

## 7

### O flagrante: a vigilância e o espetáculo

“Pensávamos saber o que é sentir, ver, ouvir; hoje, essas palavras constituem um problema. Somos incitados a voltar às próprias experiências que elas designam, para defini-las outra vez.”

(M. Merleau-Ponty)

Neste capítulo do presente estudo, buscamos examinar as relações entre controle e prazer tecidas no vídeo que elegemos como objeto de análise. Interessa-nos compreender como a construção do flagrante é perpassada por elementos relacionados à vigilância e ao espetáculo. Para isso, dividimos o capítulo em três seções que versam, respectivamente, sobre: o flagrante como princípio da contravigilância; as condições de produção do vídeo amador; e os efeitos da presença do observador em cena.

#### 7.1

##### O princípio

Como vimos na revisão da literatura, as câmeras dos sistemas de monitoramento aguardam pelo flagrante, de modo que se pode afirmar que este é o seu fim. Cardoso (2010) explica que essa é uma possibilidade remota no cotidiano dos operadores dessas câmeras, que costuma ser saturado de cenas aparentemente bastante desinteressantes. No entanto, segundo o pesquisador “a publicização dos resultados práticos da videovigilância, por meio de flagrantes, é de suma importância para a justificação dessa política de segurança, tanto em função de sua eficácia quanto no que diz respeito à sua legitimidade (p.47).

Diferentemente dessa realidade, percebemos, em nossos dados, que o vídeo amador tem, na vigilância, não o seu fim, mas o seu princípio. A culpa é pressuposta nesse tipo de produção midiática, como se observa no excerto a seguir, que constitui o começo do vídeo que elegemos como objeto de análise. A gravação se inicia no exato momento em que o policial comunica ao suspeito a ordem de acompanhá-lo até a

delegacia. Diante da recomendação de outro policial para que o rapaz seja logo algemado, o cinegrafista amador faz a sua primeira contribuição para a conversa, formulando o flagrante. Observe.

### EXCERTO 1



(Fig. 1: imagem da linha 1)

01 RENAN vambora vamo pra delegacia ((puxa João))  
 02 JOÃO não vai [não] ((projeta o corpo para trás))  
 03 RENAN [não] vai o quê não vai [o quê] ((tenta  
 04 puxar João e ele segue resistindo))  
 05 JOÃO [calma aí cha]ma  
 06 a rita↑lá  
 07 RENAN não vai o quê ((tenta imobilizar João, que se  
 08 debate))  
 09 (0.7)  
 10 LUÍS °>calma< calma ((fala o nome do colega)) <calma>  
 11 ((nome do colega))°  
 12 JOÃO Xxxparáí  
 13 (0.9)  
 14 RENAN não vai o quê?  
 15 (0.9)  
 16 JOÃO calmaaí mano me ↑solta calma a↑í  
 17 (.)  
 18 JOÃO calma aí ô=  
 19 ROBERTO =algema [ele aí pode algemá ele algema  
 20 ele]  
 21 VITOR [policial agredindo morador na  
 22 hora que chegô-] acabô de che[gá do trabalho]  
 23 RENAN [é o QUÊ?] ((vira-se  
 24 para Vitor)) vai me dá uma que-, vai me dá uma  
 25 queda ((rindo)) ele falô que vai me dá uma queda

O vídeo começa com um trabalho mútuo de ratificação entre Renan e João, os únicos que aparecem na tela nesse momento. Nas linhas 01 (*vambora vamo pra delegacia*) e 02 (*não vai [não]*), encontramos o par adjacente ordem-recusa. O

contato físico dos dois sujeitos que estão em foco ratifica o seu envolvimento nessa interação: enquanto o policial puxa João, o rapaz projeta seu corpo para trás, confirmando fisicamente a resistência à ordem dada pela polícia.

A partir desse par, inicia-se uma grande sequência marcada pela resposta do policial à recusa da ordem e por um crescente uso da força. O agente passa a responder ao desacato do suspeito com uma pergunta que realiza a ação de lembrar quem manda ali ([não] vai o quê não vai [o quê] – linha 3). Essa resposta da polícia diante da resistência do suspeito e o emprego de mais força levam João a realizar duas ações: pedir calma ao policial e ajuda ao seu amigo para chamar uma pessoa que possivelmente estava próxima ao local ([calma aí chama a rita]lá – linhas 5 e 6). Com a intensificação do conflito, é a vez de outro policial entrar em cena para também pedir calma (°>calma< calma ((fala o nome do colega)) <calma>° – linhas 10 e 11). Diante da reiteração da afirmação de autoridade de Renan (não vai o quê? – linha 14), o suspeito reitera também seu pedido (calma aí mano me f solta calma aí – linha 16), embora continue mostrando resistência fisicamente.

Nesse momento, um terceiro policial se aproxima para ajudar Renan a conter João, enquanto o agente que pedia calma recomenda que o jovem seja algemado (=algema [ele aí pode algemá ele algema ele] – linhas 19 e 20). É nesse instante que o cinegrafista se dirige a uma audiência projetada, mostrando o que está acontecendo ali como uma quebra da *normalidade* ([policial agredindo morador na hora que chegô-] acabô de che[gá do trabalho] – linhas 21 e 22). Nesse turno, que constitui a primeira contribuição de Vitor para a conversa, o rapaz realiza um *account* da ação policial para os observadores ocultos.

Com essa prática de produção de sentido do evento para a possível plateia virtual, percebe-se, o quanto o *voyeurismo* digital se diferencia do tradicional, em que o espreitador tem que se esconder atrás das árvores ou olhar pelo buraco da fechadura, por exemplo. Nesse vídeo, as portas estão abertas para o observador entrar e olhar à vontade. Assim, já começamos a notar como se associam a vigilância e o espetáculo nesse tipo de produção.

Cabe perceber ainda que tipo de sentido está sendo produzido pelo cidadão. Notamos que Vitor se dirige a essa audiência através de uma descrição de cena que já é implicativa de culpa. Primeiramente, ele categoriza o tratamento que Renan dá a João

como uma agressão ([policial agredindo morador – linha 21) e atribui ao seu amigo o predicado de trabalhador (na hora que chegô-] acabô de che[gá do trabalho]– linhas 21 e 22), que está atrelado à categoria de inocente, em oposição às categorias associadas ao crime nas comunidades, como a de traficante. Portanto, Vitor é um observador presencial que apresenta à plateia oculta este evento como uma ação policial problemática.

Desse modo, vemos que a “lógica do flagrante” se faz presente nesse vídeo, como nas câmeras oficiais de vigilância, pois o que se mostra é uma ruptura daquilo que se considera “normal”. No entanto, enquanto a prática de videomonitoramento representa uma antecipação diante de uma possível fratura na ordem social (Bruno, 2008), essa gravação acontece quando o indivíduo já está diante de uma suposta irregularidade. Nesse sentido, notamos uma diferença significativa entre esses dois modelos de observação e atenção. As câmeras de videovigilância resultam de uma suspeição generalizada e cumprem uma função preventiva. Já o vídeo amador que estamos examinando é preventivo, porque é como se o cinegrafista dissesse aos policiais “estamos vendo o que vocês estão fazendo”, mas também é punitivo, porque já apresenta uma acusação e ela é direcionada a um alvo específico: a polícia.

Essa pressuposição de culpa não apenas afasta esse vídeo do modelo dos sistemas de monitoramento, mas também o diferencia de outras imagens amadoras que têm mais um efeito de vigilância que uma intencionalidade propriamente dita (Bruno, 2008). Cenas picantes, por exemplo, capturadas por cidadãos comuns nas ruas, quando divulgadas, geram uma consciência de que todos estão sendo observados a todo tempo (Groombridge, 2002), mas, geralmente, não são produzidas visando ao controle. Já no vídeo que estamos analisando, vemos o propósito da vigilância se tornando relevante desde o início, quando Vitor faz uma formulação da cena que aponta para um uso indevido da força policial ([policial agredindo morador na hora que chegô-] acabô de che[gá do trabalho] – linhas 21 e 22). Portanto, não se trata de uma cena da vida social espetacularizada que gera apenas um efeito de vigilância, mas de uma imagem que já nasce de um casamento entre a vigilância e o espetáculo.

Bruno (2008:8) descreve ainda os vídeos amadores como um material que não tem como alvo um espectador coletivo, nem se relaciona a um interesse público maior. Isso porque a autora se dedica à análise de imagens eróticas, divertidas ou curiosas que

são flagradas no dia-a-dia. Quando se trata, porém de um vídeo de contravigilância, em que os policiais, que são os vigias, passam a ser vigiados, como na interação que estamos examinando, há sim uma voz que fala em nome de uma coletividade. No excerto 1, o observador presencial demonstra insatisfação diante de uma ação que envolve outra pessoa da comunidade, identificada como um trabalhador (na hora que chegô-] acabô de che[gá do trabalho]– linhas 21 e 22).

O flagrante como princípio da contravigilância é um dos fatores, portanto, que diferenciam esse tipo de observação de outros já descritos na literatura. Na seção a seguir, a partir de outros excertos, observaremos as condições de produção em que se dá esse flagrante e como elas contribuem de algum modo tanto para o controle quanto para o prazer do observador. Esse é outro aspecto que nos ajudará a perceber a especificidade desse regime de atenção contemporâneo.

## 7.2 As condições de produção

Segundo Holert (2002:573), as imagens amadoras são como “formas radicais de uma imagética ‘autêntica’ [que] abre buracos negros no fluxo visual da cultura de massa”. Tal autenticidade está intimamente associada às condições precárias desse tipo de gravação, pois advém do pressuposto de que não se trata de um material planejado ou editado. Em nosso vídeo, vemos que, de fato, as marcas do amadorismo são notórias, mas, curiosamente, ao invés de atrapalharem, favorecem tanto o seu efeito de vigilância quanto de espetáculo.

O excerto a seguir é um exemplo disso, pois a filmagem é atravessada por uma ligação telefônica para Vitor. Percebemos que o aparelho que o rapaz utiliza funciona como um rádio, o que se nota pelo tipo de som que faz quando toca e por enviar, após um *bip*, mensagens em áudio que o ouvinte precisa terminar de ouvir para poder responder. Logo, mesmo que toque duas vezes, trata-se, aparentemente, da mesma ligação. O telefone toca pela primeira vez quando Vitor está se aproximando da farda de um dos policiais, com o celular com que filma a cena, a fim de identificar um dos supostos agressores. Assim, seria possível imaginar que a ligação prejudicaria o trabalho do cidadão no sentido de realizar a contravigilância. Porém, conforme veremos

na análise desse trecho, o celular que toca por duas vezes e, aparentemente, interrompe o curso da ação do cinegrafista não atrapalha, senão colabora para a finalidade do vídeo. Observe.

## EXCERTO 2

124 VITOR só o nome dele só o nome dele ((aproxima a câmera da  
125 farda de Renan enquanto ele está passando com João))  
126 JOÃO calma aí cara calma aí [mano tá me machucando]  
127 LUÍS [que↑ isso pra que↑isso]=  
128 =eu  
129 JOÃO não so- sou trabalha[dor me solta] mano  
130 LUÍS [pra que ↑isso]  
131 ROBERTO [↑calma cara]  
132 (0.7)  
133 LUÍS [tu vai pra dele]gacia tu resistiu tu resistiu pô  
134 ((*toca o telefone de vitor*))  
135 VITOR [tô ocupado tô ocupado] ((ao telefone))  
136 JOÃO [pô calma aí, eu não fiz] nada pô tá me machucando  
137 hein mano  
138 (.)  
139 JOÃO tá me machucando calma aí ô((*vira-se para*  
140 *Vitor*))calma aí [cara tá me machucando cara]  
141 VITOR [não precisa descer nesse] morro-  
142 ele vai s- é o meu celular [°pô° é o meu celular]  
143 JOÃO [não não ó- eu] vou ir  
144 VITOR elesab- que se eu acompanhá até o- até o container  
145 de vocês  
146 LUÍS vai (°eu não vou esperá°)  
147 ROBERTO [tu é me↑nor]  
148 JOÃO [>pera aí<] tá me machu↑ca:ndo, mané  
149 (.)  
150 JOÃO mandasoltá aqui tá me machu↑ca:ndo [cara]  
151 VITOR [vocês] >acharam  
152 com ele< alguma coisa?  
153 (.)  
154 ROBERTO aí vai na moral vai na moral °irmão°  
155 (.)  
156 ROBERTO (pode ir) na moral?  
157 ((*toca o telefone de vitor*))  
158 VITOR os caras agarraram o João aqui cara tá dando a maior  
159 merda aqui pera aí espera tô ocupa[dão] ((ao  
160 telefone))  
161 JOÃO [mas] só afrouxa mano  
162 vambora relaxa  
163 RENAN

Na linha 134, quando o telefone de Vitor toca, o uso do aparelho de celular, como tecnologia de comunicação, possibilita a entrada de outro participante distante na interação – aquele que liga para o cinegrafista – o que provoca um realinhamento de contextos (Katriel, 1999). Assim, como mostra a sequência, o campo interacional se expande, com a justaposição de interações focalizadas e envolvimentos paralelos

(Goffman, 1967), os quais entram em diálogo uma vez que o cinegrafista explica a sua impossibilidade de atender com base na sua tarefa de guardião da segurança do suspeito, ao tentar controlar a ação dos policiais (os caras agarraram o João aqui cara tá dando a maior merda aqui pera aí espera tô ocupa[dão] – linhas 158 e 159).

Notamos que, se antes Vitor usou a categoria de policial para identificar o agente que estava denunciando, agora, na ligação, ele emprega simplesmente o termo “caras”, menos formal, para se referir aos policiais presentes no cenário da gravação. Embora seja muito abrangente, a partir do que Vitor narra (agarraram o João aqui cara tá dando a maior merda – linhas 158 e 159), pode ser que o uso desse termo seja suficiente para comunicar ao seu interlocutor a noção de uma ação da polícia. Sacks (1972b:335-37) demonstrou que há atividades que as pessoas na interação tratam como vinculadas às categorias em questão. Essas atividades ligadas a categorias (*category bound activities*) podem ser usadas por participantes da interação para invocar um determinado mecanismo de categorização sem especificamente nomeá-lo (Halkowski, 1990:567). “Agarrar” outra pessoa, no sentido de imobilizá-la ou prendê-la, não é um ato que pode ser executado por qualquer pessoa, mas é uma atividade ligada à categoria de policial.

O uso de alguns termos coloquiais, como “caras” e “agarraram”, e até mesmo de uma palavra de baixo calão (tá dando a maior merda – linha 159) apontam para a utilização de outro registro de linguagem, possivelmente ajustado ao ouvinte ratificado por Vitor nesse momento, a pessoa com quem fala ao telefone. Ao usar essa modalidade linguística, Vitor se comporta de uma maneira diferente da que se comportou quando construiu a formulação da cena para os observadores ocultos, momento em que usou um registro mais formal. Desse modo, o vídeo nos mostra a habilidade desse cidadão que registra a cena no gerenciamento de distintas interações.

Cabe notar ainda que, entre as duas vezes que o aparelho toca, João segue, na interação situada, fazendo repetidas reclamações e pedidos de calma aos policiais, o que se verifica nas linhas 136 e 137 ([pô calma aí, eu não fiz] nada pô tá me machucando hein mano), 139 e 140 (tá me machucando calma aí ô((vira-se para Vitor)) calma aí [cara tá me machucando cara]), 148 ([>pera aí<] tá me machuca:ndo, mané) e 150 (manda soltá aqui tá me machuca:ndo[cará]). O policial Roberto, por sua vez, pergunta ao rapaz se ele é menor de idade ([tu é meñor] – linha 147) e pede que ele cumpra as ordens mantendo a calma também

(aí vai na moral vai na moral °irmão° – linha 154; (pode ir) na moral? – linha 156). Ambos se mostram, assim, mais orientados para o que está acontecendo na cena física, a condução do suspeito à delegacia.

Enquanto isso, o cinegrafista amador tem que se dividir entre duas tarefas, uma que envolve a gravação e outra que envolve a ligação. O rapaz produz *accounts* tanto para os policiais quanto para a pessoa com quem fala ao celular. Com vistas ao equilíbrio social, Vitor tem que interagir com os policiais para explicar que o aparelho que tocou foi o seu e não o do suspeito (ele vai s- é o meu celular [°pô° é o meu celular] – linha 142) e tem que interagir também com a pessoa que está ao telefone pedindo para esperar por estar ocupado (pera aí espera tôocupa[dão] – linha 159).

Em meio a essas duas tarefas, a de gravar e a de atender a ligação, Vitor ainda pergunta aos policiais se eles encontraram algo com João que pudesse incriminá-lo ([vocês] >acharam com ele< alguma coisa? – linhas 151 e 152). Não se trata de um simples pedido de informação direcionado aos agentes, mas de um desafio que tem, na verdade, como alvo os observadores ocultos. Com essa pergunta, o cinegrafista amador sugere que seria necessário que os policiais tivessem encontrado drogas ou armas, por exemplo, com o rapaz para justificar a sua condução à delegacia. Na mesma linha, indica que, não havendo encontrado nada, esta seria uma ação injusta. Assim, importa perceber que Vitor não se esquece da interação projetada, mesmo em meio à ligação telefônica, sustentando, portanto, a função de contravigilância do vídeo.

Embora o rapaz se mostre, desse modo, bastante habilidoso, esse gerenciamento improvisado de interações distintas que estão em curso faz com que ele não se projete ao público como um profissional que se preparou para filmar uma cena e criou todas as condições favoráveis para isso, mas confere à produção todo o ar amador necessário para se criar um efeito de “vida real”. Nesse sentido, mesmo sem uma função aparente na prática da contravigilância, o participante distante que liga para Vitor colabora para o efeito de autenticidade dessa imagem, pois confere ao vídeo um aspecto supostamente não planejado, nem editado.

O caráter de “prova”, que resulta da impressão de que nada foi armado, senão gravado do modo como foi possível na hora, articula-se à função de controle do vídeo. Quanto ao poder de evidência desse tipo de gravação, Bruno (2008:12) afirma: “os ruídos das imagens amadoras indicam uma casualidade, uma urgência, um ar não intencional, improvisado e não retocado que amplia o seu efeito de real e de vigilância”.

O ar improvisado contribui, de fato, para o efeito de vigilância do nosso vídeo, na medida em que faz com que pareça que não foi editado e reforça a credibilidade da denúncia.

Mas, ao mesmo tempo, deve-se notar que esse aspecto do vídeo também contribui para seu efeito de espetáculo porque pressupõe algo a mais para ver, como se fosse o vazamento de uma informação, o que pode instigar a audiência a buscar saber o que aconteceu exatamente. Debord (1967) afirma que o que prende o público ao espetáculo é o seu desenrolar, ainda que não faça o espectador chegar a lugar algum. Ao analisar imagens amadoras que circulam no ciberespaço hoje, Bruno (2013:113) também chama a atenção para “o prazer escópico e o investimento libidinal requerido por tais imagens, uma vez que supõem uma cena oculta, um mais a ver, incitando e excitando o olhar e a atenção já habituados às confortáveis imagens de alta qualidade”. Assim, gravado sob condições precárias, esse vídeo faz com que o controle e o prazer se toquem e se cruzem num espetáculo de contravigilância.

No vídeo, outra evidência do improviso, que também gera esse efeito de autenticidade na interação com os observadores ocultos, é a entrada, aparentemente casual, de mais uma participante na interação. Assim como a pessoa que liga para Vitor, uma senhora que passa pela rua e é interpelada por João também contribui para o ar autêntico dessa produção, mesmo sem ter inicialmente nenhuma função aparente na prática da contravigilância. Observe a participação dessa mulher no excerto a seguir.

### EXCERTO 3

109 JOÃO qual é pa- a nazareth me ajuda aqui:nazareth  
 110 NAZARETH é o que moço que ele fez  
 111 JOÃO (a ma- e me solta)  
 112 VITOR quando nós saimo do beco ele pediu pra gente  
 113 encostá- nós só -a gente estava saindo do beco eles  
 114 pediram pra gente botá a mão na parede >>a gente  
 115 só<<tiramo o celular do bolso (.) já chegou falando  
 116 querendo agredir  
 117 JOÃO calma aí calma aí >minhas costas< tá me  
 118 [machucando]  
 119 RENAN [ainda ameaça]  
 120 JOÃO mesolta mano calma aí ((começa a ser levado))  
 121 RENAN [ainda ameaça que luta faixa preta]  
 122 JOÃO [ai ai tá me machucando me solta] ma- calma aí me  
 123 solta

João pede ajuda a uma senhora que passa pela rua no momento do conflito (qual é pa- a nazareth me ajuda aqui:Nazareth – linha 109) e ela não o ignora, mas solicita uma informação a um dos policiais a respeito do que aconteceu (é o que moço que ele fez– linha 110). Tal pedido, que constitui a única fala dessa mulher em toda a interação, sugere que ela não estava acompanhando a ação policial desde o início, mas que estava apenas passando pela rua naquele momento e, ao ser chamada por João, buscou compreender o que acontecia. Desse modo, a noção de que se trata de um vídeo que mostra a vida como ela é se fortalece, pois, assim como a ligação feita para Vitor, a entrada de Nazareth na interação não parece uma ação planejada, mas um acaso: uma pessoa que simplesmente passava pela rua e, ao ver o que estava acontecendo, também se envolveu, de algum modo, com o problema.

Embora o pedido de informação de Nazareth não seja endereçado a Vitor, ele faz uma autosseleção para respondê-la, na sequência, a fim de apresentar a sua versão do que ocorreu antes do início da gravação. O cidadão (re)constrói as ações anteriores à filmagem tecendo uma micronarrativa (quando nós saímos do beco ele pediu pra gente encostá- nós só -a gente estava saindo do beco eles pediram pra gente botá a mão na parede >>a gente só<<tiramo o celular do bolso (.) já chegou falando querendo agredir– linhas 112 a 116). Um dos pontos introduzidos nessa história (>>a gente só<<tiramo o celular do bolso – linhas 114 e 115) aponta para uma possível interpretação equivocada dos policiais sobre as intenções do suspeito ao colocar a mão no bolso.

A narrativa, portanto, serve para categorizar todo o evento como uma injustiça, de modo que o ato de narrar é mais um recurso implicativo de culpa. Essa também é mais uma estratégia para manter a atenção dos observadores ocultos, que, aos poucos vão recebendo novas informações sobre o que teria acontecido. Desse modo, é como se a plateia virtual montasse um quebra-cabeça junto com os participantes da cena física. Há, portanto, nessa interação com a audiência, não apenas vigilância, mas também entretenimento; não apenas denúncia, mas também *voyeurismo*. Vemos, assim, um entrelaçamento do controle e do espetáculo no flagrante da prática policial.

Logo no início do vídeo, como vimos na análise do excerto 1, quando Vitor diz que há um policial agredindo um morador na hora que acabou de chegar do trabalho, o observador oculto é incitado a conferir se as imagens mostram de fato aquilo que é dito, assim como é instigado a compreender essa narrativa ainda incompleta que se apresenta diante dos seus olhos. Como isso começou? Como terminará? O início e o fim são duas

pontas dessa história que o observador oculto é incitado a procurar. Essa indefinição também resulta, de algum modo, das condições sob as quais essas imagens foram produzidas. O vídeo não mostra tudo o que aconteceu porque, aparentemente, não havia o planejamento de efetuar uma gravação desde o princípio. Essa é mais uma chancela do amadorismo que pode colaborar o seu “efeito de real”.

Além de fatores como os que vimos, que contribuem para o tom amador desse tipo de vídeo, outro aspecto importante do modelo de produção da contravigilância é a presença do observador na cena física. Se as câmeras de vigilâncias geram imagens que, muitas vezes, não chegam nem sequer a serem vistas (Cardoso, 2010), o registro amador se mostra muito diferente nesse sentido. Isso porque a câmera e o observador estão imbricados, trabalhando num agenciamento sociotécnico (Callon, 2003) direto e simultâneo. A seção a seguir dedica-se à compreensão dos efeitos desse fator para a interação situada e para a interação projetada.

### 7.3 O observador presencial

Na configuração geral dos sistemas de monitoramento, é possível verificar um desequilíbrio entre a instância de observação e os sujeitos observados que se dá em, pelo menos, três níveis: espacial, temporal e social (Bruno, 2008). Em contrapartida, no vídeo que estamos analisando, o cidadão que usa uma câmera como instrumento de contravigilância é visto pelos participantes da cena, e o desequilíbrio existente nesses três níveis é relativizado. Com a participação do cinegrafista amador na interação que registra – no mesmo tempo e espaço em que ela ocorre – pode haver maior contextualização dos  *fatos*, além de se tornar possível uma negociação entre o observado e o observador.

Geralmente, o material que é gerado pelos sistemas de videomonitoramento é composto apenas por imagens sem som que constituem por si só uma narrativa a ser interpretada pelo operador da câmera (Cardoso, 2010). Já na vigilância amadora, com a presença do observador, esse produto que será encaminhado à plateia pode ser enriquecido com outras informações, a partir da subjetividade do cinegrafista. Em nosso vídeo, além de usar uma tecnologia de captação de imagem e som, que permite registrar

as falas dos participantes da interação, Vitor também trabalha para que haja uma maior contextualização da cena, a partir da identificação dos policiais presentes na cena. Não se trata, porém, de apresentar qualquer tipo de detalhe ao público, mas aqueles que importam para a responsabilização dos supostos agressores.

Pode-se perceber isso a partir do excerto abaixo, quando Vitor começa a mostrar aos observadores ocultos quem são os envolvidos na ação que denuncia.

#### **EXCERTO 4**

27 JOÃO ah>o senhor vem< quer me esculachá=  
 28 LUÍS ((encosta João na parede com Renan))=bota- parado  
 29 aí bota a mão na parede não tem nin|guém  
 30 esculachando=  
 31 JOÃO =aí, vitor, chama a rita aí ((vira-  
 32 se para Vitor)) [chama a rita aí]

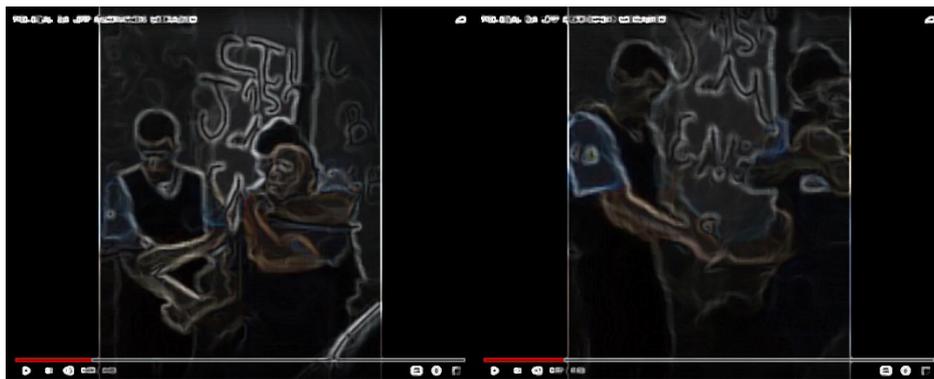


(Fig. 4: imagem da linha 30)



(Fig. 5: imagem da linha 31)

33 LUÍS [não tem ninguém] esculachando  
 34 JOÃO ih, eu vou te dar uma [↑queda mano qual foi]  
 35 LUÍS [(tem ajuda aí tem aqui)]  
 36 RENAN vamo rapá [tenta a sorte tenta a sorte]  
 37 LUÍS [vai dá queda? vai dá queda aqui ó]  
 38 JOÃO eu sou faixa preta mano  
 39 ROBERTO algema ele aí ((entrega as algemas para Renan))  
 40 JOÃO não  
 41 (0.5) ((Luís tenta colocar as algemas))



(Fig. 6: imagem da linha 40)

(Fig. 7: imagem da linha 41)

42 JOÃO [ah ra- ah] ((debate-se, mas não consegue falar  
 43 pelo modo como está sendo imobilizado por Renan))  
 44 VITOR [<luís filho>] é o nome de um,  
 45 (1.8)  
 46 ROBERTO vai dá queda em quem guerreiro=

O policial Luís dá uma ordem ao suspeito para colocar sua mão na parede (=bota- parado aí bota a mão na parede não tem nin↑guém esculachando= - linhas 28 a 30). Esta é a primeira parte de um par adjacente que torna relevante, na sequência, as ações de aceite ou recusa. No turno seguinte, João vira seu corpo na direção contrária à da parede (Fig. 5: imagem da linha 31), havendo, desse modo, uma ação corporificada de recusa, e pede ajuda a Vitor para chamar outra pessoa (aí, vitor, chama a rita aí ((vira-se para Vitor))[chama a rita aí]- linhas 31 e 32). Em seguida, inicia-se uma grande sequência marcada por ameaças de João (ih, eu vou te dar uma [↑queda mano qual foi] - linha 34; eu sou faixa preta mano - linha 38) e desafios dos policiais somados a um crescente uso da força por parte dos agentes ([↑tem ajuda aí tem aqui]] - linha 35; vamo rapá [tenta a sorte tenta a sorte] - linha 36; [vai dá queda? vai dá queda aqui ó] - linha 37).

A partir desse momento em que os policiais passam a empregar mais da sua força no tratamento dado ao suspeito, Vitor identifica, para a audiência oculta, um dos envolvidos na ação que já tinha categorizado, inicialmente, como uma agressão ([<luís filho>] é o nome de um,). Assim, além da apresentação ao público de um comportamento dos policiais que é julgado como indevido, há, nesse vídeo, uma busca pela identificação nominal dos supostos agressores. Podemos, por isso, ressaltar a função de controle dessa produção imagética, associada à prática da contravigilância.

Porém, também podemos destacar, a partir do mesmo trecho, a espectacularização da cena. Nesse excerto, o nome citado é pronunciado de modo mais lento, contribuindo para que o público não perca essa informação, e o rapaz usa ainda uma entonação de continuidade, que enfatiza que esse é apenas um dos envolvidos, o que pode gerar uma expectativa de que haja novas identificações. Incitando a plateia a aguardar por algo mais a ver, ou um “desenrolar”, nos termos de Debord (1967), Vitor se mostra um apresentador da cena muito eficiente, capaz de sustentar a atenção da audiência diante desse espetáculo.

De fato, há uma continuidade na busca por identificar os agentes. A inclinação do cinegrafista amador a mostrar essas informações a mais, que não são meros detalhes, é visível também no excerto a seguir. Após já terem algemado João, os policiais começam a caminhar com ele, para descerem a ladeira da comunidade. Nesse momento, Vitor tenta aproximar sua câmera da farda de outro agente. Observe.

### **EXCERTO 5**

120	JOÃO	me <u>solta</u> mano calma aí (( <i>começa a ser levado</i> ))
121	RENAN	[ <i>ainda ameaça que luta faixa preta</i> ]
122	JOÃO	[ <i>ai ai tá me machucando me solta</i> ] ma- calma aí me
123		solta
124	VITOR	só o nome dele só o nome dele (( <i>aproxima a câmera da</i>
125		<i>farda de Renan enquanto ele está passando com João</i> ))
126	JOÃO	calma aí cara calma aí [mano tá me machucando]
127	LUÍS	[ <i>que↑ isso pra que↑isso</i> ]=
128		=eu
129	JOÃO	não so- sou trabalha[ <i>dor me solta</i> ] mano
130	LUÍS	[ <i>pra que ↑isso</i> ]

João ainda tenta negociar com os policiais pedindo calma (me solta mano calma aí - linha 120) e fornece um *account* para o pedido ([*ai ai tá me machucando me solta*] ma- calma aí me solta- linhas 122 e 123). Enquanto isso, o policial Renan ressalta a ameaça feita pelo rapaz anteriormente ([*ainda ameaça que luta faixa preta*]). Nesse contexto, ainda orientado pela lógica da imputação da culpa, o cinegrafista amador tenta aproximar a câmera da parte da farda que identifica outro policial envolvido na ação (*só o nome dele só o nome dele*((*aproxima a câmera da farda de Renan enquanto ele está passando com João*)))- linhas 124 e 125). Dessa maneira, torna-se explícita, mais uma vez, tanto para os presentes na cena física quanto para a audiência a orientação do cinegrafista amador no sentido de oferecer mais informações que possam responsabilizar os agentes. Além de contribuir

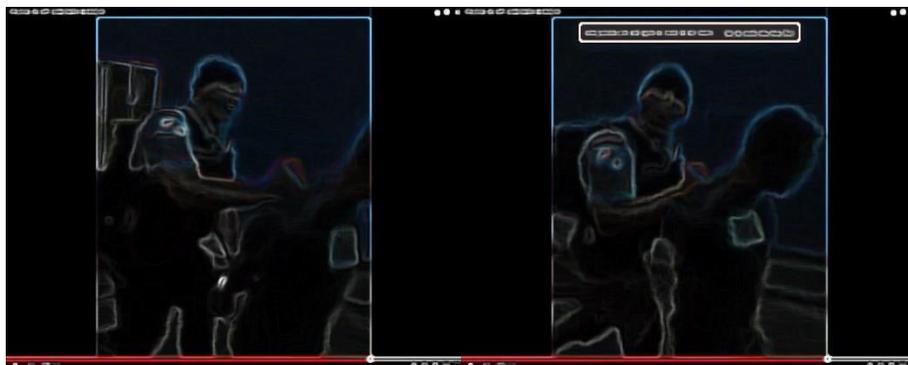
para a função de controle do vídeo, desse modo, a presença do observador favorece a espetacularização da cena, pois o rapaz fornece à audiência oculta, aos poucos, o “mais a ver” (Bruno, 2013:113), que incita e excita o olhar do observador distante.

Porém, além da contextualização maior – interessante para quem iniciou essa gravação – a presença do observador na cena também pode beneficiar, de certo modo, o alvo da câmera, que, nesse caso, são os policiais. Bruno (2008:4) ressalta “o caráter opaco, impessoal e transinstitucional do olhar das câmeras de vigilância, que atua como uma espécie de terceiro olho frente ao qual não há negociação possível”. Já no vídeo amador que estamos analisando, há um observador presencial, cujo olhar se mostra claramente subjetivo e frente ao qual é possível sim negociar. Sua presença no local tem efeitos significativos para a produção de sentido do evento, não só porque ele mesmo pode contextualizar os  *fatos*, mas também porque a ciência da gravação torna possível que os policiais informem ao observador o que lhes interessa, numa disputa de versões do que aconteceu.

O excerto a seguir mostra como essa presença é notada pelos demais participantes da interação e a possibilidade de negociação que se abre a partir da identificação do híbrido homem-máquina na construção do espetáculo.

### EXCERTO 6

163 RENAN           vambora relaxa  
 164 JOÃO            tá mas vamo vê se tu é sujeito↑home  
 165 RENAN           rela[xa]  
 166 JOÃO            [pa]lpo reto vai tomá-lhe um quedão meu parceiro  
 167 RENAN           ((*vira-se para Vitor sorrindo*)) aí filma aí pô [hhh  
 168                    isso aí filma] aí filma aí



(Fig. 6: imagem da linha 166)

(Fig. 7: imagem da linha 167)

169 LUÍS [isso aí, filma isso aí]  
 170 JOÃO [que isso rapá tá me] prendendo sou <trabalhador>  
 171 mano  
 172 (.)  
 173 RENAN filma isso aí=  
 174 JOÃO = ô não fiz nada>mano< tô saindo do  
 175 beco tranqüilão tá <maluco> rapá  
 176 VITOR ele te xingou ele?  
 177 (.)  
 178 VITOR ô cidadão ele te xingou?  
 179 (.)  
 180 VITOR ele não te xingou  
 181 (.)  
 182 ROBERTO filma filma então [filma]  
 183 VITOR [TÔ FILMANDO]=  
 184 ROBERTO =isso aí vai  
 185 filmando  
 186 LUÍS na hora que ele xinga os outros você não filma=  
 187 VITOR =ele  
 188 NÃO TE XINGOU  
 189 LUÍS ah é=  
 190 VITOR =<só meteu a mão no bolso pra tirá os pertence  
 191 dele> [<ele só meteu a mão no bolso pra tirar os  
 192 pertence dele>]  
 193 LUÍS [na hora que ele tira pra xingá os outros tu  
 194 não filma]  
 195 VITOR ele só meteu a mão no bolso pra tirá os pertence dele  
 196 [mais nada]  
 197 JOÃO [vamo ali] comigo  
 198 (.)  
 209 JOÃO vamo ali comigo  
 200 (.)  
 201 JOÃO [calma aí mano eu não fiz nada]  
 202 VITOR [ow deixa ele chamar alguém pra] ir acompanhá ele até  
 203 a delegacia

Em algumas das produções amadoras feitas com a finalidade de denunciar abusos das forças de segurança do Estado, os vigiados – os policiais – estão cientes da gravação, como é o caso do vídeo que estamos analisando. No excerto acima, vemos que o indivíduo que controla a câmera está no mesmo espaço do que o que é observado e a sua ação é notada pelos agentes. Uma das evidências disso é que um dos policiais questiona o cinegrafista amador a respeito de suas escolhas quanto ao que gravar ou não (na hora que ele xinga os outros você não filma= - linha 184).

Existem muitos casos em que os policiais não permitem que suas ações sejam filmadas. No Brasil, temos registros disso durante as Jornadas de Junho, manifestações que marcaram o país em 2013, e no dia-a-dia das comunidades carentes do Rio de Janeiro, onde foram instaladas as UPPs. Nesse vídeo, porém, em todo o tempo registrado, não há nenhuma tentativa de impedir a filmagem, pois os policiais optam por

outra estratégia: participar ativamente da produção do espetáculo, direcionando também o olhar do espectador, o que se nota na sequencialidade da interação.

No início desse excerto, usando a categoria nativa de “sujeito homem”, João faz mais um desafio (tá mas vamo vê se tu é sujeito↑home- linha 164) e mais uma ameaça a um policial ([pa]po reto vai tomá-lhe um quedão meu parceiro - linha 166). É nesse momento que Renan, o policial desafiado, vira-se para Vitor, sorrindo, e pede para que ele filme o comportamento de João nessa interação (aí filma aí pô [hhhh isso aí filma] aí filma aí - linhas 167 e 168). Luís reforça o pedido ([isso aí, filma isso aí]), que é reiterado, em seguida, pelo próprio Renan (filma isso aí= - linha 173). Roberto une-se também aos companheiros na realização dessa ação (filma filma então [filma] - linha 180; =isso aí vai filmando - linhas 182 e 183). Esse pedido é, de certo modo, irônico, o que se confirma com a risada de Renan. Quando os agentes dizem “filma isso aí”, buscam chamar a atenção do público especificamente para o comportamento de João, no sentido de atribuir a ele o predicado de violento, que está atrelado à categoria de suspeito, e, assim tentam justificar sua condução à delegacia. É como se os policiais dissessem: “você quis filmar as minhas ações, mas agora a plateia pode ver também o que o seu amigo está fazendo”.

Os três agentes que aparecem no vídeo, Renan, Luís e Roberto, demonstram, dessa maneira, o seu alinhamento na denúncia de uma gravação supostamente enviesada. Embora, nesses turnos dos policiais, o ouvinte ratificado seja o cinegrafista amador, o alvo é a audiência, que vai se tornando, cada vez mais, o centro da interação, de modo que o que se encena é, cada vez mais, um espetáculo para a câmera. Vitor afirma que já está filmando, como se dissesse que não está escondendo nada, ou seja, está sendo imparcial na captura das imagens ([TÔ FIL↑MANDO]= - linha 181).

Nessa perspectiva, podemos notar que os agentes não ignoram a interação do cinegrafista amador com uma audiência projetada, mas buscam coproduzir e coeditar esse material que será apresentado ao público. Em outras palavras, os policiais usam também a gravação como uma maneira de se comunicarem com os possíveis espectadores do vídeo. Assim, os policiais demonstram ter a ciência de que há duas camadas de observação envolvidas nesse ato de contravigilância: a que ocorre presencialmente, realizada por Vitor, no momento em que se desenrola a ação; e a que

ocorre potencialmente à distância, realizada por uma audiência anônima e heterogênea, possivelmente, *a posteriori*.

A partir desse entendimento, portanto, em sua defesa, os agentes não somente acusam João de ser violento, como também acusam Vitor de ser tendencioso, caracterizando a filmagem como apenas uma edição e buscando abalar a noção de verdade. Luís acusa Vitor de não filmar os xingamentos supostamente feitos anteriormente por João (na hora que ele xinga os outros você não filma= - linha 184). Desse modo, o cinegrafista amador é categorizado pelo policial como parcial e, por isso, indigno de crédito. Assim, percebemos que, enquanto o cidadão, com outras palavras, diz: “olha o que os policiais estão fazendo”, os policiais, por sua vez, dizem “olha o que ele está fazendo e olha quem seu amigo é”.

Vitor nega essa versão dos policiais (=ele NÃO TE XINGOU - linhas 185 e 186) e volta a acusar os agentes de terem feito uma interpretação equivocada de uma atitude de João (=<só meteu a mão no bolso pra tirá os pertence dele> [<ele só meteu a mão no bolso pra tirar os pertence dele>] - linhas 188 a 190). Luís reitera a sua acusação de parcialidade ([na hora que ele tira pra xingá os outros tu não filma] - linhas 191 e 192) ao passo que Vitor reitera a defesa do amigo (ele só meteu a mão no bolso pra tirá os pertence dele [mais nada] - linhas 193 e 194). Nesse momento, eles não parecem mais dialogar, apenas repetem suas versões a fim de convencer os possíveis observadores. Enquanto o policial tenta mostrar que a gravação é parcial, o cinegrafista amador tenta mostrar que seu amigo é inocente, pois não realizou nenhuma ação que justificasse o que está contendo.

É importante notar ainda que uma dessas falas de Vitor (=<só meteu a mão no bolso pra tirá os pertence dele> [<ele só meteu a mão no bolso pra tirar os pertence dele>] - linhas 188 a 190) e uma dessas falas Luís ([na hora que ele tira pra xingá os outros tu não filma] - linhas 191 e 192) encontram-se sobrepostas, mais uma evidencia de que eles não estão mais dirigindo suas falas um para o outro, mas tentando falar ao mesmo tempo com a audiência projetada. Esse duelo de versões conflitantes em falas sobrepostas parece atribuir aos observadores distantes o papel de júri, isto é, de quem vai decidir qual é a verdade, quem é a vítima e quem é o culpado, quem está certo e quem está errado.

Nem toda sobreposição aponta para um problema na interação. Isso porque, nem sempre, quando as falas ficam sobrepostas, a ação de um participante representa um obstáculo para a ação do outro. Quando, porém, a fala sobreposta representa um impedimento à ação iniciada por outro participante da interação, estamos diante das sobreposições problemáticas (Schegloff, 2000). Ao serem identificadas como tal pelos participantes da interação, é possível que eles usem algum mecanismo para gerenciar a sobreposição a fim de darem continuidade às suas ações. Em muitos casos, por exemplo, segundo Schegloff (2000), o falante aumenta o seu volume de voz. Em outras situações também descritas pelo autor, o participante diminui a velocidade da sua fala, o que ocorre no turno de Vitor a partir do desencadeamento da sobreposição (= <só meteu a mão no bolso pra tirá os pertence dele> [<ele só meteu a mão no bolso pra tirar os pertence dele>] - linhas 188 a 190). Quando a fala de Luís se sobrepõe à do cinegrafista amador, este rapaz passa a falar de maneira mais lenta, aparentemente a fim de facilitar a compreensão do público daquilo que diz.

Cabe lembrar ainda que, segundo Sacks, Schegloff e Jefferson (2003:14), “ocorrências de mais de um falante por vez são comuns, mas breves”. A maneira mais comum de se evitar que a sobreposição aconteça é bastante simples: em geral um dos envolvidos na ocorrência simplesmente para de falar. Assim, para compreendermos o caráter problemático dessa sobreposição, é importante notarmos também o período longo pelo qual se estende. Quando Luís tenta tomar o turno, ele o faz em um Local de Relevância para a Transição (LRT), após a conclusão de uma Unidade de Construção de Turno (UCT), assim seria possível que Vitor encerrasse, de fato, a sua fala. Do mesmo modo, seria possível que Luís percebesse que a fala do outro ainda não terminou e cessasse a sua. Mas logo Vitor e Luís podem notar que está havendo uma sobreposição e, ainda assim, não cedem a vez ao outro porque ambos querem ser ouvidos pela audiência e terem suas verdades aceitas. Segundo Schegloff (2000), quando a extensão da sobreposição é maior que o equivalente a 3 ou 4 batidas rítmicas<sup>1</sup>, é possível que existam interesses em jogo, como a defesa de um ponto de vista. Assim, a persistência de Vitor e Luís é mais uma evidência da negociação, que está ocorrendo nessa interação, quanto ao sentido do evento registrado.

<sup>12</sup> Consideramos, conforme Schegloff (2000:19) sugeriu, que uma batida rítmica (*beat*) seja equivalente a uma sílaba.

Percebe-se, portanto, que, com a presença do observador na cena, este modelo de observação se diferencia significativamente do que é empregado nos sistemas de monitoramento e controle. Vitor não representa, nessa interação, um “observador proteiforme, distante e disperso no arquipélago institucional”, como comenta Bruno (2008:5) a respeito daquele que está por trás das câmeras de videovigilância. No contexto desse vídeo amador, o observador é visto e isso pode implicar uma negociação do sentido do espetáculo que está sendo construído.

Na medida em que o sujeito que conduz a gravação se apresenta na cena e revela aos demais participantes da interação a presença da sua câmera-arma, é possível afirmar, ainda na linha dessa metáfora, que os policiais não levam um tiro a queimadura, mas são colocados contra a parede e tentam negociar nesse momento crítico. Em sua defesa, os policiais denunciam um comportamento inadequado do rapaz que está sendo conduzido à delegacia e a parcialidade do olhar que está por trás da câmera, contrariando tanto a impessoalidade do observador quanto a impossibilidade de negociação, que são marcas da videovigilância.