novos formatos de exposição da vida íntima e privada. De outro lado, circuitos internos de TV, câmeras, chips, bancos de dados e programas computacionais de coleta e processamento de informação expõem as ações e comportamentos de inúmeros indivíduos a uma vigilância quase que contínua. Estes novos dispositivos dão continuidade **a uma tendência inaugurada na Modernidade: a incidência do foco de visibilidade sobre o indivíduo comum, aspecto decisivo na produção de subjetividades e identidades.**¹³⁰

Nesses termos, uma das modulações de identidade com a qual se trabalhará é aquela em que o indivíduo se “adequa” ao olho onipresente do poder, de tal modo que

¹³⁰ BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. Revista FAMECOS/PUC-RS, 2004

possa passar quase que despercebido diante dele. Uma das condições para preservar o anonimato é manter-se integrado aos fluxos urbanos, como se viu, faz o Homem da Multidão do conto de Poe, desvinculando de si o olho vigilante do outro.

3.1.1. Mobilidade do olhar e imagem fática

Essa integração do indivíduo aos fluxos urbanos faz com que a sua percepção visual seja moldada, isso é o ato de ver se inscreve num *continuum* de imagens que se sucede no interior desses fluxos impedindo que o olho faça qualquer recorte daquilo que se passa tão rapidamente diante dele. Paul Virilio lembra que

jamais existiu “visão fixa” e de que a fisiologia do olhar depende dos movimentos dos olhos, a um só tempo movimentos incessantes e inconscientes (motilidade) e movimentos constantes e conscientes (mobilidade). Lembremos ainda que o olhar mais instintivo, o menos controlado é antes de mais nada uma espécie de giro do proprietário, uma varredura completa do campo de visão que se conclui pela escolha do objeto.¹³¹

Os indivíduos que vivem nas modernas sociedades tecnológicas e que, portanto, estão condenados a integrarem os seus fluxos encarnam aquilo que Virilio chama de *motilidade* da visão, onde o movimento dos olhos são incessantes e inconscientes. O outro movimento dos olhos, a *mobilidade*, é constante e consciente e menos controlado e se constitui quando o olho do proprietário faz a escolha do objeto. Isso ocorre quando o indivíduo lança mão de algum dispositivo visual tecnológico e tem como foco os acontecimentos de sua cidade, nesse instante há a retenção do olhar. Esse último é o que interessa observar mais de perto, o que se fará quando se falar sobre os novos fornecedores de imagem.

Agora, deve-se avaliar o movimento de *mobilidade* aproximando os movimentos associados aos olhos do indivíduo - descrito acima por Virilio - ao olho das máquinas de visão.

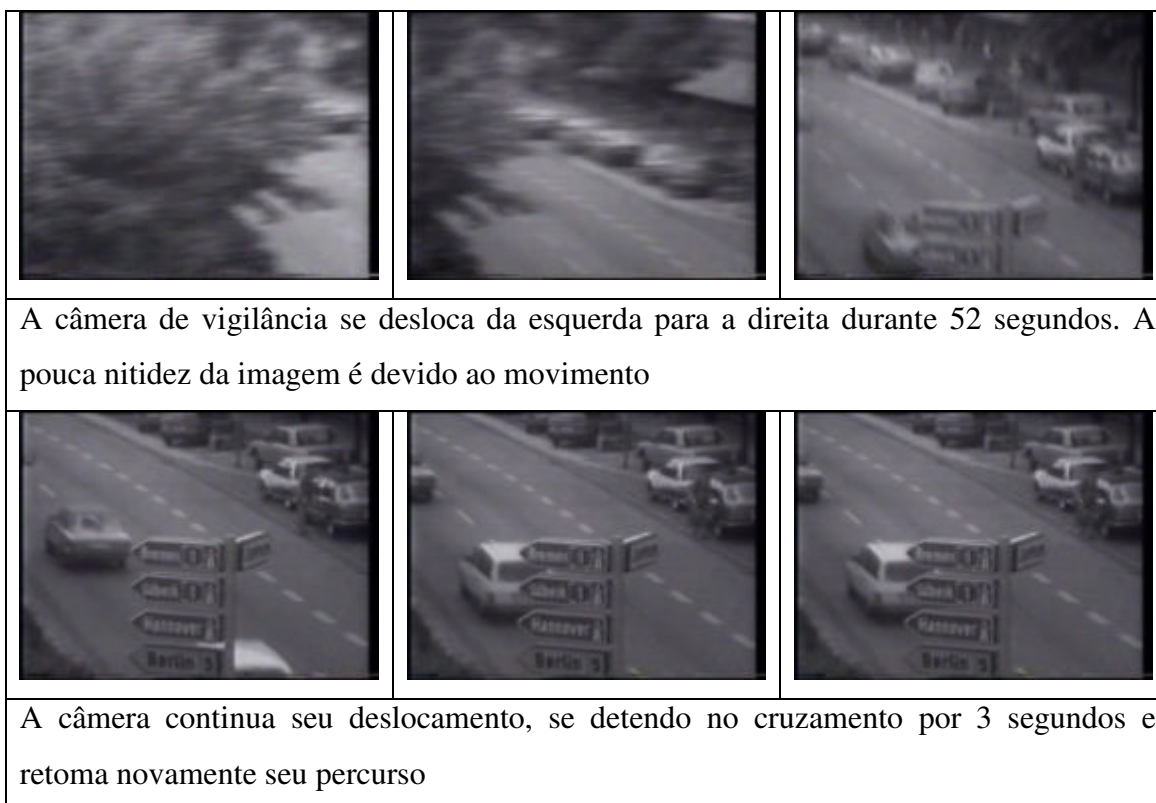
As lentes das câmeras de vigilância, ao serem estrategicamente afixadas nos espaços públicos das cidades, enquadram inicialmente os movimentos dos fluxos dos indivíduos, logo o primeiro *olhar* da máquina de visão busca um enquadramento coletivo, homogeneizado, invalidando suas individualidades. O segundo movimento se processa ao contrário: o olho da máquina individualiza aquele que rompe com o fluxo.

¹³¹ VIRILIO, *A Máquina...*, op. cit., p.89

Desse modo, ela escolhe o objeto (indivíduo que foge do fluxo) iniciando sua perseguição.

Essa *passagem* do olhar coletivo da máquina para o olhar individualizado fica mais evidente se se utilizar conceito de *imagem fática* de Paul Virilio¹³² que, ao analisar a imagem, chama a atenção para um tipo de imagem que é capaz de acentuar detalhes. Nela, a câmera foca um ponto alvo forçando o olhar e prendendo consequentemente, a atenção do espectador. No caso das câmeras de vigilância, a imagem fática se configura por não tolerar nos indivíduos desvios de circuitos, tornando esses desviantes o seu ponto alvo de perseguição.

Observe-se um exemplo para tornar claro o que se está dizendo. Tome-se um segmento da obra de Michael Klier, *Der Riese* onde aparece a seguinte sequência de uma câmera de vigilância:



¹³² *Ibid.*, p.31

		
A câmera continua seu percurso		
		
Continua seu movimento...		
		
Até deter-se numa jovem que rompe o fluxo normal dos passantes		
		
É iniciada a "perseguição": a câmera se detém na jovem com o cachorro durante um minuto e quatro segundos		
		
Faz então uma varredura no em torno.		

		
A varredura é ampliada. Volta ao controle de fluxo durante um minuto e trinta e dois segundos e		
		
Retorna a jovem. Uma pessoa se aproxima dela		
		
A câmera acompanha seus movimentos		
		
Elas começam a se deslocar		
		
A câmera observa a integração da jovem ao fluxo.		

Esse jogo de movimentos, ora coletivo, ora particular quando mostrado na televisão constitui uma narrativa que foge da narrativa tradicional do veículo. Esta é construída a partir de um sujeito narrador (repórter) que organiza as ações do acontecimento, enquanto que as imagens de vigilância se ordenam sobre o fluxo dos movimentos. Isso lhes dá um caráter de imagens de suspense.

3.1.2. Da surpresa ao suspense

A surpresa é um fato inesperado, repentino não anunciado previamente, portanto imprevisível. No suspense é criada uma expectativa ansiosa naquele que olha (espectador, ouvinte, leitor), como diz Truffaut:

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de colocar o público "no lance" fazendo-o participar do filme. Nesse domínio do espetáculo, fazer um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) mas a três (o diretor + seu filme + o público) e o suspense (...) torna-se um meio poético, pois seu objetivo é emocionar-nos ainda mais, fazer nosso coração bater mais forte.¹³³

A narrativa do telejornal, construída a partir da edição de imagens, pode trazer consigo surpresas, mas não suspense.

Veja-se a comparação que Hitchcock faz entre as imagens do cinema e a da televisão. Dizia ele que, ao contrário do cinema, “na televisão não há tempo para o suspense, nela só pode existir a surpresa”¹³⁴.

A televisão por trabalhar com um tempo acelerado, onde não há espaço para tempos mortos¹³⁵, não suporta o silêncio da espera. Nela as imagens se sucedem rapidamente e as narrativas têm poucos minutos (às vezes segundos) de duração.

Nesses termos, somente o elemento surpresa faz parte da narrativa televisiva e tem como uma das suas principais ferramentas para a sua construção as mesas das ilhas de edição¹³⁶. A surpresa na televisão é, portanto, um método de

¹³³ TRUFFAUT, François. Hitchcock/Truffaut: entrevistas. São Paulo: Brasiliense, 1983, p16.

¹³⁴ HITCHCOCK *apud* VIRILIO, *A Máquina...*, *op. cit.*, p. 94

¹³⁵ O tempo morto é considerado um tempo de espera, um tempo em que nada acontece. Numa transmissão “ao vivo” esses momentos são inevitáveis e na maior parte dos casos são aproveitados para os *breaks* comerciais. O tempo morto não existe nas matérias editadas, nelas ele é imediatamente “preenchido” seja de maneira visual ou sonora.

¹³⁶ O processo de edição tem início com a decupagem, momento de seleção do material bruto do acontecimento que foi filmado quando é retirando dele as imagens que irão “ao ar”, em seguida é

abordagem do acontecido processado na edição das imagens que obedece a um tempo acelerado, como exige a natureza do veículo¹³⁷.

Já a imagem de vigilância é marcada por uma narrativa que se aproxima da narrativa do suspense, onde o tempo da duração da cena se prolonga acompanhando o tempo do próprio acontecimento. Nesse momento, o espectador passa a compartilhar com o olhar da câmera uma situação eminentemente dramática na qual existe uma narrativa onipresente produzida pelo olho cego da máquina. Deste modo, ali, diante dele, estão visíveis todos os elementos da ação, nada é ignorado. Pois uma imagem de vigilância só entra no circuito midiático a partir do momento em que ela necessariamente vai mostrar um acontecimento. As horas de *tempo morto* onde nada de importante acontece são relegadas aos arquivos das firmas de segurança. Nesse caso estão *no lance* o olho cego da máquina e o tempo real em que se processa o acontecimento. Esse entrelaçamento entre a imagem e seu próprio tempo, ao chegar aos olhos do espectador, faz com que o seu coração também bata mais forte.

Klier problematiza essa relação ao produzir aquilo que se pode chamar um suspense puro: a partir de câmera de vigilância do aeroporto de Frankfurt que filma um avião pousando, acrescentando música sinfônica ao vídeo, ele cria um clima de suspense, dando a impressão que a qualquer hora algo pode acontecer.

Tem-se, desse modo, duas narrativas: uma próxima do suspense, é construída a partir da edição de imagem característica da narrativa televisiva; outra que se constrói fazendo uma varredura do campo de visão, escolhe objetos (imagens-corpos desviantes) e inicia sua "perseguição esta próxima do suspense.

Em síntese, na oposição entre a surpresa e suspense, evocado especialmente por Hitchcock, o tempo aparece como o seu principal elemento diferenciador, isto é, enquanto a televisão trabalha com um relato num tempo acelerado do acontecimento, o cinema, e particularmente o gênero do suspense, opera com o tempo numa outra ordem: o da sua suspensão caracterizada na lentidão das suas imagens, ritmo desprezado, como se viu, pela narrativa televisiva, mas determinante na natureza das imagens de vigilância.

3.1.3. tempo e intensidade do instante

iniciado o processo de edição propriamente dito, baseado no binômio corta/cola retirando assim todo e qualquer tempo morto da narrativa.

¹³⁷ No sistema do "ao vivo" o elemento surpresa também está indissoluvelmente ligado ao processo do corte/cola das imagens registrado pelo olho do (s) cinegrafista (s) colado à lente da câmera.

A suspensão do tempo, a sua lentidão no olhar da vigilância se fundamenta, portanto, no tempo de duração da construção do acontecimento. Logo não há pressa, nada ali está fora ou deve ficar fora do limite de seu próprio tempo cronológico. Nesse caso, o olhar do espectador em relação a essa imagem é mantido num estado de expectativa daquilo que está prestes a acontecer, muito embora já tenha acontecido, como, por exemplo, as imagens da menina Isabela¹³⁸ no supermercado acompanhada de seus algozes, momentos antes de ser por eles assassinada. Imagens que só vieram a público após o crime ter sido cometido.

Partindo dessa noção de tempo de duração do acontecimento (a chegada de Isabela ao supermercado com o pai, a madrasta e os irmãos, o pagamento das compras no caixa e a saída deles do supermercado), observa-se que são imagens ligadas a dois movimentos, o de vida e o de morte da menina: a chegada de Isabela e a sua saída do supermercado com a família, momentos antes de ela ser assassinada. Inegavelmente são imagens que chegam ao espectador de maneira tangível provocando nele uma sensação forte. “(...). A experiência da sensação forte possibilita a vivência de um instante, tanto por meio de uma intensidade de sensação que indica uma presença imediata, tanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com aquele menos intenso que o sucede”¹³⁹

A categoria do instante, tal como foi formulada pelo professor de Estudos Cinematográficos Leo Charney, possibilita desenvolver melhor o raciocínio.

“O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida que esvaece assim que é sentida pela primeira vez.”¹⁴⁰

O conceito de instante permite, portanto, fixar um momento de sensação forte, “no entanto esse momento de estabilidade teve que confrontar com o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo”, logo, diz Charney, foi preciso investigar não um, mas dois conceitos interligados: o primeiro seria o esvaziamento da presença estável pelo movimento e o outro que seria a separação entre

¹³⁸ O crime ocorreu no dia 29 de março de 2008 na cidade de São Paulo. Isabella tinha cinco anos e segundo a polícia foi empurrada pelo pai com a ajuda da madrasta dela através da janela do sexto andar do prédio onde passaria o fim de semana. Ver item 2.7.

¹³⁹ CHARNEY, Leo Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY; SCHWARTZ (Org.), p. 317.

¹⁴⁰ *Ibid*, p.317.

a sensação, que sente o instante no instante e a cognição que reconhece o instante somente depois de ele ter ocorrido. No cinema o instante era inscrito como “a resposta sensorial, cuja intensidade também era reconhecida a partir de seu contraste com o instantes mais simples que o cercavam”¹⁴¹

Desse modo, ao confrontar esses dois conceitos tomando como exemplo as imagens produzidas pela televisão e as imagens de vigilância, surgem entre elas uma ambiguidade relacionada às intensidades dos instantes. Nas imagens de vigilância (e aqui se está incluindo também aquelas registradas pelos indivíduos comuns através de seus dispositivos visuais particulares, não importando se elas são do presente ou do passado), está intrínseca, a cada momento de sua exibição, a intensidade daquele instante. Isso traz consigo a capacidade de subverter o relato comum produzido pelos telejornais, onde a intensidade do acontecimento perde forças devido à ação da edição que atua na construção final dessas imagens. Nesse caso, as imagens tradicionais produzidas pelo telejornalismo não são mais que a repetição de um modelo de narração que se adequa aos mais diferentes relatos sejam eles político, social, policial, cultural etc.

Na produção dos telejornais especificamente, o acontecimento encontra-se dentro de um tempo meramente descritivo (o repórter reporta o acontecido), enquanto que nas imagens de vigilância o acontecimento encontra-se num tempo narrativo onde as ações se passam no seu instante revelador mantendo, assim, a intensidade de cada instante mesmo após o acontecido. Logo, as imagens de vigilância *eternizam o instante do instante* do acontecimento, ela é um corpo vivo que se configura na junção do físico com o espiritual e, nesse caso, é possível entender o grau de fascinação que essa imagem tem sobre o espectador.

A televisão exibe com frequência imagens de vigilância por dois motivos inter-relacionados: para a televisão, isso acarreta maior audiência e a possibilidade de sair na frente dos seus concorrentes, produzindo "furos" jornalísticos. Da perspectiva do espectador, há a criação de novas e fortes sensações.

3.2. NOVOS FORNECEDORES: O OLHAR DE UM NOVO VIGIA.

Volte-se ao movimento de *mobilidade* do olho, constante e consciente e menos controlado – tratado por nós no início do item anterior - e que se constitui quando

¹⁴¹ *Ibid.*, p.318

o olho faz a sua própria escolha do objeto a ser olhado, momento em que o indivíduo rompe com a visão coletiva produzida no interior dos fluxos e particulariza seu olhar.

Olhar da câmera de vigilância é um olhar sobre o fluxo urbano; ela só se individualiza quando para frente há algo que rompe com o fluxo. O mesmo pode ocorrer com o olhar do indivíduo comum. Ele recorta algo quando utiliza a filmadora, a câmera do celular, as máquinas digitais. Será que o indivíduo, na atual fase da modernidade, é capaz de conceber um olhar próprio desarticulado da estética do olhar tecnológico da vigilância?

3.2.1. Os novos fornecedores

Não é de agora que a estética da imagem televisiva vem apresentando sinais de mudança, e isso já se viu anteriormente que não é um privilégio das produções internas das emissoras de TV, mas, e principalmente, se deve ao aparecimento de *novos fornecedores* de imagens que são desde as câmeras de vigilância até aquelas imagens do cotidiano da cidade produzidas através de dispositivos visuais, tais como telefones celulares, câmeras fotográficas digitais, minicâmeras filmadoras e *webcams*.

Desde então, a televisão vem alterando o seu repertório estético visual elaborado tradicionalmente, através das imagens em *videoteipe*, de arquivo e no “ao vivo”. Esse modelo e/ou sistema parecem vir sofrendo gradativamente um desgaste visual aos olhos dos espectadores, se comparadas às imagens de vigilância e/ou aquelas produzidas pelos indivíduos comuns.

Assim, seguindo essa nova estética adotada pela televisão, o indivíduo, munido de seu dispositivo visual, é de certa maneira estimulado a se inserir nesse novo modelo de *produção* de imagens, passando a fornecer às emissoras de TVs, cenas de violência urbana, atos de corrupção, tragédias cotidianas etc. Esse lugar de produtor de imagens ocupado pelo indivíduo evoca uma outra associação entre ele, o acontecimento e a cidade, e isso ocorre porque, ao filmar o acontecimento, o faz com o olhar de habitante e guardião da sua cidade e não como um mero observador dela.

Certamente são imagens que perdem o antigo enredo de uma simples reportagem e passam a incorporar uma narrativa que se sustenta na *experiência* do indivíduo com os acontecimentos e suas relações com a cidade. Surge, portanto, dessa experiência visual uma expressão de indignação do cidadão, seja ele por ações ilícitas e/ou por constatação de desleixo governamental como ocorreu no caso do

desmoronamento da estrutura de escavações de uma galeria da linha 4 do metrô na cidade de São Paulo, como citada em capítulo anterior. O desmoronamento ocorreu em janeiro de 2007, e um indivíduo filma com seu telefone celular o momento da tragédia, imagens que posteriormente foram exaustivamente exibidas nos canais de TV, em rede nacional.

O exercício dessa nova prática em que o indivíduo torna-se produtor/fornecedor de imagens dos acontecimentos da cidade vem alimentando a imprensa, que lhe concede a condição de autor/realizador. Sendo assim, parece relevante analisar os acontecimentos urbanos filmados por esses indivíduos a partir da perspectiva do olhar desse novo autor/produtor de imagens.

Tome-se como exemplo o acontecimento citado acima, o desmoronamento da estrutura de escavações da galeria da linha 4 do metrô na cidade de São Paulo, capturada por um aparelho celular de um indivíduo que passava no local, no momento da tragédia.

Numa primeira análise, percebe-se na imagem o olhar atento do indivíduo para as escavações da galeria, instantes antes do desencadeamento da tragédia; a primeira imagem, portanto, capturada pelo aparelho celular se antecipa ao acontecimento. Nesse caso, tem-se a “passagem” do “canteiro de obras” da galeria para, em seguida, assistir ao seu desmoronamento.

É bom lembrar que são poucas as reportagens produzidas pela televisão que retêm esse tipo de passagem, pois, na maior parte das vezes, quando a equipe chega ao local do acontecimento, trabalha somente sobre seus indícios. É evidente que existe um número muito maior de telefones celulares, câmeras fotográficas e minicâmeras digitais de posse dos indivíduos que transitam nos espaços públicos se comparadas ao número de equipes de televisão espalhadas na cidade. Logo a possibilidade do indivíduo registrar o instante do acontecimento é muito maior se comparadas às dos profissionais da televisão, mas não seria a quantidade de dispositivos visuais espalhados na cidade a única diferença, é preciso examinar outras.

Ao reconhecer que a imprensa *não* é mais a única produtora de imagens dos acontecimentos e que qualquer indivíduo tem igual poder de produzi-las, está-se, então, colocando, lado a lado, as duas imagens como produções jornalísticas, o que parece ser uma correspondência equivocada, visto que o olhar que o repórter-cinematográfico, profissional de televisão, tem ao chegar ao local do acontecimento é fundamentalmente técnico. Ele enxerga objetivamente se o espaço onde ocorreu o acontecimento oferece

ou não condições de filmagem. De início, é preciso verificar se há luz suficiente, caso contrário, se faz necessário que a equipe use seus dispositivos de iluminação, buscando uma melhor qualidade na imagem para somente, em seguida, dar início à “leitura/filmagem” do ocorrido. Portanto o olhar do profissional concentra-se, num primeiro momento, nas condições capazes de produzir boas e belas imagens para em seguida elaborar seus modelos de interpretações.

3.2.2. Construção de Imagens

Talvez se possa tomar ainda como referência para pensar o uso da técnica na construção das imagens, o texto *A Paisagem Urbana* de Wim Wenders. Nele, o cineasta faz algumas reflexões sobre a imagem que o cinema constrói ao longo dos tempos das cidades, e chama a atenção para o sentido do que seria “uma bela imagem”, diz ele:

Quando comecei a fazer filmes, parecia-me que o maior elogio que um espectador pudesse fazer seria: as imagens me agradaram. Hoje, quando alguém me felicita pelas minhas “imagens magníficas”, eu não considero mais isso como um cumprimento. Penso que devo ter errado em alguma parte.”¹⁴²

Só existiria para o cineasta uma possibilidade de impedir que as suas imagens fossem “arrastadas na onda de todas as outras”, isto é, que “fossem vítimas da concorrência e do espírito hegemônico da comercialização: contar uma história”. Sendo assim, seriam as falhas nessas imagens e não os acertos, que produziriam sentidos “a bela imagem” não possuir um valor em si, pelo contrário, “uma bela imagem pode destruir o fluxo, o caráter e o funcionamento do todo, a estrutura dramática.”¹⁴³

O cineasta afirma ainda que:

Tirei a lição dos meus erros: a única maneira de se proteger do perigo ou da doença que representa uma imagem auto-satisfeita é acreditar no primado da história. Aprendi que cada imagem só é verossímil em relação a um personagem no interior da história. Descobri que quando as imagens se levam muito a sério, elas reduzem e enfraquecem o personagem. (...). Somente a história dos personagens dá a cada imagem uma credibilidade, instaura uma moral.¹⁴⁴

¹⁴² WERDERS, Win. *A Paisagem Urbana* de Wim Wenders. In: *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. N. 23/1994, p.184-185

¹⁴³ *Ibid.*, p.184

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 185

Transportando as reflexões de Wenders para o jornalismo, pode-se dizer que a imprensa, ao dispor dos dispositivos técnicos e ter conhecimento de suas aplicações, destaca, primeiramente, nas suas produções visuais, a boa visibilidade dos objetos e das situações que envolvem o acontecimento, produzindo "belas imagens" que, como fala o cineasta, são "arrastadas na onda de todas as outras, vítimas da concorrência hegemônica da comercialização que visa unicamente a contar uma história".¹⁴⁵

Desse modo, os papéis do jornalista e do indivíduo comum ao filmarem os acontecimentos são bem diferentes: enquanto o primeiro tem como objetivo as imagens tecnicamente perfeitas, as informações bem ordenadas, o outro (o indivíduo comum), ao filmar, se incorpora como personagem/testemunha do acontecimento: para ele, o que importa não é uma "bela imagem", mas é estar inserido no acontecimento, como personagem daquela história, o que fornece a imagem credibilidade, "instaurando uma moral".

O indivíduo comum, portanto, ao filmar/fotografar o acontecimento, não está alheio a ele: é um de seus personagens, muito embora, não seja visível, ao contrário do personagem do cinema que ganha visibilidade na tela; o indivíduo/personagem/testemunha é inserido na história a partir das experiências e emoções vividas por ele a partir dos acontecimentos ocorridos na sua cidade.

A foto, a seguir, foi tirada por um indivíduo comum na cidade de Brasília e publicada na página da *internet*. O texto, a seguir, aparece como legenda da foto.

¹⁴⁵ *Ibid*

Enviado por Aydano André Motta - 7.1.2009 | 12h17m

MULTA NELE!**Olha a ordem...**

Este carro oficial, com placa de Brasília, estacionado na calçada da Nossa Senhora de Copacabana em frente ao 872 - Instituto de Beleza Prima Qualitá - é um desafio ao tal choque de ordem do prefeito Eduardo Paes.

O internauta Juan Herbert Candido Pessoa, autor da foto feita anteontem às 18 horas, comenta, com razão, que a organização precisa começar pelas autoridades.

RSS Permalink » Envie Compartilhe: Comente Ler comentários (24)

Ao observar a foto, percebe-se que *não* há fidelidade suficiente na imagem capaz de identificar as informações ditas na legenda: o estabelecimento comercial, o Instituto de Beleza Prima Qualitá, menos ainda o número 872, sua referência na numeração da avenida, citado no texto que acompanha a foto, em frente ao qual se encontra o veículo estacionado sobre a calçada. O objetivo do autor da foto não está centrado nas propriedades das informações jornalísticas, na qual o que é dito deve tornar-se, obrigatoriamente, visto pelo espectador/leitor/internauta.

Ainda na sequência textual da legenda, o jornalista/colunista Ancelmo Góes afirma que o autor da foto “comenta, com razão, que a organização (urbana) precisa começar pelas autoridades”. Nesse caso, a foto de Juan Herbert Candido Pessoa expõe um comentário “próprio” do acontecimento associado à cidade na qual vive suas experiências urbanas e por isso, a foto expressa uma realidade comentada, ao contrário da imprensa que produz registros de realidades.

Logo, o indivíduo ao realizar suas intervenções nos espaços públicos da cidade através de sua máquina fotográfica digital, do seu telefone celular etc. compartilha com ela uma relação mais íntima, onde o objetivo não é só construir um relato jornalístico do acontecimento, mas participar, de maneira ativa, desses acontecimentos como cidadão ocupante da sua cidade, uma testemunha viva dos contrastes e desmandos ocorridos nos espaços públicos.

Portanto esse relato das imagens produzido pelo indivíduo comum está mais próximo do sentido de posse e ocupação dos espaços públicos da cidade do que o relato informativo e distanciado do acontecimento produzido pela imprensa; este não suporta nenhum tipo de envolvimento.

3.2.3. Dois olhares, duas cidades e algumas diferenças

No século XXI, as intervenções dos indivíduos comuns vêm se ampliando sobre os espaços públicos das cidades, tanto no campo das artes, quanto na apropriação visual dos seus acontecimentos cotidianos. Essas apropriações dos espaços públicos que ocorrem através da arte, do grafismo, por exemplo, ou através do uso dos dispositivos visuais, investem a cidade de outros sentidos. São apropriações que passam como se viu anteriormente, ao largo daquelas produzidas pelo jornalismo, muito embora as três manifestações - a arte, a captação visual individual e a imprensa - impliquem na construção de *falas* sobre a cidade. Sendo assim, as cidades são “legendadas” de modos diferentes, dependendo dos seus mecanismos de apropriação.

No caso dos registros visuais produzidos pelos indivíduos comuns, é preciso não esquecer que eles têm como destino final as telas da televisão, dos computadores e/ou as páginas dos jornais; são, portanto, incorporados aos relatos jornalísticos, ou seja, são imagens (fotos e filmagens) integradas aos *scripts* dos telejornais e as diagramações das páginas dos jornais e as telas dos computadores. Porém, ao ganharem publicidade, especialmente na televisão, torna-se evidente ao espectador que são relatos que ainda *oscilam* quanto ao lugar que ocupam na mídia. Essa oscilação se inscreve entre a figura do testemunho individual do acontecimento e uma informação coletiva propagada pela televisão.

Logo, são imagens que valorizam uma outra *fala* do acontecimento e que, portanto, solicita de seus autores um tipo de envolvimento de outro grau com os lugares da cidade e com o cotidiano vivido nela. Nesse caso, talvez, seja prudente situar

algumas diferenças determinadas por Michel de Certeau, quando faz seu relato sobre o sentido de *lugar* nas cidades. Para Certeau entre *espaço* e *lugar* há distinções.

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.¹⁴⁶

Para Certeau, o *lugar* traz com ele a estabilidade de um *próprio*; nele estão inseridas histórias/memórias, sendo assim, os indivíduos sentem-se ligados aos lugares da cidade através de suas lembranças pessoais imbuídas numa rede simbólica. Desse modo, o indivíduo, ao captar as imagens do acontecimento estabelece uma relação entre ele, o lugar e o ocorrido capaz de construir um relato que num primeiro momento pode parecer “um ato aparentemente corriqueiro e a primeira vista desprovido de significados além de seus objetivos mais aparentes,” mas que está na verdade “imbuído de pequenos ritos, fantasias, inscreve-se numa rede simbólica. (...). O imaginário se atualiza nos percursos urbanos”.¹⁴⁷

Logo, o indivíduo, ao traçar os seus percursos na cidade e captar os acontecimentos cotidianos através de seus dispositivos visuais, vivencia uma experiência onde impera a lei do próprio a qual se inscreve numa rede simbólica particular, e nesse caso o *lugar* do acontecimento e o próprio acontecimento estariam associados a um conceito “antropológico e experiencial”, onde está incluída “na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza. Nesse sentido, o lugar é relacional, identitário e histórico”¹⁴⁸. Existe, portanto, associada aos lugares uma “memória topográfica articulada às recordações (...)”, capaz de tornar “os lugares testemunhas de história”.¹⁴⁹

O sentido de memória topográfica fica evidente na descrição que Walter Benjamin faz em *Notícias de uma Morte Anunciada* na qual o filósofo relata que aos

¹⁴⁶ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.201

¹⁴⁷ FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo p.122

¹⁴⁸ AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermordenidade*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994 p.76

¹⁴⁹ FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo p.133

cinco anos de idade estava em seu quarto já deitado, quando seu pai aparece para comunicar a morte de um de seus primos, diz ele: “naquela noite, fixei na memória meu quarto e minha cama, do mesmo modo como alguém grava com mais precisão um lugar, sentido que deverá voltar a ele algum dia a fim de buscar algo esquecido.”¹⁵⁰ Nesse caso, os “sinais topográficos tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções”¹⁵¹. E é desse lugar e com essa intimidade que o indivíduo captura as imagens dos acontecimentos de sua cidade onde mistura o ocorrido às suas histórias e emoções.

Desse modo, o discurso produzido pelos jornalistas dos acontecimentos ocorridos na cidade vão se diferenciar do discurso do indivíduo comum, isso porque, o jornalista, ao atravessar a cidade e registrar os acontecimentos cotidianos, constrói um discurso meramente informativo onde não há lugar para o conceito “antropológico experiencial” e muito menos para fantasias, inscritas numa rede simbólica. Logo o jornalista não transita pelos *lugares* da cidade e sim pelos seus *espaços*; estes não possuem “nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio””.

Se um *lugar* (o grifo é nosso) pode se definir como identitário, relacional e histórico, um *espaço* (o grifo é nosso) que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional nem como histórico, definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos (...). O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.”¹⁵²

O conceito de não-lugar proposto por Augé são pontos de trânsito existentes nas cidades que funcionam como passagens, e onde os indivíduos têm uma relação de ocupação provisória, por exemplo: os terrenos invadidos, a cadeia de hotéis, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados etc.¹⁵³ Esse conceito faz levantar a hipótese de que o indivíduo comum faz um trajeto diferente do que faz o jornalista na cidade, isto é, enquanto o primeiro percorre a cidade ocupando e individualizando seus lugares, o outro faz os percursos de maneira transitória, provisória e homogeneizada. Como

¹⁵⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p.89

¹⁵¹ FREIRE, *op. cit.*, p.134

¹⁵² AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994, p.73-74

¹⁵³ O não-lugares para Augé “são a medida da época; medida qualificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas convenções entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus)”. *Ibid*, p.74-75.

consequência, a diversidade nos trajetos vai condicionar uma lógica nos olhares tanto de um quanto de outro para o acontecimento urbano, ou seja, como fala Certeau “a descrição oscila entre os termos de uma alternativa: ou *ver* (é um conhecimento da ordem dos lugares), ou *ir* (são ações espacializantes).”¹⁵⁴ Sendo assim, o relato do acontecimento ocorrido na cidade se constitui para o indivíduo no ato de *ver* enquanto que para o jornalista se configura no ato de *ir*. Assim, para o jornalismo, a diferença de lugares desaparece: como já se disse, é indiferente para a produção dos telejornais em qual comunidade Rocinha, Vidigal ou Ladeira dos Tabajaras se deu o acontecimento, pois neste universo todas as favelas ocupam política, social e culturalmente o mesmo “lugar” perante os “olhos” da mídia.

3.2.4. A arte da banalização

A televisão, em particular, e a imprensa, em geral, têm o poder de banalizar todo e qualquer acontecimento já que possuem como norma a produção de um modelo único de narrativa. Sendo assim, a linguagem dos telejornais é capaz de diluir dos acontecimentos suas particularidades enquanto o indivíduo, ao contrário, ao filmar/fotografar o acontecimento, constrói uma narrativa associada à experiência do cotidiano vivida por ele na cidade, como fica evidente no caso da aposentada Dona Vitória, que será analisado no próximo capítulo.

Mesmo que os locutores dos telejornais chamem a atenção do espectador ao exibirem essas imagens individualizadas, e isso ocorre exatamente por elas romperem com a ordem da narrativa convencional do veículo, há, porém, a intenção de inseri-las como uma narrativa fundamentada, unicamente, na denúncia ou de classificá-la como espetáculo (caso do desabamento da obra da estação do metrô em São Paulo). No entanto, reafirma-se que as imagens produzidas pelos indivíduos comuns, ao ganharem as telas da televisão, vão além dessas duas classificações, únicas possíveis até então na linguagem jornalística dessa mídia.

Não se nega que há intencionalidade de denúncia nessas imagens, mas é uma denúncia que não está isolada da rede simbólica que envolve o indivíduo, o acontecimento e a cidade. Desse modo, as imagens “produzidas” pelos indivíduos comuns surgem já contaminadas em seu interior por essas associações. Nesse instante, a televisão, em particular os telejornais, se mostra confusa em acomodar e classificar

¹⁵⁴ CERTEAU, *op. cit.*, p.204

essas imagens na sua produção. É visível a tentativa, por parte do veículo, em acomodar essas imagens de tal maneira que elas possam, de alguma forma, ser assimiladas pelo modelo tradicional de produção do telejornal. Uma dessas tentativas está em inseri-las no *script* misturando-as com as reportagens tradicionais e usando como critério de “enquadramento”, as editorias sejam elas de polícia, política, cidade etc. No entanto, o sentido dessas imagens registradas pelos indivíduos perdura na tela de modo diferente porque elas trazem à tona uma realidade com significações particulares do acontecimento, diferentes, portanto, daquelas produzidas pelas emissoras de TV. E isso a televisão, ainda, não consegue acomodar.

A dificuldade que o veículo experimenta em enquadrar esse tipo de imagem na sua produção parece estar no olhar de um e de outro ao captar a realidade. A televisão parece capturar uma realidade exterior ao acontecimento enquanto que o indivíduo captura uma realidade interior. Com isso, está dizendo-se que as imagens do acontecimento produzidas pela televisão se articulam a partir do relato informacional, distante das implicações da realidade vivida na cidade. Já com a imagem captada pelo indivíduo ocorre o oposto: ela desloca o acontecimento para um contexto de significações particulares onde, repete-se, o acontecimento está relacionado ao indivíduo habitante da cidade.

A exterioridade da realidade em relação ao acontecimento é ancorada em duas instâncias: no olho treinado do profissional pronto para reproduzir na imagem os modelos estéticos exigidos pela mídia e posteriormente através do processo de manipulação dessa imagem na ilha de edição, onde as ações ocorridas no acontecimento têm suas sequências “originais” refeitas. Ao compará-las (o relato informacional e a narrativa particular), o espectador tende a ter como mais verdadeira a narrativa particular do indivíduo, muito embora a imprensa seja reconhecida ontologicamente como fonte produtora de verdades, apesar das “manipulações” das imagens. Isso porque ela opera a partir de referenciais anteriores ao acontecimento:

Há uma articulação própria dos conteúdos ao nível do *médium* – em função das táticas mercadológicas, dos supostos níveis de escolarização e informação do público, das preocupações coletivas do momento, do imaginário afetivo ou sexual da época – que faz pensar numa pedagógica idéia de “coletividade” presente nos programadores.¹⁵⁵

¹⁵⁵ SODRÉ, *op. cit.*, p. 43

Considerando nesses termos, a televisão tem, portanto, uma articulação própria voltada para os referentes coletivos relacionados a cada época, isto é, a articulação dos conteúdos dos acontecimentos é ajustada levando em consideração as demandas de seus consumidores. Sendo assim, a TV usa, num primeiro momento, como tática nos seus relatos, a manifestação dessas necessidades coletivas o “que faz pensar numa pedagógica idéia de coletividade”; num segundo momento, essa tática é associada a um modelo estético imposto por seus programadores. Nesse instante, a televisão instaura para o espectador um “modo de olhar” coletivo onde as necessidades mercadológicas são esteticamente acomodadas. Talvez, seja aí, nesse momento, que ela constitui a sua “verdadeira” realidade.

Nesses termos, a chegada ao mercado consumidor dos novos dispositivos visuais e o uso desses dispositivos pelo indivíduo comum na captação dos acontecimentos e consequentemente as suas exibições nas telas da TV, leva o espectador a se desviar do “viciado” olhar coletivo compartilhado com o veículo para um olhar individualizado do acontecimento produzido pelo cidadão. Diante disso, supõe-se que a produção televisiva vive um momento de redefinição de sua estética visual ao experimentar essa oposição narrativa entre as duas imagens. Parece que é chegado o momento dos veículos eletrônicos (TV e Vídeo) constituírem sua própria identidade já que desde o seu surgimento tanto um quanto o outro se explicam através do vocabulário “emprestado” pelo cinema.

Todo o vocabulário forjado para se falar de imagem cinematográfica acaba sendo transposto, tal e qual, sem maiores cautelas, como se essa transposição não representasse problema. Como se pudéssemos apenas pensar a imagem eletrônica por meios de conceitos (e de filtro, e da linguagem em si) do cinema. Como se não houvesse diferença entre ambos.¹⁵⁶

Certamente, durante todo esse período, a produção da televisão se sentiu confortável tal qual o vídeo, como afirma Philippe Dubois, em tomar para si um vocabulário que não era seu. Hoje, no entanto, devido à complexidade e diversidade de naturezas e estatutos das imagens modernas que chegam às telas das TVs, isso não é mais possível. Sendo assim, a televisão vive na atualidade uma tensão estética que é preciso ser superada, e o único modo de superá-la está em constituir finalmente a sua própria identidade visual.

¹⁵⁶ DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac naify, 2004 p. 75

O aspecto primordial na elaboração dessa nova identidade está em fazer a “passagem” do discurso coletivo (produção interna da TV) para o discurso individual (webcams, máquinas fotográficas e filmadoras digitais, aparelhos celulares etc.). Esse é capaz de agir sobre o anterior como uma alavanca denunciante através da qual se tornam visíveis antagonismos narrativos provocados pela produção interna da televisão.

Nesse caso, a TV se auto denuncia ao misturar nos *scripts* dos telejornais a sua “verdade” factual dos acontecimentos ocorridos nas cidades com a verdade “produzida” por esses dispositivos capazes de se expandir à narrativa do acontecimento para além da categoria do factual. A primeira parece construir para o espectador, com suas lentes das câmeras institucionais que passam por filtros políticos e mercadológicos uma verdade do acontecimento “vista de longe” enquanto a segunda torna visível uma verdade “vista de perto”.

O “longe” e o “perto”, na produção dessas verdades, encontram-se, portanto, no confronto entre a tradição hegemônica das narrativas dos acontecimentos produzidas nos telejornais, como se disse dependentes de seus múltiplos compromissos editoriais e mercadológicos, com a independência que experimenta o indivíduo livre dessas amarras. Nesses termos, o jornalista “vê o acontecimento de longe”, pois, o relato que é constituído por ele está vinculado às amarras políticas e empresariais da empresa. Já a narrativa constituída pelo indivíduo comum surge da aproximação do seu olhar com o acontecimento esse desvinculado de qualquer aprisionamento e que se organiza na sua própria experiência.

Nesses termos, a TV ao tornar públicas as imagens “produzidas” pelos indivíduos comuns passa a se apresentar ao espectador como um espaço aberto capaz de acomodar essas narrativas visuais opinativas inscritas ao longo do tempo como jornalismo independente e/ou jornalismo cidadão.

3.3. MUITO ALÉM DO JORNALISMO CIDADÃO

Não se pode afirmar que o *jornalismo cidadão* e/ou *participativo independente* se constitui diametralmente contrário às *imagens individualizadas* com as

quais se trabalha, mas, certamente, pode-se dizer que entre um e outro há oposições. Não é possível situar com precisão no tempo o surgimento do jornalismo cidadão e sua inclusão na grande imprensa¹⁵⁷; há, porém, entre os autores que tratam dessa categoria jornalística¹⁵⁸ uma unanimidade: o jornalismo cidadão surge da insatisfação do leitor, ouvinte e espectador com as informações propagadas pelas mídias de massa. Portanto, logo de início, as duas categorias estabelecem um confronto especialmente no meio dos profissionais da imprensa.

Por que jornalismo cidadão? Um jornalismo praticado por cidadão? E não são cidadãos os jornalistas a serviço dos grandes jornais e das redes de televisão? O que diferencia, em termos de cidadania, dos outros jornalistas? Ou seria jornalismo cidadão somente um eufemismo para jornalismo amador? (...). Onde fica a fronteira que separa o amadorismo do profissionalismo ou a independência do corporativismo? Quais os fatores a levar em conta, qualidade, remuneração, certificação, reconhecimento governamental, viés político?¹⁵⁹

De início, antes de expressar sobre as indagações expostas na citação acima, é preciso situar o aspecto crucial da cidadania que está na expressão dos direitos da pessoa em participar ativamente da vida e do governo de seu país. Segundo Octavio Ianni, o exercício da cidadania, na atualidade, está associado à formação da sociedade global, a figura do cidadão do mundo, mas, antes de tudo, a cidadania, deve ser compreendida como soberania o que implica numa autoconsciência, diz ele:

(...) Com a formação da sociedade global, nesta altura, as possibilidades de autoconsciência ainda são precárias, limitadas. Poucos são os que dispõem de condições para informarem e posicionarem diante de acontecimentos mundiais, tendo em conta suas implicações, locais, regionais, nacionais e continentais. Quando se criam as condições mais plenas para a elaboração da autoconsciência, no sentido de consciência para si, então a cidadania se realiza propriamente como soberania.¹⁶⁰

Sendo assim, o exercício da cidadania tende a se realizar de maneira globalizada o que implica em afirmar, por exemplo, que as manifestações ecológicas

¹⁵⁷ O aparecimento do movimento para alguns autores se configura no ano de 1988 quando da realização das eleições presidenciais americanas. O jornalismo Cidadão surge como uma manifestação do público insatisfeito com as publicações oficiais sobre o período eleitoral.

¹⁵⁸ O termo Jornalismo cidadão, jornalismo independente e jornalismo participativo se confundem entre si, pois, todos significam algum tipo de ingerência do indivíduo comum (não profissional da imprensa) em manifestar sua opinião sobre os mais diversos assuntos.

¹⁵⁹ CARDOSO, Marcelo Herondino ; ANDRADE, Rafael. Modelos para o jornalismo cidadão e uma análise do cenário brasileiro. Verso e Reverso, publicação semestral da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. É um espaço digital que propõe um fórum aberto e interativo ao diálogo. Disponível em: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=8&s=9&a=67>

¹⁶⁰ IANNI, Octávio. A Sociedade Global. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p.114

mundiais que ocorrem frequentemente devem ser vistas sob a perspectiva da construção de uma rede de ações em direção a uma cidadania globalizada. Cabe lembrar que, apesar de muitos acontecimentos ocorridos nos grandes centros urbanos brasileiros, especialmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo migrarem do noticiário nacional para a imprensa internacional e para as telas dos computadores, o interesse volta-se para a ação da cidadania local e não global.

3.3.1. Três tipos de jornalismo

Retome-se, agora, para as questões apresentadas mais acima: *“Por que jornalismo cidadão? Um jornalismo praticado por cidadão? E não são cidadãos os jornalistas a serviço dos grandes jornais e das redes de televisão?”*. De início, é bom lembrar que a Constituição Brasileira vem assegurar e ampliar a todos os brasileiros o direito à cidadania, portanto todos são cidadãos, tanto os jornalistas legalmente reconhecidos pela lei através do registro profissional quanto aqueles que atuam como se os fosse. Logo, a questão que vai diferenciar um do outro não está, portanto, na lei, e sim em outro lugar.

A diferença entre o material produzido por jornalistas profissionais e aqueles produzidos por não profissionais se manifestava, tradicionalmente, na própria textura do material exibido. O tão propagado padrão de qualidade exigido pelas emissoras de televisão para que a imagem chegasse à tela era possuir uma alta fidelidade de vídeo e de áudio. Algumas exceções, porém, eram permitidas e ficavam restritas a algumas poucas imagens produzidas por cinegrafistas amadores e que, ao exibi-las, eram prontamente anunciadas e diferenciadas pelos locutores dos telejornais como imagens produzidas por amadores.

Hoje é preciso diferenciar três tipos de jornalismo: aquele jornalismo tradicional produzido por emissoras de TV e que privilegia a informação, o chamado jornalismo cidadão, e aquelas imagens, cada vez mais frequentes, produzidas pelo cidadão comum¹⁶¹. Observem-se algumas características e relações entre esses três tipos.

O jornalismo cidadão consiste no ato de um cidadão, ou grupo de cidadãos, representarem um papel ativo no processo de *coletar, relatar, analisar e*

¹⁶¹ Lembrando mais uma vez, estamos chamando de jornalismo produzido pelo cidadão comum aquilo que ocorre hoje, com frequência cada vez maior, de indivíduos a partir de cameras digitais, webcam, , cameras de vigilância, registrarem aspectos de sua cidade.

disseminar notícias e informação (grifo nosso). O objetivo dessa participação é fornecer a informação independente, confiável, precisa, completa e relevante (...) ¹⁶².

Vendo o jornalismo cidadão deste modo, nota-se que ele difere da atuação do indivíduo comum, pois este, ao filmar ou fotografar o acontecimento, o faz como membro integrante e atuante da cidade, isto é, as imagens por ele produzidas estão articuladas ao acontecimento a partir da sua própria experiência cotidiana. Por outro lado, o compromisso do jornalismo cidadão é com a informação; ele está mais próximo do jornalismo tradicional.

Mais ainda, o instante da captura das ações e a estética visual feitas pelo indivíduo comum não estão associados ao processo de coletar, relatar e disseminar notícias e informações, como ocorre com as produções do jornalismo cidadão. Desse modo, o indivíduo comum, ao capturar o acontecido com seu dispositivo visual, resgata uma narrativa que não está centrada exclusivamente em colecionar informações jornalísticas difundidas nos modelos reproduzidos pelas mídias, mas revela algo de sua experiência. Talvez esteja sendo reabilitado aquilo que Benjamin mostrou estar desaparecendo: o narrador.

3.3.2 Do jornalismo cidadão ao jornalismo individualizado

A televisão, na atualidade, enfrenta um momento crítico tanto em relação a sua produção quanto em relação a seus espectadores. A tensão está no jogo visual daquilo que é visível ao grande público e o que se mantém oculto para ele.

Um outro modo de se referir a essa questão consiste no fato de que com a exibição das imagens “produzidas” pelos indivíduos comuns, a televisão passa a revelar o seu verdadeiro processo de produção de informações. Desse modo é estabelecido um confronto entre as naturezas e caráter dessas duas imagens, isto é, enquanto uma é capaz de esconder, a outra é capaz de revelar.

Como já se disse em capítulos anteriores, as imagens capturadas pelos indivíduos comuns são imagens de outra natureza. São imagens capturadas em tempo real, onde as ações se constituem na sua própria temporalidade, em plano-sequência etc. e, por isso, são imagens nas quais os acontecimentos são revelados em sua integridade,

¹⁶² CARDOSO; ANDRADE, *op cit*

ao contrário das outras que são - antes de irem “ao ar”-, cortadas e coladas nas mesas das ilhas de edição, lugar onde se pode apagar e/ou esconder partes do acontecimento.

O apagar/esconder não se refere, necessariamente, somente àquilo que foge ao campo de visibilidade, ao contrário, pode ser algo que está visível na tela, mas que não se consegue ver devido ao “tratamento” tecnológico inserido a essa imagem no momento da edição. Essas interferências podem ser visuais (inserção de imagens a título de ilustração, ou sonoras, música, ampliação de ruídos etc.), ou seja, pode-se, durante o processo de edição, interferir desde na textura da imagem (amarelando ou retirando da imagem o seu colorido original, deixando-a em preto/branco, tratamentos que buscam o envelhecimento da imagem), ou seja, na interferência sonora (inserção de música e/ou ruído: a música é capaz de direcionar o espectador à determinada comoção diante do acontecimento enquanto o ruído pode ser amplificado, como, por exemplo, o som de um tiro), ou, até mesmo, na ruptura do ritmo original da imagem quando ela torna-se mais lenta, o que comumente é chamado de *slowmotion* ou, ao contrário, quando a imagem é acelerada.

Nesse caso, é preciso saber até que ponto os meios de comunicação e, no caso específico, a televisão pode se comprometer com essa nova narrativa reveladora produzida, pelo indivíduo comum, e que nasce “da urgência das técnicas de tempo real, que de agora em diante infiltra todo o conjunto da comunicação de massa(...)”¹⁶³

O verdadeiro problema da imprensa e da televisão, diz Virilio, “não é tanto o que elas são capazes de mostrar, mas o que ainda podem apagar, esconder, e que constituiu, até aqui, o essencial de sua força.”¹⁶⁴ Endossando declarações do jornalista Jacques Derogy, profissional de renome no jornalismo investigativo francês, que diz que “os meios de comunicação não são mais um quarto poder, mas um contra poder”¹⁶⁵, cujo papel é “afastar tudo o que é opaco secreto”

Neste caso, pode-se dizer que esse contra-poder, especificamente no Brasil, não se manifesta mais na linha do jornalismo investigativo tradicional do que fala Degory, mas, através das ações praticadas pelos indivíduos comuns que ao registrar os acontecimentos, trazem uma imagem reveladora capaz de “afastar tudo que é opaco e secreto” do poder.

¹⁶³ VIRILIO, Paul. A Arte do Motor. São Paulo: Estação Liberdade, 1996 p. 14

¹⁶⁴ *Ibid*, p.12.

¹⁶⁵ *Ibid*., p. 12

Nesses termos, as imagens capturadas pelo indivíduo comum vão no sentido inverso às imagens televisivas, exatamente, por inscreverem o acontecimento num campo que está fora, a princípio, dessa serventia ao poder. Logo, as imagens do acontecimento capturadas pelas lentes das câmeras fotográficas e filmadoras digitais e pelos aparelhos celulares dos indivíduos passam a ocupar o lugar do contrapoder. Quando mostradas nas telas das televisões, as imagens capturadas pelos indivíduos levam até ao espectador a nítida sensação de que nelas não existe limite ao visível e que, portanto, nelas não há lugar para a opacidade e nada se constitui em segredo. São, portanto, imagens capazes de tornar a grande massa de espectadores dos telejornais desejante do excesso narrativo dos acontecimentos e não mais de sua economia narrativa.

Resta saber até que ponto a televisão, particularmente a linguagem tradicional dos telejornais, pode suportar tal desnudamento. Não se é inocente em pensar que a televisão, ao reconhecer nessas imagens uma narrativa reveladora do acontecimento e determinante para a sua audiência, passa, por isso, a inseri-las no seu repertório imagético; essas imagens ganham publicidade nas telas das TVs exatamente porque ameaçam abalar as suas “verdades midiáticas”. Trata-se, portanto, de uma **estratégia** que busca instrumentalizar essas novas imagens, de tal modo que, ao se apoderar delas, possa superar aos olhos do espectador as suas fundamentais diferenças.

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes, os concorrentes, os inimigos...) (...). Como na administração de empresas, toda racionalização estratégica procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro.¹⁶⁶

A estratégia inscreve-se, portanto, na intenção de diluir os poderes do outro, tornando-os invisíveis, logo a estratégia está em “ser vista” ao circunscrever um próprio. Nesses termos a televisão usa como estratégia a conquista para si das imagens que (ainda) *não* lhes pertence e, assim, estabelece como suas essas imagens que passam a interagir com aquelas produzidas pelo jornalismo tradicional.

¹⁶⁶ CERTEAU, *op. cit.*, p.99

3.4. A ATUAL FACE DA INTERATIVIDADE

Os veículos de comunicação de massa com a profusão de seus discursos “democráticos” parecem ter chegado com seus leitores/espectadores/ouvintes/internautas a um determinado lugar que, aparentemente, não tem mais volta. Esse lugar se constituiu ao longo do tempo por parte das empresas jornalísticas, em incentivar suas audiências a interagir com meios de comunicação. Surge aí, portanto, a questão da interação a qual lembra André Lemos¹⁶⁷ vem há muito sendo pensada pelos estudiosos e que na virada dos anos 20 para os anos 30, Bertold Brecht já defendia dizendo que “*o ouvinte não se limitasse a escutar, mas a também falasse, não ficasse isolado, mas relacionado*”.¹⁶⁸ Brecht defendia que a radiodifusão deveria, ao invés de ser somente um dispositivo de distribuição de mensagens, ser também uma ferramenta para a comunicação. Brecht vislumbrava “esse potencial transformador, no qual o público não seria apenas receptor, mas também emissor: a radiodifusão teria exatamente essa perspectiva relacional e interativa em que se baseia hoje a internet”.¹⁶⁹

Nesses termos, a possibilidade da audiência interagir com os veículos de comunicação caminha ao lado dos avanços tecnológicos capazes de proporcionar ferramentas para a sua prática efetiva. Ocorre, porém, como fala Sylvia Moretzsohn que

nenhuma tecnologia é capaz de por si, alterar as relações sociais; pelo contrário, e como a própria experiência do rádio¹⁷⁰ o demonstra, são as relações sociais, a luta política, os conflitos e contradições históricas que vão conformar a utilização dessa tecnologia¹⁷¹.

Sendo assim, a tecnologia que leva ao surgimento da TV e posteriormente ao nascimento de uma TV interativa surge também no interior dessas contradições

¹⁶⁷ LEMOS, André. CÍbercultura:alguns pontos para compreender a nossa época. In:-----, *Olhares sobre a Cíbercultura*. Rio de Janeiro: Papers, 2003, p.11-23

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.17

¹⁶⁹ MORETZSOHN, Sylvia. *Pensando contra os Fatos Jornalismo e Cotidiano: do senso comum ao senso crítico*. Rio de Janeiro: Revan, 2007, p.258

¹⁷⁰ Moretzsohn, na p. 258, fala das promessas revolucionárias propagadas pelo rádio que viram-se confinadas a movimentos periféricos de contestação e a nova tecnologia passa a se integrar nos parâmetros da grande indústria de comunicação que então se formava.

¹⁷¹ *Ibid.*

históricas. No entanto, o processo de interatividade entre emissor e receptor não se constitui de imediato. No caso específico da televisão são necessárias quatro fases.¹⁷²

A interação nível zero reconhecida como o estágio em que a televisão expõe imagens em preto e branco e dispõe apenas de um ou dois canais, onde a ação do espectador, diz o autor, resume-se ao simples ato de ligar/ desligar o aparelho, ou em aumentar/diminuir seu volume, além de alterar o contraste da imagem com mais ou menos brilho. Esse grau de interação restringia-se, portanto, a uma ação unicamente sobre o aparelho televisor, logo o espectador atuava somente na exterioridade do veículo.

No nível 1, a televisão ganha cores, maior número de emissoras e o controle remoto, dispositivo que facilita o controle que o telespectador tem sobre o aparelho, mas ao mesmo tempo o prende ao aparelho de televisão. É bom lembrar que com o aparecimento do controle remoto surge o efeito *zapping* que dá ao espectador a liberdade de percorrer todos os canais de maneira ágil e veloz o que caracteriza um outro grau de interação com o aparelho televisor.

O *zapping* passa a propor discussões sobre uma série de questões, entre elas “a liberdade do espectador, exercida com a rapidez com que se percorria um *shopping center* a bordo de um ônibus espacial atômico. Toda parada implica uma atividade suplementar: enlaçar imagens, em vez de sobrepô-las, fazer uma leitura baseada na subordinação sintática e não na coordenação (o *zapping* nos permite ler como se todas as imagens/frases estivessem unidas por um “e”, um “ou”, ou um “nem”, ou simplesmente separadas por pontos).¹⁷³

Já no nível 2 de interação, “alguns equipamentos periféricos vêm acoplar-se à televisão, como o vídeo-cassete, as câmeras portáteis e os jogos eletrônicos.” Para Lemos, é nesse nível que o espectador apropria-se efetivamente da televisão e essa apropriação está em poder jogar, ver vídeos, gravar programas e assistir a eles quando os desejar. Assim o espectador passa a se desvincular da grade de programação imposta pelo veículo; nela toda programação que irá ao ar é previamente enquadrada aos dias e horários específicos de exibição. Com o aparecimento do videocassete, essas amarras são rompidas.

¹⁷² LEMOS, *op. cit.*, p. 23

¹⁷³ SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p 59

No nível 3, “o telespectador passa a interferir no conteúdo a partir do telefone (como no programa *Você Decide*), por fax ou correio eletrônico.” Essa já é um tipo de interferência mais efetiva que todas as anteriores. Nesse estágio, o espectador aproxima a sua opinião do discurso produzido pela televisão e ao se expressar é capaz de redefinir o andamento do que está sendo exibido. É o caso do programa semanal *Você Decide* (o programa surge em 1999 e permanece na grade de programação da Rede Globo por três anos quando é retirado “do ar”) onde o espectador escolhia o desfecho final da trama.

O nível 4 “è o estágio da chamada televisão interativa, em que se pode intervir sobre o conteúdo a partir da rede telemática em tempo real, escolhendo ângulos de câmera, diferentes encaminhamentos das informações etc.”. Neste estágio, o grau de interação do espectador com o veículo torna-se múltiplo e potencialmente inseparável. Tem-se a impressão de que um não pode mais se expressar sem a ingerência do outro.

A partir de então, a palavra interatividade passa a significar um termo menos geral na relação entre o espectador e a televisão. O grau de interação condicionado substancialmente ao aparecimento de novas ferramentas tecnológicas ganha um maior vulto nas mídias de massa, momento em que o espectador passa a ter uma participação mais incisiva e determinante na produção do repertório midiático.

3.4.1. Produção: a interface da interatividade

Na atualidade, como já se observou, a interatividade entre os espectadores e os veículos de comunicação de massa tornam-se uma “atividade complexa”. O ato de interagir com as mídias encontra-se distante do sentido de interação defendido por Brecht: a de que o ouvinte deve se manter relacionado com o veículo.

Hoje, o interagir do espectador/leitor/ouvinte/internauta está para a empresa jornalística, mais próximo da indústria da informação do que de qualquer outro mecanismo de interação. Tome-se como exemplo um jornal da Coreia.

No ano 2000 surge o jornal *OhmyNews* fundado por um ex- repórter Oh Yeon-ho, com o objetivo de não apenas reformar a cultura da mídia coreana, mas em escrever uma nova página na história da imprensa mundial. E isso ocorreria, segundo ele, a partir da modificação pela quais as informações seriam a partir de então

produzidas. O lema principal de seu fundador era “todo cidadão é um repórter”¹⁷⁴, em outras palavras, qualquer pessoa que sai em busca de novidades, é capaz de escrever sobre elas e de as compartilhar com os outros. “Notícia, portanto, pode ser qualquer coisa já que o desejo das pessoas é “compartilhar histórias e publicar a verdade”¹⁷⁵.

Na ocasião foi elaborado um código de ética e um documento de adesão para o “repórter cidadão”. Nele é estipulado que os *colaboradores* devem apurar as notícias usando métodos legítimos para obter as informações e nisso está implícito esclarecer as suas fontes quanto à intenção de realizar uma reportagem. Além disso, deve se identificar com a denominação de “repórter-cidadão”, no entanto, diz o código que esse tipo de identificação é vetada como uso oficial, devendo ser apenas de uso verbal, isto é, o colaborador não está autorizado pela empresa em se apresentar com cartões de visita ou material dessa espécie, dizendo-se um repórter-cidadão do OhmyNews.

A intenção, como bem observa Moretzsohn, está em não criar qualquer vínculo formal com a empresa. Nesses termos, a empresa jornalística deixa transparecer uma iniciativa meramente mercadológica ao aproveitar-se das novas tecnologias “estimulando o público a alimentar o projeto em troca de uma remuneração simbólica e do status de” repórter”, ainda que não profissional.”¹⁷⁶

O Brasil parece ter idealizado um projeto empresarial parecido ao da Coreia quando estimula através dos veículos de comunicação seus ouvintes, leitores, espectadores e internautas a colaborarem produzindo “matérias jornalísticas” para suas empresas.

Segundo dados do *Globo online*, a seção “*Eu - Repórter: o leitor como um parceiro diário*” chega a receber por mês cerca de 2,5 mil contribuições: “com a ajuda dos leitores, O Globo consegue um alcance maior de sua **cobertura** local e diária. De acordo com o editor de **interatividade** e *blogs* do *site*, Paulo Mussoi, o objetivo da seção é trazer cada vez mais leitor para “perto da **produção**” do jornal, *online* ou impresso”¹⁷⁷.

A fala de Mussoi deve ser decodificada observando os termos **cobertura** e **produção**, palavras novas que passaram a definir o sentido de interatividade. Nesses termos, o editor deixa claro que hoje interatividade faz parte de um novo paradigma da

¹⁷⁴ MORETZSOHN, *op. cit.*, p. 269

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.270

¹⁷⁷ GLOBO *on-line*. Eu-Repórter: o leitor como parceiro. 14 de fevereiro de 2009

comunicação onde a fronteira entre a figura do antigo e eventual colaborador com o veículo se expandiu surgindo dessa expansão uma “zona de produção” .

Nesses termos parece não existir limites de produção entre os profissionais da empresa e esses novos fornecedores que *ajudam* “O Globo a conseguir um alcance maior de sua cobertura”.

Surge aí uma “interatividade produtiva” extensiva às empresas jornalísticas como um todo e que está se solidificando a cada dia. Sendo assim, a interatividade do leitor/espectador/internauta com o veículo não se inscreve mais unicamente aos espaços destinados ao jornalismo opinativo, como as seções de cartas e eventuais comentários críticos relativos aos acontecimentos, mas, sim, a uma atividade produtiva (socializada) e sistematicamente estimulada pelos veículos para a “cobertura” dos acontecimentos.

No domingo, dia 8 de fevereiro de 2009, foi publicada no jornal O Globo uma “matéria” com o seguinte título: “*Eu - Repórter: o leitor como um parceiro diário*” onde o subtítulo era: *seção interativa no site do globo atrai pessoas que querem compartilhar suas imagens e textos*. A matéria conta que Marise Toffani do alto do prédio de onde trabalha já assistiu, muitas vezes, à região da Praça da Bandeira se transformar em rio depois de cair sobre a cidade uma forte chuva. No dia 21 de janeiro, quando isso voltou a ocorrer Toffani resolveu fotografar e enviar a foto para a seção Eu – Repórter. A matéria assinada por Ediane Merola, profissional do jornal, diz que a imagem “era tão impressionante que, no dia seguinte foi parar nas páginas do Globo, ilustrando a principal reportagem da editoria Rio, sobre o temporal”¹⁷⁸

¹⁷⁸ Jornal O Globo. “Eu – Repórter: o leitor como um parceiro diário”. Domingo, 08 de fevereiro de 2009 p.23 2ª edição



O texto traz à cena algumas observações que devem ser enfatizadas: a primeira de que Toffani, por trabalhar no local, vive a *experiência* da inundação da Praça da Bandeira com frequência; em segundo diz que a foto produzida por ela impressionou tanto (aos editores) que foi parar na primeira página do jornal.

A matéria (não é redigida pela autora da foto, mas pelos redatores do jornal) diz ao leitor que nenhuma outra foto da inundação da Praça, produzida pelos profissionais do jornal, trazia uma imagem “tão impressionante” quanto a registrada pela leitora, motivo pelo qual a foto de Toffani foi escolhida para ser publicada na primeira página do jornal.

Logo, a foto ao ser escolhida para publicação (a matéria deixa isso evidente) parece reter qualidades superiores se comparada às dos fotógrafos profissionais da empresa. Sendo assim, ao ser avaliada, a foto ganhou por parte dos editores o reconhecimento de que era um material com qualidades competitivas suficientes para disputar a venda do periódico nas bancas de jornal.

Há, portanto, um conflito entre o que pretende cada um dos autores da matéria: o que assina a foto e o que assina o texto. Toffani ao fotografar a enchente da Praça da Bandeira, relata a sua própria experiência à qual é submetida periodicamente quando chove enquanto que o texto remete o leitor a uma simples informação sobre a enchente no local.

Nesses termos, a estratégia usada pelo jornal está em transformar a narrativa da experiência de Toffani em mera informação, uma informação ilustrada, impressionante na sua imagem, e “cegante” no seu sentido mais amplo. A estratégia da empresa em geral, e em particular da editoria, está, portanto, em se apoderar do impacto óptico da foto que surge de uma experiência e acomodá-la no campo da informação em vez de “ampliar” a vivência de Toffani (e de muitas outras pessoas que de uma maneira ou de outra habitam a região) naquele local da cidade, quando é chegado o período de chuvas. Desse modo, é preciso que o veículo acomode essa nova narrativa do indivíduo comum constituída nas suas experiências cotidianas de tal forma que ela possa simplesmente passar despercebida aos olhos tanto do leitor quanto do espectador.

Nesses termos, a narrativa produzida por Toffani é absorvida pelo modelo narrativo jornalístico; nele o acontecimento sofre um deslocamento narrativo da primeira pessoa (a enchente vivida por Toffani) para um relato impessoal (do repórter) que se inscreve na narrativa em terceira pessoa, centrada no lugar de quem assiste ao acontecimento, porém, sem participar dele. Nesse caso, o narrador é o jornalista que levanta todas as informações sobre o acontecimento e as reporta ao leitor/espectador.

Portanto as editorias, ao enquadrar nas suas narrativas aquelas produzidas pelo olho do indivíduo comum, as transformam em narrativas objetivas voltadas para o modelo de produção de informação sustentado na apuração e na coleta de dados. Nesse caso, afastar esse tipo de narração é manter o relato jornalístico, onde a figura do jornalista cidadão pode confortavelmente se enquadrar sem nenhum tipo de trauma a não ser um: e esse se volta para a comunidade dos jornalistas que assiste a uma das mais relevantes rupturas do *gatekeeper* de notícias, que se vê ameaçada “não apenas pelas novas tecnologias e novos concorrentes, mas, potencialmente pela própria audiência”¹⁷⁹ incentivada pelos próprios veículos auxiliados pelo aparecimento e pulverização dos novos dispositivos visuais capazes de descentralizar a produção jornalística para o *do it yourself*, incentivando dessa maneira a formação de um efetivo exército –quase que nos moldes industriais- formado por esse modelo de jornalistas.

Nesse caso, a experiência não é algo que interesse ao universo narrativo da produção jornalística porque ela é a fonte dos (verdadeiros) narradores¹⁸⁰.

¹⁷⁹ MORETZSOHN, *op. cit.*, p.263

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.198

CAPÍTULO 4 DONA VITÓRIA: A FALA DO INVISÍVEL

A multiplicação dos dispositivos eletrônicos visuais disponíveis no mercado aliado ao apelo publicitário tornou-se um campo fértil para o surgimento de uma sociedade sustentada numa grande rede de visibilidade. Essa rede se expande desde as câmeras de vigilância nos espaços públicos, aparelhos celulares, *webcams*, máquinas e filmadoras digitais, até os satélites de observação capazes de captar imagens do planeta. As câmeras de vigilância se multiplicam por estradas, aeroportos, ruas, supermercados, bancos, fábricas, escolas, como diz Arlindo Machado: “Essas câmeras estão colocadas nos lugares mais estratégicos, ocupando os ângulos mais privilegiados de visão e distribuídas no espaço de modo a não deixar um único ponto livre do voyeurismo automático”¹⁸¹

Essa multiplicação de dispositivos de vigilância já nos permite observar uma transição de uma estética clássica da vigilância para o que ocorre hoje. Quem nos chama a atenção para essa mudança é Consuelo Lins e Fernanda Bruno:

Podemos talvez vislumbrar nesses dois "filmes de amor" indícios de transição de uma estética "clássica da vigilância, ligada às sociedades disciplinares, que distinguia o vigia do vigiado, para uma prática contemporânea do controle espraiada pelo campo social, onde a questão não é mais, ou apenas, "quem vigia o vigia?". mas "como diferenciar vigias e vigiados?" A emergência desse "estágio clássico" se dá, no campo das artes plásticas, já no final dos anos 60 com as instalações de Michael Snow e Bruce Nauman; os traços estéticos e políticos mais marcantes dos trabalhos das décadas de 70 e 80 são, por um lado, a reorganização e modificação dos parâmetro dos dispositivos de vigilância e, por outro, a retomada e subversão das suas características plásticas (fixidez da câmera, automatismo da gravação, imagem de baixa qualidade em preto e branco).¹⁸²

Estar-se-ia diante da universalização do panóptico? Foucault, ao falar do panóptico a partir dos escritos de Julius, diz que “nele se via bem mais que um talento arquitetural: um acontecimento na história do espírito humano. Aparentemente, não passa da solução de um problema técnico; mas através dele, se constrói um tipo de sociedade”¹⁸³: a sociedade disciplinar.

¹⁸¹ MACHADO, *Máquina...*, op. cit., p.220

¹⁸² BRUNO, Fernanda e LINS. Consuelo, Estéticas da Vigilância. *Revista GLOBAL - Brasil*, n. 7, dez/jan/fev, p. 38-39, 2007.

¹⁸³ FOUCAULT, op. cit., p. 190

É interessante como Foucault desenvolve seu raciocínio, diz ele que a Antiguidade foi uma civilização do espetáculo: "tornar acessível a uma multidão de homens a inspeção de um pequeno número de objetos". Para solucionar esse problema, surge uma arquitetura dos templos, teatros, circos. No caso da sociedade moderna (disciplinar) existe um problema contrário: "proporcionar a um pequeno número, ou mesmo a um só, a visão instantânea de uma grande multidão." Possibilidade de investir sobre os corpos moldando-os:

Julius via como um processo histórico cabalmente realizado o que Bentham descrevera como um programa técnico. Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos.¹⁸⁴

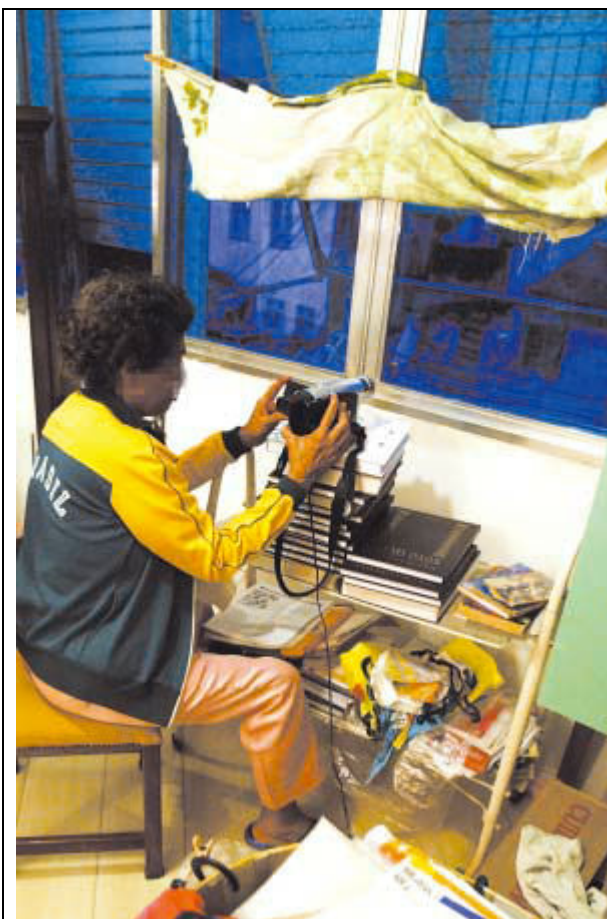
Ora, hoje se está em um momento de transição: deixa-se de ser uma sociedade disciplinar e está-se tornando uma sociedade de controle. A sociedade atual introduziu modificações no modelo panóptico, característico da sociedade disciplinar. De algum modo volta-se à sociedade do espetáculo, no sentido de que muitos observam poucos (sinoptismo). Atualmente o que se evidencia é a alternância dos lugares de vigiados/vigilantes condição que vai depender de qual lado da lente eles se encontram.

4.1. DONA VITÓRIA E O OLHAR DA VIGILÂNCIA

Recentemente, em agosto de 2005, uma senhora aposentada de 80 anos, com o nome fictício de *Dona Vitória*, se tornou conhecida na mídia através de uma reportagem publicada no jornal Extra¹⁸⁵ na qual ela denuncia 26 pessoas envolvidas no tráfico de drogas, entre elas nove são policiais militares. Dona Vitória, da janela de seu apartamento no bairro de Copacabana e de posse de uma minicâmera VHS na mão, passa a gravar, às escondidas, o movimento do tráfico na Ladeira dos Tabajaras. Nas imagens aparecem traficantes armados negociando drogas, não só entre eles, mas com consumidores menores de idade.

¹⁸⁴ *Ibid*, p.190.

¹⁸⁵ A reportagem foi publicada no jornal "Extra" em 20 de fevereiro de 2006. Em 17 de abril de 2006, no mesmo jornal é publicada a reportagem que trata da condenação dos 26 envolvidos nos crimes.



FABIO GUIMARÃES

No mesmo Rio em que jogadores de futebol e pagodeiros bajulam traficantes e celebridades se curvam a bandidos, uma senhora de 80 anos dá um exemplo de coragem e indignação. De sua janela, Dona Vitória assistia ao movimento de traficantes na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana. Revoltada, fez o que estava a seu alcance: alertou a polícia. Seu apelo não foi ouvido. Diante disso, foi além de seu alcance. Comprou uma filmadora em 12 vezes, com entrada de R\$ 800, e a partir de 2003 pôs-se a registrar o que via por dias e noites: as idas e vindas de usuários e de traficantes que se exibiam com fuzis. Foram cerca de dois anos de trabalho, 22 fitas e 33 horas de gravações. Ela voltou à polícia com o material — um registro impressionante da violência — e a ação foi imediata: a prisão de 15 bandidos, entre eles um cabo e um capitão PM. A história completa, que o repórter Fábio Gusmão acompanhou por mais de um ano, só agora pode ser contada: Dona Vitória (o nome é fictício para preservá-la) está sob proteção policial, longe de casa, e vai ingressar no programa de proteção à testemunha. CADERNO ESPECIAL

Extra - 24 de agosto de 2005 - Primeira página

De início, ao se verem as imagens - as primeiras foram gravadas em dezembro de 2003 -, nota-se que estão tremidas, percebe-se entre Dona Vitória e a máquina uma falta de intimidade. O problema da tremedeira é logo solucionado quando Dona Vitória improvisa um "tripé" com uma mesinha de televisão, livros e listas telefônicas. A cadeira, com algumas almofadas, já fica preparada estrategicamente em frente à janela.¹⁸⁶

¹⁸⁶ GUSMÃO, Fábio. *Dona Vitória da Paz*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006, p.50

O que chama a atenção é a facilidade com que Dona Vitória passa a manusear a câmera (são cerca de trinta e três horas de gravação), disparando o *zoom*, realizando *panorâmicas* e construindo *planos* que denunciam através dessa “montagem visual” uma estética que se aproxima, num primeiro momento da estética da vigilância. Muito embora as imagens capturadas pela aposentada se aproximem, à primeira vista, da narrativa de vigilância, há entre elas diferenças e identidades.

Em primeiro lugar, as imagens capturadas pelas câmeras de vigilância não implicam na presença de nenhum olho de um sujeito por trás das lentes, elas próprias regem o processo de vigilância, onde predomina “uma visão sem olhar em que a câmera de vídeo está submetida a um computador (...)”¹⁸⁷. Enquanto as imagens capturadas pela câmera da aposentada têm por trás de sua lente o olho do sujeito que possibilita estabelecer uma outra ordem narrativa, é uma visão na qual o olhar organiza o relato.

Por outro lado, a câmera oculta usada por Dona Vitória se associa ao dispositivo político da denúncia (a câmera escondida) passando a reproduzir, de certo modo, o modelo controlador exercido pelos órgãos oficiais através dos dispositivos de vigilância. Tanto isto é verdadeiro que as imagens, ao chegarem ao conhecimento desses órgãos, levaram a Polícia Militar a identificar e prender os indivíduos envolvidos nas ações do tráfico de drogas na Ladeira dos Tabajaras, tal quais as imagens capturadas pelos dispositivos de vigilância oficiais são capazes de fazer.

Em terceiro lugar é preciso observar que da mesma maneira que estas imagens se aproximam no modo de sua captação, isso é tanto uma como a outra constroem, de certo modo, uma narrativa de vigilância, elas se diferenciam por suas características temporais.

As imagens da CET rio aparecem nos telejornais ao vivo, em um tempo simultâneo aos acontecimentos. São imagens produzidas no próprio tempo de duração do acontecimento, isto é, são imagens em que a referência de tempo do acontecimento (lentidão no trânsito, interrupção do tráfego) acontecem sem rupturas, reproduzem o instante de sua captura.

As imagens das câmeras de vigilância quando exibidas na televisão, embora em videoteipe, trazem consigo característica do “ao vivo”, já que seu tempo de duração é o mesmo do acontecimento. Tem-se uma narrativa do *agora* onde a cena acontece por inteiro e como tal é exibida nas telas da televisão, isto é, no tempo simultâneo entre as personagens envolvidas na ação e o espectador.

¹⁸⁷ VIRILIO, *op. cit.*, p.86

No caso da gravação de dona Vitória, embora seja em videoteipe, ela traz consigo uma força narrativa, associada ao momento que ela está vivendo. Cada vez que o vídeo é exibido, atualiza um presente vivido pela aposentada. Isso sucede porque durante quase toda a filmagem ouve-se a voz *off* de Dona Vitória, mas ocorre que na maior parte das vezes, o que é narrado não coincide com o que é visível na tela. Isso quer dizer que Dona Vitória não “fala” daquilo que seus olhos estão vendo, mas do que é invisível a eles.

Nesses termos, a questão tratada por dona Vitória no vídeo não se coloca unicamente naquilo que transparece nas imagens (o tráfico de drogas na Ladeira dos Tabajaras), mas naquilo que não se vê nelas. Esse dualismo provocado entre áudio e vídeo, entre o *dentro* e o *fora* da narrativa expressa de modo tocante, a angústia que experimenta a aposentada diante dos acontecimentos. É a partir desta configuração superposta entre o visível e o invisível que se parte para localizar o caráter destas imagens.

4.2. A VOZ DO INVISÍVEL

A percepção visual de Dona Vitória, ao filmar as ações do tráfico na Ladeira dos Tabajaras, se inscreve no próprio mundo em que ela habita, “o mundo natural e o mundo histórico com todos os vestígios humanos que é feito”; as particularidades desse mundo da aposentada são refletidas na sua voz *off*.

Essa minha causa na Justiça vai parar nos direitos humanos internacionais, porque eu não posso ficar assim nessa situação, com 80 anos de vida. Todos os vizinhos têm suas famílias, vão embora, fogem, saem daqui, têm outros lugares para morar. Eu não tenho. Eu vou pedir ajuda e Deus vai estar na minha companhia, junto de mim para quando alguém ouvir essa fita ter um pouco de pena, um pouco de consciência do que está acontecendo aqui. Não dá mais para viver nesse lugar. A Justiça não está dando atenção ao que acontece. Eu estou há um ano, desde março, pedindo ajuda. Há um ano eu estou na Justiça, pedindo socorro”¹⁸⁸

Dona Vitória constrói pela voz *off* uma narrativa subjetiva, pessoal, autônoma e que, portanto, independe das imagens. Essa ruptura na relação entre o que é visto e o que é dito dá ao material fílmico uma dimensão que foge ao modelo clássico de

¹⁸⁸ Jornal *Extra*. Depoimentos de Dona Vitória em 31 de julho de 2006. As imagens que são citadas estão nos seis minutos de vídeo que fazem parte do arquivo do Departamento de Jornalismo da TVE no Rio de Janeiro.

construção do *off*. Nesses termos, e retomando análises que fizemos anteriormente no segundo capítulo, a voz *off* da aposentada passa a ser uma fala que envolve sensações constituídas na sua própria experiência, onde a narrativa transcende aquilo que está determinado na imagem.

Assim, a voz *off* de Dona Vitória surge como um desabafo, um monólogo interior¹⁸⁹ que segundo o escritor Édouard Dujardin^b se diferencia do monólogo tradicional não só na sua matéria quanto na sua forma. Diz ele:

(...) quanto à sua matéria, é uma expressão do pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente; quanto ao seu espírito, é um discurso anterior a qualquer organização lógica, reproduzindo esse pensamento no seu estado nascente e com aspecto de recém-vindo; quanto à sua forma, realiza-se em frases diretas reduzidas ao mínimo de sintaxe¹⁹⁰.

Esse mesmo procedimento encontra-se na fala de Dona Vitória: "Outro dia quando eu fui trabalhar, contei os passos daqui até o 19º Batalhão. Não chega a 400 passos. O traficante está gritando, e eu garanto que eles estão ouvindo de lá"¹⁹¹.

Voltando à frase anterior a aposentada diz: "(...) quando alguém ouvir esta fita vai ter um pouco de pena (...)". Cabe grifar nesta fala a palavra *ouvir*; ela não diz: "quando alguém vir esta fita", o que seria o mais comum já que o acontecimento da Ladeira dos Tabajaras está, naquele momento, sendo filmado por ela própria. Há incontestavelmente nesse instante um poder da fala sobre a imagem na medida em que o que é dito transcende aquilo que é visível. Dona Vitória fala de tal maneira que parece desvendar para aqueles que "ouvem o filme" um sentido maior da experiência pela qual está passando.

Deste modo constata-se que não se está diante de uma simples narração em *off* ou até mesmo de uma narração fundamentada, única e exclusivamente, na construção de um "monólogo interior". Integra-se a fala da Dona Vitória numa multiplicidade de sentidos e conexões dentro da qual se constitui um discurso "polifônico," isto é, um

¹⁸⁹ A expressão "monólogo interior" se constitui em uma técnica literária criada pelo escritor francês (de pouca expressão nas letras) Édouard Dujardin (1861- 1949) – a técnica aparece pela primeira vez no romance – *Les Lauriers sont coupés* – publicado em 1887 – nela o autor diferencia o monólogo interior do monólogo tradicional, não só na sua matéria como na sua forma. SILVA, Vitor Manoel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Almedina, 2004 p. 62

¹⁹⁰ DUJARDINB *apud* SILVA, Vitor Manoel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Almedina, 2004 p.297.

¹⁹¹ EDOUARD *apud* GUSMÃO, *op. cit.*, p.82

discurso capaz de produzir “uma multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada”¹⁹²

FORÇA

● *Eu não vou desistir não. Eu fui criada no meio disso, no meio de capanga, no Nordeste, fazendeiro, coronel matando pessoas no meio da rua, matando trabalhador que estava doente, não podia trabalhar eles mandavam matar. Eu fui criada nessa situação.*

DEBOCHE DA POLÍCIA

● *Já fui debochada aqui pelos policiais. Debocharam, fizeram pladinha.*

FUZIL

● *Tem um infeliz aí que tem um fuzil, porque esse cara já deve ter pertencido ao Exército e ele maneja um fuzil como ninguém e quando vêm dez policiais, esse daí, esse infeliz deve estar escondido.*



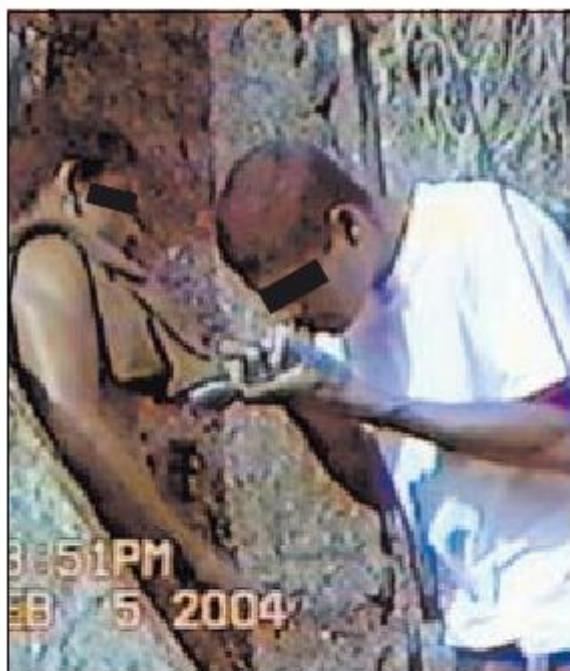
DESÂNIMO

● *Tava fazendo um trabalho de desenho, estudando desenho, acabou, também não posso, acabou, meus desenhos. Meu quadro aí que eu estava pintando. Nunca mais eu consigo. Eu não vou conseguir pintar com a pistola apontada pra mim. Meu estado psicológico não dá pra pintar, desenhar, não dá mesmo, o que eu vou fazer? Eu tô jogada, tô aqui feito uma maluca.*

FEIRÃO DAS DROGAS

● *Eu já tentei com uns aqui nos unirmos para reclamar e eles ficam apavorados, quando eu falo eles ficam até com raiva de mim. Ninguém quer se mexer, está todo mundo com medo.*

¹⁹² BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org). *Conceitos Chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p.192



MAL X BEM

● *O mal não pode vencer o bem, mas nunca venceu e nunca vencerá. Isso é o Armagedon. São as sete pragas do Egito. A droga, o traficante, a droga é a besta do Apocalipse e vai acabar. Isso não vai durar pra sempre. Eu espero estar viva pra ver o fim dessa cambada. É a besta do Apocalipse, a droga. As sete pragas das plores. Não tem gafanhoto, não tem doença, não tem instinto, não tem vaca magra que se compare a esta maldição.*

INFÂNCIA PERDIDA

● *Como tem bandido. Chelo de menores aí, com arma. Tráfico de drogas.*

● *Esse é o futuro do país.*

Cabe observar que, embora a matéria do romance, no qual surge a figura polifônica, e a do vídeo da Dona Vitória serem fundamentalmente diferentes, parece possível estabelecer algumas semelhanças entre elas, isto porque o discurso da aposentada traz nele algo que se aproxima de um discurso polifônico: a maneira própria dela pensar, ver, sentir, compreender a sua realidade e o mundo que a cerca.

O conceito de polifonia se origina em Bahktin¹⁹³ ao estudar duas modalidades de romance: o *monológico* e o *polifônico*. O primeiro se constitui no monólogo que é algo “concluído e surdo a respostas do outro (...)” portanto, se constitui no discurso conclusivo. Já o segundo, o polifônico,

só pôde realizar-se na era capitalista, e justamente na Rússia, onde uma diversidade de universos e grupos sociais nitidamente individualizados e conflituosos havia rompido o equilíbrio ideológico, criado as premissas objetivas dos múltiplos planos e as múltiplas vozes da existência, indicando que a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação¹⁹⁴

Segundo Paulo Bezerra, para a representação literária a passagem do monologismo para a polifonia equivale à libertação do indivíduo, que no romance ocupava o lugar do escravo mudo da consciência do autor passando na polifonia a ser sujeito de sua própria consciência. “No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção da sua imagem (...)”¹⁹⁵

Dona Vitória parece ser personagem de um romance polifônico ao se colocar na narrativa como participante ativa, integrante daquilo que vê através da lente da câmera. Dessa maneira, ela passa a manter relações dialógicas, isto é um tipo especial de relação entre sentidos.

Eu moro na Praça Vereador Rocha Leão (...), o meu apartamento é de fundos, bem na altura da Ladeira dos Tabajaras. Moro aqui há 35 anos (...), agora tornou-se um inferno, pois se transformou num reduto de traficantes (...). Vendem e cheiram bem em frente a minha janela que já está toda perfurada de balas. Os malditos ficam me mandando sair (...) começo a gritar, bater no parapeito com uma barra de ferro (...). Já botei vidros blindados. Tem um lado arranhado, deve ter sido um tiro.¹⁹⁶

Através desse depoimento torna-se evidente que a aposentada ultrapassa a relação entre áudio e vídeo ao associar a fala a sua experiência cotidiana junto ao tráfico de drogas que acontece ali, diante da janela de seu apartamento. Nesses termos, Dona Vitória tem um olhar para o acontecimento que se organiza a partir de sua própria

¹⁹³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.205-256

¹⁹⁴ BEZERRA, *op. cit.*, p.193

¹⁹⁵ *Ibid*

¹⁹⁶ GUSMÃO, *op. cit.*, p.42

vivência junto à Ladeira dos Tabajaras e que, portanto, traz as marcas desse universo do qual ela também faz parte.

As cinco e trinta e nove da tarde do dia 29 de março de 2008, com o olho na lente da câmera, ela diz:

Tem uma vizinha que também levou um tiro na janela. Eu falei com ela: “vamos nos unir”. E ela: “Deus me livre não vou fazer nada”. Não faz porque ela tem parente, todos têm parentes. E quando a coisa aperta, eles vão embora, dormem fora. Mas eu não tenho ninguém aqui, estou sozinha (...).¹⁹⁷

Simultaneamente a esta fala, a imagem que está sendo captada é de um menor empunhando na mão direita uma arma. No dia seguinte, 30 de março, também à tarde, diz ela, filmando um outro menor, desta vez cheirando cocaína: “O comandante do 19º Batalhão sabe disso(...). Dei um filme para eles, mostrei os fulanos armados (...). Ele viu o filme e fez de conta que não viu. (...). Comandante de batalhão não é nenhum despreparado, ele tem experiência. Ele sabe de tudo isso”.¹⁹⁸

Mais uma vez torna-se evidente que a fala da aposentada traz com ela uma outra organização narrativa constituída na ruptura da conexão entre áudio e vídeo, isto é, não é relatado no áudio o que está sendo capturado naquele instante pela câmera, o que faz com que a fala da Dona Vitória seja expandida de tal maneira que é capaz de formular um tipo especial de relações entre sentidos.

Essa maneira da Dona Vitória de “contar as histórias” transforma as imagens que estão sendo mostradas; ela desvincula a imagem da voz. Deste modo, pode-se dizer que o discurso da aposentada ultrapassa a fonte que inicialmente o organiza: as imagens.

A partir desta perspectiva além de aproximar o discurso da aposentada ao sentido de polifonia trabalhado por Bakhtin – capaz de produzir uma multiplicidade de vozes - talvez se possa examiná-lo também sob a ótica da *intertextualidade*¹⁹⁹, isto é, Dona Vitória na sua fala produz um texto que estabelece um cruzamento entre outros textos:

A intertextualidade pressupõe a presença de um “texto-fonte” que será como uma referência partilhada pelas instâncias de produção e de recepção. Esse cruzamento intertextual pode configurar-se em diferentes níveis: desde aquele

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.76

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.77

¹⁹⁹ A noção de intertextualidade foi introduzida na teoria literária pela especialista em semiótica Júlia Kristeva em 1966 por influência da noção de dialogicidade que Bakhtin havia desenvolvido no seu livro *A Estética da palavra*.

mais pontuado na superfície do discurso até uma referência implícita a algum gênero ou produção cultural.²⁰⁰

No caso da Dona Vitória o texto-fonte, referência para a construção do seu relato, está nas trinta horas de gravação das ações dos traficantes na Ladeira dos Tabajaras. Dona Vitória com o olho na lente da câmera produz, a partir destas imagens, uma fala que passa, num primeiro momento, a funcionar como um efeito de presença naquele universo que está sendo filmado. Diz ela em certo momento: “olha o tamanho da sacola que deram para ele. E aquilo não dá para a noite toda não. Tem mais aqui embaixo no quiosque. Você está pensando que o sacolão aí chega?”²⁰¹.

A partir dessa fala da aposentada, é preciso fazer algumas considerações: primeiro quando diz “tem mais aqui embaixo do quiosque”, produz uma *fala participativa*; nesse instante, ela se remete a uma outra pessoa, muito embora não esteja no local onde se passa a ação e sim na janela de seu apartamento, próximo ao local. Em segundo lugar, Dona Vitória deixa transparecer que, além de ser a emissora da fala, é também sua receptora ao tecer considerações sobre aquilo que está filmando ao dizer: “E aquilo não dá para a noite toda não”. Ao mesmo tempo, ela justapõe a emissão do relato *ao outro* ao concluir: “você está pensando que o sacolão aí chega?” Em outras palavras, ela reage ao que vê e dá a sua opinião como se estivesse podendo falar com um dos personagens que ela filma.

Alguns aspectos desse jogo de emissão/recepção realizado através do relato da aposentada merecem ser enfatizados também a partir de uma perspectiva visual: um deles pode associar ao *zoom*, movimento frequentemente usado nas imagens capturadas por “Dona Vitória”. O *zoom* é um efeito conhecido e bastante comum na produção de imagens, constitui-se, basicamente, na graduação das lentes da câmera capaz de provocar movimentos de aproximação e afastamento daquilo que está sendo filmado; o *Zoom* é capaz, portanto, de eliminar distâncias. A câmera usada pela aposentada é uma - VHS – *Very High frequency* – de fácil manipulação e de comando automático, logo o efeito *Zoom* é facilmente disparado por ela durante a filmagem.

Esse efeito parece explicar a fala de Dona Vitória: “Tem mais aqui embaixo do quiosque”. A aproximação da imagem provoca naquele que está com o olho na lente, uma sensação momentânea de estar no local da cena, ou melhor, o “quiosque” ao qual

²⁰⁰ LYSARDO-DIAS, Dylia. O Discurso Publicitário: dialogismo e heterogeneidade. In: CD XXVIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação - Intercom 2005

²⁰¹ GUSMÃO, *op. cit.*, p.81

ela se refere se torna, no instante da visão em *zoom*, tão próximo que é, de certo modo, transportado para dentro do seu próprio apartamento. Como ela mesma diz: “aqui embaixo”.

Ao destacar o efeito do *Zoom* nas imagens da Dona Vitória, quer-se chamar a atenção para a produção do que se nomeou há pouco de fala *participativa*, uma fala que pode também ser produzida por uma outra consciência, esta capaz de emergir mediante o efeito de uma imagem.

Falou-se anteriormente que a *intertextualidade* se configura no cruzamento de textos, num entrelaçamento intertextual, como se está falando das imagens produzidas por Dona Vitória. É importante frisar que isso não ocorre somente com textos: “Não só o texto literário é envolvido pela noção de intertexto. Para Barthes não se pode viver fora do texto infinito, quer seja ele o jornal, a tela da TV, ou acrescentaríamos, ainda, o som de cada dia”²⁰²

Há ainda uma outra questão: afirmou-se há pouco que Dona Vitória justapõe sua fala a *um outro* quando diz: “Você está pensando que o sacolão aí chega?” Neste instante, ela compartilha, de forma literal, com um outro, a realidade que se passa diante de seus olhos. Esta fala remete ao estudo desenvolvido por Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski onde ele afirma que:

a autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para outros ela não existe nem para si mesma.(...). Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para outros ou para si mesmo.²⁰³

Sendo assim, toda e qualquer fala é marcada pela referência do outro, a fala é, pois, constituída nesta conjunção entre o *eu* e o *eu do outro*. “Como é que vou viver assim? Me tira daqui, meu Deus, me tira! (chora). Por causa das autoridades, estou vivendo uma situação dessas. (chora de soluçar). Oh, meu Deus, não é possível.”²⁰⁴

Para Bakhtin, o homem, ao falar, não apenas se revela exteriormente como também torna-se, aquilo que é não só para os outros, mas para si mesmo. “Ser significa

²⁰² DIAS, Maria Helena Pereira. Hipertexto o Labirinto Eletrônico, uma experiência hipertextual. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~hans/mh/intersec.html>. Acesso em: 4 fev. 2009.

²⁰³ BAKHTIN, *op. cit.*, p.256

²⁰⁴ GUSMÃO, *op. cit.*, p.57

comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina.”²⁰⁵ Bakhtin observa através dos personagens do escritor russo, que a figura do outro se desintegra em dois campos: em um “estou eu”, no outro “estão eles”: “E aquilo não dá para a noite toda não. (...). Você está pensando que o sacolão aí chega?”. Na primeira sentença, a conexão se configura no “estou eu” enquanto que na segunda se propaga o “estão eles”.

Ainda há uma outra questão: no diálogo proferido pela aposentada parece existir uma particularidade na figura deste *outro*, pois dele emerge uma identidade. Ao deslizar a lente da câmera sobre as cenas que se desenvolvem na Ladeira dos Tabajaras, Dona Vitória passa a constituir um material de denúncia que serviria como prova da insegurança vivida por ela, cotidianamente, para a Defensoria Pública. Só mais tarde estas imagens convertem-se em material para a imprensa.

4.3. O JORNALISMO E A FALA MONOLÓGICA

Ao contrário da polifonia que produz uma multiplicidade de vozes perturbadoras, o discurso da imprensa parece integrar-se, de certo modo, ao processo do discurso monológico.

O modelo monológico não admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro; para ele não existe o “eu” isônimo do outro, o “tu”. O outro nunca é outra consciência, é mero objeto (...). O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro (...). Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social (...).²⁰⁶

A linguagem jornalística, por almejar “objetividade”, se contrapõe a uma linguagem fundamentada na experiência que está ligada ao mundo subjetivo. Nesse caso, “o outro nunca é outra consciência, é mero objeto”. Muito embora a imprensa dedique alguns de seus espaços (seção de cartas, Eu, Repórter) ao leitor/espectador, não quer dizer que não exista um aprisionamento empresarial e ideológico naquilo que chega até ela. O que vem de fora da sua própria produção é absorvido e incorporado ao seu discurso de maneira que possa reproduzi-lo.

As reportagens produzidas nos telejornais, em especial, parecem trazer uma espécie de discurso monológico que se configura nos textos *offs*. O *off* na produção das

²⁰⁵ BAKHTIN, *op. cit.* p.257

²⁰⁶ BEZERRA, in: BRAIT, (Org), *op. cit.*, p.192

reportagens de televisão é parte fundamental da narrativa, é ele que dá coerência ao que está sendo narrado que *apreende/prende* de maneira ordenada o acontecimento.

Desse modo, as reportagens exibidas nos telejornais chegam até o espectador entrelaçadas pelas imagens e pelo *off*, esse último legitima de maneira definitiva aquilo que é visível. Isso significa que o que está visível na tela da televisão está vinculado à objetividade do que é dito. Nesse caso, as falas dos entrevistados, partes integrantes das reportagens, são acomodadas nos intervalos dos *offs*²⁰⁷, linha mestra da narrativa. O *off* é, portanto, uma estrutura narrativa que busca integrar a imagem a uma verdade que passa distante da experiência daquele que narra.

No caso da voz *off* da Dona Vitória ocorre exatamente o contrário. A aposentada constrói uma narrativa subjetiva e autônoma das imagens. Essa ruptura na relação entre o que é visto e o que é dito dá ao material fílmico uma dimensão que foge ao caráter narrativo clássico de construção do *off*, e nesse caso transparece algo que não está na imagem mas no áudio.

A expressão sonora é, pois, aquela que tem o som (e o próprio silêncio) como suporte, como substância ou como principal material. A expressão sonora supõe uma determinada percepção, (...). Poderíamos, por exemplo, observar que a percepção visual tem um aspecto fortemente analítico e que a percepção auditiva é essencialmente sintética. Por síntese entenda-se esta capacidade de unir ou reunir, por análise entenda-se a capacidade de distinguir de separar.²⁰⁸

A distinção que o músico Leonardo Sá faz entre o visível e o sonoro associando o que é dado aos olhos como algo capaz de distinguir e separar e aquilo que é dado aos ouvidos, ao contrário, é para unir e reunir leva a outras reflexões sobre o vídeo realizado por Dona Vitória.

Muito embora exista ruptura entre áudio e vídeo na filmagem, observa-se que a voz da aposentada é simultânea, sincrônica, às imagens das ações do tráfico de drogas que ocorre na Ladeira dos Tabajaras. Nesse caso há entre áudio e imagem um outro tipo de união que vai se configurar, não em legitimar aquilo que está visível (como faz o jornalismo), mas em fazer uma conexão temporal/experiencial no interior deste fluxo onde a união entre imagem e áudio adquire uma temporalidade de tempo presente só

²⁰⁷ Para um melhor esclarecimento importante lembrar que em uma única reportagem podem-se ter diversos *offs*.

²⁰⁸ Sá, Leonardo O Sentido do Som. In: NOVAES, *op. cit.*, p.124

possível, conforme diz Norbert Elias,²⁰⁹ “quando o indivíduo se encontra em determinado instante no interior de um fluxo contínuo no qual esteja vivendo.”

Na literatura, este *instante interior*, no qual se encontra a personagem, remete a um *tempo interior* que explora as “virtualidades da memória e da retrospectão e devassando o enredado mundo interior das personagens”²¹⁰.

A fala da Dona Vitória se integraria nesta formulação já que ela se coloca, na narrativa, como participante, integrante daquilo que vê através da lente da câmera estabelecendo, desta forma, “relações dialógicas, isto é, aquele “tipo especial de relações entre sentidos”²¹¹.

4.4. A PROPAGAÇÃO DO MONÓLOGO: A EMERGÊNCIA DE UM NOVO ACORDO MIDIÁTICO

A obra testemunhal da aposentada vem a público no dia 24 de agosto de 2005, no jornal Extra, a história ganha um caderno especial, intitulado “Janela Indiscreta”



ELA DEU UM BASTA

—“Olha aí o futuro do Brasil. Não é possível, minha gente, essas crianças cheirando pó e ninguém fazer nada”

Dona Vitória

FÁBIO GUSMÃO

fabiog@extra.inf.br

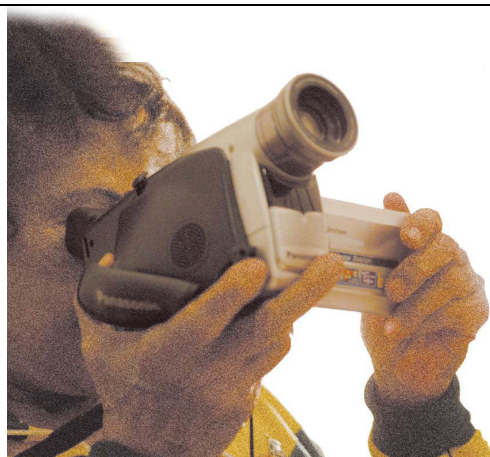
Uma câmera na mão e muita indignação no coração. Foi assim que Dona Vitória (nome fictício), uma aposentada de 80 anos de Copacabana, resolveu dar um basta na rotina de violência com que grande parte da população do Rio convive como se fosse normal. Mas para Dona Vitória não era normal ter como despertador os tiros vindos da Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana. Vizinha da favela que movimenta cerca de R\$ 51 mil semanais só com a venda de drogas, ela também não se conformou em ver o livre trânsito de traficantes armados de fuzis e metralhadoras e de viciados em busca de entorpecentes. Há dois anos, filmadora em punho, Dona Vitória começou a documentar o tráfico local a partir da janela de seu apartamento. Sofreu ameaças, tiros foram disparados para sua vidraça, mas ela permaneceu firme. Narrando todas as cenas que captava como se fosse uma cineasta, seu relato é um misto de espanto,

²⁰⁹ ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.63

²¹⁰ SILVA, *op. cit.*, p.295.

²¹¹ BEZERRA, in BRAIT, (Org), *op. cit.*, p. 197

revolta e emoção. Como no dia em que, estupefata, flagra um grupo de crianças de 6, 10, 12 anos de idade cheirando cocaína junto a uma ribanceira. “Olha aí o futuro do Brasil. Não é possível, minha gente, essas crianças cheirando pó e ninguém fazer nada”, desabafa. Ao todo foram produzidas 22 fitas, com cerca de 33 horas de gravação. O **EXTRA** acompanhou sua luta durante um ano. De posse do material, Marcelo Itagiba, secretário estadual de Segurança Pública, mandou a polícia agir. E a ação foi imediata: 15 bandidos presos, outros tantos identificados e Dona Vitória ficou sob a guarda do estado, depois de abandonar o apartamento onde viveu por 38 anos. Agora, a aposentada diz que faz questão de ver um bom desfecho para a história que bravamente começou a contar. O que para ela significa a polícia ocupar definitivamente o morro e fazer dali uma comunidade na qual o estado se faça presente não só com pistolas e fuzis. Outro sonho de Dona Vitória é que, passado o período em que ficará incluída no programa federal de proteção à testemunha, ela possa voltar à terra natal e dormir sossegada. E poder despertar com o barulho dos passarinhos né, Dona Vitória?



Jornal Extra 24/08/2005 - p.17

Ao ser inserido e divulgado na mídia o material - imagem/áudio - sofre um deslocamento, isto é, aquilo que antes serviria apenas como material de denúncia é transformado em matéria jornalística, num primeiro momento, para os leitores do jornal e depois para os espectadores da televisão. É preciso ressaltar que este tipo de material, especificamente as imagens, produzidas por cinegrafistas amadores, como no caso da Dona Vitória, ou pelas câmeras de vigilância ao ser exibido na TV traz com ele uma outra visibilidade porque são imagens que não obedecem ao “padrão de qualidade”, até pouco tempo, tão exigido, em especial, por uma das maiores emissoras de televisão do país. Este padrão de imagem estava relacionado ao grau de realidade/veracidade do acontecimento provocado no espectador.

Pode-se dizer que a televisão mantinha com seus espectadores um tipo de *combinação* na qual a verdade/realidade dos acontecimentos estava inscrito na exibição de uma imagem de boa qualidade. Na atualidade pode-se afirmar que este tipo de

combinação foi rompido dando lugar a um outro acordo estético - este estabelecido a partir do uso, por grande parte da população, dos novos dispositivos de visibilidade como telefones celulares, câmeras fotográficas e microfilmadoras digitais, etc., tornando estes indivíduos produtores de imagens que passaram a ser inseridas, quase que diariamente, nas produções dos telejornais e que apesar de serem imagens de qualidade duvidosa, por vezes em preto e branco e com nitidez e áudio prejudicados, são capazes de estabelecer, no espectador, uma sensação de realidade/verdade tal qual as imagens convencionais, ou melhor, de forma muito mais convincente dos que as imagens de boa qualidade.

Desse modo, “certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade (...)”²¹² São imagens que “parecem garantir a autenticidade do que vemos”²¹³. Thomas Levin²¹⁴ fala que os indícios de verdade nas imagens foram deslocados para as imagens de vigilância e/ou para aquelas capturadas de imprevisto, fora do controle e nesse caso passam a expressar uma verdade que aquelas produzidas pela televisão não conseguem mais. Levin identifica nas imagens de vigilância o regime visual do real. Diz ele: “quando vemos aquilo que consideramos ser uma imagem de vigilância, geralmente não perguntamos se é “real” (simplesmente assumimos como tal)”²¹⁵.

Jaques Aumont, ao falar do *efeito de realidade* que une, no cinema, a imagem ao espectador, diz que : “o efeito de realidade será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeite convenções de natureza plenamente históricas (...)” Nesse caso, um bom exemplo seria o filme *A Bruxa de Blair* de Eduardo Sanchez e Daniel Myrick de 1999. Para dar credibilidade à narrativa ficcional (o filme conta com "imagens originais" encontradas numa fita de vídeo, a história de três cineastas que desaparecem tragicamente), seus realizadores trabalham com imagens capturadas com a câmera na mão, baixa fidelidade de som e luz que trazem com elas uma forte dose de realismo.

No caso das imagens de vigilância e aquelas produzidas por Dona Vitória trazem consigo uma forte dimensão documental. No entanto é preciso observar algumas diferenças entre as imagens de vigilância capturadas pelas câmeras automáticas e as filmagens de Dona Vitória que expressam através do áudio uma narrativa pessoal,

²¹² NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005, p19

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ LEVIN, *op. cit.*, p.134

²¹⁵ *Ibid.*

subjetiva, um ponto de vista sobre o mundo. O relato da aposentada, ao contrário do relato jornalístico que constrói uma narrativa supostamente objetiva do acontecimento faz com que o espectador acompanhe a trama além das imagens que estão sendo exibidas. Com isto se está querendo dizer que o espectador é capaz de *ver* o que está ausente, como a dor e o desespero da Dona Vitória.

“O que chama a atenção no aparecimento desta outra estética é o fato de que estas novas imagens passaram a ganhar, junto ao espectador, uma forte dimensão que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural (...).”²¹⁶ Trata-se de imagens, na sua maioria, capturadas ao acaso, como, por exemplo, as do desmoronamento da estrutura de escavações de uma galeria da linha 4 do metrô na cidade de São Paulo, em janeiro de 2007, quando um indivíduo de posse de um telefone celular filmou o acidente no instante em que a obra começava a desabar. As imagens foram exibidas, em rede nacional, num dos telejornais de maior audiência do país.

Muito embora as imagens captadas por Dona Vitória, na Ladeira dos Tabajaras, não tenham sido ao acaso, como no exemplo que se acabou de citar, mas, ao contrário, eram ações que já preexistiam à filmagem e que é bom ressaltar, não traziam com elas, ao serem exibidas na televisão, nenhum ineditismo, pois vez por outra os espectadores assistem na tela da TV a menores traficando drogas e, até mesmo, fazendo uso delas nos espaços públicos da cidade, no entanto elas engendram um outro ineditismo - este não se configura na visibilidade das ações, mas naquilo que é dito por Dona Vitória nas mais de trinta horas de gravação levando o espectador da TV a vivenciar uma outra experiência diante da tela, desta vez não mais fundamentada nas imagens e sim na narrativa improvisada da aposentada.

A condição para esta experiência está na disjunção que existe entre a imagem e o áudio do material, isto é, a narrativa não está necessariamente atrelada à evidência da imagem, embora ela só tenha se revelado a partir daquilo que era filmado por Dona Vitória, no entanto é a fala que é a força de relação daquelas imagens. Diferentemente das imagens de vigilância capturadas pelas câmeras automáticas ou mesmo por agentes policiais, as imagens de Dona Vitória expressam claramente uma narrativa pessoal, subjetiva, um ponto de vista sobre o mundo. Essa expressividade contida no vídeo redimensiona, de certa forma também, o lugar do espectador que, ao ouvir a confissão de solidão, medo e abandono vividos pela aposentada é instigado a uma “sensação de

²¹⁶ AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993, p111

intimidade” em função do efeito provocado por este tipo de fala compartilhada, estruturada numa relação tripolar: *eu falo de mim para você a partir deles*.²¹⁷ O teórico americano Bill Nichols, ao falar da relação entre as formas da retórica e as vozes da enunciação de um documentário, afirma que:

falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema, para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. (...). O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta.²¹⁸

De modo algum está-se aqui incluindo Dona Vitória no rol das mais recentes documentaristas brasileiras. Ela não quis, de forma consciente, dirigir um documentário nem realizar uma obra; trata-se de um diário filmado e não de um filme-diário, isso faz toda a diferença. Diários filmados são realizados atualmente por indivíduos comuns e em grande quantidade através do fácil acesso aos dispositivos visuais disponíveis no mercado, mas transformar esse material em filme não é um procedimento tão simples. O caso celebre na história do cinema é a obra de Jonas Mekas,²¹⁹ que filmou fragmentos de sua vida e a dos amigos desde o final dos anos 50, mas o material só se transformou em filme quando ele montou imagens e sons no final dos anos 60. É quando, então, o material transformou-se em um filme²²⁰. O material de Dona Vitória manteve-se no primeiro estágio.

No entanto, inegavelmente, as imagens “produzidas” por ela abrem, como já se viu, um horizonte de possibilidades no campo da relação imagem/narrativa - uma delas estaria na aproximação do vídeo, por ser narrado em primeira pessoa, de um documentário/diário já que ele expressa, como afirma Bill Nichols, uma opinião pessoal e subjetiva da aposentada sobre os acontecimentos na Ladeira dos Tabajaras. É preciso observar que a imagem, não só a narrativa na primeira pessoa, estimula este tipo de

²¹⁷ Um modo de pensar a interação entre cineasta, tema e espectador consiste na relação clássica estruturada em: *Eu falo deles para você*. NICHOLS, *op. cit.*, p.40

²¹⁸ NICHOLS, *op. cit.*, p.41

²¹⁹ Jonas Mekas nasceu na Lituânia em 1922 e foi radicado na cidade de Nova York. Mekas registrou momentos da sua vida que resultaram em nove “filmes diários”. Entre eles: *Welden* (1968), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Loste, Lost, Lost...* (1976).

²²⁰ Transformação do diário filmado (valor de uso) em filme-diário (valor de troca).

Diário filmado: privilegia o autor, o procedimento e o instante de composição, assim como a reunião artificial de fragmentos heterogêneos. Filme-diário se inscreve na economia do filme, que privilegia o objeto constituído como um todo, o momento da projeção, o público de espectadores. In: JAMES, David E.: “Journal Filmé/Film journal: Pratique et produit dans Walden de Jonas Mekas”, *Le livre de Walden*, Editions Paris Expérimental, Ligth Cone Vidéo, 1997.

leitura do material, ao levar também até o espectador – configuradas ao lado esquerdo da tela - informações, como as tradicionalmente inseridas nos diários: dia, mês, ano e hora em que transcorreram aquelas ações, “vivas” pela aposentada: 4:34 PM. MAR:27, 2004:



Não sei mais o que fazer. Completamente atordoada. Por culpa de quem? Por culpa do Estado(...). Estou fazendo papel de maluca aqui.²²¹

Além do fato da imagem trazer as características fundamentais de um diário, como se acabou de constatar, ela traz também para o espectador, ao cronometrar sequencialmente o instante da captação das cenas, isto é, 04h34min PM, 04h35min PM etc., um outro grau de credibilidade diferente daquele provocado pelas imagens tradicionalmente exibidas nas reportagens dos telejornais, pois, ao exibir sequencialmente durante a gravação a hora exata em que as ações se desenvolveram, torna-se evidente, para o espectador, a ausência de edição dessas imagens.

4.5. A HISTÓRIA E SUAS SEQUÊNCIAS.

²²¹ GUSMÃO, *op. cit.* p.85

As imagens sequenciais capturadas por Dona Vitória na Ladeira dos Tabajaras apresentam ações que se desenvolvem no seu próprio tempo, ou seja, num tempo que acompanha o encadeamento dos eventos que estão sendo filmados, ao contrário do que ocorre com as imagens exibidas diariamente nos telejornais; nestas o encadeamento dos acontecimentos sofre rupturas durante o processo de edição. A lógica, portanto, que organiza as imagens sequenciais produzidas pela aposentada se sustenta no que convencionalmente é denominado de plano-sequência,²²² nele não há nenhum tipo de montagem. O plano sequência, fala Ismail Xavier,²²³ apresenta a cena sem cortes, numa única tomada, onde os movimentos de câmera, o uso da profundidade do campo visível (tridimensionalidade) e o respeito à duração contínua dos fatos minimizam os efeitos de montagem. Portanto, o plano-sequência

(...) em vez de reconstituir, pela edição de diversos pontos de vista, sinteticamente, um acontecimento, a câmera – estática ou percorrendo a cena – apenas observa o seu desenrolar. Não é o cinema que cria o evento, mas este é que ocorre a nossa vista. Faz-se presença. O plano-sequência é mais longo, dura mais. Dá tempo para o acontecer²²⁴

Nesses termos, é um plano capaz de induzir o espectador quando exibido na televisão e, particularmente, inserido nos telejornais, a uma sensação de verdade em relação às imagens das cenas que se desenvolvem diante dele e mais que isso, passa a reivindicar, de certa maneira, do espectador uma presença testemunhal estabelecida a partir da sua continuidade. Acrescente-se a isso as instabilidades dos cineastas amadores que aparecem nesses planos: imagem tremida, desfocada, enquadrada de maneira amadora.

O plano-sequência é, portanto, um plano que ao se fazer presente e exigir presença torna as imagens verdadeiras, pois aparentemente são imagens que não sofreram nenhum tipo de interferência, nem no momento de sua captação e nem posterior a ela. Neste caso, o espectador se defronta com um outro tipo de transparência

²²² O plano-sequência surge no ano de 1939 no filme *Crisântemos Tardios* do cineasta japonês Mizoguchi e consiste em captar uma cena inteira numa só tomada, sem executar nenhum corte. Na tradição do cinema, trata-se de um plano que surge com força no Neo-Realismo italiano do pós-guerra, como um tipo de imagem com potencialidade de capturar o real na sua continuidade espaço-temporal, segundo os termos do crítico francês André Bazin, grande defensor desse plano no cinema. O plano-sequência rompe com a decupagem clássica do cinema, sistematizada na equação plano/contra-plano, que filma os diálogos em continuidade, sem seguir uma gramática clássica.

²²³ XAVIER, Ismail. Introdução. In: BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.10

²²⁴ PEIXOTO, N.B. As imagens de TV têm tempo? In: NOVAES, *op. cit.*, p 79.

da realidade, diferente daquela outra, comumente produzida e exibida nas reportagens dos telejornais. O plano-sequência torna-se, portanto, para o espectador, o primeiro sinal de confiabilidade naquelas imagens que correm diante de seus olhos. Muito embora o plano-sequência ²²⁵ tenha sido celebrado pelo neorealismo italiano e por Bazin nos anos 50, só recentemente começa a ganhar um espaço representativo na tela da televisão, devido às imagens cada vez mais frequentes produzidas pelos novos dispositivos tecnológicos.

O uso dos novos dispositivos digitais como as câmeras de vigilância espalhadas nos espaços públicos da cidade aliado ao uso por grande parte da população, de minicâmeras, telefones celulares etc. vêm facilitar para essa mídia o aumento deste tipo de plano. Essa travessia do plano-sequência, da tela do cinema para a tela da televisão, parece iniciar uma passagem nos modos do espectador ver TV. Antes a lógica que organizava a produção das reportagens nos telejornais era sustentada única e exclusivamente nas tomadas (*takes*) das cenas capturadas pelo cinegrafista (a câmera, durante este processo, é ligada e desligada diversas vezes), para em seguida as imagens serem manuseadas, isto é, coladas e/ou cortadas, nas ilhas de edição. O plano-sequência ao contrário, ao deslizar na cena traz com ele, além da sensação de verdade daquela realidade constituída no fluir de seu próprio tempo, uma outra particularidade, a presentidade:

(...) este fluir do tempo se dá não na montagem, mas no interior do quadro. As tomadas já são impregnadas de tempo. (...). Tempo que se torna perceptível, em cada sequência, quando sentimos algo para além do que está sendo mostrado, indícios de algo que não se esgota no quadro, que leva a imagem a apontar para o infinito.²²⁶

Assim é a maior parte das imagens capturadas pela lente da câmera da Dona Vitória que levam o espectador a experimentar uma sensação de algo que não se esgota ao final de cada cena, mas que a ultrapassa, imagens que apontam para (um tempo) o infinito; imagens que, apesar de não se moldarem à temporalidade do “ao vivo”/simultâneo (as cenas podem ter sido filmadas, hoje ou há meses) traz mesmo assim uma presentidade ao acontecimento. Nesses termos, o sentido de presentidade é indexado ao plano-sequência de tal forma que um contamina o outro causando no espectador uma sensação do *agora* em relação à cena que passa diante de seus olhos.

²²⁵ Mizoguchi, o cineasta japonês, inventou em filmes como *Crisântemos Tardios* (1939) o plano sequência. *Ibid*, p.79

²²⁶ *Ibid*., p.80-81

Talvez seja esta uma das principais razões que vem provocando estranhamento aos olhos do espectador de televisão, exatamente por ser uma imagem diferente daquela habitualmente exibida na TV. A discussão se coloca exatamente neste momento de passagem: a iminente morte de uma imagem e o surgimento de uma outra na tela da televisão.

O sentido de passagem remete, mais uma vez, a Walter Benjamin quando descreve nos anos vinte as galerias parisienses, surgidas no período de 1790 a 1890. O filósofo faz uma reflexão sobre os mistérios trazidos por estas *passagens* ao *flâneur* que ao atravessar estes túneis de estruturas metálicas, totalmente cobertos por vidros e iluminados por lampiões de gás, é transportado para outros tempos e espaços. Peixoto, retomando Benjamin diz:

O reflexo dos espelhos e o impacto das mercadorias expostas nas vitrines confundiam interior e exterior, o antigo e o moderno.(...) A galeria é um dispositivo ótico. Não por acaso nelas se alojava uma das formas de espetáculo que já anunciava a junção entre pintura, fotografia e cinema: o panorama.²²⁷

Se Benjamin via nas passagens o caminho do futuro das imagens, de certo modo pode-se dizer que a tela de vidro da televisão, pelo uso disseminado das imagens das câmeras de vigilância, estão anunciando, hoje, o futuro de uma nova imagem. Observem-se algumas singularidades dessas imagens. Talvez a principal delas esteja centrada no efeito de realidade, efeito do real. Utiliza-se aqui a distinção proposta por Jean Pierre Oudart²²⁸ na década de setenta, ao analisar, no cinema, a relação da imagem representativa e seu espectador.

Oudart une os dois fenômenos: a imagem representativa e o espectador, isto é, a analogia da imagem aliada à crença daquele que a assiste. A analogia da imagem representativa, segundo ele, não se basta na elaboração da credibilidade daquilo que está sendo visto; é preciso a crença do espectador naquilo que está diante de seus olhos; é esse jogo que se produz, retomando Aumont,²²⁹ ao comentar Oudart, o *efeito de realidade* e o *efeito do real*.

O efeito de realidade designa,

²²⁷ PEIXOTO, N.B. Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura. In: PARENTE, André (Org.) *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993, p. 237

²²⁸ OUDART, Jean-Pierre. L'effet de réel. In *Cahiers du cinéma*, n 228, 1971, p. 19-28

²²⁹ AUMONT, Jaques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993, p.111

o efeito produzido no espectador pelo conjunto de índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente). Trata-se no fundo de uma variante, recentrada no espectador, da idéia de que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural.²³⁰

Sendo assim pode-se dizer, num primeiro momento, que as cenas filmadas em plano-sequência são capazes de se aproximar mais do catálogo de regras representativas exatamente por evocar no espectador *um efeito* maior de realidade ao imitar pela duração temporal a percepção natural das coisas.

Quanto ao efeito do real, Aumont lembra que Oudart assegura que é um efeito ainda mais original:

(...) na base de um efeito de realidade suposto suficientemente forte, o espectador induz um “julgamento de existência” sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real. Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente mas, que o que vê *existiu, ou pode existir, no real*²³¹

No caso das cenas filmadas em plano-sequência, além de se reconhecer nelas um forte efeito de realidade capaz de induzir, por sua própria natureza sequencial, o espectador a um julgamento de existência sobre as figuras representadas, percebe-se também que são cenas que levam o espectador a um grau maior de credibilidade, a uma aceitação, menos parcial, daquilo que lhes é visível na tela da TV, pois, o que vê *existiu, ou pode existir*, no real. Deste modo, o plano-sequência, ao estabelecer para o espectador uma lógica natural na organização das cenas, produz nele uma sensação que aquilo que vê é real. É preciso observar que na concepção de Oudart o efeito de realidade e o efeito do real caminham juntos, ou melhor, um não existe sem o outro, no entanto, o que se quer ressaltar é que o grau destes efeitos é intensificado, no espectador, através do plano-sequência.

Ora esse efeito de realidade, tal como se viu a partir de Oudart, não é o que enforma²³² a narrativa tradicional dos telejornais. As histórias contadas pela televisão em especial, se inscrevem no domínio de um olhar empresarial e/ou institucional, que tem o intuito de persuadir o espectador a uma determinada realidade constituída através de uma orientação ideológica e/ou de mercado. Deste modo são imagens que buscam,

²³⁰ *Ibid.*, p.111

²³¹ *Ibid.*

²³² "Meter na forma" Cf. HOUAISS, Antonio. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Edições Delta. Rio de Janeiro: Guanabara, 1994.

tradicionalmente, levar o espectador a compreender os acontecimentos ao seu redor, e do mundo, a partir de determinados valores políticos, sociais e estéticos ditados por este tipo de olhar, portanto são imagens que vêm, ao longo do tempo, formulando discursos estratégicos através de um processo de filmagem calcado numa narrativa previamente definida.

Na atualidade em consequência do uso, por grande parte da população dos novos dispositivos de visibilidade, está sendo imposta a antiga estrutura visual televisiva, uma outra narrativa imagética, que está sendo construída através do olhar do indivíduo, do olho do cidadão comum morador da cidade, tal qual Dona Vitória.

As imagens dos acontecimentos, produzidas e exibidas nos telejornais diariamente, parecem incorporar, frente àquela outra imagem capturada pelos indivíduos comuns das cidades, um tipo de realidade industrializada do cotidiano, isto é, uma realidade representada a partir da produção/reprodução de um modelo narrativo convencional e, por isso mesmo, construída sob um ponto de vista fora do olhar do cidadão. Portanto, são imagens que por sua própria natureza e caráter não exercem um grau de relação tão estreito com o espectador, quanto às imagens capturadas por aqueles que habitam e filmam acontecimentos das suas cidades sob um ponto de vista participativo, como no caso da Dona Vitória.

Ao se diferenciar as imagens sob estes dois pontos de vista (um marcado pelo modelo narrativo tradicional e o outro trazido pelo uso dos novos dispositivos visuais), está-se, para ser mais exato, separando aquela que é capaz de produzir no espectador uma visão do acontecimento como mera informação exibida na tela da TV, dessa outra imagem que provoca no espectador um efeito de realidade, que traz a crença que aquilo que ele vê existe no real. Não há dúvidas quanto as suas diferenças, basta observar, por exemplo, as imagens do desabamento da estrutura de escavações da galeria da linha 4 do metrô de São Paulo, em janeiro de 2007, capturadas pelas câmeras das emissoras de TV e as imagens capturadas, em plano-sequência, através do telefone celular de um cidadão no momento exato do desabamento. O dispositivo visual, ao mudar de mãos do profissional da emissora de TV para as de um indivíduo comum, desloca, aos olhos do espectador, a imagem da tragédia do lugar de cenas exibidas para o lugar de cenas vividas envolvendo deste modo acontecimento e espectador numa relação de maior proximidade.

Nessa perspectiva é possível perceber que as imagens capturadas por indivíduos comuns trazem consigo realidade dos acontecimentos, só reveladas através do olhar do

cidadão. Desse modo, o acontecimento passa a ganhar outras referências não só estéticas, mas ideológicas e sociais. Antes, porém, de examinar estas referências, é preciso entender o porquê da inserção destas imagens nos telejornais já que são imagens que “sujam” o propagado padrão de qualidade, tão exigido por algumas das principais emissoras de TV do país: um dos motivos seria a retomada do furo de reportagem²³³ ameaçado de extinção através da imediatez da notícia divulgada pela Internet. Sendo assim, para manter-se a frente dos concorrentes, é preciso *negociar* com estes novos fornecedores de imagens; no caso os indivíduos comuns das cidades, a exibição destas imagens em primeira mão, restabelecendo, assim, o tradicional furo jornalístico. Só que desta vez o furo não é mais do acontecido, mas do acontecendo.

Dito de outro modo, este tipo de imagem capturada pela câmera de Dona Vitória ou por qualquer outro indivíduo de posse de um dispositivo de visibilidade, no instante em que as ações estão se desenvolvendo, e em plano-sequência, propõe não só o registro jornalístico do acontecimento, mas trazem com elas vestígios de imagens documentais e isso equivale dizer que são imagens mais convincentes e na maior parte das vezes mais comoventes – em se tratando principalmente de tragédias e violência – do que aquelas outras.

“O vídeo e o filme documentário estimulam a epistefilia (o desejo de saber mais) no público. Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciências”²³⁴.

Essa dinâmica faz parte do vídeo realizado por Dona Vitória que além de comover e informar, coloca o espectador diante de outras descobertas e consciências em relação ao acontecimento na Ladeira dos Tabajaras; são imagens capazes de invocar, como se disse há pouco, outras referências e importâncias sociais ao propor ao espectador reflexão e engajamento naquilo que está acontecendo de maneira inquietante diante dele na tela da TV.

Nas produções convencionais dos telejornais, já diz Nichols, a relação entre a imagem do acontecimento e o espectador se constitui exatamente ao contrário da imagem documental.

²³³ Notícia importante, publicada em primeira mão por um meio de comunicação de massa, antes dos concorrentes RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978

²³⁴ NICHOLS, *op. cit.*, p.70

Nos noticiários televisivos, a prova emocional funciona de maneira contrária a usual: o programa trabalha para acalmar a emoção, não para provocá-la. O que aconteceu no mundo não precisa nos perturbar, mesmo que realmente nos interesse. Não precisamos tomar nenhuma atitude específica, apenas assistir ao noticiário. Empacotar e gerenciar acontecimentos mundiais, garantir que quase todo acontecimento, por mais extraordinário que seja, pode ser encaixado no formato jornalístico de notícia, asseguram-nos que as coisas podem mudar, mas o noticiário vai assimilá-las de maneira uniforme.²³⁵

Neste sentido, o modelo de produção dos telejornais ao empacotar, encaixotar, de acordo com Nichols, os acontecimentos que se tornaram notícias, retira deles suas referências político/sociais, e como consequência apresenta ao espectador algo uniforme, isto é, acontecimentos que não se distinguem por suas referências e identidades, induzindo deste modo o espectador a compartilhar com um tipo de narrativa homogeneizada.

Tal modelo é resultado de uma visão narrativa massificada através da qual as diferenças identitárias desaparecem, em outras palavras; é indiferente para a produção dos telejornais em qual comunidade, seja Rocinha, Vidigal ou Ladeira dos Tabajaras se deu o acontecimento, pois, neste universo midiático, todas as favelas ocupam política, social e culturalmente o mesmo lugar, isto é, toda e qualquer história, não importa onde elas se passam são contadas da mesma maneira, impossibilitando, assim, a transparência das suas diferenças.

²³⁵ Ibid., p.84.

CONCLUSÃO

A reflexão que faz um dos personagens do livro *O Muro* de Jean Paul Sartre, ao se referir a um momento de intimidade que está vivendo, se aplica, de certo modo, ao contexto desse trabalho. Diz ele: “(...) se lhes mostrasse o meu apêndice (...) não o reconheceria. Talvez não gostemos dessas coisas por falta de hábito, se a víssemos como vemos nossas mãos, nossos braços, talvez a amássemos; é por isso que as estrelas-do-mar devem amar-se melhor que nós; elas se estendem sobre a praia quando faz sol, expõem o estômago para fazê-lo tomar ar e todos podem vê-lo; eu me pergunto por onde faríamos sair o nosso, pelo umbigo, talvez.”²³⁶ -- Não. Responder-se-ia se fosse possível ao personagem: - ele sai pelos olhos.

Hoje há uma estranheza entre o que os olhos estavam habituados a ver e as novas visibilidades que surgiram a partir da articulação recente entre os homens e as máquinas.

Na atualidade pode-se ver o que antes era velado aos olhos assim como pode ser visto como em nenhuma outra época. Estar, hoje, no mundo, é antes de tudo ser uma imagem aos olhos dos outros. Essa característica permeia todo o nosso trabalho e marca um momento de transição: está-se deixando de ser uma sociedade disciplinar, e tornando-se uma sociedade de controle. Em outros termos, está-se na sociedade Pós-panóptica.

O poder, na atualidade, de certa maneira, ainda carrega consigo características do modelo Panóptico, principalmente no que diz respeito à dissociação do par *ver-ser visto*. Se o panóptico era calcado na modelação dos corpos e tinha como consequência a busca de um modelo de visão onde alguns, ou mesmo um só, pudessem observar uma grande multidão, hoje se está em uma sociedade do espetáculo onde muitos observam poucos (sinoptismo). Não se trata mais de moldar corpos, fixá-los a um lugar (fábrica, escola, prisão), mas de gerir fluxos, circulação e acesso. Deste modo, o poder não atua mais diretamente sobre o corpo, mas sobre as imagens-corpo, sobre espectros, que se constituem em uma imagem desencarnada. Daí a disseminação cada vez maior das câmeras de vigilância que formam hoje novos dispositivos de visibilidade, onde os corpos são vistos em fluxos nos espaços públicos da cidade.

²³⁶ SARTRE, J. Paul. *O Muro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p 91

O surgimento não só das câmeras de vigilância, como dos aparelhos celulares, câmeras fotográficas, filmadoras e *webcams* digitais – estas últimas usadas pelo indivíduo comum – vêm contribuindo para a construção de novas percepções visuais dos acontecimentos cotidianos ocorridos na cidade. Enfatizou-se nessa pesquisa um aspecto crucial desse momento: a produção de imagens televisivas. Tentou-se diferenciar antigas e novas formas dessa produção. Partimos da hipótese de que as características da narrativa do jornalismo da televisão tradicional estão sendo modificadas por múltiplas narrativas de vigilância, perturbando antigos padrões, questionando certas “verdades”, tensionando linguagens estabelecidas. Trata-se de um momento interessante e fértil, ainda em construção, no qual a TV está se reinventando a partir de novos elementos.

Na linguagem de vigilância, a imagem é o centro da narrativa e não a informação. É evidente que as câmeras de vigilância mais tradicionais, por serem afixadas no alto, sobre as cabeças dos indivíduos (plano *plongée*), e não na altura dos olhos, priorizam a visão do espetáculo. Ao contrário, as reportagens produzidas pela televisão, ao posicionar suas câmeras na altura dos olhos dos indivíduos que olham diretamente para a sua lente, priorizam as informações.

As imagens produzidas pelo jornalismo televisivo e aquelas de vigilância conduzem a modelos narrativos diferentes. As duas montam uma história linear, mas, na linguagem da televisão, o acontecimento não é capturado necessariamente na sua ordem cronológica, ordem esta construída posteriormente nas mesas das ilhas de edição; já as imagens do vídeo de vigilância, ao contrário, são captadas exatamente na ordem do acontecimento, o que conduz ao fortalecimento da *impressão de realidade* que ela traz consigo.

A diferença entre as imagens capturadas pelas câmeras de vigilância e as imagens produzidas no jornalismo estão em como elas articulam uma percepção do mundo. Enquanto a câmera de vigilância mostra a cena do crime para depois identificar o criminoso, o jornalismo faz exatamente o contrário: primeiro informa quem é o criminoso para depois simular a cena do crime já que, na maior parte das vezes, a imprensa trabalha com os indícios do ocorrido. Fica evidente que enquanto uma captura um acontecimento do mundo tal como ele se apresenta, no tempo de seu desenrolar, em certo lugar e em certo momento, a outra informa como ele se apresentou, reconstrói, simula o acontecimento. Daí uma sensação de estranhamento produzido pelas imagens

de vigilância. Tal sensação propiciou explicitar mais algumas diferenças entre as duas imagens, e que são também características que atravessam a sociedade contemporânea.

Observa-se que a máquina de visão surge não para vigiar os corpos como antes eles eram vigiados pelo olho do vigia, localizado na torre central do presídio no modelo Panóptico de Bentham, mas ela é uma máquina de vigiar as imagens desses corpos. Entre o olho do controlador localizado na central de captação e o indivíduo, está a lente da câmera que faz durante as vinte e quatro horas do dia a varredura fílmica dos fluxos dessas imagens-corpo que se deslocam nos espaços públicos da cidade.

Ao deslocar o olho do vigia para o olho das lentes das câmeras, é construída uma outra relação entre a ação do poder e os corpos. Agora são as imagens-corpos que são submetidas quase que em todos os lugares (público ou privado), ao controle visual do poder. Por outro lado, a introjeção do sentido de vigilância experimentada pelos prisioneiros de Bentham não parece ter sofrido, ao longo do tempo, grandes transformações, o que significa dizer que na atualidade as imagens corpos encontram-se também marcadas pela mesma introjeção do sentido de vigilância que levava os prisioneiros a vigiar a si próprios, na medida em que é vigiado, tornando-se desta maneira o princípio de sua própria sujeição.

O controle exercido pelo poder sobre as imagens-corpo produz nelas uma dinâmica comum que tem como objetivo não despertar, aos olhos do poder, nenhum tipo de suspeita. Para que isso aconteça, é necessário que essas imagens, ao fazerem seus percursos, possam atravessar as cidades sem levantar suspeita a esse olho que vigia. Só assim é possível estabelecer entre elas e o poder um tipo de *acordo* que as reconhece como imagens-corpo idôneas. Caso contrário é iniciada, por parte da câmera, a *perseguição* a essa imagem que rompeu com o fluxo e está, portanto, para o poder, na eminência de praticar uma transgressão. O ato de romper com o fluxo já expressa antes mesmo da imagem-corpo praticar alguma ação não idônea, um ato transgressor.

O poder procura encobrir sua ação totalizadora nesse processo de vigilância das imagens-corpo, através de um discurso de Segurança Pública no qual associa a ação da vigilância aos olhos protetores das mães sobre seus filhos. Tal discurso busca legitimar-se socialmente através do ideal de uma sociedade urbana menos violenta. Há nessa associação uma tentativa de descaracterizar o sentido de controle sobre as imagens-corpo ao reiterar o seu discurso nos moldes do discurso maternal de cuidar e proteger os filhos.

Não só a difusão das câmeras de vigilância, mas também aquelas produzidas pela disseminação de aparelhos produtores de imagens (câmeras fotográficas, filmadoras, celulares) apontam para esse novo momento que se está descrevendo. Nesse sentido, o caso de Dona Vitória é extremamente interessante. Utilizando uma câmera comprada à prestação, a aposentada filma o tráfico na Ladeira do Tabajara.

Nesse caso, embora as imagens estejam em videoteipe, elas trazem consigo uma força narrativa por expressarem o vivido por Dona Vitória. As análises que foram feitas, mostram que essas imagens constroem uma narrativa que trazem consigo a experiência do indivíduo comum que se opõe ao modelo de produção dos telejornais. Estes, ao empacotar, encaixotar, para utilizar palavras de Nichols, os acontecimentos que se tornaram notícias retiram deles suas referências político-sociais, e consequentemente apresentam ao espectador algo uniforme, isto é, acontecimentos que não se distinguem por suas referências e identidades, induzindo, deste modo, o espectador a compartilhar com um tipo de narrativa homogeneizada.

Isso produz uma narrativa massificada através da qual as diferenças identitárias desaparecem. Em outros termos, é indiferente para a produção dos telejornais em qual comunidade, seja Rocinha, Vidigal ou Ladeira dos Tabajaras se deu o acontecimento, pois, neste universo midiático, todas as favelas ocupam política, social e culturalmente o mesmo lugar, ou seja, toda e qualquer história, não importa onde elas se passam, são contadas da mesma maneira, impossibilitando, assim, a transparência das suas diferenças. O olhar do jornalismo mantém com o acontecimento uma relação de exterioridade, na medida em que ele está somente à busca de informação. O vídeo de Dona Vitória, ao contrário, traz consigo as angústias do indivíduo comum, é um olhar subjetivo para o acontecimento, através de dispositivos visuais, e que se expressa como um olhar interior resultante de sua experiência vivida.

Essa experiência vivida que, de algum modo, marca essas novas imagens, tem uma relação importante com o tempo. A temporalidade das imagens é de grande relevância tanto aos olhos das máquinas - as câmeras de vigilância - quanto aos olhos dos homens com suas filmadoras e máquinas fotográficas digitais, aparelhos celulares etc. Nessa nova experiência com o visível destaca-se o olho onipresente do poder que controla, e o olho do indivíduo que revela o acontecimento a partir da sua própria experiência; ambos, no entanto, capturam imagens do acontecimento no seu tempo de duração, sem cortes, sem intervenções na sequência das ações.

Essas imagens produzem uma forte impressão de realidade: são reconhecidas pelo espectador como uma narrativa verdadeira, isso ocorre por causa da temporalidade que ela traz consigo. Ao reproduzir o tempo em que o acontecimento ocorre, e não sendo uma montagem informativa do ocorrido, ela expõe uma temporalidade original das ações, aquilo que está acontecendo e não o acontecido. Nesse caso, ao expor o tempo em que se desenrola a cena, isso impregna a imagem de um sentido de verdade, pois se está mostrando algo que não está acabado, mas constituindo-se diante dos olhos.

As imagens em plano-sequência possibilitam a constituição do acontecimento em tempo *real*, uma narrativa sem cortes, e que produzem nessas imagens um efeito de realidade, capaz de induzir, por sua própria natureza sequencial, no espectador, um julgamento de existência sobre as figuras representadas, levando-o a um grau maior de credibilidade, a uma aceitação daquilo que lhe é visível na tela da TV, pois o que vê *existiu, ou pode existir*, no real. Deste modo, o plano-sequência, ao estabelecer para o espectador uma lógica natural na organização das cenas, produz nele uma sensação que aquilo que vê é real.

Nesse sentido e no decorrer da pesquisa foi possível entender a condição atual em que se encontram, se comparadas com as imagens em plano-sequência, as imagens tradicionais produzidas e *mostradas* pela televisão. Fica evidente que a chegada do plano-sequência às telas da TV traz com ele um alcance que a narrativa tradicional da televisão não pode alcançar e deste modo *força*, de certa maneira, o veículo a *retrabalhar* a sua produção buscando para si uma nova identidade narrativa fundada a partir dessa nova concepção estético-temporal imposta a ela de fora para dentro.

Com esse deslocamento visual que se constitui do *mostrar* para o *ver*, a narrativa da televisão segue em direção a uma estética de vigilância onde tudo, ou quase tudo, torna-se visível. Esse deslocamento faz com que o veículo descentralize a sua produção, direcionando-a para fora, ou melhor, para as produções de imagens das lentes das câmeras de vigilância e para os dispositivos digitais usados pelos indivíduos comuns. Todo o esforço atual do veículo consiste nesse instante em superar esse dualismo entre as imagens produzidas dentro das editorias, e as que chegam de fora delas.

Nesse trabalho fica claro que o espectador, ao assistir a essa *passagem* de uma imagem para a outra, passa a viver uma outra experiência perceptiva onde a imagem/tempo inserida no plano-sequência passa a ser a mediadora da verdade do

acontecimento, capaz de estabelecer para ele uma narrativa que ultrapassa o relato da informação matéria prima da linguagem jornalística.

Para entender como essas mudanças no regime de imagens estão modificando o jornalismo contemporâneo, mostra-se a existência de três tipos de jornalismo: aquele jornalismo tradicional produzido por emissoras de TV e que privilegia a informação, o chamado jornalismo cidadão, e aquelas imagens, cada vez mais frequentes, que são produzidas pelo cidadão comum.

O que ocorre é a tentativa de enquadrar as novas imagens e sua narrativa produzidas, calcadas na experiência do cidadão comum, nos moldes do jornalismo tradicional, transformando-as em narrativas objetivas voltadas para o modelo de produção de informação sustentado na apuração e na coleta de dados, onde a figura do jornalista cidadão pode, confortavelmente, se enquadrar sem nenhum tipo de trauma. O que se perde é a experiência, fonte, como diz Benjamin, dos verdadeiros narradores.

REFERÊNCIAS

- ALLIEZ, Eric. FEHER, Michel. DIDIER, Gilles. STENGERS, Isabelle. *Contra Tempo: ensaios sobre algumas metamorfoses do capital*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1998.
- AUGÉ, M. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas São Paulo: Papirus, 1993
- _____. *et. al.* *A Estética do Filme*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Lisboa. Distribuidora no Brasil: Livraria Martins Fontes. São Paulo: Edições 70
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de janeiro: DIFEL, 2001
- _____. *A Transparência do Mal. Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos*. São Paulo: Papirus, 1990
- BAUMAN, Z. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991
- BENJAMIN, W. *Pequena História da Fotografia*. In *Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- _____. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política.v1*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- _____. *Passagens..* (org) Edição Brasileira Will Bolle; colaboração na organização da edição braileira Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S.Paulo, 2006.
- BENTHAM, J. *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000
- BLOMAC, de Françoise, ROUSSELIN, Thierry. *Sous Surveillance: Démêler lê Mythe de la réalité*. Les Carnets de l'info, 2008
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1997.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras 1990. Campinas: Papirus, 1993.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de janeiro: Azougue, 2004

- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- _____. *Foucault*. Lisboa: Veja, Limitada, 1987
- DIDI, Huberman Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: ED. 34, 1998
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004
- ELIAS, N. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: ed.Vozes, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. São Paulo: Martins Fontes. 1987.
- FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: os momentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997
- FURTADO, Beatriz. *Imagens eletrônicas e paisagens urbanas*. – intervenções espaços-temporais no mundo da vida cotidiana: comunicação e cidade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narração em W.Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994
- GUSMÃO, Fábio França. *Dona Vitória da Paz*. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2006
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993
- JOY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996
- KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio Janeiro: Ed.Campus, 1988
- KOTHE, F. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976
- _____. *A Alegoria*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática. 1986.
- LE GOFF, J. *Por Amor às Cidades*. São Paulo: Editora Unesp. 1998
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. O Fenômeno Urbano: sentido e finalidade da industrialização. O Principal Direito do Homem. São Paulo: Documento Ltda. 1968.
- LEO, Charney e VANESSA R. Schwartz (org). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- LEVIN, Thomas Y. IN SIStU. Revista de Cultura Urbana – Privacidade # 0.5 e # 0.6. Artigo: Retórica do Index temporal: Narração Vigilante e o Cinema do “Tempo Real”

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Editora Saga S/A, 1969

LINS, Consuelo, MESQUITA Cláudia. *Filmar o Real - Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008

MACHADO, A. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988

_____. *A Máquina do Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993

_____. MACHADO, Arlindo *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac.2000.

_____. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997

_____. *A Ilusão Especula: Introdução à Fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARTIN, Barbero J. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____. *Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São paulo: Editora SENAC, 2001

MATHIESEN, T. A Sociedade Espectadora: O “Panóptico” de Michel Foucault revisitado”. In, n 8, 1998

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1964

MORETZSOHN, Sylvia. *Pensando Contra os Fatos: jornalismo e cotidiano: do senso comum ao senso crítico*. Rio de Janeiro: Revan, 2007

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

NEIVA JR. Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986

NETO, Antônio(org.). *O Indivíduo e as Mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda. 1996.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005

NOVAES, Adauto. *Rede Imaginaria. Televisão e Democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991

LOUDART, Jean-Pierre. L’ Effet de réel, in Cahiers du cinema, n 228, 1971

PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual..* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993

_____. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000

PEIXOTO, N. B. As Imagens da TV tem Tempo? Ins: NOVAES, A. (org). Rede Imaginária: Televisão e Democracia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

PELBART, Peter Pál. Vida Capital. Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003

RUBIM, A.Albino.C (org.). *Produção e Recepção dos Sentidos Midiáticos*. Petrópolis: Editora Vozes.1998

SANTIAGO, S. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna*. Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000

SARTRE, Jean-Paul. *O Muro*.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980

SCHEPS, Ruth (org) O Império das Técnicas. Campina, São Paulo: Papirus, 1996 (coleção papirus ciência) IN O dinamismo das T´wecnicas entrevistas a Antoine Picon.

SENRA, Stella. O Último Jornalista. Imagens de Cinema. São Paulo: Estação Liberdade.1997.

SODRÉ, M. *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*.

_____. *A Máquina de Narciso*. Televisão, indivíduo e poder no Brasil. Rio de Janeiro: ed. Achiamé, 1984

TRUFFAUT, F. Hitchcock Truffaut: entrevistas 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986

UFMG; São Paulo: imprensa Oficial do Estado de São paulo, 2006

VIRILIO, P. *A Bomba Informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. *A Máquina de Visão: do fotograma á videografia e infografia (computação eletrônica)*: a humanidade na era da lógica paradoxal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993

_____. *La Inércia Polar*. Madrid, Espanha: Trama Editorial, 1999

WENDERS, Wim. A Paisagem Urbana. IN Revista do Patrimônio Histórico Nacional nº 23, 1994

WERTHEIM, Margaret. Uma História do Espaço de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2001.

ANEXO



"Olha aí o futuro do Brasil. Não é possível, minha gente, essas crianças cheirando pó e ninguém fazer nada"
Dona Vitória

ELA DEU UM BASTA

DE FÁBIO GUSMÃO
fabio@extra.net.br

© Uma câmera na mão e muita indignação no coração. Foi assim que Dona Vitória (nome fictício), uma aposentada de 80 anos de Copacabana, resolveu dar um basta na rotina de violência com que grande parte da população do Rio convive como se fosse normal. Mas para Dona Vitória não era normal ter como despertador os tiros vindos da Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana. Vizinha da favela que movimentava cerca de R\$ 51 mil semanais só com a venda de

drogas, ela também não se conformou em ver o livre trânsito de traficantes armados de fuzis e metralhadoras e de viciados em busca de entorpecentes. Há dois anos, Dona Vitória começou a documentar o tráfico local a partir da janela de seu apartamento. Sofreu ameaças, tiros foram disparados para sua vidraça, mas ela permaneceu firme. Narrando todas as cenas que captava como se fosse uma cineasta, seu relato é um misto de espanto, revolta e emoção. Como no dia em que, estupefata, flagra um grupo de

crianças de 6, 10, 12 anos de idade cheirando cocaína junto a uma ribanceira. "Olha aí o futuro do Brasil. Não é possível, minha gente, essas crianças cheirando pó e ninguém fazer nada", desabafa. Ao todo foram produzidas 22 fitas, com cerca de 33 horas de gravação. O EXTRA acompanhou sua luta durante um ano. De posse do material, Marcelo Itagiba, secretário estadual de Segurança Pública, mandou a polícia agir. E a ação foi imediata: 15 bandidos presos, outros tantos identificados e Dona Vitória ficou sob a guarda do estado, depois de abandonar

o apartamento onde viveu por 38 anos. Agora, a aposentada diz que faz questão de ver um bom desfecho para a história que bravamente começou a contar. O que para ela significa a polícia ocupar definitivamente o morro e fazer dali uma comunidade na qual o estado se faça presente não só com pistolas e fuzis. Outro sonho de Dona Vitória é que, passado o período em que ficará incluída no programa federal de proteção à testemunha, ela possa voltar à terra natal e dormir sossegada. E poder despertar com o barulho dos passarinhos né, Dona Vitória?



ESPECIAL

2ª EDIÇÃO • quarta-feira 24 de agosto de 2005 • EXTRA



JANELA INDISCRETA

“Tenho fé em Deus que eu ainda vou conseguir, porque o Senhor nunca me faltou com o apoio, com a segurança, com a energia.” Dona Vitória

Um desfile de pistolas, fuzis e metralhadoras

Cenas que retratam movimento de ‘boca’ impressionam pela nitidez

■ A peregrinação de Dona Vitória chegou ao fim quando ela encontrou a inspetora Marina Maggessi, em maio do ano passado. Na época, a policial respondia pela Coordenadoria de Inteligência da Polícia Civil. Depois de ver as imagens, a inspetora determinou uma investigação para descobrir quem eram os bandidos que apareciam nas filmagens. Vários criminosos foram identificados. No entanto, a operação policial não pôde ser deflagrada por questões de segurança. Dona Vitória não queria abandonar o apartamento em que vivia.

— Fomos sensibilizados com a história dela e sua disposição em produzir um material que impressiona e choca. Conseguimos identificar vários bandidos, mas esbarramos na vontade dela de permanecer naquele endereço. Não poderíamos causar mais riscos. Suspendemos a incursão até que ela aceitasse entrar no programa de

proteção a testemunhas, o que não aconteceu enquanto eu estive à frente da Cingel. Naquele período eu ligava para Dona Vitória diariamente e ela sempre dizia que os bandidos já não estavam mais lá, tinham saído — contou Marina Maggessi.

Nitidez

O EXTRA teve acesso às imagens na mesma época em que Dona Vitória procurou a polícia. As cenas impressionam não só pela nitidez da filmagem, como pelo grande movimento de venda de drogas na Ladeira dos Tabajaras. Em determinados momentos, principalmente em feriados e datas festivas, foram registradas filas intermináveis de homens e mulheres ávidos por maconha e cocaína.

Os “vapores”, bandidos responsáveis por vender as drogas, ofereciam o pó como uma grande festa. Anuncia-

vam aos gritos os preços cobrados pelos sacos. A maioria também era comercializada, mas em menor quantidade. As armas eram instrumento de trabalho de homens com mochilas recheadas de drogas. Logo nas primeiras imagens feitas por

Dona Vitória, é possível ver nitidamente um menor portando uma escopeta calibre 12. Pistolas de diversos calibres compõem o arsenal dos criminosos da Ladeira dos Tabajaras. Ela filmou ainda submetralhadoras nas mãos dos bandidos.



Película protetora na janela e na persiana

■ O risco de ser vista pelos traficantes era grande. Foi por isso que ela passou a tomar determinadas precauções para não ser flagrada. Em 1999, a janela de sua casa foi abrigada duas vezes pelos bandidos da favela. Não seria difícil eles acertarem novamente. Dona Vitória, então, adotou procedimentos para filmar os traficantes em ação. Colocou película escura na janela de casa para evitar que os bandidos pudessem vê-la do lado de fora.

Ela sabia também que desutilizavam binóculos para monitorar a movimentação dos moradores dos prédios em frente. Quando começava a gravar, sempre narrando sua indignação com aquela situação, ela baixava a persiana que ficava do lado de fora da janela.

Buraco na cortina

Uma cadeira ficava sempre no mesmo lugar. Uma moedinha com listas telefônicas serviam de base para a

câmera. Deviam firmeza e sustentavam os braços que cansavam depois de algumas horas de filmagem.

— Não tem perigo, não. Eu filmo através de uma brecha que existe na janela e um buraco que fiz na cortina — contou Dona Vitória, antes de mostrar sua casa.

A filmadora, comprada com uma entrada de R\$ 800 e prestações de aproximadamente R\$ 150, era colocada em cima da estante, sempre ligada à bateria.

— Isso é para eu não perder nenhuma imagem. As vezes eu quero filmar alguma coisa importante, pesada, e não podia perder tempo — revelou.

De madrugada

Dona Vitória acordava até de madrugada para filmar os traficantes em ação. Ela reclamava que eles faziam muito barulho anunciando a venda de drogas. Indignada, ela ligava a câmera e a cena era a mesma.



Rotina dos bandidos

■ A rotina do tráfico também surpreendeu Dona Vitória. Segundo ela, ocorrem épocas de os bandidos ficarem escondidos no favela. Era possível escutar os tiros, bem como perceber a movimentação dos veículos indo até a Ladeira dos Tabajaras comprar drogas. A calma durava pouco. Eles sempre alertavam a vizinhança, de acordo com Dona Vitória.

Várias imagens da rotina dos traficantes foram registradas por ela.

Sem medo

A narração das cenas transformou as filmagens num documentário da vida desta mulher. Ela, que faz questão de dizer que não tem medo dos bandidos, relatava tudo o que via manifestando sua indignação.



EXTRA • quarta-feira 24 de agosto de 2005

ESPECIAL



JANELA INDISCRETA

“Deus me livre! A gente tem que conviver com isso. Não é brincadeira, não é mesmo.” Vitória



Pela lente, registros da infância perdida no Rio

Com sua filmadora, idosa flagra muitas crianças consumindo drogas

Os menores não aparecem nas imagens apenas como mão-de-obra dos traficantes da Ladeira dos Tabajaras. Eles também são consumidores da cocaína, maconha, cheiro de lápis e crack vendidos no morro. Algumas cenas de crianças

cheirando cocaína chocam. Pelas imagens, os menores aparecem ter entre seis e 16 anos. Sentados um do lado do outro, eles dividem o pó. Um deles, aparentemente ter menos de oito anos, é um dos mais ativos no manuseio da droga. Ele aparece nas

gravações servindo os companheiros com um cado cheio de cocaína. Narando estas cenas, dona Vitória demonstra revolta com a condição dos menores e critica as autoridades que deveriam cuidar delas.

— Falo que elas deveriam levar uma lição porque fico com raiva vendo aquelas cenas. Na verdade, eu queria ter dinheiro para construir um abrigo destinado à recuperação destas crianças, que são colocadas no mundo e ficam soltas sem que ninguém cuide delas. Cade o governo e os pais das crianças que deveriam cuidar dos menores abandonados?

Juiz impressionada

O EXTRA mostrou as imagens para a juíza da 1ª Vara de Infância e Juventude, Ivone Castanho. Ela ficou impressionada com as cenas das crianças consumindo drogas e dos traficantes circulando armados pelo mor-

ro. No entanto, Ivone disse que não pode mandar os comitês subirem a favela.

— A política é a responsável pelo recrutamento dessas crianças. Não posso colocar esse papel — explicou a juíza, que salientou a importância de submeter os menores a um tratamento de recuperação.

As imagens também foram vistas pela promotora Márcio Moré, que atua junto à Justiça Terapêutica. Ele relatou que nunca viu imagens como as feitas por Vitória. Moré destacou que o número de crianças e adolescentes detidos nos últimos dois anos é irrisório.

— Isso tudo me choca. Mas ainda quando vejo estatísticas dos últimos dois anos, principalmente no final do ano passado, de adolescentes detidos por porte de drogas. As imagens comprovam a terrível situação de menores que vivem em morros do Rio.



Meninos são grandes consumidores

Para o psiquiatra Jairo Werner, que atua na Justiça Terapêutica, é difícil conseguir recuperar as crianças que aparecem nas imagens. Ele apontou o mesmo que aponta ter menos de oito anos como um dos mais afetados pela cocaína.

— Isso comprova o consumo precoce de cocaína na cidade. Ela é uma droga que causa alterações graves de humor. O que vemos nessa criança é que ela apresenta já ter uma tolerância muito

grande à droga, o que comprova o uso contínuo. Isso causa um efeito devastador no organismo. Surgem problemas graves no sistema nervoso central e também doenças no coração — explicou Jairo Werner.

Pressa para cheirar

O efeito devastador das drogas também é notado em usuários que aparecem nas imagens consumindo grande quantidade de cocaína. Dezenas deles não conseguem

sair do morro para cheirar o pó no delantem as bocas-de-fumo, os usuários correm para um terreno baldio da Ladeira dos Tabajaras, onde se drogavam. Numa cena, um viciado aparece jogando o pó num papel branco e depois cheira uma parte da droga. Em seguida, ele come o restante da cocaína.

A maconha também tem vez entre os viciados. Alguns deles compramtroninhas e fumam cigarros ainda nos arredores da favela. Um quisque

que fica na Ladeira dos Tabajaras era o local preferido desses usuários, que fugiam estar bebendo no comércio.

As mulheres também aparecem como clientes dos traficantes. É possível perceber que algumas delas são estranhas no morro, ou seja, saíram de casa no sábado. Dona Vitória chega a filmar uma negociação entre dois menores que vendem drogas e uma mulher. Ela tira um cordão e entrega para os menores como pagamento.



Estudo revela drama

Um estudo do Centro Brasileiro de Informações sobre Drogas Psicotrópicas (Cebid) da Universidade Federal de São Paulo revela que crianças com 10 anos de idade já começam a ter contato com algum tipo de droga. A pesquisa mostra que 12,7% de jovens na faixa etária de 10 a 12 anos já consumiram alguma droga. A situação é pior na Região Sudeste, onde 15,1% dos jovens já experimentaram algum tipo de droga. O álcool

e o cigarro são as preferidas, seguidos por solvente.

Lista de perigos

O álcool é a substância que está no topo da lista das drogas mais usadas, com 65,2% dos entrevistados. Em seguida vem o tabaco, com 24,9%. O terceiro lugar pertence aos solventes, com 18%. A maconha aparece com 5,9%, anfetaminas (traquilitantes) com 4,1%, anfetaminas com 3,7%, e cocaína com 2%.



ESPECIAL

quarta-feira 24 de agosto de 2005 • EXTRA



JANELA INDISCRETA

“Essa maldição do tráfico não para, estou morrendo de cansaço, precisando descansar” Dorra Vitória



Vida marcada por muitos sacrifícios e vontade de vencer

Ex-empregada doméstica, Vitória foi violentada e vagou pelo Nordeste antes de morar no Rio

■ A alegria, o vigor e a perseverança escondem um passado de sofrimento e violência. A luta faz parte da história de vida desta nordestina do interior de Alagoas, nascida no dia 15 de maio de 1925. Ela conta que, aos 13 anos, foi violentada pelo filho de um fazendeiro da cidade onde nasceu. O crime não foi cometido apenas uma vez.

— Acabei pegando uma gravidez e ele me tirou da cidade sem minha família saber — lembra. Foram meses vagando sozinha por casas de desconhecidos até ter o bebê, minha cadelazinha de Alagoas. Com medo de voltar para casa, ela acabou sendo encontrada por uma pessoa conhecida da família.

— Voltei para casa e minha família me recebeu e cuidou de mim. Minha mãe me levou até a polícia e denunciou o filho do fazendeiro — contou.

Morte da filha

A mãe de Vitória passou a cuidar da neta, Maria do Carmo. A menina, porém, sofria do coração, um problema causado pela gravidez traumática da mãe e morreu. — Durante toda a gravidez eu corri mal e andei muito de uma cidade para outra, tentando arranjar um lugar para trabalhar. O problema que ela teve no coração foi causado por isso. Minha filha era linda — disse Vitória, emocionada.

Ainda adolescente, Vitória resolveu ganhar a vida sozinha. Foi para Recife, em Pernambuco, onde trabalhou durante anos como empregada doméstica. Com pouco mais

de 25 anos, era semi-analfabeta: não consegue fazer o antigo primário. Foi nessa época que teve a oportunidade de trabalhar na casa de uma família tradicional de Laranjeiras, no Rio.

— Voltei a estudar e cheguei até a antiga 7ª série. Depois, fiz um curso de massoterapia na Policlínica Geral do Rio de Janeiro — contou.

Vida de sacrifício

Com sacrifício, Vitória juntou dinheiro e teve a oportunidade de financiar um apartamento em Copacabana pela Caixa Econômica Federal, em 1967. Foi neste imóvel que morou durante 38 anos. Neste período, em vez de ter a merecida paz, ela acabou testemunhando cenas que só lhe deram mais tristeza e indignação.



vitória com sua filmadora: depois de muitos anos de sofrimento, indignação por não poder ter paz em seu apartamento

RELATOS DE UMA IDOSA INDIGNADA

A indignação de Vitória aumenta de acordo com as cenas que via diariamente do jardim de seu apartamento:

■ **Vagabundo desse tamanho com arma na mão é um absurdo! É uma falta de responsabilidade das autoridades, muita falta de responsabilidade.** Esses traficantes imundos puxando maconha essa hora do dia. Ninguém tem paz, estão todos armados, até aqueles bandidos sem vergonha na cara. Todos se exibindo.

■ **Não vou dizer que não tenho medo deles, mas deixar de filmar esses bandidos, isso não vou mesmo.** Estou enganados, estão enganados...

■ **Os caras drogados estão deitados lá no chão, infernizaram a noite inteira e agora estão cansados.** Olha só que desgraça. Estão todos armados.

■ **Está sem vergonha aí está sempre comprando drogas pra cheirar. Recebo muitos traficantes, uma estúpida.**

■ **Quando a polícia aparece lá do outro lado, eles botam criança, botam mulher para vigiar... Quando está numa boa, tudo tranquilo, aí descem eles.**

■ **Um traficante com uma criança no colo!**

Bandidos, vagabundos, ordinários!

■ **Colinas das crianças passando ali e esses bandidos imundos com sacos de drogas.**

■ **Eles agora estão de binóculo. Estão olhando para cá de binóculo, vou ficar bem afastada para não ser enxergada. Binóculo potente...**

■ **Olha só tantas metralhadoras, aí metralhadoras estão vindo aí. Maldição dessa bandidagem...**

■ **Os caras andam pela rua, durante o dia, com as armas na cintura, com as armas aparecendo. Assim não dá!**

■ **Já está escurecendo e é mais uma noite sem dormir. Amanhã eu tenho que trabalhar, acordar cedo, cinco da manhã...**

■ **Deram asas para essas pestes aí, deram muita asa para elas. Eu não estou nem conseguindo mais dormir. E pintar que é bom nunca mais eu pintei. Pintar perto da janela com um cara armado apontando a arma pra mim?**

■ **Eu tô mostrando a cara de todo mundo, mas ninguém vê. E a polícia, meu Deus? Quando é que a gente vai poder confiar?**

EXTRA • quarta-feira 24 de agosto de 2005

ESPECIAL



JANELA INDISCRETA

“Se não der resultado eles vão ver a maluca que vai aparecer aqui, eu já estou cheia, já estou farta disso” Dona Vitória

Dois policiais já estão presos

Um dos detidos é um oficial do 19º BPM (Copacabana). Secretário diz que mais sete serão punidos

Há três meses, o EXTRA procurou o secretário estadual de Segurança Pública, Marcelo Itagiba, e levou o caso de Vitória. Ele determinou que a Subsecretaria de Inteligência e o 12º DP (Copacabana) investigassem o tráfico na Ladeira dos Tabajaras. Ontem, o resultado do trabalho foi apresentado numa reunião da polícia. Dois policiais militares, entre eles um capitão do 19º BPM (Copacabana), foram presos. Itagi-

tio é lotado no batalhão de Copacabana e o outro policial está no batalhão de Bangu (14º BPM). Todos os policiais têm ou já tiveram alguma relação com o 19º BPM — disse o secretário estadual de Segurança.

Possível transferência

O oficial ao qual o secretário se referia é o capitão Leandro Oliveira Coelho. O outro militar preso é o cabo Amil Jorge da Silva Filho. Ele está detido no 14º BPM. O comandante-geral da PM, coronel Hudson de Aguiar Miranda, também esteve na reunião, assim como o chefe do Estado-Maior da corporação, Claudy Rêgo. Segundo Marcelo Itagiba, a polícia fará buscas em morros para cumprir os mandados de prisão que restam. Ele disse que não haverá mudança no comando do 19º BPM. Entretanto, não descartou a transferência de vários policiais da unidade.

— Alguns policiais são citados em escutas telefônicas, mas não temos comprovação de envolvimento deles com o crime. Vamos ouvir todos, inclusive quem trabalha no Posto de Policiamento Comunitário (PPC) do morro.

Capitão e cabo foram identificados durante uma investigação

ba revelou que outros sete PMs serão detidos nas próximas horas. Ele disse que a prisão dos policiais é mais um trabalho da operação Navalha na Carne.

— As denúncias trazidas pelo EXTRA resultaram numa investigação conjunta das polícias Civil e Militar, que já levou à prisão um capitão e de um cabo da PM. Mais sete PMs serão presos nas próximas horas. O capi-



MARCELO ITAGIBA: investigação na favela teve início com apresentação do caso pelo EXTRA

Justiça decreta prisão de 32 envolvidos

Os delegados Monique Vidal e Marco de Castro apresentaram para o secretário de Segurança Pública 32 mandados de prisão temporária por tráfico e associação para fim de tráfico de drogas. Destes, nove são relacionados a policiais militares. As prisões foram decretadas pela 27ª Vara Criminal do Fórum da Capital. Quinze mandados de prisão contra traficantes já foram cumpridos em operações que começaram em julho.

Navalha na Carne

Marcelo Itagiba destacou a importância da operação Navalha na Carne. Ele citou o número de policiais já presos e afastados por envolvimento com o crime. Desde fevereiro deste ano foram detidos 128, sendo 106 PMs e 22 policiais civis.

— O policial que se envolveu com um traficante é pior do que um bandido — afirmou Itagiba.

O TRÁFICO DE DROGAS NA LADEIRA DOS TABAJARAS

Conversa entre dois homens envolvidos com o tráfico na Ladeira dos Tabajaras. Um deles é um traficante identificado como “Mão Velho”. O outro é um policial militar lotado no 14º BPM (Bangu) chamado de “Kris”. Por bandidos e colegas da favela.

TRAFICANTE - E aí, dois ponto sete (R\$ 2.700,00).

PM - E aí, já é lá (recebe o dinheiro).

TRAFICANTE - Valeu, valeu.

PM - Valeu. Até sábado lá em que recebe a propina semanal do tráfico.

TRAFICANTE - Valeu, até lá.

PM - Qualquer coisa aí, é só acionar.

TRAFICANTE - Valeu, fortaleza.



- Chefe: Ronaldo Pinto Lima Silva, o Ronaldinho Tabajara, preso em Bangu 2, de onde continua controlando a venda de drogas na favela.

- As bocas-de-fumo ficam na altura dos números 436, 572 e 681. Há também uma na Praça Vereador Rocha Leão. Além disso, existem “esticas” na Rua Pinheiro Guimarães, em Botafogo, e na Rua Santa Clara.

- A venda de drogas é aquecida com os bailes funk e pagodes realizados nos fins de semana.

- Cerca de 40 bandidos trabalham no tráfico de drogas que, atualmente, é gerenciado por um homem identificado apenas como Serjão.

- Os traficantes são ligados aos bandidos dos morros Santa Marta, em Botafogo, e dos Cabritos, em Copacabana.

A CONTABILIDADE DA CORRUPÇÃO

“Puteiro” é o código usado pelos traficantes para identificar o pagamento de propina para policiais. De acordo com as anotações dos bandidos, eles lucram até R\$ 51 mil semanais com a venda de drogas na Ladeira dos Tabajaras.



Material apreendido pela SRE - BAIXADA em operação realizada no dia 29 de abril na Ladeira dos Tabajaras.

ESPECIAL

quarta-feira 24 de agosto de 2005 • EXTRA



Coragem não tem idade

Dona Vitória não se rendeu ao medo e fez questão de manifestar sua indignação

■ O meu primeiro contato com o caso de Dona Vitória aconteceu em maio do ano passado. Assisti às imagens que tinham acabado de chegar e fiquei impressionado não só com as cenas, mas com o relato dela. A indignação se misturava com revolta, desespero e desesperança nas instituições do Estado, o mesmo que até aquele momento estava lhe negando o direito a segurança. Em poucos dias a Cincpi já tinha identificado alguns bandidos, mas a incursão para tentar prendê-los foi abortada por Dona Vitória não querer deixar o apartamento em que morava. Só foi apresentado a ela semanas depois e fiquei surpreso com a mulher que conheci. Ela na ocasião acabava de completar 79 anos, mas demonstrava grande lucidez. Ela ficou eufórica quando disse que queria publicar sua história e sua peregrinação por delegacias e batalhões da Polícia Militar. Ela me emprestou as fitas que tinha gravado até então. Começamos a trabalhar como a reportagem seria feita. Nesta época, Dona Vitória dizia que as coisas estavam muito tranquilas na Ladeira das Taboas e que não havia necessidade da própria operação policial naquela localidade em frente a sua casa. Ela me disse, entretanto, que gostaria que sua história fosse publicada para que as pessoas pudessem perceber a importância

“Ela ficou eufórica quando soube que iríamos publicar sua história”

de não sucumbir ao tráfico de drogas. Esta iniciativa contou a ela até mesmo a revolta dos vizinhos. Segundo Dona Vitória, os moradores temiam que os traficantes promovessem atentados contra eles. Ela ignorou o medo e foi adiante. Embruida desta coragem que Dona Vitória tentou me convencer de que poderíamos publicar as imagens e seu relato, mesmo com ela morando ali. Na mesma hora abortamos qualquer possibilidade de publicação da reportagem. Junto com a polícia, tentamos convencê-la de que o Programa de Proteção a Testemunhas era a melhor alternativa para ela. Tudo em vão.

do e foi adiante. Embruida desta coragem que Dona Vitória tentou me convencer de que poderíamos publicar as imagens e seu relato, mesmo com ela morando ali. Na mesma hora abortamos qualquer possibilidade de publicação da reportagem. Junto com a polícia, tentamos convencê-la de que o Programa de Proteção a Testemunhas era a melhor alternativa para ela. Tudo em vão.

Imóvel comprado com sacrifício

Ela não gostava da ideia de abandonar o imóvel que comprou com tanto sacrifício. Além de não sair, Dona Vitória continuava filmando os traficantes armados. De vez em quando contava que os alertava. Hoje acredito que ela teve sorte, principalmente pelas dezenas de casas semelhantes onde os criminosos não foram tão condescendentes. Certa vez, um policial falou que os banditos preparam a vida dela por acharem que ela era máfiosa. Acho que isso é verdade e que fico contente por isso. Perdemos o contato depois de alguns meses. Este ano voltamos a nos falar e para minha surpresa ela continuava a filmar. Na ocasião, apenas vídeos apareciam nas gravações. Os traficantes se escondiam

pelos vielas do morro, longe da câmera de Dona Vitória. Ela desabafou comigo e disse que ainda queria acabar com aquela “pouca vergonha, com o descaso” em frente a janela dela. Mais flexível, ela aceitou sair do apartamento. Levamos então o caso ao secretário de Segurança Pública, Marcelo Ruggia, que designou uma equipe da Subsecretaria de Inteligência para acompanhar o caso. Depois de pensar na possibilidade de alugar um imóvel em outro bairro, ela foi apresentada a equipe do Programa de Proteção a Testemunhas, que é coordenado pelo governo federal. Através de um convênio com o governo do estado, ela foi aceita e nos próximos dias será mais uma beneficiada pelo programa. Hoje, ela está sob proteção da Secretaria de Segurança Pública. Foram três meses até ela vender o seu imóvel e conseguir sair. Quando soube do resultado das investigações da 12ª DP (Copacabana), ela ficou radiante e comemorou. Ela sabia, entretanto, que era a despedida da antiga casa. Sabia que sua vida não seria mais a mesma. Sairia às pressas, sem se despedir, mas com a sensação de que estava fazendo a coisa certa. Não teve tempo de dizer obrigado por ter aprendido com ela o significado da palavra coragem. Não pode agradecer pela reportagem que ela teve coragem de fazer. A única que Dona Vitória produziu na vida e me confiou a publicar.

“Dona Vitória desabafou: queria acabar com aquela pouca vergonha”



EXTRA • Quinta-feira 25 de agosto de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Trata-se de uma verdadeira brasileira, uma heroína, que deu um basta numa situação vergonhosa como aquela. E não com discurso, mas com ação"

Marcelo Ragib, secretário estadual de Segurança Pública

'Aquela gente mereceu'

Aposentada que filmou o tráfico comemora a prisão de 13 bandidos e sete PMs

■ **FABIO GUIMARÃES**
fabio@extra.net.br

■ A noite passada foi a primeira que Dona Vitória passou sem ouvir a falta das drogas na Ladeira dos Tabajaras e os tiros disparados por bandidos de Copacabana. Ela ingressou em um programa de proteção a testemunhas e já deixou o apartamento no qual, durante dois anos, gravou imagens do tráfico na favela que fica a poucos metros do imóvel. No início da tarde de ontem, a aposentada de 80 anos se encontrou com o secretário estadual de Segurança Pública, Marcelo Ragib. Ela ficou emocionada com a repercussão do documentário que produziu e satisficou com o resultado: 13 traficantes e sete PMs foram presos graças às suas 22 fitas.

— Estou de alma lavada. Foi por tudo isso que batalhei, sabi que teria um bom resultado. Simo me realizada, valeu a pena. Aquela gente mereceu — disse ela.

O sono foi breve. A satisfação com o resultado empolgou Dona Vitória. O esquema de segurança montado para ela não chegou a incomodá-la. Pelo contrário: a aposentada comemorou com policiais a captura dos criminosos com o tráfico em Copacabana.

— Os PMs presos não tentaram a farda, eles a usaram para fazer o mal. Vendem armas para bandidos, utilizados no assassinato de várias pessoas. Não podemos nos conformar com isso.



DONA VITÓRIA e sua filmadora: a aposentada de 80 anos gravou imagens de traficantes da ladeira dos Tabajaras em 22 fitas

O talento da nova heroína do Brasil

■ A aposentadoria nunca foi deslucida para Dona Vitória. Ela nunca deixou de ser uma pessoa ativa. Ela gostava de pintar para passar o tempo. O conjugado no qual morava em Copacabana tinha as paredes cheias de quadros. Quase sempre os motivos das desenhos eram religiosos ou retratavam uma

fase de sua vida no interior de Alagoas. Ela nunca disse, mas a fazenda com uma família feliz, cercada de bois, cavalos e crianças brincando pelo campo, parecia mostrar seu modo de ver um mundo perfeito.

No entanto, as cenas duras de violência que via por

sua janela acabou tirando dela a vontade de pintar. Por mais de um ano, Dona Vitória tentou concluir uma tela, mas não conseguiu. E logo uma que retratava São Jorge, o santo guerreiro e de devoção da aposentada. Durante as filmagens que fez, Dona Vitória relatou este

drama. O cavalete com o quadro inacabado era sempre mostrado num canto da sala do conjugado. Somente este ano, em maio, ela conseguiu acabar a pintura.

— Finalmente consegui acabar com a tela do meu São Jorge. Com isso, vou pintar mais — afirmou.

INDIGNAÇÃO

O ato de coragem de Dona Vitória repercutiu entre autoridades e levou mais de 1.700 leitores a se manifestarem pelo "Globo Online", pelo "Globo" e pelo Serviço de Atendimento ao Leitor da EXTRA.

■ "Uma atitude de ousadia e de grande mérito. Mas não deve ser usada como referência, pois incorpore alto risco. Seria uma ação — na linguagem policial — de inteligência por infiltração."

Cesar Maia
Prefeito do Rio

■ "É muito importante o que essa senhora fez. É preciso que a sociedade faça a sua parte, não para esperar que o Estado faça tudo sozinho. Em nenhum lugar do mundo o combate à criminalidade deve certo sem a participação ativa da sociedade."

Michel Misse
Especialista em segurança

■ "Dona Vitória deu uma lição de cidadania. Você não consegue colocar um policial em cada esquina, mas em todas elas, em cada janela e cada rua, há um cidadão. Ele trouxe um caminho. Mas umas três senhoras dessas e nem precisamos de Disque-Denúncia."

Zeca Borges
Coordenador de Disque-Denúncia

■ "Concordo plenamente com a atitude da vovó. Hoje, mesmo correndo risco, vale a pena denunciar, filmar, fotografar, telefonar. Se estas atitudes fossem tomadas há 15 anos, com certeza hoje não teríamos algumas cidades tão violentas. Nunca é tarde para começar."

Alba Celso dos Anjos
para o Globo Online

■ "Esta é a prova mais contundente do conceito de cidadania, apesar do risco, a sociedade não deve se calar diante do crime que vem corroendo as bases morais do país. Parabéns a esta senhora."

Marcelo Ramos da Silva
para o Globo Online

■ "Temos que parabenizar esta vovó pois são esses exemplos de que o Brasil necessita, não aquela vergonha que está acontecendo em Brasília."

Opinão de Oliveira
para o Globo Online

UMA NOVA SORTE A LUTA DE

DONA VITÓRIA CONTRA O TRÁFICO
NÃO PÁSSA A 5 E 6 00

HOJE: Este tema está na pauta dos debates populares.

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Entrevista com a autora do documentário

Repercussão em todo o planeta

■ **GUIMARÃES BRAGA**
guimaraes@extra.net.br

■ **MARCO ALMEIDA**
marco@extra.net.br

■ **REPORTAGEM DE EXTRA**
sobre a atitude destemida de Dona Vitória virou notícia no Brasil e no resto do mundo. Dezesseis de jornais reproduziram a notícia na América Latina e nos Estados Unidos, além de ter sido veiculada em agências de notícias internacionais.

O "El Clarín", da Argentina, deu destaque à prisão de traficantes e policiais causada pela filmagem de Dona

Vitória. "Os traficantes do Brasil são pensados duas vezes antes de cruzar com uma idosa", diz a matéria.

A notícia teve destaque no "El Nuevo Herald", principal jornal de língua espanhola da Flórida, nos Estados Unidos. "Desarticulamos uma quadrilha de traficantes graças a vídeos de uma idosa", diz o título da matéria.

"Valente anciã"

Os maiores jornais latino-americanos também publicaram a história, dando crédito ao EXTRA pela publicação da reportagem exclusiva.

"El Mercurio", do Chile, chamou Dona Vitória de "valente anciã".

O "El Universal", da Cidade do México, abriu espaço para a declaração do secretário de Segurança Pública, Marcelo Ragib, classificando a atitude da aposentada de "uma vitória da sociedade".

O "El Tiempo", da Colômbia, publicou a declaração de Dona Vitória durante a gravação de menores usando cocaína na Ladeira dos Tabajaras. "Viva o futuro do Brasil. Não é possível... Essa criança deixando pó e tinguim foi nada".

UMA LUTA ACOMPANHADA DE PERTO

■ **MAIO DE 2004**

O EXTRA tem acesso às fitas que Dona Vitória acabou de entregar na Coordenadoria de Inteligência da Polícia Civil.

■ **JUNHO DE 2004**

O repórter Fábio Guimarães foi apresentado a Dona Vitória, que concordou com a publicação do material. As imagens de vídeo foram transformadas em fotografias e a narrativa das primeiras fitas foram transcritas.

■ **JULHO DE 2004**

De posse da material e com a polícia identificando os bandidos, o repórter tentou convencer Dona Vitória a sair do apartamento. Ela foi irredutível e disse que não temia represálias dos traficantes.

■ **AGOSTO DE SETEMBRO**

As negociações não avançaram e ela informou que os bandidos já estavam escondidos em vielas. Dona Vitória acreditava que tinha conseguido expulsá-los. Os

contatos terminaram.

■ **MARÇO DE 2005**

O EXTRA procura Dona Vitória para saber como ela estava e se o tráfico tinha mesmo acabado. Ela revelou que continuava.

■ **ABRIL**

A aposentada cedeu novas fitas, gravadas em cinco meses, e continuou filmando as ações criminosas.

■ **MAIO**

De posse das imagens, o

EXTRA procurou o secretário de Segurança, Marcelo Ragib, e apresentou o caso. Ele determinou a investigação e sugeriu que ela alugasse o apartamento.

■ **JUNHO**

A aposentada concordou em alugar o apartamento e sair de Copacabana. Ela anunciou o imóvel e passou a procurar um novo lar com o repórter.

■ **JULHO**

Depois de procurar e não

encontrar um apartamento, Dona Vitória aceitou a ideia de entrar no Programa de Proteção a Testemunhas. A Subsecretaria de Inteligência marcou uma entrevista no Ministério Público Federal e ele concordou em entrar no programa.

■ **AGOSTO**

Ela conseguiu vender o imóvel e decidiu sair do apartamento no mesmo dia em que a 12ª DP anuncia o resultado da operação para Marcelo Ragib.

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS

Quinta-feira 25 de agosto de 2005 • EXTRA



JANELA INDISCRETA

"É um fato que mostrou um forte compromisso com a dignidade humana. Ela merece um abraço".
Mário Marinho, secretário Nacional de Direitos Humanos



UM HOMEM EXPERIMENTA A COCAína e faz uma cara feia logo depois de aspirar a droga. O mesmo usuário foi flagrado em outras situações por Dona Vitória



INDIGNAÇÃO

0 "A atitude corajosa desta senhora de 80 anos merece louvor. Entretanto, demonstra que as comunidades estão cada vez mais nas mãos dos traficantes do que das autoridades públicas. As cenas registradas são um escândalo que deixa claro que o poder paralelo continua soberano nas comunidades, e, o poder do estado, cada vez mais fraco."

Luciano Campos
para o Globo Online

0 "Se as classes média e rica não fossem tão convites e consumidoras (de drogas), a violência reduziria e deixaria de ser a grande hipocrisia que é."

Alberto Soares
para o Globo Online

0 "A pergunta que não quer calar é: se a vovó-espá, com 80 anos, foi capaz de filmar 33 horas de cenas de tráfico de drogas, por que a polícia, que está aí para isso, não o fez? É só ter vontade de denunciar, de fazer algo contra o desmando à nossa volta. Que tal a polícia fazer um estágio com Dona Vitória?"

Marina Zeleney
para o Globo Online

0 "A investigação da vovozinha é uma vergonha para os nossos governos."

Marcos Simões
para o Globo Online

0 "Um ato como este requer atenção especial, para mostrar ao brasileiro que é possível, de uma forma ou de outra, ajudar a acabar com a criminalidade neste país. Este é um exemplo do brasileiro que não desiste nunca."

Tiago Avelino Pinto
para o Globo Online

0 "Vivemos uma situação tão calamitosa, no que tange à nossa polícia, que uma senhora de 80 anos é mais perspicaz do que os policiais."

Ricardo Silva Affonso
Alves
para o Globo Online

0 "Se atitudes como a dela fossem validadas todos os dias, estaríamos mais perto do país que desejamos."

Thaís Damascos Lott
para o Globo Online

As cenas que mais chocam

Durante as filmagens, Dona Vitória mostra a degradação dos viciados em busca da droga

0 ELIANE MARIA
revisora de texto

0 PATRICIA ALVES
jornalista

0 Boa parte das imagens registradas por Dona Vitória mostra crianças e adultos comprando e consumindo drogas na Ladeira dos Tabajaras. A própria aposentada se surpreende com a frequência com que os usuários retornam à boca-de-fumo.

"Esse casal já esteve essa semana aí. A mulher já pôs o cabelo e a cabeça. Era cabelo e hoje está careca. Está tremendo, doído, suado. Cruz credo!", comenta Dona Vitória em um

dos trechos da gravação. A aposentada observa os costumes dos viciados que sobem e descem a ladeira, e postas as mudanças na rotina deles.

"Ela está com outro. Essa semana estava com um negócio doído e hoje ela está com um outro", destaca, referindo-se à mesma mulher que cortara os cabelos.

Mistura de drogas

E indigna-se com o consumo excessivo e quase simultâneo de entorpecentes pelo grupo, sob a junção de seu antigo apartamento:

"Eles puxaram (fumaram) maconha e agora chei-

ram (cocaína). E lá tem o pó, Ave Maria! Os outros cheiram e ela come, não quer perder nada. Olha só que misturada está fazendo. Imagina a vida desses miseráveis como deve ser!"

Presidente do Conselho Estadual Antidrogas (Cead), Mário André preocupa-se com o futuro das crianças flagradas na gravação cheirando cocaína.

— A própria Justiça Terapêutica deveria ter uma clínica para atender a essas crianças. É preocupante e lamentável que vejamos tantas delas consumindo drogas e as pessoas só se desviam com medo de assalto,



UMA MULHER lambe a carteira onde está o resto de cocaína

Vício precoce afeta formação cerebral

0 A piqueteira Maria Theresia de Aquino, diretora do Núcleo de estudos e pesquisas em atenção ao uso de drogas (Nepud), da Uerj, afirma que o fenômeno do consumo de entorpecentes por crianças é novo e considera temerário dizer que a recuperação do grupo é inviável.

— O que sei é que a situação já é devastadora em cérebros adultos. Imagina no de uma criança! Ainda mais se pensarmos que o cérebro se desenvolve até os 22 anos e que os neurônios dela

ainda estão dormentes — alerta Maria Theresia.

Só com denúncias

Mesmo diante da gravidade das imagens feitas por Dona Vitória, o Conselho Tutelar da Zona Sul ainda precisa de denúncias para tentar fazer a reintegração social dos menores.

— Não temos como identificá-los pelas imagens. Se alguém os reconhecer e tiver informações sobre eles, pode nos procurar — pede a conselheira Isadora Meneses.



UM GRUPO DE MENINOS espera o momento de chegar a cocaína. O menor aparenta ter 8 anos

Patricinhas e usuárias

0 Mulheres de classe média, que deixam o infante para arriscar-se entre bandidos armados ou fugir para alimentar o vício, também são mostradas nas filmagens pela aposentada. Sem dinheiro para adquirir a droga, uma das usuárias chega a dar um cordão como pagamento.

A piqueteira Ana Cristina Saad, da UFRJ, explica que a dependência e a sensação de estar correndo perigo são fatores que podem fazer com que elas esqueçam o risco que correm.

— Se elas já estão quimicamente dependentes, não têm essa noção que temos

do que seria correr risco. Nesta situação, vale qualquer coisa: trocar a droga pelo cordão caro e até se prostituir. Sem contar o fetiche que faz com que algumas se encanem com esse submundo (do crime).

Adolescente vulnerável

Antonio Egídio Nardi, professor de psiquiatria da UFRJ, avisa que a aventura pela favela pode se transformar em dependência:

— O vício acaba sendo mais forte que a pessoa. Principalmente para adolescentes, que são muito vulneráveis a influências do meio.



JOVEM compra droga na Ladeira dos Tabajaras. Ela foi flagrada outras vezes por Dona Vitória

O ASSUNTO É A LADEIRA DOS TABAJARAS



"Essa senhora é um exemplo de vida e de coragem para toda a sociedade. Mostra que não basta criticar"
Sergio Cavalier Filho, presidente do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro

Mesmo dentro do presídio Banqu 3, que tem bloqueador de telefone, Ronaldinho comandava o tráfico

o FÁBIO GEMÃO
 Diretor de Arte e Design

• Nem mesmo a prisão com bloqueio de telefones celulares evitou que o traficante Ronaldo Pinto da Silva, o Ronaldinho Tabajara, ou R9, preso na penitenciária de segurança máxima Bangu 3, continuasse a comandar suas bocas-de-fumo em Copacabana e no Morro Santa Maria, com Ilotaigó. Com conversas telefônicas gravadas pela 12ª DP (Copacabana) com autorização judicial, revelam que a prisão é uma colônia de férias para ele.

Os chips dos telefones que ele usa são comprados pelos bandidos do próprio mercado. As anotações em uma contabilidade apreendida pela polícia comprovam o esquema. O gerente de Ronaldinho, Sérgio Catracá, presta contas com o chefe preso em várias telefonemas. Ele informa ainda para o patrão sobre um acerto que fez com o capitão Leandro, do 1º BPM (Copacabana), que foi preso recentemente.

Compra de armas

Ronakinho decide também como investir o dinheiro na compra de armamento. Em uma ligação, um traficante do morro diz para o chefe preso que um policial militar identificado como

Amit, estava vendendo uma
planta. Levou uma R\$ 2.200.

"Então eu vou apanhar uma pequeninha (pistola) que ficou (apareceu para venda) aqui, dois e setecentos (R\$ 2.700)", diz Sérgio Cutrara para Ronaldinho.

A negociação explícita, em parte, uma das formas de como as armas chegam na região dos traficantes da Ladeira dos Tabajaras. Dona Vitória registrou dezesseis delas nas quase dois anos que flutuou na rotina dos bandidos. Ela gravou traficantes portando revólveres, pistolas e até submetralhadoras. Os rádios transmissores também faziam parte da rotina. Era através deles que os bandidos se comunicavam e controlavam o acesso ao território.



UM TRAFICANTE SORRI enquanto segura uma metralhadora. Dona Vitória também flagrou fuzi



UM BANDIDO SEGURA dois revólveres, enquanto vigia o morro



NA MÃO UMA PISTOLA E NO PESEÇO UM SARDINHEIRÃO

Bandido negociava propinas

■ Ronaldinho Tabajara foi preso em abril de 2003 pela equipe da Delegacia de Repressão a Armas e Explosivos (Drae). Seus boques-de-fumo movimentam R\$ 51 mil por semana, de acordo com a contabilidade apreendida pela polícia. Os delegados Fernando Veloso e Marcos de Castro conseguiram outro mandado de prisão para o criminoso. Eles se basearam nas escutas telefônicas em que Ronaldinho fala também sobre o pagamento de proteção para o pagamento

Nem dos diálogos com Sérgio Catraca, Ronaldinho determina que ele fale com os policiais que parem as incursões na favela:

"Ai, tem que ver com aqueles cara lá (policiais), que hoje eles foi lá, entendê?"

"Os daqui (PMs), nós vai começar com dois (R\$ 2.000). Partir dele mesmo, né? Começar com dois, aí depois vai pra dois e meio (R\$ 2.500)".



REVALUADO: preso com celular

0 Parabéns ao jornal EXTRA pela brilhante reportagem e pelo mais brilhante ainda profissional que me levou às lágrimas na reportagem, relatando o drama de uma, entre muitas moradoras, que resolveu agir por conta própria contra os traficantes da Ladeira dos Tabajaras. O relato do repórter na última página é um destaque à parte.

Ivana Mendes
per O Globo

Ó Perfeito! Sem se arriscar, fez o trabalho que a polícia deveria já ter feito. So a população vai conseguir dar um basta nessas situações, pois o estado é falido e corrupto.

Andréano
para o Globo Online

0 Uma atitude de muita coragem. Fico feliz em saber que ainda existe pessoas assim, como essa senhora. Só espero que ela não precise pagar com a própria vida por esse ato de coragem. Parabéns!

Adriano dos Santos
para o Globo Online

**• Todos juntos
contra a
handicagem.**
Carlos Pedras
para o *Globo Online*

0 Só gostaria que tivesse uma vovó dessa lá no PE.
Jeana Corrêa
para o Globo Online

ANEXO Nº 10.112

Unimed



Rio

Válida até 30 de setembro de 2005

A partir de
79,22*

0800 282 03 82



CONCESSIONÁRIA AUTORIZADA

Orbit  Estéreo!

Shopping  Topica  Shopping 40  Norte Shopping  West Shopping  Pátio 8 de Julho

PLANO PERSONAL

*Plano familiar Personal - Enfermaria Para faixa etária de 0 a 18 anos. Rede Estadual.

Consulte também as nossas promoções para Plano em Grupo e Plano Familiar, com descontos vitaisícios.

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS

Quinta-feira 25 de agosto de 2005 • EXTRA



JANELA INDISCRETA

Se todos contribuírem com a polícia, avançaremos mais ainda no combate à criminalidade. É preciso que mais pessoas contribuam, com a mesma coragem dela!

Rosinha Garotinho, governadora

Operação 'Dona Vitória'

Policiais fazem incursão em favela para tentar prender traficantes filmados por idosa

■ FÁBIO GUIMARÃES
fabiog@uol.com.br
■ RAUL CARVALHO
raulc@terra.net.br

■ A equipe da delegacia titular da 12ª DP (Copacabana), Monique Vidal, sabia bem de manhã a Ladeira dos Tabajaras para cumprir mandados de prisão e de busca e apreensão, relacionados ao inquérito que apura o tráfico de drogas na favela. Ontem, cinco policiais militares, entre eles um tenente, foram presos preventivamente. A delegada pediu a prisão de sete PMs à 27ª Vara Criminal do Tribunal de Justiça do Rio: dois foram detidos ameaçados. Já chega a 20 o número de pessoas presas por envolvimento com o tráfico no morro.

De acordo com Monique Vidal, as imagens gravadas por Dona Vitória, somadas a 800 horas de gravações telefônicas autorizadas pela Justiça, permitiram a identificação dos traficantes que atuam na favela.

A investigação ganhou força após a denúncia de Dona Vitória. Durante dois anos, ela filmou, da janela de seu apartamento, toda a movimentação de traficantes. Policiais civis, comandados pelos delegados Fernando Veloso e Marcos de Castro, que acompanharam toda a operação, subiram o morro com apoio de homens do Batalhão de Operações Especiais da PM. Houve troca de tiros no começo da incursão. Uma equipe do Exército também acompanhou o trabalho de buscas a um prédio. Militares usaram um



POLICIAIS EM AÇÃO na Ladeira dos Tabajaras. Já chega a 20 o número de pessoas presas por tráfico no morro de Copacabana

detector de metais, mas nada foi encontrado.

Quatro na mira

O objetivo principal da operação era prender os traficantes Sérgio Carraca, gerente do tráfico dos morros Dona Marta e Tabajaras, Alexandre Barbosa, o Sagüi,

Braninho BR e Diogo Hurlrich, o Alemão.

Na casa de Sagüi, policiais detiveram um casal. A mulher é irmã do traficante. Os policiais levantaram os dois para serem interrogados na delegacia de Copacabana porque, dentro da residência, foram encontrados vários

eletrodomésticos sem notas fiscais.

Na mata do morro, policiais identificaram vários locais usados por bandos como pontos de observação. Havia também radiotransmissores e roupas camufladas do Exército. Pupéis de contabilidade que relacio-

nam mototaxistas ao tráfico foram apreendidos numa outra casa.

Ontem, investigadores pediram à Justiça mandados de prisão para mais 13 pessoas. Sete deles seriam para policiais militares. Até o final da tarde a Polícia Civil ainda não havia recebido resposta.

INDIGNAÇÃO

■ "É maravilhoso saber que uma pessoa, aos 80 anos, ainda se preocupa com os problemas sociais. Ela está dando um exemplo de vida e de perseverança para todos nós. Parabéns a essa senhora, um grande exemplo."

Renata Cordeiro

para o Globo Online

■ "Ela colocou a sua vida em risco. Mas a polícia não sabia o que estava acontecendo? O problema é este. Se quando há algum escândalo as autoridades agem. De outra forma, ficam fingindo que trabalham. Esta cidade é um fracasso, por isso não moro mais aí."

Augusto Oliveira da Silva Neto

para o Globo Online

■ "Gostaria de ser neto desta vovó, que mostrou para seus filhos, seus netos e vai certamente ser lembrada pelos bisnetos como uma mulher que contribuiu para o desenvolvimento do país, apenas fazendo a sua parte."

Patricia Maria Braga

para o Globo

■ "Vovó Vitória, no melhor estilo adolescente, usou inteligência e tecnologia para agir — ao invés de se omitir. Que fique ainda muitos anos entre nós. Vamos cobrar competência ao Programa de Proteção à Testemunha — ela é um patrimônio brasileiro!"

Leonina Maria Viana

Grazielle Pinto

para o Globo

■ "A polícia tem que estar preparada para fazer o seu trabalho, e não envolver as cidadãs."

Márcia Cristina

Nogueira de Figueiredo

para o Globo Online

■ "Estamos juntos no combate ao crime."

Mamberto M. V. Neto

para o Globo Online

'Ela é uma heroína'

■ LENIE LEITÃO

leitao@uol.com.br

■ "Trata-se de uma verdadeira heroína, uma heroína que deu um basta numa situação. Mas não o basta com discurso, e sim com ação". Foi assim que o secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Marcelo Igábio, abriu uma entrevista coletiva, ontem de manhã, para falar sobre Dona Vitória.

Igábio mostrou-se empolgado com a atitude corajosa e indignada da aposentada de 80 anos.

— Ela fez o que todo brasileiro deve fazer: dizer não ao tráfico de drogas. Dar um basta nisso. Foi o trabalho de uma cidadã. Estamos no lado dela para o que der e vier

— afirmou Igábio.

Durante a entrevista coletiva, o secretário insistiu na tese de que todo cidadão pode ajudar a polícia a combater o tráfico de drogas.

— Para que alguma coisa mude, é preciso que a sociedade participe. Ficar em silêncio é correr risco. Se a polícia não resolve. O usuário faz parte da cadeia que fornece recursos financeiros para estas quadrilhas comprarem armas — disse Marcelo Igábio, completando: — É uma questão de conscientização das pessoas que usam drogas. Esses bandos só estão lá, armados, porque existem os viciados que criam mercado. A verdade é que as pessoas têm de parar de fumar e cheirar.

NEGOCIAÇÃO SUJA

Data: 14/08/2005

Versão: 12/02/2005

Conversa entre dois homens. Um deles é um policial militar.

HOMEM — Oi.

POLICIAL MILITAR — E aí, tudo bem? Tá por aí?

HOMEM — Não, mas já tá entrando aí. Hoje tá igual a uma segunda-feira pra mim, já tô pra cá e lá, aí já me entoa. Mas aí, não tá?

POLICIAL MILITAR — Não, tá não quer dar uma desculpa rapidinho não, aí pra te dar uma ideia sobre aquele negócio aí.

HOMEM — Pô, parafuso, não tá tudo certo. Não, que dia tá aí agora, tá na sexta. Na sexta não comemora, já, que aí, não tá tudo. Já tá tranquilo, então. Tá tudo certo.

POLICIAL MILITAR — O quê te explicou, então, a ideia que eu te dei.

HOMEM — Não, ele passou algumas coisas pra mim, que lá teve tudo certo. Aqui também tem tudo certo mas não explicou em detalhes, entendeu. Frequente detalhes, entendeu? Mas é coisa simples, né. Sempre vai como é que fica, sexta-feira não tem um papo maluco.

POLICIAL MILITAR — Ah, tá tranquilo então, valeu. Falei, então, tá tranquilo, valeu. É, e o pessoal que tá lá em cima que trabalha contigo, tá? O pessoal que tá lá é o que trabalha contigo.

HOMEM — Não tá lá hoje lá em cima, no castelo?

POLICIAL MILITAR — Não, não tá não, o pessoal que tá lá é que trabalha contigo. Então, qualquer coisa é só falar a ligação, entendeu? Qualquer coisa, qualquer coisa lá é só dar um papo que a gente resolve.

HOMEM — Não, tá tranquilo. Não agora não houve nada demais não. Não, valeu, o amigo falou que tu tem quando falar contigo, mas eu tô numa correria danada, maior correria daqui a pouco daí, entendeu? Fazendo mais negócios e cuidando de tudo, porque o amigo RONALDINHO tá bem, não vem, vem, não vem, aí já viu, tudo no resolve, vários negócios mesmo. Aí, pô, fica difícil, entendeu? Mas tranquilo, é só tu falar que vai vir a mim, tá dá, que eu fico te aguardando.

POLICIAL MILITAR — Valeu, então, eu só quero saber de você, entendeu, pra ver se me ajuda. Eu tô aqui aqui. Semana passada eu não consegui falar contigo, aí eu falei com o pessoal aqui que era a partir dessa semana.

HOMEM — Agora, vem cá, deixa eu te falar, ele te falou quanto?

POLICIAL MILITAR — O que aconteceu, ele tá falando de preferência a mesma situação do outro lado, aí o que eu fiz, só pra ele se engatilhar mais, no final, é, sei começar em dois R\$ 2.000,00, né, aí depois mais duas, três centenas, sei falar qual eu tá do outro lado, entendeu? Tá lá que é dá, aí depois de duas, três semanas, o negócio se normalizou, ele comprando a parte dele, sei falar qual do outro lado.

HOMEM — Não, não, tá bom, tá legal, então não tem conversa maluca, mas qualquer oportunidade tu fala pra mim aí, que o meu rifle tá ligado, tá?

POLICIAL MILITAR — Falei, então, valeu, valeu. Tranquilo, um abraço aí. Fica com Deus aí.

Gestão de Saúde Amil.
Uma grande oportunidade
para você e sua família.

Descontos especiais para microempresas e pequenas empresas.

*Tabela Red, quatro colunas, linha número 1 da Tabela: 21/02/2005

A partir de
R\$ 69,00*

New Coop
Conveniência autorizada
2136-1000
2626-2024

Amil

EXTRA • Sexta-feira 26 de agosto de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Hoje vejo que tudo que fiz pode servir para muitas coisas. Mas, ninguém poderá me contestar."

Dona Vitória

Ontem, só o desprezo...

Comandante da PM dizia que idosa exagerava ao reclamar do tráfico em Copacabana

■ CÂNDIA GOMES
tabajaras@extra.net.br

Demorei muito tempo para acreditar no que aconteceu com Dona Vitória, a idosa que, durante dois anos, filmou o tráfico na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana. Isso pode ser comprovado em um vídeo assinado pelo coronel Dário Cony dos Santos, ex-comandante do 19º BPM (Copacabana). No documento, ele diz que a aposentada exagerava em seus relatos e agia de forma leviana e irresponsável. O vídeo nº 2023/257902, enviado ao promotor Mirão Augusto Figueira, conta na água que ela vive contra o estado. Ela pede uma indenização de R\$ 100 mil pela falta de segurança.

Estou com um processo na Justiça para sair daqui, pra ser

indenizada, mas ninguém me atende até hoje. Ninguém me deu nenhuma audiência. Já levei foto para provar tudo", diz a aposentada de 80 anos em uma das gravações.

Dona Vitória processa que estava certa e longe de ser irresponsável. Também não há exagero em seus relatos quando vem às 22 horas com 33 horas de imagens que comprovam a presença do poder público na Ladeira dos Tabajaras. Este material ajudou a polícia a começar uma investigação de três meses, que resultou na prisão de 22 pessoas, incluindo nove policiais militares.

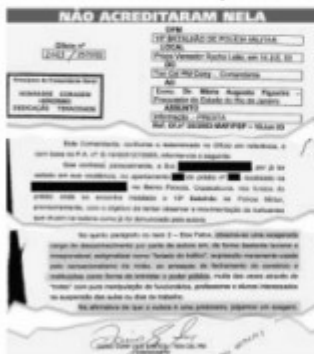
Nam trecho do documento, Cony ressalta que Dona Vitória não é prisioneira de tráfico. Ele rebate o defensor público que ataca a aposentada.

"Na afirmativa que a autora

é uma prisioneira, julgamos exagero, pois, notadamente, ela não poderia sair de sua casa pelo lado voltado para a ladeira, em fide, já que teria que passar sua janela, com uma altura considerável".

O oficial afirma que a permissão do prédio no qual Dona Vitória morava tinha acesso pela Rua Siqueira Campos. Para tentar mostrar que ela estava exagerando, mandou fotografar, do morro, o edifício. A foto foi anexada ao documento e um círculo foi feito na janela do apartamento da aposentada. O EXTRA ligou para o coronel, que hoje está comandando o RPMost. Ele não retornou os telefonemas.

HOJE: Esta tema está na pauta dos debates populares.



OS RESULTADOS DA BRAVURA DE DONA VITÓRIA



▶ Ela entregou à polícia 22 fitas com 33 horas de filmagens, que ajudaram a identificar dezenas de bandidos e PMs envolvidos com o tráfico.

▶ A partir da identificação dos bandidos e dos PMs, investigadores gravaram 600 horas de conversas telefônicas com autorização da Justiça.

▶ Até ontem 22 pessoas foram presas, incluindo nove PMs.

Hoje, o reconhecimento

Moradores de Copacabana consideram a aposentada uma heroína do bairro

■ LUISLE LEMÃO
lemao@extra.net.br

Protegida pelas autoridades, mas longe do bairro onde viveu por 38 anos, Dona Vitória não pode saborear seu momento de glória. Mas, se andasse pelas ruas de Copacabana, ontem, seria carregada nos ombros. A idosa de 80 anos virou símbolo da luta de uma sociedade aposentada com as leis impostas por traficantes da cidade, mesmo sendo quase ignorada pelo ex-comandante do batalhão da área, coronel Dário Cony dos Santos.

— Espero que seja o início de um movimento. Não considero o que ela fez apenas um ato de coragem,

Achei, sim, uma atitude respeitosa com o direito da cidadania — afirmou uma aposentada de 77 anos.

— Ela foi corajosa, sim. Mais do que muitos marmanjos por aí — completou uma médica de 59 anos, também vivida no bairro.

Cobrança

Ha também alguns que não aprovaram a atitude de Dona Vitória.

— Achei um pouco irresponsável o que ela fez. Não concordo com o secretário de Segurança Pública, Marcelo Ruggie, que diz que o cidadão tem de fazer sua parte. Esse papel são as autoridades quem têm de desempenhar — afirmou um bar-

beiro de 52 anos.

O barbeiro reconhece que não conseguiria ser tão audacioso a ponto de filmar bandidos.

— Eu não fui o que ela fez, principalmente morando aqui em Copacabana. Não acredito que minha proteção estaria garantida.

Um colega de trabalho dele rebateu:

— Ela foi uma heroína. Eu fui a mesma coisa.

A maioria das pessoas entrevistadas nas ruas de Copacabana elogiaram Dona Vitória. E mais: prometeram ficar de olho no crime.

— Ela está de parabéns, deu o exemplo que precisamos para — afirma uma aposentada de 67 anos.



O CORONEL CONY: para ele, Dona Vitória exagerou em relatos

SOLIDARIEDADE

Dona Vitória não está sozinha. Apesar de ter sido obrigada a abandonar seu lar, onde morou por 38 anos, e viver anonimamente sob a proteção do Estado, a aposentada de 80 anos ganhou amigos no país inteiro. Pelo menos é isso que demonstram as mensagens de solidariedade, apoio e carinho deixadas no site Globo Online:

0 "Não vale apenas reclamar. A maioria dos brasileiros não sabe o significado de civismo. Essa senhora, além de ter civismo, foi muito corajosa. Se todos tivéssemos atitudes como a dela, com certeza viveríamos em um país melhor." **Mônica Pereira Bittencourt** para o Globo Online

0 "Creio que todos deveriam ter a coragem e a atitude desta senhora. É um exemplo para a população que vive no meio desta miséria." **Odila Sáfira** de Portugal para o Globo Online

0 "É vexaminoso para os responsáveis pela segurança pública, que, em vez dela, ganham bem para fazer este tipo ação. Cade a inteligência policial?" **Rubem Brito** para o Globo Online

0 "O risco que se corre filmando atividades criminosas é menor que o de andar nas ruas do Rio de Janeiro. É exemplar a atitude desta senhora, pois foi acima de seus interesses pessoais. Esta atitude deveria ser tomada principalmente por moradores das comunidades onde ocorrem esses crimes, já que são os maiores prejudicados." **Fernando Simões** para o Globo Online

0 "Acho que toda a população deve ajudar no combate à corrupção e à bandidagem. O país é nosso, a polícia está aí para trabalhar pelos direitos do povo e da nação. Não me calarei nunca diante da corrupção." **Edvaldo Gomes** para o Globo Online

EXTRA • Sexta-feira 26 de agosto de 2005

O ASSUNTO É A LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

A Ladeira dos Tabajaras não é apenas Copacabana. Existem quatro acessos por aqui e outros seis pela área do 2º BPM (Botafogo)

Celso Nogueira, comandante do 19º BPM (Copacabana)

Tráfego de volta à favela

Bandidos armados continuam na Ladeira dos Tabajaras, um dia depois da operação policial

REDAÇÃO DE CASTRO
artur@globo.com.br

Se ainda estivesse em seu apartamento ontem, Dona Vitória poderia continuar filmando os bandidos da Ladeira dos Tabajaras. Por volta das 13h30m, uma equipe de reportagem foi à favela e acabou expulsa do local por cerca de cinco bandidos armados de pistolas. Apesar da preocupação do caso e do anúncio recente na segurança, os traficantes continuam desafiando a polícia.

O comandante do 19º BPM (Copacabana), tenente-coronel Celso Nogueira, disse desconhecer que criminosos ainda estejam circulando armados na favela.

O reforço no policiamento continuará por tempo indeterminado. Vamos reprimir o tráfego de drogas todos os dias — disse, acrescentando que, durante o incursão, foram apreendidas uma pistola e munição de fuzil.

O grupo de traficantes armados estava no final da Ladeira dos Tabajaras, atrás de um muro. Logo que o carro da reportagem parou para retornar — já que não havia polícia — um dos bandidos mostrou uma pistola e, alertado, começou a gritar: — Desce, rápido, desce! Por volta de meio-dia, só quatro PMs lutaram a pé e no fim da segurança não ocorreu. Dois na esquina da Rua Siqueira Campos, outros dois na Rua Santa Clara. O movimento de moradores e do comércio era normal.



DOIS POLICIAIS citam o movimento na entrada da Ladeira dos Tabajaras na manhã de ontem. No alto, os traficantes agem

Repressão na Tabajaras aumentou em maio

■ A repressão ao tráfico na Ladeira dos Tabajaras não poderá ser feita apenas pelo 19º BPM (Copacabana). Ontem, o tenente-coronel Celso Nogueira apresenta os números obtidos por sua equipe nos meses três meses. Foram 15 ocorrências na favela, apreendendo armas, drogas e matando um bandido e prendendo outros cinco.

por aqui e outros seis pela área do 2º BPM (Botafogo) — afirmou o oficial.

No comando do 19º BPM desde junho passado, Celso Nogueira apresenta os números obtidos por sua equipe nos meses três meses. Foram 15 ocorrências na favela, apreendendo armas, drogas e matando um bandido e prendendo outros cinco.

O tenente-coronel destacou ainda que, sob o comando de Dário Corti, o 19º BPM não ignora completamente as denúncias de Dona Vitória. Foram feitas diversas incursões na favela desde que a aposentada procurou a secretaria de Segurança Pública.

— Quem ouve pensa que o batalhão ignora as denúncias e não fez nada em dois anos, mas não foi bem assim — disse. Quanto às denúncias de corrupção envolvendo PMs, ele mais uma vez dividiu a responsabilidade: — Dos que tiveram a prisão decretada, apenas um era daqui do 19º BPM (o capitão Leandro). O resto era lotado no 2º BPM, mas está tudo caindo aqui em cima.

SOLIDARIEDADE

“Se toda a comunidade civil se unisse, baseando-se no excelente exemplo dessa senhora, conseguiríamos vencer o crime que nos cerca, colocando, assim, os elementos nocivos à sociedade no lugar deles; cadeia.” Sandra Virginia Araújo Conceição para o Globo Online

“Quero parabenizar a atitude dessa heroína, pela coragem e a grande contribuição que deu ajudando a polícia no combate ao tráfico de drogas e ao crime organizado. Parabéns, você! Precisamos de muitas vozes com a sua coragem e determinação.” Maria das Graças Silva para o Globo Online

“Ela não pegou em arma, não usou nenhum tipo de violência. Usou a inteligência e a vontade de mudar algo nesse mundo. Isso é cidadania e amor à humanidade. Parabéns, você! Precisamos de muitas vozes com a sua coragem!” Victor Borges para o Globo Online

APREENSÕES

● DE 03/2002 A 10/2004: COMANDO DE DARIO CORTI
ARMAS APREENDIDAS: um revólver 32; 9 pistolas 9mm; uma espingarda calibre 12; 7 revólveres 38; uma pistola 765; um fuzil AK-47; 8 pistolas 380; uma submetralhadora 9mm; 2 pistolas 45; uma carabina 44; um fuzil 7.62; 2 espingardas 32; uma granada 32 e uma granada

PRESOS: 50

MORTOS: 10

DROGAS: 3 pilulas de ecstasy; 44 pedras de crack; 72 frascos de fôlo; 3 de longa perfum; 10kg e 4.340 sacos de cocaína; além de 3,3kg e 1345 trouxinhas de maconha

● JUNHO A AGOSTO DE 2005: COMANDO DE CELSO NOGUEIRA
ARMAS APREENDIDAS: uma pistola 9mm, um revólver calibre 32 e um calibre 38

PRESOS: 5

MORTOS: 1

DROGAS: 104 trouxinhas de maconha, 10,3kg e outros 643 papélicos de cocaína, além de 73 pedras de crack e cinco frascos de cheiro de ló

POR QUE VOCÊ PODE COMPRAR MELHOR?

PORQUE TEM CELULARES TIM EM ATÉ 10X SEM JUROS.

VOCÊ PODE COMPRAR MELHOR

PONTO FRIO

APOSENTADO OU PENSIONISTA DO INSS.

VOCÊ TEM VANTAGEM EXCLUSIVA: TODAS CUSTAM EM ATÉ 30 MESES SEM JUROS.

SAMSUNG X400

PRE-PAGO TIM 12000x 12000x 12000x

10x R\$24,90

10x R\$49,90

Escolha 3 números TIM e fale com tarifa zero até o fim do ano.

revenda TIM

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS

Sexta-feira 26 de agosto de 2005 • EXTRA



JANELA INDISCRETA

A infeliz é menina nova, podia estar na vida tranqüila, estudando, trabalhando e está metida numa desgraça dessas.

Dona Vitória



A SEQUÊNCIA MOSTRA UMA JOVEM comprando drogas, guardando e indo embora. Nas outras fotos, mulheres compram, escolhem e saem sorridentes sem nenhum problema na Tabajaras



Elas freqüentam a boca-de-fumo

Para especialistas, consumo de drogas aumenta entre as mulheres na mesma medida da emancipação feminina

■ PATRICIA ALVES
jornalista especializada em drogas

■ Entre as imagens das fitas de Dona Vitória, chama a atenção o número de mulheres que sobem o morro para comprar drogas. Para a psiquiatra Maria Thériza de Aguiar, diretora do Núcleo de estudos e pesquisa em atenção ao uso de drogas (Nepad), da Uerj, esse tipo de comportamento reflete a emancipação feminina.

— Há dez, 15 anos, era estranho uma mulher se sentar num bar e pedir um conhaque. Hoje, ninguém mais estranha. O mesmo acontece com as drogas. Se a mulher não tem outra maneira de conseguir, sobe o morro mesmo — disse Thériza.

A psiquiatra chama a atenção para o perigo do uso de drogas por mulheres grávidas ou que estejam amamentando.

— O bebê recebe a droga pelo cordão umbilical ou pelo leite. Se ele já tiver uma predisposição à dependência, esse primeiro contato pode desencadear-lhe mais tarde, caso ele faça uso da droga outra vez.

Acesso fácil

Para a presidente da Associação Brasileira de estudos do álcool e outras drogas (Abead), Ana Cecília Marques, as mulheres estão ten-

do acesso mais fácil às drogas porque estão cada vez mais independentes.

— A mulher está mais livre profissionalmente, socialmente e sexualmente, está saindo mais do lar. E neste contexto está o ato de ir em busca de drogas por conta própria. Ela está mais exposta aos apelos também. Mas o que a faz usar drogas é um conjunto de fatores, no qual estão inseridos a pressão que ela sofre no meio social e profissional, cada vez mais competitivo, e as ofertas a que ela está exposta — disse Ana Cecília.

No Conselho Estadual Antidrogas (Cead), o núme-

ro de mulheres que procuraram atendimento deu um salto entre 2003 e 2004: subiu de 287 para 532. Em 2005, foram recebidas até antecipadamente 286 novas pacientes. O presidente do Cead, Murilo Asfora, afirma que, para elas, é mais difícil buscar tratamento para o vício.

— A mulher tem vergonha, tem medo de que a família descubra, de que alguém a reconheça aqui dentro. E muitas não podem deixar a casa e os filhos para vir aqui. Mas, quando decide se tratar, a mulher leva mais a sério do que o homem e o índice de sucesso é maior.

AS MULHERES E AS DROGAS

Número de mulheres que buscaram o Cead para o primeiro atendimento:

1999	163
2000	337
2001	359
2002	328
2003	287
2004	532
2005	286

(até 26 de agosto)

SOLIDARIEDADE

■ "Parabéns, Dona Vitória, pela atitude e, acima de tudo, por ser uma alagana de coragem. Somos um povo sofrido, mas de muita coragem. Vou rezar sempre pela senhora. Estou muito orgulhosa que uma nordestina arreitada fez isso." Maria Elisabete Cavalcante Bezerra do Globo Online

■ "Se existissem outras vozes assim já teríamos salvado muitas vidas." Conceição Lorentzen para o Globo Online

■ "O ideal seria uma voz dessa não apenas em cada favela, mas também nas concentrações urbanas de alto luxo." Lael Alves Alencar para o Globo Online

■ "Pessoas como esta senhora aposentada têm que ser premiadas, condecoradas e servirem de modelo tanto para a polícia como para os cidadãos comuns como nós. Parabéns." Roberto Kurik para o Globo Online

■ "Como as imagens mostraram, há várias policiais envolvidas. Acredito que denúncias de cidadãos comuns são realmente muito eficazes e de grande valia." Luciana Flaviana Reis Mendes para o Globo Online

■ "Se não for feita alguma coisa, a situação piora." Milton Fonseca para o Globo Online



Homens são os primeiros a abandonar as mulheres

■ Enquanto filmava mulheres comprando e consumindo drogas na Ladeira dos Tabajaras, Dona Vitória comentava: "A vagabunda já está lá em cima se drogando outra vez (ri). Como é que uma mulher dessas se meteu num negócio desses, meu Deus do céu".

Maria Thériza Aguiar afirma que é comum encontrar mulheres que começaram a se drogar ao comportar-se os entorpecentes do parquinho. O contrário, porém, é raro.

— Mulheres que não usam drogas injetáveis muitas vezes se aplicam quando estão com o parceiro, porque ele traz as seringas e o coque. Ou então ele compra um comprimido de ecstasy

para ele e outro para a companheira — exemplifica a psiquiatra.

Abandonadas

A indignação de Dona Vitória cresce à medida que ela flagra mais mulheres no morro: "Essa pilantra aí, quando ela chega, todos dão atenção, ela compra um monte de drogas, ela compra bastante, ela não compra pouco não, compra pra valer. A vagabunda está aqui embaixo, está lá em cima, olha só que desgraça, estão na boa, estão à vontade. Avadia já comprou, agora está descedendo, o outro lá com um revólver, revólver não, aquilo lá é pistola, não tem nada com revólver. Essa sen-vergonha aí está sempre com-

prando drogas para cheirar. Esse infeliz aí está sempre aí em cima, recebe muitos trafegantes, uma estúpida".

A psiquiatra Ana Cristina Saad, da UFRJ, que estuda, com a pesquisadora da Escola Nacional de Saúde Pública da Fiocruz Márcia Carvalho, os primeiros de pacientes do Cead entre 1999 e 2004, lembra que o percentual de mulheres viciadas que tinham um companheiro era de apenas 14% do total.

— Quando ela se torna dependente, o companheiro é o primeiro a abandoná-la. Depois, a família também a deixa. A mulher viciada em drogas sofre um preconceito muito maior que o homem na mesma situação.



EXTRA • Sábado 27 de agosto de 2005

O ASSUNTO É A LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

Vamos ocupar o morro em respeito ao trabalho da Dona Vitória e à própria comunidade
Marcelo Itagiba, secretário de Segurança Pública

A vitória do Disque-Denúncia

Movimento Rio de Combate ao Crime registra aumento de 15% nas denúncias por causa de aposentada

■ MARCUS ALEMEIDA
marcusalemeida@extra.net.br

■ A lição de cidadania dada por Dona Vitória continua gerando efeitos práticos. Além da ação da polícia para prender os traficantes, a iniciativa da idosa de 80 anos, que filma traficantes na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, mexeu com a voluntariedade da população. O Movimento Rio de

Combate ao Crime, que coordena o Disque-Denúncia (2253-1177), por exemplo, registrou um aumento de 15% no volume de denúncias nos últimos dias.

Informação qualificada

Pelos números divulgados, a terça-feira, dia 23, foram registrados 402 telefonemas. No dia 24, eles subiram para 463, totalizando um aumento real de 15,6%.

Em comparação com o mesmo período da semana anterior — foram 399 telefonemas — esse percentual aumentou mais, chegando a 36,5%. Zeca Borges, coordenador do Rio de Combate ao Crime, comenta:

— A ação dela atingiu em cheio as pessoas. Alguns se identificam com ela. Isso mexeu com a população — diz o coordenador, contando que a maioria das ligações fazem

menção à idosa.

Além de estarem ligando mais, Zeca Borges explica que os denunciantes tem dado informações mais detalhadas e de qualidade, o que, na sua avaliação, é fundamental para a investigação policial. Segundo ele, as pessoas indicam locais de armazenamento de armas e falam da presença das crianças nas bocas-de-fumo do Rio.

— Isso foi muito impor-

tante. A atitude dela é um exemplo a ser seguido pela população do Rio. Deve haver uma colaboração mútua, mas também é preciso lembrar que a polícia precisa cumprir seu papel — diz.

Foram registrados até mesmo um aumento em relação à ação dos traficantes da Rocinha. Pelos telefonemas, as cenas da Ladeira dos Tabajaras também podem ser vistas na comunidade.

SOLIDARIEDADE

De todo o Brasil e até do exterior, brasileiros e estrangeiros comentam a atitude de Dona Vitória. As mensagens são enviadas pelo Globo Online, onde a história publicada no EXTRA da aposentada de 80 anos que filma traficantes e viciados, está sendo contada para todo o mundo.

■ "Estou orgulhoso por ela ser brasileira."
Reinaldo da Costa para o Globo Online

■ "Parabéns a essa senhora por ter contribuído para uma limpeza em nossa sociedade."
Kátia Lima para o Globo Online

■ "Se fosse comigo, eu agiria da mesma maneira que a aposentada. A polícia precisa de pessoas com a coragem que ela teve. A polícia, sem as denúncias, não consegue realizar um bom trabalho."
Arnaldo Kromer para o Globo Online

■ "Vivo na Europa há 7 anos, mas sempre acompanho as notícias. Morei em um bairro pobre de Porto Alegre e vi muitas coisas ruins. Mas ninguém nunca teve coragem de falar. Todos tinham medo, até eu."
Roselaine Dália Corte para o Globo Online

■ "Belíssimo exemplo de cidadania. Quem sabe o povo aprende com o bom exemplo dela?"
Márcia Ferreira para o Globo Online

■ "Se 10% da população fizesse como esta brava senhora, o Brasil seria uma superpotência. Muito bom, verdade! Você fez a diferença."
Anely Smith para o Globo Online

■ "Senhora governadora e senhor secretário de Segurança: nomeiam a vovó Vitória para o mais alto cargo da Secretaria de Segurança Pública. 50 vezes desses fariam o trabalho de 500 secretários de segurança."
Getulio Ullyrepara Leite para o Globo Online

Jovem detido ontem já foi filmado na boca-de-fumo

■ LESLIE LEIRÃO
leirao@extra.net.br

■ A Polícia Militar começou a ocupar, na madrugada de ontem, todo o complexo da Ladeira dos Tabajaras. Houve uma rápida troca de tiros quando homens do 19º BPM (Copacabana) e do 2º BPM (Botafogo) chegaram, mas logo a situação ficou tranquila. No final da tarde, o secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Marcelo Itagiba, e o comandante-geral da PM, coronel Hudson Aguiar, estiveram na favela para inspecionar a ocupação.

— Vimos ocupar o morro em respeito ao trabalho da Dona Vitória e à própria comunidade, que precisa ver esse combate da polícia à criminalidade. Não vamos dar tréguas a eles — prometeu Marcelo Itagiba.

A determinação é de que os policiais ocupem o local por tempo indeterminado para evitar que o comércio das drogas volte à região.

— Transfiro meu gabinete para cá — afirmou o comandante do 19º BPM, tenente-coronel Celso Nogueira, que ficará baseado em uma unidade móvel.

A chegada do primeiro grupo de PMs aconteceu pouco depois de meia-noite. Mas não houve muita resistência dos bandidos.

— Houve um pequeno confronto, mas eles logo fugiram. Devem estar lá no Dona Marta — disse um dos policiais militares.

A favela vizinha, no bairro de Botafogo, é um dos abrigos dos traficantes da Ladeira dos Tabajaras. Por isso, hoje os dois batalhões da área deverão fazer uma megaoperação ali.

Jovem reconhecido

Ontem, cinco pessoas foram detidas, sendo dois menores. Todos foram libertados, menos um suspeito de 19 anos. Ele foi reconhecido por PMs como tendo aparecido em uma das filmagens de Dona Vitória, em abril de 2004, quando ainda era menor de idade.

No momento da gravação

de foi apreendido pela Disque-Denúncia (Delegacia de Repressão a Armas e Explosivos) por tráfico. Hoje não mora na favela. Ele parou de estudar e hoje está desempregado.

— Depois da cadeia eu larguei o tráfico — disse o suspeito, que no vídeo aparece com um moicano.

Delegado-titular da 12ª DP (Copacabana), Montique Vidal disse que vai assistir às 16 horas de gravação para identificar o rapaz.

— Se ele aparecer realmente nos vídeos vamos pedir a prisão dele — disse.



POLÍCIAS OBSERVAM a favela da Lage de uma casa na Tabajaras

Coronel que desprezou críticas de idosa é investigado

■ Ex-comandante do 19º BPM, atualmente no RP-Mem, o coronel Danilo Cory dos Santos poderá ser exonerado do cargo. Tudo por- que, na época em que Dona Vitória denunciou o comércio de drogas em frente à sua casa, o oficial desafiou suas denúncias como "esgaradas e levianas".

Ontem, o comandante-geral da PM, coronel Hudson de Aguiar, prometeu que não haverá corporativismo.

— Ontem (antecediendo) o Com este em meu gabinete e eu pedi a ele um relatório de ocorrência do batulhão na época. Diante disso vou tomar providências, mas não vou ficar parados. Mas, realmente, não

acredito que houve exagero nas denúncias dela, e isso ficou constatado nas imagens — afirmou Hudson.

23 PMs vão depor

Na próxima semana, as pessoas presas no inquérito vão começar a prestar depoimento. No total, são 22 (outras oito já têm mandado de prisão), incluindo nove PMs, sendo o capitão Leandro e o sargento Santana — que estaria ainda no 19º BPM. No total, 23 policiais prestarão depoimento.

— Desses, 14 são apenas citados nas fitas, então, por enquanto, vamos apenas ouvi-los — disse a delegada da 12ª DP, Montique Vidal.



EM UMA OPERAÇÃO CONJUNTA, policiais de dois batalhões da Zona Sul ocuparam a Tabajaras

AMANHÃ, ENTREVISTA EXCLUSIVA COM DONA VITÓRIA

EXTRA • Domingo 28 de agosto de 2005 • 2ª EDIÇÃO

O ASSUNTO É A LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Não é esse o país, o meu Brasil. Não é esse o país que eu quero, não é esse que o país que o cidadão de bem merece."

Dona Vitória

Vitória de uma brasileira

Da miséria no Nordeste à guerra do tráfico no Rio, aposentada dá exemplo de cidadania ao país

de RABIO GUZMÁN
fbiocp@terra.br

Quando Dona Vitória (nome fictício) chegou ao Rio de Janeiro em 1952, só pensava em construir uma família e vencer na Cidade Maravilhosa. Com determinação, conseguiu comprar um apartamento, num canto tranquilo de Copacabana.

Decidiu viver sozinha, sem filhos. O único que teve, aos 14 anos, foi fruto de um estupro — uma menina batizada como Maria do Carmo. A menina morreu antes de completar 2 anos. O tempo passou e a ausência do poder público na Ladeira dos Tabajaras contribuiu para que o tráfico dominasse a região. — Infelizmente, agora está

terrível. Já foi lindo aqui. Apartamento de fundos era desejado, cobijado, agora todo mundo está fugindo — disse. Em vez de sucumbir ao poder tirano dos criminosos, a aposentada resolveu promover uma batalha solitária, porém gloriosa. O investimento na compra da câmera de vídeo em prestações e os quase dois anos

que passou gravando a rotina dos traficantes da favela resultaram na prisão de 23 pessoas, sendo nove policiais militares envolvidos com criminosos. Ela dizia: "Eu vou vencer essa luta". Dona Vitória realmente venceu, não sem sacrifício. Hoje ela vive no Programa de Proteção à Testemunha, longe de casa.



FORÇA

Eu não vou desistir não. Eu fui criada no meio disso, no meio de capanga, no Nordeste, fazendeiro, coronel matando pessoas no meio da rua, matando trabalhador que estava doente, não podia trabalhar eles mandavam matar. Eu fui criada nesse situação.

DEBILIDADE DA POLÍCIA

Já fui debochada aqui pelas policiais. Debocharam, fizeram piadinha.

FUZIL

Tem um infeliz aí que tem um fuzil, porque esse cara já deve ter pertencido ao Exército e ele maneja um fuzil como ninguém e quando vêm dez policiais, esse daí, esse infeliz deve estar escondido.



DE LAMINHO

Tava fazendo um trabalho de desenho, estudando desenho, acabou, também não posso, acabou, meus desenhos. Meu quadro aí que eu estava pintando. Nunca mais eu consegui. Eu não vou conseguir pintar com a pistola apontada pra mim. Meu estado psicológico não dá pra pintar, desenhos, não dá mesmo, o que eu vou fazer? Eu tô jogado, tô aqui feito uma maluca.

PÉSSIMO DAS DROGAS

Eu já tentei com uns aqui nos unimos para reclamar e eles ficam apavorados, quando eu falo eles ficam até com raiva de mim. Ninguém quer se mexer, está todo mundo com medo.



MAL, E DIZ

O mal não pode vencer o bem, mas nunca venceu e nunca vencerá. Isso é o Armagedon. São as sete pragas do Egito. A droga, o traficante, a droga é a besta do Apocalipse e vai acabar. Isso não vai durar pra sempre. Eu espero estar viva pra ver o fim dessa combada. É a besta do Apocalipse, a droga. As sete pragas das piores. Não tem galinheta, não tem doença, não tem instinto, não tem vaca magra que se compare a esta maldição.

INFÂNCIA PERDIDA

Como tem bandido. Cheio de menores aí, com arma. Tráfico de drogas.

Esse é o futuro do país.



O ASSUNTO É A LADEIRA DOS TABAJARAS

Domingo 28 de agosto de 2005 • EXTRA



JANELA INDISCRETA

"O desgraçado continua cheirando, e o maldito policial vem me dizer que não tem nada disso, que eu estou inventando!"

Dona Vitória

Bandidos sabiam das denúncias

Dona Vitória diz que polícia avisava aos traficantes sobre reclamações que ela fazia no 19º batalhão

■ Motivos para deixar de confiar na Polícia Militar não faltaram, segundo Dona Vitória. Ela relatou que quando ligou para o batalhão da área, o 19º BPM (Copacabana), os bandidos eram avisados no dia seguinte das suas denúncias. Para sorte da aposentada, os traficantes apenas zombavam da atitude dela, que insistia em reclamar.

— Eles falavam: "Tá de-

durando a gente senão?"

— lembrou Dona Vitória.

Na tentativa de provar o quanto era fácil a polícia chegar até um dos acesos da Ladeira dos Tabajaras, a aposentada contou quantos passos de sua casa até o batalhão de Copacabana.

— Contei os passos até o 19º batalhão e não chegou a 400 — frisou.

As atitudes dos policiais quando podia socorro deca-

ram Dona Vitória preocupa-

da. Numa das gravações ela pede que investigue a unidade responsável pelo policiamento na favela dominada por bandidos.

— Esse batalhão tem que ser investigado, não é possível! — desabafou.

Aviso aos traficantes

Ela disse que o então comandante da unidade, coronel Dário Couto dos San-

tes, sabia do problema que ela estava enfrentando. Entretanto, segundo seu relato, não fez nada para ajudar.

— Olha que o comandante do 19º batalhão sabe disso mas sabe da cor e do sulco, já foi mostrado aí na praça, deli um filme pra eles, falamos com eles aí na praça, ele viu o filme e fez de conta que não viu — revelou.

A denúncia da Justiça no

processo que move contra o estado também foi lembrada por ela. A aposentada mostra toda indignação quando se refere ao tratamento dispensado a quem depende da Justiça e da Defensoria Pública do Rio.

— Chego lá de tarde, meio dia, fico até as tantas da tarde sentada lá. Todo mundo feito colado, feito gado de matadouro, ninguém faz nada. Cheguei an-

tes de meio-dia, fiquei até as tantas da tarde sentada. Eles botam uma porcaria de uma televisãozinha pra enganar as pessoas, porque assim, a gente fica sentada a tarde inteira quando chega na última hora mandam embora, voltar no mês seguinte — desabafou Dona Vitória.

CRIMINALIDADE DE CALAMIDADE
Dona Vitória, na página 5 de

SEM MEDO

Arma na mão, não estão nem aí. Esse moleque aí que está com uma pistola na cintura, hoje ele me ameaçou a me dar um tiro aí, ele mandou eu sair na janela para me dar um tiro porque ele estava aí gritando: "Pô, pô, pô e eu comecei, botou uma música bem alta, comecei a dançar, fazer ginástica e aí eles me ameaçaram aí, todos armados, me olhando, só que eu continuei a minha ginástica... mandou eu botar a cara na janela que eles queriam me dar um tiro."

FEIRA DAS DROGAS

Olha o tamanho do saco, olha só o tamanho do saco e a arma. Olha o monte de cheirador aí, a feira está feita, começou a ferver, isso aí é demais, puta vida, eles ganham muito dinheiro aí.

CIDADANIA

Onde é que estão os direitos de cidadania de cada um de nós? Onde é que estão os meus direitos de cidadão? Onde é que está a lei do idoso, o Estatuto do Idoso, eu tenho esse estatuto na minha bolsa, eu carrego na bolsa só para eu andar de vez em quando e saber como estão sendo maltratados eu e outras pessoas que são da minha idade.

IRAQUE

Isso aqui virou um lugar inseguro, um lugar de risco. Está pior do que o Iraque. Só falta o homem-bomba.

BANDIDO EQUIPADO

Eles arranjaram uma mochila de drogas que tem uma alça para botar uma arma. A pistola está enfiada na alça da mochila de drogas.



ARMA NA CABEÇA

Por que ele não aperta esse troço aí? Está com uma arma na mão e fazendo brincadeira, apontando a arma para a cabeça, mas só que não aperta. Que coisa ridícula, que coisa horrível.

POLÍCIA ATAPALMA

A polícia é culpada disso. Principalmente a Polícia Militar, que eu já tentei de tudo. De tudo e eles estão roncando de mim. Estão fazendo graça comigo, tão dando dica aí pra esses bandidos. No dia que eu ligo pra polícia, no dia seguinte eles, tem até uma gravação aqui da zombaria que eles fizeram. Eu telefonei pra polícia de noite, de manhã eles me chamaram aí me chamando de babaca, e riam "tá dedurando a gente senão?" Babacas, me chamaram de tudo e riam e dançavam olhando para a minha cara.

Não tinha nada aqui, estava tudo tranquilo, mandou ligar para o 72 que era um outro setor. Liguei, ninguém atendeu, ficou fazendo deboche, quase onze horas da noite, uma loucura, tá alucinado, tá doído, está armado, só que as armas estão escondidas, eles estavam aqui em baixo todos armados.

IMPOTÊNCIA

Lutei tanto, batalhei tanto na minha vida para ser feliz, para ter um canto, para ter isso aqui, uma maravilha, um lugar gostoso, tranquilo, dormia com as janelas abertas, ficava até de madrugada olhando os fenômenos do céu, dormia tranquila, a noite inteira.



JUSTIÇA LENTA

Não é possível. Não posso confiar em Justiça, nem em coisa nenhuma. Eu to com esse processo na Justiça, já enfrou pra dois anos. Da próxima vez, agora, quando eu chegar naquele fórum, que eles me atenderem e montarem eu voltar pra casa eu não sei nem o que pode acontecer. Não tive uma única só entrevista com ninguém. Ninguém me deu nenhuma audiência, até hoje nenhuma. Já levei fita lá pra provar. Toda vez que tiro a boleta me pede prova, eu já levei fita. Não tem quem veja nada. Ninguém ouve nada. Ninguém me ouve.

400 PASSOS

Que vergonha, outro dia eu fui trabalhar, eu fui a pé pela Barata Ribeiro e eu contei os passos muito depressa mas contei os passos até o 19º batalhão e não chegou a 400 passos, eu contei aqui, sai contando quantos passos eu daria até a Barata Ribeiro e antes de eu chegar ao 19º eu não tinha dado nem 400 passos, quer dizer não precisa nem correr, basta andar, bota um pé lá e um pé aqui. O traficante está gritando e eu garanto que eles estão ouvindo de lá, eu te garanto, não foram nem 400 passos, eu contei.

ISOLAMENTO

Eu vivo na minha batalha aqui sozinha, vivo lutando, batalhando, sou aposentada, vou fazer agora em maio 75 anos. Não tem quem me ajude não, da minha família não tem ninguém aqui, está todo mundo em outros estados e eu estou num estado de pavor.

EXTRA • Domingo 28 de agosto de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Eles sabem que tem a impunidade aí, nessa história eles é que são as autoridades. Mas eu não vou fechar o bico mesmo, é ruim de eu me calar"

Dona Vitória

Com Bem-Te-Vi eles falam. Mas sobre Dona Vitória, se calam

Celebidades acusadas de envolvimento com traficante preferem não comentar atitude de idosa

■ MARCOS ALMEIDA

marcos.almeida@extra.ri.rj.br

■ Quando testemunhou um assalto, nas proximidades da Favela da Rocinha, o goleiro da Inter de Milão, Júlio César, não sabia: ligar para o chefe do morro, Estimar Rodrigues Moreira, o Bem-Te-Vi, e o reverendo cômico e handebolista uma autoridade. Cavar, desmentir, para não ser flagrado num grampo telefônico, identificou-se apenas como J. C.

A apresentação que denunciou o tráfico na Ladeira dos Tabajaras hoje também poderia esconder seu nome verdadeiro — atende por Dona Vitória. Mas os motivos são bem mais nobres: é que em vez de pedir ajuda ao poder público, ela o enfrentou. Um gesto de coragem que deveria servir de exemplo para outras celebridades que exibem intimidade com criminosos.

Como por exemplo, o atacante Romário, que achou absolutamente normal fazer tabuleirão com o sanguinário Bem-Te-Vi numa pelada na Rocinha. Ou como o jogador de futebol de areia, Jorginho, e o pagodeiro do grupo Kilôcuta, Gerson Dupan.

Júlio César, Romário, Jorginho e Dupan mostram que não falta assunto quando o interlocutor é um handebolista. Mas para falar como ídolos que são sobre o exemplo de Dona Vitória, os quatro ficaram sem voz. Alguns dos que não deixaram Bem-Te-Vi pensarem na filha, sequer atenderam as ligações do EXTRA.

Justiça seja feita: Dupan até atendeu o telefone. Mas, posou o aparelho para um assessor, alegando que estava ocupado, gravando novo disco. Pelo menos, não estava dando ouvidos para handebol.

FILME QUEIMADO



Romário confessou ter participado de um jogo com o traficante Bem-Te-Vi, durante uma festa na Rocinha. Sobre isso, disse:

■ "Estive com ele uma única vez na vida: quando fui à Rocinha participar de uma pelada que visava arrecadar alimentos para a comunidade. Nada mais."

Gerson Dupan, pagodeiro do Kilôcuta, fez show na favela, mas não sabe quem o contratou, muito menos que paga seu cachê:

■ "Sempre canto em comunidades, é uma coisa comum trabalhar assim."



Júlio César acusou Bem-Te-Vi de assalto do qual foi testemunha. À imprensa, justificou:

■ "Fiquei com medo de não falar com o cara. Achei errado ver os caras roubando em frente à favela."



Jorginho, segundo a polícia, participou de uma festa na Rocinha:

■ "As pessoas gostam de mim e me levam para festas da comunidade. Conheço o Bem-Te-Vi porque, quando estamos na comunidade, as pessoas aparecem."

ENTREVISTA

MARCELO ITAGIBA SECRETÁRIO DE SEGURANÇA PÚBLICA



ITAGIBA diz que está feliz com a atitude de Dona Vitória

'Temos que desarticular o tráfico ali'

■ FÁBIO GISMÃO

fabio.gismao@extra.ri.rj.br

Para o secretário de Segurança Pública Marcelo Itagiba, o usuário de drogas contribui para o aumento da violência. Em entrevista ao EXTRA, ele destacou que as ações para identificar outros traficantes que aparecem nas imagens vão continuar:

— Qual a sua avaliação sobre o caso Dona Vitória?

— A gente deve dizer que um fato inédito se deu nessa operação, que foi a capacidade de integração de agentes que têm responsabilidade social: é a pessoa que teve a capacidade de se indignar e levar isso ao conhecimento dos meios de comunicação, que tiveram a responsabilidade de apurar a história, apresentar o fato à sociedade e

acompanhar o trabalho de investigação feito pela polícia e só agir, tanto o meio de comunicação quanto a polícia, quando a senhora já estava em condições de segurança para que as ações fossem desenvolvidas.

— O usuário contribui para este mercado das drogas?

— O tráfico de drogas na nossa cidade é uma realidade que só existe porque tem um grande mercado consumidor. Aquela comunidade cresceu no coração de Copacabana e as imagens demonstram que nós temos pessoas do tráfico que compravam a droga naquela época da fumaça, e também de pessoas pobres, da própria comunidade, viciando-se. Nós temos que considerar as pessoas: fazer uso da droga elimina um processo de violência que vitima, em primeiro lugar, o usuário; e por

via de consequência, toda a comunidade e toda a sociedade. Onde a droga passa ela deixa a terra arrasada.

— Para o senhor o trabalho terminou?

— Acho que o trabalho apenas começou. A partir das imagens fornecidas pela senhora, nós desenvolvemos todo um trabalho de investigação que possibilita a identificação de alguns traficantes, possibilita que nós tivéssemos um sistema de monitoramento que criou até uma possibilidade maior ainda que foi a de comprovar o envolvimento de policiais, de mais policiais envolvidos com a estrutura do tráfico de drogas.

— Os bandidos continuam atuando aí. O que essas comunidades podem esperar da polícia?

— A determinação do secretário de Segurança Pública

para o Comando Geral da Polícia Militar é de que a ação deve ser permanente. Temos que desarticular e manter definitivamente o tráfico de drogas naquela comunidade.

— Qual a lição que o senhor acha que a sociedade tem que tirar desse caso?

— Eu fiquei muito satisfeito de poder ter participado de algo que eu chamo de um diferencial, de poder ter ajudado a uma cidade e conseguir o seu objetivo. De ver aquelas pessoas envolvidas com o tráfico de drogas presos, então eu acho que fica uma mensagem bastante clara para todos os cidadãos do Estado do Rio de Janeiro, para todos os cidadãos do Brasil, que existem pessoas de bem, que às vezes, com um pequeno ou um grande ou um médio gesto são capazes de fazer a diferença.

EXTRA • Segunda-feira 29 de agosto de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

Que pesadelo, meu Deus do céu, que coisa nojentá, crianças fazendo brincadeira com pistola e usando drogas. Olha o tamanho da arma, que horror!

Dona Vitória

Quem é que cuida das crianças?

Polícia e Justiça vão se reunir para determinar o recolhimento de menores flagrados por Dona Vitória

■ **FAZEM GRUPO**
tabajajaras.net.br

■ Somente uma semana após a divulgação das imagens de menores consumindo drogas e portando armas na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, é que haverá a primeira reunião dos órgãos responsáveis por menores infratores e vítimas. Eles vão decidir o que será feito com as crianças e os adolescentes filmados por Dona Vitória, nome fictício da apontada de 80 anos que, durante quase dois anos, registrou a rotina de traficantes da favela.

O juiz Marcelo Alberto Chaves Villas, da 2ª Vara da Infância e da Juventude, anunciou que vai identificar e depois apreender todos os menores flagrados pela câmara de Dona Vitória.

— Aquelas que foram pegos trabalhando para o tráfico serão levados para as instituições de recuperação de menores infratores. Já os outros serão encaminhados para dicas de tratamento.

Novas atitudes

O trabalho de apreensão dos menores infratores da Ladeira dos Tabajaras deve começar amanhã, após a reunião entre o juiz, a delegada Monique Vidal, da 12ª DP (Copacabana), e o delegado Claudio Ascoli, da Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente (DPCA).

na 2ª Vara da Infância.

O promotor da Vara da Infância e da Juventude, Márcio Mothé, ressaltou que a polícia não sabe o nome para apreender os menores. Segundo ele, isso explica os baixos índices na estatística para se ter uma ideia, em dezembro do

ano passado nenhum menor foi apreendido com drogas na área de Copacabana.

A falta de operações para recolher menores que cometem crimes também pode ser comprovada nas estatísticas do Instituto de Segurança Pública, que contabiliza o

número de adolescentes apreendidos com armas. Nos últimos quatro meses de 2004, não houve apreensões de infratores neste delito. Durante todo o ano passado, 42 menores foram apreendidos nos dois infratores por drogas e de armas.

O delegado José Renato Torres, chefe de Polícia Civil, admite ser difícil a apreensão dessas crianças, já que, durante as operações policiais, os menores costumam fugir para andar aos traficantes da proteção da polícia e depois se refugiam nos buracos. Ele diz

que por sua não é importante identificar os pais para responsabilizá-los depois.

Colaboraram
Marcelo Almeida e Sérgio Meinel

MAIS UM PRETO POR TRÁFICO NA
TABAJARAS, NA PÁGINA 7-8



A JUÍZA DA 1ª VARA DA INFÂNCIA Ivete Ceatano assiste a vídeo entre o promotor Márcio Mothé e o terapeuta Jairo Werner

Jovens só são presos por roubo ou furto

■ O envolvimento cada vez maior de menores com a criminalidade tem preocupado juiz Marcelo Chaves. De acordo com estatísticas do órgão, o número de menores infratores apreendidos nos últimos 12 meses dobrou. No ano passado, eram apreendidos, em média, cinco menores por dia. Hoje, cerca de dez menores e meninas são encaminhados diariamente para as instituições de recuperação de menores.

Atualmente, 845 menores estão internados nos oito centros de recuperação espalhados pela cidade. A maioria deles está cumprindo pena socio-educativa por ser cometido furto ou roubo. Os casos de menores envolvidos com o tráfico de drogas e outros delitos mais graves têm aumentado muito pouco nos últimos anos.

MENORES DEPENDENTES DE DROGAS



— "Os (menores) do asfalto incomodam e a polícia está sempre em cima. Na favela, a polícia não sobe. De que forma esses meninos chegaram às varas da Infância e da Juventude?" Juiz Ivete Ceatano.



— "É preciso que cada um cumpra o seu papel. Novembro de 2004, não teve, coincidentemente com a imagem, um usuário sequer detido no Artigo 16 (parte de entorpecente), pela DPCA." Promotor Márcio Mothé.



— "Se vi imagens como estas de crianças na guerra. Trabalho em projetos da Unicef na África e as crianças que fazem os ataques consumiam drogas para ficar anestesiadas." Dr. Jairo Werner, da Justiça Terapêutica.

MENORES DO TRÁFICO DE DROGAS



— "Criança não deve, não pode e não há desculpa para a sua permanência nas ruas. Temos que fazer uma ação com o Juizado, o MP e a prefeitura para a retirada das crianças das ruas." Secretário Marcelo Magalhães.



— "Não tiro a responsabilidade da polícia, mas o menor em situações de risco também pode ser recolhido pelo Conselho Tutelar. Não podemos fazer o trabalho social. Já fomos impedidos." Delegado José Renato Torres.



— "Temos feito operações na Ladeira dos Tabajaras e os menores encontrados são encaminhados aos órgãos competentes. Esta situação está presente em várias comunidades." Celso Nogueira, comandante do 13º BPM.

EXTRA • Segunda-feira 29 de agosto de 2005 • 2ª EDIÇÃO

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

Como é que pode achar que um troço desse é normal. Olha só! Cheio de moleque imbecil, com arma na mão pra lá, pra cá, não dá.

Dona Vitória

Dona Vitória põe mais um suspeito na cadeia

Acusado diz que aparece armado em imagens, mas volta atrás

Um dos traficantes filmados por Dona Vitória, na Ladeira dos Tabajaras, X., de 19 anos, foi detido na tarde de ontem depois de uma ligação para o Disque-Deonância (2253-1177) e levado para a 12ª DP (Copacabana), que investiga o tráfico na favela a partir das imagens da câmara. Com esta prisão, o número de margens deonâncias graças às filmagens de Dona Vitória chega a 24 pessoas, sendo nove profetas.

X., que apareceu na capa de sábado do EXTRA segurando uma pistola, foi abordado por policiais do 9º BPM (Rocha Miranda) quando andava por uma rua do conjunto habitacional Ipaic, em Vicente de Carvalho. Segundo os policiais, o acusado não criou nenhuma resistência para a sua prisão, chegando a confessar que era ele que aparecia no jornal.

— Depois de recebermos o chamado dizendo que ele estava no Ipaic fomos até lá.

Quando paramos o cara na rua, ele ficou imóvel como se soubesse que a qualquer hora ia acabar sendo preso — disse um dos policiais.

Testemunhas

Apesar da identificação de X., o delegado de plantão da 12ª DP (Copacabana), Marcos Maia, teve uma mesma dificuldade para pedir a prisão do rapaz.

— Ele confessou para mim que trabalhava na boca-de-lua da Ladeira dos Ta-

bajaras, mas diz que só por alguns meses e que na época ele ainda era menor.

O delegado, desconfiando então do subchefe de Polícia, José Renato Torres, não mostrou iniciativa de manter o acusado detido. À meia-noite de ontem, Marcos Maia ainda não sabia dizer se o suspeito continuaria preso para mais averiguações.

Ontem, a polícia continuou as incursões na Ladeira dos Tabajaras, mas ninguém foi preso.



X. FOI PRESO no subúrbio após uma denúncia anônima

Turma do Casseta vai homenagear idosa

Humoristas querem aposentada filmando o Congresso

■ CARLA BITTENCOURT
carla@extra.rio.br



REINALDO: sóu em Brasília

■ Dona Vitória, a aposentada que filmou agões de bandidos na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, acaba de mudar de emprego. Pelo menos, é essa a ideia dos comediantes do "Casseta & Planeta". Os humoristas levam ao ar, amanhã, um quadro em que mostram que o valentão e sua câmara estão de mudança para um apartamento em frente ao Congresso Nacional. Na verdade, a turma do humorístico considera que a aposentada merece ampliar seus horizontes depois do sucesso de suas denúncias.

— Vamos mostrar o apêndice na carreira de dona Vitória. Ela não tem mais que ficar filmando bandidos em morte. Isso é pouco para ela. Dona Vitória, agora, será uma cineasta e documentarista de su-

Assunto sério

Apesar da brincadeira, Reinaldo afirma que o programa não vai tripular em cima da senhora. Pelo contrário. O casseta afirma que a piada serve também para parabenizar a atitude da aposentada.

— Gostamos muito do que ela fez. Ela foi muito corajosa. Dona Vitória é um exemplo para todos nós e

não temos como não citá-la no programa — explica Reinaldo.

O humorista avisa que o programa quer que ela ajude não só a cidade do Rio, mas todo o Brasil. Para Reinaldo, dona Vitória seria muito útil em Brasília nessa época de CPI do mensalão e de malafide de dinheiro.

— É por isso que queremos que ela se mude para Brasília. Ado uma pena que ela ainda não tenha filmado o Congresso Nacional. Se ela tivesse ido para lá antes, teríamos descoberto essa porridão há mais tempo. Tudo que está acontecendo em Brasília não teria demorado tanto para vir à tona — explica Reinaldo, que grava as cenas do humorístico hoje. — Na verdade, faremos uma homenagem a essa aposentada com direito a muita piada, é claro.

O "Casseta & Planeta" vai ao ar amanhã, depois da novela "América".

Unimed



Rio

ANS nº 293321

O MELHOR
PLANO DE SAÚDE
É VIVER.
O SEGUNDO MELHOR
É UNIMED.

a partir de:
79,22

*Plano Familiar Personal. Dto. Coletivo de 0 a 18 anos. Cobertura Estável

CARÊNCIA REDUZIDA
de 0 à 58 anos mesmo sem plano anterior

Condições Especiais para PLANO em GRUPO
Mínimo de 2 pessoas



0800 282 88 08

PLANTÃO: 2ª à 6ª de 8:30 às 20:30h

Golden Cross

Com tantas vantagens, fica fácil escolher!

Escolha mais saúde e economia para sua família! Só a Golden Cross tem os melhores planos e a maior cobertura.

Planos

R\$

a partir de:

51,41*Atendimento Médico
Domiciliar de Emergência
GRÁTIS POR 9 MESES**

CONDIÇÃO AUTORIZADA

Tecnovendas

Rua Gonçalves Dias, 95 / 408
Centro - Rio de Janeiro

Associe-se já! Ligue:

2224-9293npe
NÚCLEO DE PROTEÇÃO EA cobertura ideal para todos os
planos empresariais também está
com novas opções! Confira!

* Preço referente ao plano Golden R02 (R\$11), com cobertura hospitalar, na faixa etária de 0 a 18 anos, administração em aperto coletivo, na Promotora Plano Familiar e com 20% de desconto nos 18 primeiros meses de vigência, válido até 31/08/05. ** Condição de contratação obrigatória.

EXTRA • Terça-feira 30 de agosto de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Estamos ocupando a favela 24 horas e desmontamos as bocas-de-fumo."

Célio Nogueira, comandante do 19º BPM (Copacabana)



POLÍCIAS MILITARES SE REFUGIAM dos tiros de traficantes da Morro Dona Marta, em Botafogo, na noite de ontem, quando faziam uma operação. Três PMs ficaram feridos no confronto

Tabajaras vai para Botafogo

PMs faziam uma operação para prender traficantes filmados por Dona Vitória e que estão refugiados

■ DANIEL ENGELBRECHT
daniel.engelbrecht@rediglobo.com.br

■ SÉRGIO MEIRELES
meireles@terra.br

■ Cinco pessoas, entre elas três policiais militares, ficaram feridas em um intenso tiroteio na tarde de ontem, no Morro Dona Marta, em Botafogo. A favela é dominada pelos traficantes da Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, que está ocupada desde a última quarta-feira, dia 24. A operação começou após a denúncia de uma aluna de 90, que usa o nome fictício de Dona Vitória, e durante dois anos, filma os traficantes da janela de seu apartamento, levando 25 pessoas para a cidade, entre elas sete PMs.

Fim da tranquilidade

A intensa troca de tiros começou no interior da favela e se estendeu para a Rua São Clemente, uma das principais vias do bairro. Os três PMs, o morador Antonio José Rodrigues, de 42 anos, e a repórter da Rede Bandas Nadas Nádja Hackl ficaram feridos sem gravidade. Eles foram atendidos no Hospital Miguel Couto, na Gávea, e liberados em seguida. O relatório público

da PM, tenente-coronel Antonio Leontário, disse que a operação não tinha o objetivo de prender traficantes da Ladeira dos Tabajaras.

Mais de 200 pessoas tiveram que esperar na Praça Corumbá por duas horas pa-

ra poder subir para suas casas. Segundo a PM, o confronto começou quando uma patrulha do Grupamento de Apoio Tático (GAT) do batalhão, em policiamento de rotina, foi atacada.

O tiroteio começou por volta

de 17h e ficou ainda mais violento depois que o Batalhão de Operações Especiais (Bope) chegou num veículo blindado (cavalo), por volta de 18h30m. Eles foram resgatados por um tiro e um sargento atin-

gido na mão por estilhaço de granada, ambos do 2º BPM. Durante a ação, um soldado do Bope também foi baleado no peito. Segundo informações de outros policiais, ele foi atingido dentro do cavalo, por um tiro disparado do alto.

Moradores dizem que DPO foi invadido

■ Moradores do Morro Dona Marta disseram que a polícia foi à favela porque o Detachamento de Policiamento Operativo (DPO), numa das ruas de acesso, foi invadido por bandos da Ladeira dos Tabajaras, que desde a semana passada estão refugados na comunidade. A informação não foi confirmada pela polícia. Segundo a inspetora Marina Magezi, chefe do Setor de Investigação da Polícia Civil, a favela em Copacabana é controlada pela mesma quadrilha do morro de Botafogo.

— Fiqui dentro do bairro de uma barquinha, que foi atingido por um tiro. Outras balas pagaram no cavalo, que estava perto — disse o perito Jackson Oliveira, de 22 anos, que mora há sete meses no Morro Dona Marta e nunca tinha visto um tiroteio. Três tiros ainda atingiram um posto de gasolina na Rua São Clemente.



MORADORES DA REGIÃO foram impedidos de voltar para suas casas e esperaram o fim do tiroteio em um dos acessos à favela

Pichações do tráfico de drogas são apagadas

■ Além de crianças se drogando e traficantes armados pelas ruas em frente a seu apartamento, Dona Vitória se indignava cada vez que, da sua janela, via nos muros da Ladeira dos Tabajaras pichações exaltando bandos e facções criminosas. Longe da antiga casa, ela não poderia ver as novas pichações, que começaram a ser pintadas ontem.

— Estamos ocupando a favela 24 horas e desmontamos as bocas-de-fumo. Agora vamos tirar as pichações — disse o tenente-coronel Célio Nogueira, comandante do 19º BPM (Copacabana).

Em suas narrativas enquanto filmava, Dona Vi-

ria dizia que a polícia deveria limpar a comunidade não só dos bandos, mas também das siglas de uma facção criminosa escrita nos muros. — Quero que limpem essas pichações. Um absurdo. Tem que tirar tudo isso, pintar tudo. Não pode ter estes nomes como se fosse propriedade deles. Isso é uma afronta — disse ela.

Preso e liberado

Ontem, uma equipe do 19º BPM chegou a deter um homem de 21 anos. Ex-militar, ele abandonou a favela um ano atrás. Conduzido até a 12ª DP (Copacabana), foi liberado em seguida.



UM PM CORRE a pichação num muro da Ladeira dos Tabajaras

Suspeito é preso e liberado pela Justiça

■ A 2ª Vara da Infância e Juventude do Rio decidiu se Michel Xavier Maniz, de 19 anos, permanecer preso. O rapaz foi detido por policiais militares, na tarde de domingo, por aparecer nas filmagens feitas por dona Vitória, na Ladeira dos Tabajaras. Pouco depois, foi liberado pela Justiça, indecidi-

do o pedido de prisão feito pela polícia.

A promotora Cláudia Balbin entende que Michel não deveria permanecer preso, já que na época das filmagens era menor de

idade. Segundo ela, não há comprovação de que, atualmente, ele continue praticando crimes.

O juiz Leony Maria Pinho aceitou o pedido da promotora, mas encaminhou o caso à 2ª Vara da Infância. Michel é suspeito de tráfico e associação com traficantes.

Investigação

A Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente abriu inquérito para apurar o envolvimento de menores com os traficantes da Ladeira dos Tabajaras.

EXTRA • Quarta-feira 31 de agosto de 2005 • 2ª EDIÇÃO

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Eles não se importam em atingir civis inocentes, como o morador da comunidade, a repórter e os três policiais"
Ricardo Quarenta, comandante do 2º BPM (Botafogo)

Traficantes fizeram tiro ao alvo

Confronto que deixou cinco feridos na segunda-feira teve mais de mil disparos. Ontem, houve novo banguê-banguê

■ FOTOS: GUSTAVO
SANTOPHILIA/ALFA
■ LUIS LUIZ
SILVA/ALFA

Depois de dormirem apavorados com o tiro que teria cinco pessoas na noite de segunda-feira, os moradores de Botafogo acordaram em um assalto. Pouco depois das 6h, policiais do 2º BPM (Botafogo) entraram em confronto com traficantes na mata que cerca o Morro Dona Marta. Não houve, no entanto, informações oficiais sobre feridos.

Para comprovar que os bandidos estão atirando a esmo, o comandante do 2º BPM, tenente-coronel Ricardo Quarenta, disse que os traficantes dispararam mais de mil tiros no confronto de ontem. Segundo a PM, foram encontradas na favela cápsulas de fuzil 7,62, 223 e 556 e de pistolas 9mm, 45 e 44.

— É a prova de que os traficantes atiraram indiscriminadamente, não se importando em atingir civis inocentes, como o morador da comunidade, a repórter e os três policiais — disse Quarenta.

Fuzis e granadas

De acordo com um soldado do 2º BPM, que participou do confronto e pediu para não ser identificado, eram mais de 20 homens armados com fuzis e até granadas.

— Eles correram mata adentro e começaram a esconder, mas alguns, um quatro ou cinco, com certeza ficaram feridos.

O comandante do 2º BPM admitiu que os traficantes do Tabajaras tinham realmente se refugiado no Morro Dona Marta. Agora, no entanto, a tendência é de que eles fujam para outras favelas. Por isso, um dos mortos que a polícia deverá fazer incêndio é o do Cemitério, em Laranjeiras. Ontem, a reportagem do Dia da Manhã chegou por volta das 3h, e foi feita por homens do Batalhão de Operações Especiais (Bope). Durante todo o dia, 188 policiais procuraram traficantes, armas e drogas, mas nada foi achado. O helicóptero da PM deu cobertura à ação.

Com o dia claro, moradores de prédios e casas localizadas nos acessos à favela puderam ver os estragos proporcionados pelo tiroteio da noite anterior. A fachada de um apartamento da Rua Barão de Macaúba, por exemplo, tinha mais de 60 marcas de tiro.

— A bola entrou aqui — disse uma moradora, apontando, mostrando o vidro da sala perfurado.

Atividade interrompida

Quem vive, trabalha ou estuda próximo ao Morro Dona Marta teve a rotina estudada. Escolas suspenderam atividades no ar livre, transferiram provas e muitos pais não levaram seus filhos às aulas. Quatro frentes

de trabalho do projeto de urbanização que a Secretaria estadual de Meio Ambiente está realizando no Morro Dona Marta foram interrompidas.

No Colégio Santo Inácio, os alunos do turno da manhã ouviram os disparos do confronto que ocorreu por volta das 8h no morro. A direção suspendeu nas duas tardes o

recreio e também as atividades esportivas.

Na Escola Alameda Caravaca, que fica na Rua São Clemente, as atividades foram suspensas. A diretora Margaret Miller tentou manter a rotina, mas disse que a frequência foi reduzida.

Segundo a Secretaria esta-

dual de Meio Ambiente, por orientação da PM, os trabalhos foram suspensos. Os operários que trabalham na construção do plano inclinado, de prédios e casas e recuperação de fachadas ficaram trabalhando mata adentro.

A exemplo da Ladeira dos Tabajaras, o Morro Dona Marta ficará ocupado pela polícia.



POLICIAIS MILITARES voltaram ao Morro Dona Marta: novo tiroteio assustou moradores do morro

Ferido volta ao local do tiroteio

Um dos cinco feridos no confronto de segunda-feira, o jornalista Antônio José Rodrigues, de 42 anos (12 de maio), voltou ontem ao local onde foi baleado na perna esquerda. Ele não parecia preocupado com o ferimento.

— Estava bebendo aqui e começamos os tiros — disse Antônio, que foi levado ao Miguel Couto, de onde fugiu, já que não quis fazer cirurgia.

Além dele, o tenente Marcelo de Castro e o soldado Edson da Silva, ambos do 2º BPM, e o soldado do Bope Marcelo Salim foram baleados, mas jurem estar bem.

Para o comandante Ricardo Quarenta, o motorista da Band foi impedido de passar pela Rua São Clemente.

— Houve impedimento do motorista ao passar com o carro pela área de tiro — disse, se referindo ao caso da repórter Nadja Haddad, que estava no carro e foi atingida.

Questionado sobre o fato

de a Rua São Clemente não ter sido interditada, Quarenta disse:

— O conflito começou, mas não causou qualquer transtorno à população. Devíamos o trânsito e fechamos uma pista, controlando o resto em duas. Até porque parou o trânsito na Rua São Clemente para a polícia.



ANTÔNIO: atingido na perna

"Eu segurava a mão de Nadja. Ela gritava de dor e rezava"

Moube Ferreira
de 30 anos, cinegrafista

Estávamos chegando ao Morro Dona Marta, na Rua São Clemente, em frente à praça, quase no posto de gasolina. Nessa hora, a Nadja me disse que tinha sido atingida. Eu até brinquei com ela, dizendo para que parasse de bobear. Foi quando elin-

para o lado e vi o vidro do carro estilhaçado e ela ensanguentada. Foi dirigindo como um louco para salvar a minha amiga. Dirigi só com uma mão. Com a outra, a segurava. Ela disse que não queria morrer, gritava de dor e rezava. Pensei na minha família e pedi forças. Foi assim que cheguei ao Miguel Couto.

Morro em Botafogo é a base de quadrilha

■ Nas investigações sobre as filiações feitas por Dona Vitória na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, o Morro Dona Marta aparece como a principal base do traficante Sérgio Francisco do Nascimento, o Sérgio ou Catuca. O bandido controla as bocas-de-fumo para Ronaldo Pinto Lima da Silva, o Ronaldinho, preso em Bangu 3. Três policiais do 2º BPM (Botafogo) foram presos e outros policiais da unidade estão sendo investigados por envolvimento com a quadrilha, entre eles um capitão e um tenente.

Sérgio decidiu sobre o pagamento de propina para policiais, mesmo para os do 19º BPM (Copacabana), quando estava no Morro Dona Marta. Uma interceptação

telefônica feita com autorização judicial, Sérgio conversou com Ronaldinho sobre quanto pagariam para evitar incursões nos morros. O acordo, como chamam a propina, era para evitar operações policiais na Ladeira dos Tabajaras, no Morro dos Cabritos e no Morro Dona Marta, áreas dominadas pelo grupo

de Ronaldinho.

Sérgio chegou a citar o nome de guerra de um dos policiais do batalhão de Botafogo, que está preso. Em outra conversa, eles trataram de valor a ser pago a uma equipe de policiais.

— "O ligado, mas tinha que dar mais quanto pros outros cara?" — pergunta Ronaldinho, de Bangu 3.

— "Uns dois conto (R\$ 2 mil). O tratado foi dois conto, mas a área ficou tranquila, ficou limpa mesmo. Essa semana ficou tranquilo livre mesmo, entenderam, nenhuma visita sobre na área. Mas ficou muito pesado, vai ficar em seis conto (R\$ 6 mil)", respondeu Sérgio.

Criminosos espalhados pelo Rio

■ As informações passadas ao Disque-Defesa (2253-1177) sobre os esconderijos de bandidos da Ladeira dos Tabajaras apontam, além do Morro Dona Marta, para os bairros de Vicente de Carvalho, Bangu, além de uma favela

no município de São Gonçalo. Segundo informações passadas por testemunhas, pelo menos quatro bandidos estariam escondidos no Conjunto Iguaçu, em Vicente de Carvalho.

No domingo, policiais do

9º BPM (Rocha Miranda) detiveram um homem que confessou ter sido flagrado por Dona Vitória. No entanto, o pai de plântio não decretou a prisão do suspeito, porque na ocasião em que foi filmado era menor.

LIGAÇÕES PERIGOSAS

Um grampo telefônico do dia 6 de julho mostra as ligações entre as duas morros. Nelas conversam Ronaldinho, chefe do tráfico, preso em Bangu 3 e um traficante conhecido como Sérgio.

Uma gravação confirma o envolvimento do capitão PM preso com o tráfico.

RONALDINHO — É a área, o que foi feito antes?

SÉRGIO — É, pessoal, de favela que é a segunda, lá do outro lado Ladeira dos Tabajaras, lá do outro lado, mas aqui (Morro

Em outro trecho, o valor da propina é citado.

RONALDINHO — É, mas aí tem que explicar a área que dessa forma, lá, entendendo, o negócio é o que a área é, o caso se dá, já.

SÉRGIO — É, eu falei com ele, aí ele falou que ele trabalha na área, é, tem aquela coisa, entende, aí, não sabe falar, tá certo. Aí a papo que ele deu no caso, que é o caso que não determina pra onde quer vir, tá certo, mas que o caso não resolve a perda do Diniz (PM do 2º BPM) também, que a mulher o Diniz não tem longe do Morro Dona Marta, né, acabou com esse caso, que os caras que é o problema lá vai ficar, vai mandar todo mundo embora, vai mandar todo mundo pra longe, né, que a área vai ficar tranquila.

RONALDINHO — Tá ligado, mas tinha que dar mais quanto pros outros cara?

SÉRGIO — Uns dois conto (R\$ 2 mil), o tratado foi dois conto, mas a área ficou tranquila, ficou limpa mesmo, ficou mesmo. Essa semana ficou tranquilo livre mesmo, entenderam, nenhuma visita sobre na área. Mas ficou muito pesado, vai ficar em seis conto (R\$ 6 mil).

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS

2ª EDIÇÃO • Quarta-feira 31 de agosto de 2005 • EXTRA



JANELA INDISCRETA

"Só no momento em que Dona Vitória tornou público o problema dessas crianças é que percebemos que temos que fazer algo para tratar desses meninos"

João Ferreira Castano, Juiz

Imagens podem salvar vidas

Força-tarefa se reúne para identificar nas cenas gravadas por Dona Vitória menores que usaram drogas

Integrantes do Juizado de Menores e da Polícia Civil se reuniram ontem para assistir às cenas de crianças consumindo drogas e portando armas na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, Zona Sul da cidade.

As imagens que chocaram o país foram gravadas por Dona Vitória e divulgadas

com exclusividade pelo EXTRA, na semana passada. O objetivo do encontro foi traçar estratégias para identificar e apreender os menores infratores que aparecem nas fitas de vídeo.

Como medida socioeducativa, os menores infratores apreendidos serão internados — adiantou o

juiz Marcelo Chaves Villas, da 2ª Vara da Infância e da Juventude.

A indignação tomava conta de Dona Vitória enquanto filmava os menores usando drogas. "Isso é o fim da dignidade humana. É o fim da dignidade", revoltava-se, ao narrar as cenas de crianças cheirando

cocaína e fumando maconha no morro.

Pais drogados

De acordo com o Núcleo de Atenção ao Uso de Drogas, da Uerj (Nepad), hoje mais de duas mil crianças e adolescentes são atendidos em centros comunitários com a Fundação da Adolescência

no estado. Mas o número de dependentes químicos pode ser bem maior, já que muitos pais são usuários de drogas e não encaminham os filhos para tratamento.

Devido ao aumento de casos, o Nepad criou um dia de plantão na semana dedicado às crianças usuários de maconha, cocaína e solventes.

— Quanto mais cedo uma pessoa começa a fazer uso de drogas, mais difícil é convencê-la a não se drogar — disse Maria Theresia Aquino, presidente do Nepad.

O juiz Marcelo Villas informou que os menores apreendidos trabalhando para o tráfico de drogas também serão internados.

CRIANÇAS PERDIDAS



«A Juiz Joana Ferreira Castano, presente à reunião, apresentou um projeto específico para tratar menores dependentes de drogas. A Juiz elogiou a coragem e a atitude de Dona Vitória.

— Só no momento em que essa senhora (Dona Vitória) tornou público, com a sua

câmera, o problema dessas crianças é que percebemos que temos que fazer algo para tratar desses meninos — disse a Juiz.

O promotor Márcio Mothe criticou a falta de clínicas municipais especializadas no atendimento a menores dependentes de drogas.



DEJAQUESON se entrega e confessa que trabalha para o tráfico

Mais dois presos da Ladeira dos Tabajaras

Dois homens foram presos ontem por policiais militares que ocupam a Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, desde a divulgação pelo EXTRA das imagens de traficantes gravadas por Dona Vitória. De acordo com o 19º BPM (Copacabana), Dejaqueson Bezerra da Silva, de 19 anos, seria o responsável em habilitar rádios transmissores para os bandidos da favela.

Dejaqueson estava com a prisão decretada pela 2ª

Vara Criminal do Rio e, segundo a PM, se apresentou espontaneamente à polícia. Ele estava sendo procurado desde abril, quando a polícia descobriu que era ele quem habilitava rádios transmissores para os traficantes. Segundo a assessoria de imprensa da Polícia Civil, Dejaqueson vinha sendo monitorado há bastante tempo, e foi flagrado em duas telefônicas gravadas com autorização da Justiça.

Alexandre Nascimento de

Oliveira também foi detido pelos policiais militares. A assessoria de imprensa da Polícia Civil, no entanto, não confirmou sua ligação com o tráfico de drogas na Ladeira dos Tabajaras.

Outros presos

Menos de vinte e quatro horas depois da divulgação das imagens feitas por Dona Vitória, teve início uma série de prisões decretadas pela Justiça. Ao todo, foram expedidos 24 mandados de pri-

ção contra 17 traficantes da Ladeira dos Tabajaras e contra sete policiais militares.

Quatro bandidos já estão presos. Os PMs acusados de envolvimento com os bandidos estão detidos num batalhão em Benfica.

Entre foragidos os traficantes Bruno de Carlotomais Martins, o Breninho BR; Sérgio Francisco do Nascimento, o Calouro ou Sô, ou Coroa, ou Mais Velho; Alexandre Barbosa, o Sagaz; e Diogo Ulrich, o Alemão.

ENTREVISTA

DARIO CONY COMANDANTE DA PM

'Ela tem interesse na indenização'

BARBARA ALENCAR
alencar@extra.net.br

O ex-comandante do 19º BPM coronel Dario Cony criou polêmica ao dizer que as declarações de Dona Vitória eram levianas e irresponsáveis. Em entrevista ao EXTRA, ele diz que a dona estaria mais interessada na indenização que receberia do estado.

— O senhor ainda considera as declarações de Dona Vitória levianas?

— Sim. Entregues um relatório das operações realizadas sob o meu comando na Ladeira dos Tabajaras. Nunca recebi fita. São levianas as afirmações dela de que não era atendida pela polícia.

— Por que o senhor a considera irresponsável?

— Ela diz que não era atendida, mas é mentira. Foi à casa dela e gravei algumas imagens. É irresponsável dizer que o comércio e as escolas eram fechados pelo tráfico. Isso é pânico de cultura do medo. Na Ladeira dos Tabajaras não tem comércio.

— O senhor não acredita na intimidação do tráfico?

— O comércio fecha às vezes quando moreno traficante. Há via trate por telefone. Agente policiais e voltava a abrir.

— As vezes, os próprios alunos fazem isso para não ter aula.

— O senhor fala em cultura do medo, mas a população pode viver tranquila hoje?

— Depende de cada um. Eu estou muito tranquilo no Rio.

— Mas o senhor é coronel e ainda armado.

— Mas sou amarelo. Tenho recebido ligações denun-

ciando: "Ai, tu vai cair, moleque". Quem tem Deus no coração não tem medo.

— O senhor é contra a divulgação das imagens?

— É positivo e negativo, mas é um risco para as pessoas. Outros moradores passaram informações e até fêramos.

— Então há vídeos "Dona Vitória" em Copacabana?

— Não. Essas pessoas não são identificadas, porque só ajudaram. Não querem lucro. Ela tem interesse na indenização. Pedia R\$ 100 mil ao Estado por não conseguir vender o imóvel. O interesse era valorizar a indenização.

— O senhor acredita que a intenção era só essa? Isso minimiza o seu feito?

— Sua colaboração foi esplendorosa, mas não foi heróica em críticas à Polícia Militar e à segurança pública.

Mas ela deve ter imagens do batulhão fazendo operação.

— Mas a não divulgação das fitas não seria uma forma de continuar refém do tráfico?

— Não. O pessoal me ligava para passar informação, sem interesse. O relatório que fiz é baseado em denúncia dela.

O documento tem dados de operações realizadas de março de 2002 a julho de 2004.

— Por que essas pessoas não o defendem, então?

— Não quero. Fico feliz por ser elogiado. Alguns moradores ligaram para dizer que conhecem meu trabalho.

— O senhor diz que não houve omissão, mas por que o tráfico ainda está lá?

— O ideal é conscientizar os jovens sobre o uso das drogas. É um problema policial e social. É preciso ter leis rígidas para o usuário.



COMANDANTE CONY: relatório sobre operações na favela

EXTRA • Quinta-feira 1 de setembro de 2005

O ASSUNTO É A LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Os bandidos podem ter fugido para qualquer outro morro da mesma facção, mas acredito que a maioria está no Dona Marta."

Marina Magenti, chefe de investigação da Polícia

Traficantes interferem até nas obras do governo do estado

Grampos revelam que bandidos do Dona Marta escolhem operários de comunidades da mesma facção

© 1999 CURMÃO
Tudo o que é bom tem fim

■ A interferência do tráfico de drogas durante a execução do Projeto Urbanístico no Morro Dona Maria, em Botafogo — um empedimento do governo do estado que custeie os cofres públicos R\$ 25 milhões — pode ter causado a dispersão ou o remanejamento de 30 homens que trabalhavam para a construtora C.R. Almeida. Interceptação telefônica feita pela 12ª DP (Copacabana) com autorização judicial, revela que os traficantes não permitiam na obra trabalhadores oriundos de morros e favelas dominados por facções criminosas rivais ao Dona Maria.

A investigação da delegacia de Copacabana, que ganhou força com as imagens feitas por Dona Vitéria (nome fictício) das traficantes da Ladeira dos Tabajaras, resultou em gravações de 800 horas de conversas das traficantes. Num dos grampios, feito em 20b6m do dia 7 de julho deste ano, um homem identificado como Zé Mário utiliza o radiotransmissor de gerente de tráfico no Dona Maria, Sérgio Francisco do Nascimento, e Sérgio, para falar com o dono das bocas-de-fumo da favela, Romildo Pinto Lima da Silva, o Roldãozinho, que está comprando o peão em Bangu 3.

Contratações

legaria seria da associação de moradores do morro, diz para Ronaldinho que teve uma reunião com responsáveis pela empreiteira e representantes da Secretaria de Desenvolvimento Urbano para tratar da contratação de pessoal.

"Sentamos com todo mundo, esclareceu tudo, desabafamos tudo, pedimos pra tirar o pessoal que não é do arco que é igual a nossa (da mesma facção)," explicou Zé Mário.

Ele continua a conversa dizendo que iria fiscalizar as novas contratações pessoalmente. De sua cela em Bangs 3, Ronaldinho ouviu ainda de Zé Mário que haveria rigor nas novas contratações de mão-de-obra.

A presidente da Associação de Moradores do Dona Marta, Eliane dos Santos Souza, disse que Zé Mário não é ligado a associação.

NOVE: este tema está na pauta dos debates populares.

OPERÁRIOS VETADOS

[illegible]

O traficante conhecido como Serjão, ou Mão Velha, faz contato com o traficante Ronaldo, preso em Bangu 3. Serjão passa o telefone para um homem identificado como Zé Mário, que explica que operários que moram em favelas de favelas diferentes não vão trabalhar nas obras no Morro Dona Marta.

Construção de uma cred

Trabalhadores deixam as áreas de risco na favela

tes títulos na favela.

Frontes de trabalho

As sete frentes de obra em andamento no Dona Marta fazem parte de um projeto de urbanização — que começou em junho de 2004 — de responsabilidade do governo do estado.

Além do plano inclinado, que deve ser concluído em setembro deste ano, estão previstas as construções de um ginásio poliesportivo; de um salão multi-uso e a renovação dos sistemas de esgoto, água e lixo. A única parte do projeto que está parada é a creche, embargada pela Justiça.

A assessoria de imprensa da Secretaria estadual de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente afirma que a empresa responsável pelas obras no Dona Marta é a C.R. Almeida S/A Engenharia de Obras.

Segundo a assessoria, a empresa não teria comunicado problemas na fase de contratação de operários, nem durante o decorrer das obras. A empresa foi procurada pelo EXTRA, mas ninguém foi encontrado para comentar o caso até o fechamento desta edição.

Repórter de TV ferida sai do CTI

■ A repórter da TV Bandeirantes Nadja Hadfod, de 24 anos, atingida quando chegava ao local, na segunda-feira, deixou ontem o CTI do Hospital Samaritano e foi transferida para uma unidade semi-intensiva. Segundo os médicos, ela está lúcida, já não sente mais dores e não corre risco de morte. Nadja foi atingida no ombro direito e teve o pulmão perfurado. Três PMs, um morador e o cinegrafista que acompanhava Nadja também ficaram feridos no confronto, mas não correm risco.

Policiais militares ocuparam então uma área no alto do morro, onde cerca de 20 bandidos teriam feito os disparos. A posição permitiu uma ampla visão da subida do morro e da Rua São Clemente. Policiais também percorreram o morro fotografando os becos da comunidade. A polícia acredita que a maioria dos bandidos ainda ocupa o Dona Marta:

— Eles podem ter fugido para qualquer outro morro da mesma favela, mas acredito que a maioria não deixou o Dona Marta — disse então o chefe de investigação da Polícia, inspetor Maurício Magalhães.

● **Enforcados pela onirizada** de Dom Bosco, Vitória, que filmou e denunciou bandidos da Ladeira dos Tabajaras, os moradores da comunidade passaram a ajudar a polícia a prender os traficantes que dominam as bocas-de-fumo no local. Ontem de manhã, uma ligação no Dique-Edmundo (2253-1137) levou os PMs do 19-BPM (Copa-Bacana) à casa onde estava Omar Pereira Bezerra, o Bêdo, de 23 anos, apontado como o gerente do tráfico local.

Ele foi preso com uma pistola e ainda responderá por tentativas de corrupção, o que lhe valeu a prisão em 1998. PMs R3 2 mil, além da arma, para ser liberado. Bêdo cumpria dois anos e meio da pena de seis anos por assalto à mão armada.

Em 29 de janeiro de 2000, ele foi preso em flagrante com outros cinco homens que invadiram o apartamento de ex-governador Mécirra Franco, no Leblon.

— Além do Diogo-Denúncia, que nos levou até ele, eu necessitei algumas ligações aqui no batalhão para-batendo pela prisão do Bidi. Segundo denúncias anô-nimas, ele vivia de fuful para cima e para baixo — afirmou um PM do serviço reservado.

Mãe de Bidu, dona Valéria (que pode parar não ter o sobrenome revelado), de 42 anos, afirma que tem o envolvimento com traficantes da Ladeira dos Tabajaras.

— Gostaria que ele não tem mais nada a ver com o crime há três anos, desde que ele saiu da prisão. Desde então, ele não tem trabalho fixo, ele faz bicos, mas realmente quero que dar emprego para uma

pressão no condicional — disse a mãe do preso.

Um cunhado de Bidu também foi detido, já que a polícia tinha recebido informações de que ele seria foragido da Justiça de Brasília. No fim da tarde, entretanto, ele foi liberado.

Base destruída

Hoje, homens do 19.^o BPM vão destruir dois locais que serviam de base e de paíxo para traficantes.

Se em Copacabana a Polícia Militar continua ocupando a Ladeira dos Tabajaras, em Botafogo os homens do 3.^o BPM também estão no Morro Dona Marta.

Ortens, a localidade conhecida como "Cerequinha", de onde, no noite de segunda-feira, os bandidos disputaram a posse ferida de dois presos, estão sendo atacados por uma equipe de policiais do Grupamento Tático Móvel (Gatam).

Polícia prende ex-gerente do Tabajaras

Moradores ficaram sem energia

■ O tráfego travado entre transformadores e políticos no Morro Dona Marta deixou pelo menos 200 famílias sem luz. O apague em punte da favela foi provocado por disputas que atingiram um dos cabos de energia. O fornecimento só foi restabelecido na tarde de ontem, 68 horas após o corte, porque só então os técnicos da Light tiveram a segurança po-

— Liguei para a Light na segunda-feira à noite. O homem que atendeu disse que os técnicos iriam esperar acalmar a situação no morro para iniciar o reparo. O técnico acabou, mas eles não vieram — reclamava ontem de manhã o porteiro Paulo Goulart, de 51 anos.

À tarde, equipes de emergência da Light iniciaram os reparos. De acordo com a empresa, apesar de o morro ter sido comunicado a falta de energia, o problema foi resolvido à tarde e a energia, restabelecida. Na noite da Light, apenas 30 famílias ficaram sem luz. Os outros cerca de 170 moradores tinham luz.

Colaboração
Leticia Lúcio e
Marcos Fernandes

EXTRA • Sexta-feira 2 de setembro de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Com as árvores na frente, os bandidos conseguiam fazer a contenção quando a polícia chegava à favela"
polícia do 19º BPM (Copa Cabana)

Polícia dá o nome de Dona Vitória a posto comunitário

Casa usada por traficantes da Ladeira dos Tabajaras recebe o nome de idosa que filmou bandidos

■ **USAR UNIFORME**
luciano@extra.net.br

Com a Ladeira dos Tabajaras ocupada há uma semana, depois das denúncias de uma idosa que usa o nome fictício de Dona Vitória — a aposentada que durante dois anos filmou o tráfico da janela de seu apartamento —, os policiais do 19º BPM (Copa Cabana) começaram a fazer algumas mudanças na comunidade. Os traficantes saíram dali, deixando para trás abrigos que serviam para ancorar a polícia em eventuais operações e também para reuniões de bandidos. No alto do morro, na Rua Vitória Régia, uma das casas virou posto de policiamento comunitário (PPC), que ganhou um carinhoso nome: Dona Vitória.

— A coincidência incrível é que a rua também leva o nome Vitória. Tudo começou com ela, e agora esse aqui vai

ser o PPC Dona Vitória, que foi quem conseguiu tudo isso com as filmagens — disse um dos soldados do Grupamento de Apoio Tático (GAT), enquanto pendurava a bandeira do 19º BPM.

A operação para limpar os locais antes dominados pelos

Outra casa usada por bandidos foi demolida por policiais

traficantes começou ontem. No novo posto da PM — uma casa de dois andares — o trabalho foi duro, tendo de limpar até fendas espalhadas pelo chão. Eram garrafas de refrigerante, copos, biscoitos e, principalmente, pilhas.

— Esse tanto de pilha é porque um grupo montou

as coisas daqui de cima, através do radiotransmissor — explicou um PM do serviço reservado (P-2) do batalhão.

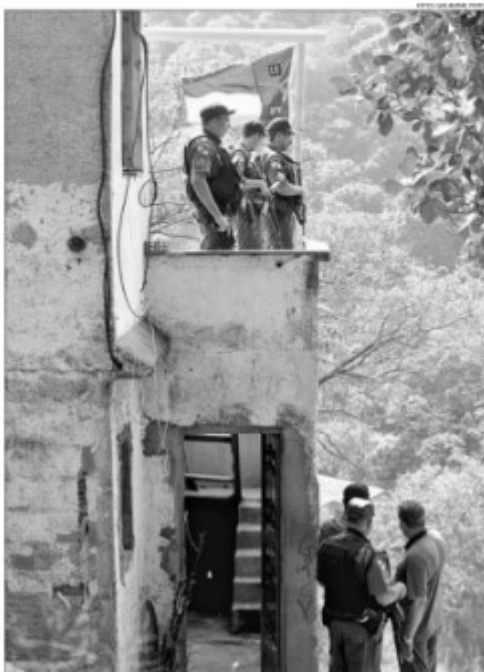
Quartel geral

No início da tarde de ontem, os policiais começaram a destruir uma casa que era uma espécie de posto central dos bandidos da Ladeira dos Tabajaras. O abrigo ficava ao lado da Croche Tia Sônia Crispiana, da prefeitura.

A base ficava logo na entrada da mata, onde há duas trilhas. Frascos de churrasco, pedaços de biscoito e mais pilhas indicam que os bandidos estavam ali até bem pouco tempo atrás.

— Com as árvores na frente eles conseguiam fazer a contenção quando a polícia chegava à favela — disse o PM.

Com tanto entulho amontado, a PM vai acionar a Combar para fazer a limpeza do local hoje.



POLÍCIAS DO 19º BPM a casa dos traficantes que virou posto de policiamento no alto da Tabajara



UM BARRACO USADO por bandidos da Tabajara e demolido por policiais para evitar nova ação do tráfico na comunidade

Ronaldinho perde direito a benefício

■ O traficante Renaldo Pinto Lima da Silva, o Ronaldinho Tabajara, pode entrar no Regime Disciplinar Diferenciado (RDD). Ele foi transferido anteriormente do presídio Plácido Sá Carvalho 2 para Bangu 3. O pedido para castigar o preso, que pode ficar sem receber visitas íntimas durante 180 dias, foi feito pelo secretário de Administração Penitenciária Astério Pereira dos Santos ao juiz da Vara de Execuções Penais (VEP).

O motivo para colocar Ronaldinho em RDD é a utilização de radiotransmissor pelo bandido, mesmo estando preso. Astério ressal-

ta que o traficante estava desde junho no Plácido Sá Carvalho 2, unidade que não tem bloqueador de celular, e de onde ele falava. A polícia havia divulgado que o criminoso cumpria pena em Bangu 3, de onde estaria fazendo as ligações.

Benefício

A progressão de regime fechada para o semi-aberto, que Ronaldinho teve direito, foi negada pela secretaria, em 30 de março de 2005, através de ofício da Vara de Execuções Penais. O preso foi transferido, naquela ocasião, para a Penitenciária Vieira Fátima Neto, em Niterói.

Sindicato quer lista de afastados

■ **PARO OPERÁRIO**
luciano@extra.net.br

■ A empreiteira C.R. Almeida decidiu se calar sobre o suposto renúncia de 30 dos 480 operários que trabalhavam nas obras do Projeto Urbanístico no Morro Dona Marta, em Botafogo, a mando do tráfico, ocorrido em julho. Entretanto, o Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias da Construção Civil do Rio, quer saber quem são os trabalhadores retirados da obra.

O diretor de fiscalização do sindicato, Fábio Monteiro, informou que o departamento jurídico vai marcar uma reunião com a empreiteira até a próxima semana.

Nós não recebemos nenhuma denúncia de epis-

ódios que estão naquela obra. Mesmo assim, queremos saber o que ocorreu e por isso vamos marcar uma reunião com a empreiteira para ouvir o que eles tem a dizer — afirmou Monteiro.

Outro, o EXTRA publicou uma reportagem telefônica feita pela 12ª DP (Copa Cabana) com autorização judicial, de um morador do morro identificado como Zé Mário e o chefe do tráfico da favela Ronaldinho Tabajara, que está preso.

Na conversa, o morador, que já foi ligado a associação de moradores, diz que teve uma reunião com representantes da construtora e da Secretaria de Desenvolvimento Urbano, que está preso. 30 operários que moravam em áreas onde o

tráfico era chefiado por facções rivais foram retirados das obras do Morro Dona Marta.

Lista de operários

A listagem com os nomes de trabalhadores que ainda estão na obra e os empregados que passaram por lá também será pedida pelo sindicato à C.R. Almeida.

— Vamos mandar uma equipe do sindicato até a obra no Morro Dona Marta para conversar com os operários que estão lá. Precisamos ouvir o patrão e o trabalhador — explicou Monteiro.

O comandante do 2º BPM (Botafogo), coronel Ricardo Queiroz, disse que tomou conhecimento do fato pela reportagem. Ele afirmou que não houve comunicação formal à polícia.



A OBRA DA CROCHE no Morro Dona Marta: funcionários foram sendo afastados por ordem do tráfico

EXTRA • Sábado 3 de setembro de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Não tenho certeza, mas alguns desses menores podem estar até mortos por conta do envolvimento deles com o tráfico de drogas."

Guarany Vianna, juiz titular da 2ª Vara da Infância e da Juventude

Delegacia de menores não investiga crianças filmadas

Resolução de 2003 impede DPCA, que fica no Centro, de apreender jovens na área de Copacabana

■ MARCO ANTONIO MARTINS

marcoantonio@brasil.com.br

■ Dez dias após a denúncia de uma apostolada de 80 anos, que usa o nome fictício de Dona Vitória, a polícia ainda não decidiu que órgão vai apreender os menores flagrados nas imagens filmadas pela câmera de segurança da Ladeira dos Tabajaras.

Responsável por investigar delitos praticados por menores, a Delegacia de

Proteção à Criança e ao Adolescente (DPCA) não tem atuação no Centro do Rio, de acordo com promotores da infância. Isso acontece pela resolução 631, assinada em 2 de junho de 2003, pelo então secretário de Segurança Pública, Anthony Garotinho. O documento prevê que os registros de apreensão de menores sejam feitos nas delegacias distritais deixando com a unidade especializada apenas os registros na área

que compreende da 1ª DP (Praça Mauá) a 7ª DP (Santa Teresa).

Oito inquéritos

Só depois do inquérito feito nas delegacias, os registros devem ser encaminhados para a DPCA, o que demora a acontecer. Neste ano, de acordo com um relatório da Inspetoria Geral, a especialidade abriu apenas oito inquéritos.

— É por isso que a situação no Tabajaras estava dispo-

jeito. O que acontece é um descompasso da lei federal — afirma o promotor Mônica Moscheta na denúncia ao Instituto da Criança e do Adolescente (ECA).

De acordo com o ECA, os registros de apreensão de menores de idade devem ser feitos na delegacia especializada. Ele é um dos promotores que enviou um documento ao secretário de Segurança Pública, Marcelo Inácio, com uma série de providên-

cias que devem ser tomadas para suprir a utilização das drogas por menores na cidade. Entre os locais, a Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, onde Dona Vitória filmou menores usando cocaína e maconha.

Filmagens

Por coincidência, a resolução foi assinada seis meses antes de Dona Vitória iniciar as gravações. Nesses dois anos em que a resolução foi co-

locada em prática, a delegacia especializada foi reformada e recebeu recursos da administração da Polícia Civil.

Atualmente, a DPCA tem cerca de 20 carros para investigar crimes no Centro da cidade, enquanto a 12ª DP (Copacabana), por exemplo, possui quatro viaturas. A Secretaria de Segurança Pública informou, através de sua assessoria, que a resolução não impede que a DPCA investigue crimes fora do Centro da cidade.

AÇÕES

Algumas sugestões dos promotores da infância para resolver a questão dos menores viciados ou envolvidos com o tráfico:

■ ÁREA

Fim da resolução que limita a atuação da DPCA

■ CAPACITAÇÃO

Capacitação das polícias da DPCA e batalhões da PM

■ OPERAÇÕES

Operações conjuntas com a Secretaria Municipal de Assistência Social para triagem dos adolescentes

■ FISCALIZAÇÃO

Maior fiscalização a delitos como fornecimento de cocaína e favorecimento à prostituição

■ PREFEITURA

Integração com a Prefeitura do Rio para atender crianças infratoras

■ CADASTRO

Criar um único cadastro que permita um controle sobre os adolescentes com posse por parte da polícia



IMAGENS FILMADAS por Dona Vitória, que mostram o envolvimento de menores trabalhando para o tráfico e usando drogas

Juiz defende participação da especializada

■ SÉRGIO MENEZES

sergio@brasil.com.br

■ De volta ao cargo de titular da 2ª Vara da Infância e da Juventude do Rio, depois de passar dez dias trabalhando em Angola, na África, o juiz Guarany Vianna, defende a ideia de que a Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente (DPCA) faça o trabalho de apreensão de menores infratores na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana.

— Acho que esse trabalho deve ser concentrado na DPCA. Isso porque esses menores vêm de toda a parte da cidade e não apenas de Copacabana. Além disso, a unidade é uma delegacia especializada nos assuntos envolvendo menores infratores — disse Guarany Vianna.

Apesar de apontar, em média, 40 casos por dia referentes a menores infratores, até o momento, nenhum dos garotos que aparecem nas imagens filmadas por Dona Vitória foi apresentado ao juiz. Guarany Vianna acha que será difícil localizá-los.



A VISTA privilegiada do PPC Dona Vitória, ocupado há dez dias pela Polícia Militar, no alto da Rua Sargento, no fim da Tabajaras

PPC Dona Vitória será oficializado

■ LESIE LEITÃO

lesie@brasil.com.br

■ O novo Posto de Policiamento Comunitário (PPC) no topo da Ladeira dos Tabajaras — batizado de Dona Vitória — é temporário. Mas o comando do 19º BPM (Copacabana) já vem se mobilizando para regularizar a área, considerada fundamental na estratégia de manter a ordem na favela.

— Dizem que o terreno tinha um dono, mas que já desocupou o lugar há muito tempo. Então, estamos vendo os procedimentos legais para ocuparmos a casa oficialmente — disse o tenente-coronel Celso Nogueira, comandante do 19º BPM.

Há três décadas na polícia, Nogueira tem se mostrado animado com a mobilização favorável dos monito-

res da região em relação à ocupação da Tabajaras.

— Em 31 anos de carreira nunca vi uma comunidade que rechaísse tão pouco o trabalho da polícia. Vemos isso pelo número de denúncias contra o abuso da polícia, que é pequeno. A população daqui, de maneira geral, não contata com os traficantes — afirma.

Bom relacionamento

Celso Nogueira falou ainda sobre a boa relação que os moradores do bairro têm mantido com o batalhão da área.

— Já tínhamos uma boa relação antes das filmagens da Dona Vitória, e agora continua. Temos recebido uma série de denúncias para tentar continuar combatendo o tráfico na região — concluiu o tenente-coronel.

EXTRA • Domingo 4 de setembro de 2005

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"Quando vi a história no jornal, lembrei na hora em como foi criado o roteiro do filme 'Do outro lado da rua'".
Fernanda Montenegro, atriz

Longe da sombra do estado

Embora protegida pelo programa de proteção à testemunha, Dona Vitória quer arcar com suas despesas

■ **EMER GOMES**
tabajajaras@uol.br

Depois de mostrar coragem, Dona Vitória, a aposentada de 80 anos que filma traficantes da Ladeira dos Tabajaras por quase dois anos, dá um exemplo de dignidade. Ela podia ter suas despesas pagas integralmente pelo governo durante o período em que estiver no Programa de Proteção à Testemunha. Mas Dona Vitória não quis ser creadora do

estado e vai custear seus gastos com alimentação, roupas e objetos pessoais.

A atitude surpreendeu até mesmo os funcionários que trabalham no programa. Os gastos com aluguel, luz e água, bem como um plano de saúde serão pagos pelo governo.

"Quero continuar pagando minhas despesas como sempre fiz,

Não quero viver às costas do estado. Trabalho desde os 10 anos de idade", disse Dona Vitória para uma coordenadora do programa.

A aposentada ingressou

há dez dias no programa. Tinha separado oito malas para levar. Mas só pôde carregar uma. Ela ficou surpresa:

"Mas como? Ali estão coisas que não posso li-

car nem dar a ninguém", argumentou ela.

Como Dona Vitória não pôde levar tudo o que tinha separado, o shopping foi a saída para o que ela considerava indispensável naquele momento: compramos creme Nivea; óleo de amêndoas; dois botões; bobs para os cabelos e shampoos.

Antes de se levar para o esta-

do em que passaria a viver, fez uma visita em outra cidade, onde ficou dois dias. A surpresa ficou por conta da visita que recebeu. O secretário Nacional de Direitos Humanos, Mário Mamede, emocionado, ela agradeceu a Dona Vitória a iniciativa.

— Eu vim aqui ao seu encontro para lhe dar um abraço e dizer que eu estou muito agradecido — disse o secretário, emocionado.

Celebreza
Antônio Gomes

Quando a vida imita a arte

■ Quando lançou "O outro lado da rua", o diretor Marcos Bernstein ouviu muita gente dizer que ele havia exagerado ao inventar uma personagem que denunciava pequenos delitos praticados na janela, interpretado por Fernanda Montenegro. Mas ao ver no



CARTAS: filme fez sucesso

EXTRA a história de Dona Vitória, ele admitiu que foi tímido na hora de criar a personagem de filme.

— Dizer que essa parte do filme era muito fantasiosa. Agora vejo que a realidade pode ser muito mais surpreendente que a ficção.

A ideia da personagem surgiu de muitas histórias que Marcos Bernstein ouviu pelas ruas de Copacabana, que serve de cenário para o longa.

— Copacabana é um bairro propício para isso por causa dos prédios muito colados e próximos. Dona Vitória mostrou ser muito corajosa e serve de exemplo para muita gente. Correu o mínimo de risco e pôde fazer o que fez. Poderia até fazer um novo filme. Do lado do morro — acredita o diretor.

Foi uma surpresa ver algo tão parecido

Fernanda Montenegro
atriz

Quando vi a história no jornal, lembrei na hora em como foi criado o roteiro do filme "Do outro lado da rua". O Marcos Bernstein não tirou aquilo da cabeça dele. Há uns velhinhos em Copacabana que, enquanto jogam xadrez, dão o seu cartão, servem também como olheiros, observando tudo que acontece no bairro. Principalmente se você pensar em como é Copacabana, um bairro cheio de janelas que te olham a todo tempo e dão direto para o mar, o morro, ruas ou mesmo prédios cheios de gente. Mesmo assim, foi uma surpresa ter visto algo tão parecido. Mas não é só a vida que imita a arte. A arte também imita a vida.



Dona Vitória deixa seu apartamento em Copacabana e agora está protegida

ONG ajuda na proteção

■ A sede de proteção feita por funcionários da Organização Não-governamental que tem convênio com o governo do estado é reconhecida por outras pessoas que fazem parte do programa. Utilizando o principal meio de contato de quem está escondido — cartas — eles relatam as mudanças em suas vidas. Uma mulher que vive hoje sob proteção, em local desconhecido, agradece. Será dessa forma que Dona Vitória vai passar a se comunicar com pessoas mais próximas.

"Eu não tinha nada e nem amor próprio e hoje eu me amo e amo o meu próximo. Foram vocês que me ensinaram a ter esse sentimento. Hoje eu não sou amada por uma só pessoa, mas sim por 11, isso para mim é de grande importância, pois nem a minha mãe nunca me disse que eu amo", escreveu a mulher.

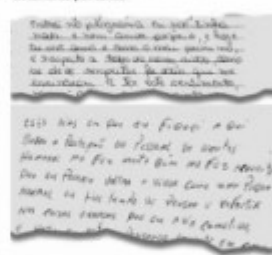
Vida normal

Outra testemunha relata em cartas as mudanças que ocorreram em sua vida. Tudo após conviver com os colaboradores do programa de proteção à testemunha.

"Esses dias em que fiquei aqui sob a proteção do pessoal dos direitos humanos me fez muito bem. Me fez acreditar que eu poderia voltar a viver como uma pessoa normal", relata.

AGRADECIMENTOS

Pessoas protegidas pelo programa agradecem o tratamento por cartas



Aposentada aceita o desafio

■ Nos próximos dias, Dona Vitória deve se mudar para o novo lar onde vai viver. Por enquanto, ela está morando em um hotel. O Programa de Proteção à Testemunha não negocia com ela onde se senta seu novo lar, por questões de segurança. A aposentada também não terá um telefone instalado em sua nova casa. Mesmo sabendo dessas restrições, Dona Vitória não esmoreceu.

Perguntada por uma funcionária do programa se estava triste, ela não hesitou e respondeu:

"Claro que não, minha filha. Tudo o que acontece em minha vida não é por acaso, estou acostumada a aceitar os desafios que a vida me oferece".

Rumo ao desconhecido
Mostrando-se calma, ela emboreou rumo ao desconhecido. Sem deixar escapar sinais de tristeza ou nervosismo, Dona Vitória disse para a coordenadora do programa:

"Estou muito calma e vou não se preocupar, porque eu vou cuidar de você".

Os operadores da rede de proteção se apressaram pela ideia. Ela é a pessoa mais velha já atendida pelo programa. Foram dois dias de uma convivência intensa. Obediente, Dona Vitória não fez muitas exigências. Ela arriscou um pedido que julgou ser difícil de ser atendido, o de comer mel com melancia. Foi atendida. Quando terminou, perguntou:

"Fica feio eu encostar o peito na boca e tomar o caldinho? Eu fiz isso quando era criança. Era tão bom."

Programa tem 500 pessoas

Desde 1999, quando foi criado, o Programa de Proteção a Vítimas e Testemunhas Ameaçadas já teve sob sua tutela 1.100 pessoas. Hoje, há 500, sendo 62 no estado de Rio de Janeiro. Dona Vitória, uma senhora de 80 anos cujo exemplo sensibilizou o secretário de Direitos Humanos do governo federal, Mário Mamede.

— Ela merece o nosso respeito, pois mostrou um

O programa já existe em 16 estados, entre eles, Rio e São Paulo. São de esfera estadual, implantados por meio de convênios com a Subsecretaria de Direitos Humanos da Presidência. Nas federações onde o programa estadual não foi instalado, a Secretaria de Direitos Humanos é responsável direta pela execução.

Amparo financeiro
As testemunhas, o programa de proteção disponibiliza os seguintes benefícios: moradia mobiliada, pagamento

de despesas referentes aos serviços de água e luz, alimentação, vestuário, material escolar, medicamentos, serviços médicos e odontológicos, educação, cursos profissionalizantes, acompanhamento psicológico, social e jurídico. São fornecidos ainda recursos financeiros a título de complementação de renda básica, bem como bolsa de trabalho no valor de um salário mínimo para cada adulto (R\$ 300) e meio mínimo (R\$ 150) para adolescentes em estágio profissionalizante.

EXTRA • Segunda-feira 5 de setembro de 2005 • 2ª EDIÇÃO

O ASSUNTO É LADEIRA DOS TABAJARAS



JANELA INDISCRETA

"O trabalho apenas começou. Estamos no início de uma investigação permanente contra a criminalidade"

Marcelo Rangel, secretário de Segurança Pública

Contribuição de Dona Vitória

Polícia monta o organograma do tráfico na Tabajaras, com ajuda das imagens feitas pela aposentada

de CARMO GOMES
tabajaras@brasil.com.br

• A polícia conseguiu 30 mandados de prisão temporária para traficantes e policiais envolvidos com o tráfico de drogas na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana. A investigação começou com as filmagens feitas por Dona Vitória, a aposentada de 80 anos, que passou quase dois anos

registrando a rotina de uma boca-de-fumo em frente a sua janela. Mesmo com 26 mandados cumpridos, ainda existem quatro bandidos do primeiro escalão do tráfico soltos. Além deles, oito criminosos que aparecem no organograma da quadrilha feito pela polícia e nas imagens de Dona Vitória ainda não foram capturados. Eles foram identificados apenas por apelidos.

Outros tantos que aparecem nas imagens sequer tiveram seus apelidos descobertos. Para o secretário de Segurança, Marcelo Itagiba, este anonimato não vai durar muito tempo. Ele determinou que as investigações para identificar os bandidos continue. — Acho que o trabalho apenas começou. Estamos no início de uma investigação permanente contra a criminalidade — frisou.



O ASSUNTO É @ LADEIRA DOS TABAJARAS

"Julgo procedente o pedido, para, nos termos da fundamentação supra, condenar o réu a pagar à autora indenização por dano material"

Juiz indeniza aposentada que filmou traficantes da janela de seu apartamento por danos morais e materiais

DONA VITÓRIA, depois de ajudar na prisão dos traficantes que filmou de sua janela, agora ganha uma indenização do estado

"Gostaríamos de informar-lhe que, a respeito de sua denúncia quanto à venda de drogas e prostituição em um quilômetro, na praça, em Copacabana, registrada em nossa Central de Atendimento com o número 113254, a Secretaria de Segurança Pública nos enviou a seguinte resposta: 'O assunto foi encaminhado ao comando da 1ª Região da Polícia Militar, para adoção das medidas operacionais adequadas.' Agradecemos sua colaboração e exemplo de cidadania."

■ É uma ação e uma sentença inéditas. Esse juiz inovou e é um homem da grande vida no futuro. Espero que os tribunais superiores confirmem a antecipação de tutela, pois não se sabe se ele pode resistir até o pagamento do precatório. Ele já uma senhora de 80 anos, que enfrentou o estado, ou bandidos, ou seja, os dentro da lei e os fora da lei. Enfrontou ainda a própria Justiça, se utilizando da Defensoria Pública, que passa por dificuldades, e ainda só quanto coisa ela consegue. Quantos vitoriosos teve. Ela quebrou tabus. Devemos perpetuar essa senhora e sempre homenageá-la.