



Vigilância e Arte: Subvertendo Dispositivos Tecnológicos de Segurança¹

Louise CARVALHO²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Este trabalho busca analisar práticas artísticas que, em suas poéticas, confrontam diretamente com dispositivos tecnológicos de segurança, em especial as câmeras de segurança. Nos ambientes urbanos, tais tecnologias tornaram-se pervasivas, cada vez mais aceitas como parte da paisagem e uma necessidade frente ao problema da violência. Temos como objetivo expor os discursos da proteção e do controle social que envolvem as práticas de vigilância, assim como entender as motivações e críticas desses movimentos artísticos. Por fim, questionamos de que forma eles podem se constituir como uma “ação social” e se enquadrar no conceito de “multidão”.

PALAVRAS-CHAVE: vigilância; arte; multidão; câmeras de segurança; controle.

1. Introdução

Através dos chamados dispositivos tecnológicos de segurança, são percebidas diversas questões que envolvem noções de privacidade, controle, vigilância, visibilidade, performance e modos de subjetivação. Dentro dessa categoria, nota-se que os chamados dispositivos de vigilância tornaram-se pervasivos nos espaços públicos urbanos e cresceram substancialmente nos últimos 25 anos; no caso dos norte-americanos, por exemplo, após o atentado de 11 de Setembro, eles se tornaram cada vez mais aceitos e vistos como parte do cotidiano (LYON, 2010, p. 115). Mesmo que a maioria da população não saiba exatamente o que é feito com as imagens e dados gerados destes dispositivos, diversos autores (ANTOUN, 2010; BRUNO, 2008; LYON, 2010), em menor ou maior grau, acreditam que a aceitação da vigilância como comum e inerente à contemporaneidade dá-se, em parte, pelo encorajamento das subjetividades alterdirigidas, ou seja, voltadas para o olhar “público”. Dessa forma, em contraste com as formas de ser introdirigidas estimuladas pelos valores da modernidade, houve uma

¹ Trabalho apresentado no IJ 06 – Interfaces Comunicacionais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014. Trabalho escrito em co-autoria com Abel Pinto Duarte, estudante de graduação 6º semestre do Curso de Estudos de Mídia do IACS-UFF, e-mail: abelduarte@ymail.com.

² Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Estudos de Mídia do IACS-UFF, bolsista de Iniciação Científica, e-mail: louisecarvalho1@hotmail.com.



mudança no *eu*: subjetividades contemporâneas pautadas pela visibilidade, voltadas ao olhar alheio, em busca da fama e dos holofotes (SIBILIA, 2008).

Diante desse contexto, podemos observar que mesmo havendo ampla aceitação aos dispositivos tecnológicos de segurança, esta prática não se dá sem questionamentos. De acordo com a pesquisadora brasileira Fernanda Bruno (2008, p. 11), tais dispositivos de vigilância digitais são caracterizados pelas tecnologias de monitoramento de ações, informações e comunicações dos indivíduos no ciberespaço, além da montagem de bancos de dados e da elaboração de perfis computacionais. Assim sendo, em diversos campos da arte, certas produções vêm dialogando com o que aqui chamamos de vigilância ubíqua, ora questionando e ora interferindo em seu uso. Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar de que forma esta temática – vigilância/câmeras de segurança³ – vem sendo utilizada no campo das artes, pensando em suas potências políticas e estéticas.

Nesses dispositivos tecnológicos digitais audiovisuais/visuais, as imagens ficam contidas, usadas na maior parte das vezes pelas autoridades vigilantes para prever ou rever algum incidente. Os artistas acessam estas imagens – ou utilizam a própria câmera como objeto de arte – e produzem obras que Lins e Bruno (2010, p. 211) categorizam como *estética de viligância artística*: “a apropriação de imagens capturadas de formas variadas, por dispositivos diversos e exibidas em diferentes mídias - Internet, cinema, televisão - mas também expostas em galerias e museus”. Argumentamos que, dessa forma, o cotidiano e privado torna-se público e midiático, exposto para o olhar alheio, e chamando atenção para o que já se tornou paisagem no ambiente urbano: para os fins deste trabalho, as câmeras de vigilância.

No entanto, de que forma estes artistas, atuando individualmente, podem ser vistos como um movimento – o termo *surveillance art* foi encontrado diversas vezes durante esta pesquisa – que se enquadram nas estéticas da multidão? O que estes artistas buscam retratar? Movidos por estas questões mais gerais, levamos em consideração que tal fenômeno é constituído pela *materialidade* de um objeto específico, a câmera de segurança: um determinado *actante* que torna visíveis certas práticas em conjunto com

³ Cabe ressaltar que os dispositivos tecnológicos de segurança não se reduzem apenas às câmeras de segurança; são vistos em forma de controle de dados na internet, rastros digitais, hackers, câmeras pessoais, GPS, aplicativos de celulares, e muitos outros. A câmera de segurança, no entanto, é símbolo da vigilância tecnológica visível, evidente desde o retrato que George Orwell fez na década de 40 de um mundo futurístico totalitário com os indivíduos controlados a partir de aparelhos tecnológicos: "Qualquer barulho que Winston fizesse, mais alto que um cochicho, seria captado pelo aparelho; além do mais, enquanto permanecesse no campo de visão da placa metálica, poderia ser visto também", descreve a Teletela (1974, p. 8). Além disso, foram constatados diversos trabalhos artísticos que envolvem câmeras de segurança, que mais a frente defenderemos como sendo parte de uma manifestação política.



os artistas, formando uma complexa rede de sujeitos e tecnologias. Para essa reflexão, usaremos como objetos de análise diversos exemplos de trabalhos dentro do campo chamado de *surveillance art*, buscando dar ênfase aos que, em suas poéticas, buscam confrontar diretamente os mecanismos de uma sociedade de vigilância.

2. Sobre a proteção e o controle social

A vigilância tem sido assunto de debates, manifestações e trabalhos acadêmicos nos últimos anos. Porém, o ano de 2013 foi marcado pela revelação que mobilizou chefes de Estados, cidadãos e ONGs: a Agência Nacional de Segurança (NSA) dos Estados Unidos expôs o *Prism*, um sistema de vigilância e monitoramento que atinge milhões de pessoas do mundo, operado em parceria com companhias do Vale do Silício. Foram liberadas informações de que até mesmo Dilma Rousseff, presidente do Brasil, teria sido vítima de monitoramento, fazendo com que a presidente atacasse abertamente a espionagem feita pelo país durante a Assembleia Geral da ONU em novembro de 2013. Os Estados Unidos justifica suas ações como prevenção contra o terrorismo e a subversão, mostrando apenas uma das faces da vigilância, a proteção, enquanto esconde o controle social. Para o sociólogo David Lyon (2010, p. 116), que foca no atentado de 11 de setembro como um evento chave para entender a vigilância nos EUA, há uma predominância de crença generalizada de que os dispositivos tecnológicos de segurança funcionam, mesmo não tendo funcionado na manhã em que o World Trade Center foi atacado. “Assim, dados pessoais têm sido utilizados por diversos motivos, desde garantir a segurança contra os guerrilheiros (...) à interceptação de mensagens de conspiradores violentos”, afirma o autor.

Henrique Antoun (2010, p. 147), por sua vez, retoma em seu ensaio a própria origem da palavra *vigilância*, importante para compreender tanto o contexto descrito por David Lyon, quanto as críticas dos movimentos artísticos que serão discutidos neste trabalho. *Surveillance*, lembra o autor, possui ligação com o “cuidado excessivo”, noção de “vigília”, derivada de “velar” (*veiller*). “Velar é cuidar do corpo morto de um ente querido e, também, apagar, obscurecer, como no caso do velamento de um filme” (*ibid.*). Portanto aponta que o “sobrevilamento”, *sur-véillance*, se aproximaria do “sobrecuidar”, o cuidado exagerado de algo, pois, sem este cuidado, algo *poderia* acontecer e sofrer consequências de *possíveis* ameaças. Ora, viver no possível, no que talvez possa acontecer, no pretexto de velar pela nação, não é exatamente o que é visto na vigilância excessiva dos Estados Unidos? Não somente do país norte-americano, mas



na onipresença dos dispositivos tecnológicos de segurança nos espaços urbanos? Sobre o assunto, o autor esclarece da seguinte forma:

Para a vigilância é tão impossível apagar o incêndio social com seu olhar sobre atento desdobrado por toda a superfície do planeta, quanto abrir mão desta vigília insone e insana que vasculha o rastro da participação social dos dados acumulados da comunicação em rede. A vigilância controladora nos assombra e é assombrada pelo regime do futuro do pretérito, vivendo sob o signo disto que não se pode aceitar, mas tampouco se consegue evitar (ANTOUN, 2010, p. 149).

Mesmo que Antoun tenha se focado nos contextos reticulares, a vigilância exagerada em rede pode ser facilmente apropriada, no presente trabalho, para os dispositivos tecnológicos de segurança de forma mais ampla. Neste contexto de vigilância do “sobrelamento” (cuidado excessivo de um para o outro ou de um para muitos) remetemos ao Panóptico proposto por Jeremy Bentham em 1791, evocado e descrito pelo filósofo francês Michel Foucault (2009) como um modelo de vigilância disciplinar para o domínio e normatização dos corpos em diversas instituições de confinamento (prisões, manicômios, escolas, fábricas, entre outros). Neste mecanismo arquitetural, haveria um vigilante na torre de um edifício em forma de anel, que se divide em pequenas celas. Portanto, tudo que o vigiado fizesse dentro da cela estava exposto ao olhar do vigilante, sem que ninguém conseguisse ver o indivíduo da torre. Em um contexto de normatização e massificação dos corpos modernos em uma ortopedia social, para que os indivíduos sirvam com eficiência a sociedade capitalista industrial, esse modelo serviu de exemplo para a sociedade disciplinar.

Foucault, no entanto, explica que a essência do modelo Panóptico está na centralidade do controle, em uma construção de alguém que vigia a todo tempo: “O Panóptico (...) tem seu princípio não tanto numa pessoa como numa certa distribuição concertada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares: numa aparelhagem cujos mecanismos internos produzem a relação na qual se encontram presos os indivíduos”, um modelo que não importa tanto o indivíduo central, pois qualquer um pode fazer funcionar o maquinário social. Dessa maneira, “quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado” (2009, p. 191 e 192), observa o autor. Na sociedade anterior, conhecida como “sociedade de soberania”, que predominou até a Revolução Industrial, o poder era altamente visível e dependia desta visibilidade. As punições medievais, portanto, eram feitas em forma de espetáculo, em



um modelo diferente do descrito acima através do Panóptico: muitos observam poucos, enquanto no controle sutil da sociedade disciplinar, poucos observam muitos. Lyon (2010, p. 122), no entanto, destaca que os dois modelos operam simultaneamente e, inclusive, reforçam um ao outro.

Muitas formas de entretenimento na contemporaneidade podem exemplificar o poder visível. Nos programas de *reality show* e *reality TV*, a proliferação das câmeras dentro do ambiente de confinamento vigia *poucos*, transmitindo as imagens para *muitos* espectadores. Já as câmeras de segurança, por outro lado, capturam imagens de *muitos* que ficam contidas para os *poucos* vigilantes terem acesso. Sobre esse último apontamento, em um vasto trabalho sobre tais dispositivos de segurança, Castro e Pedro (2010) analisaram a relação entre vigilantes e vigiados ao fazer uma cartografia de uma fração urbana monitorada por câmeras no município de Guarujá, SP. Segundo os pesquisadores, há uma preocupação dos moradores quanto aos olhares mal-intencionados que quem está assistindo aos vídeos, os que vigiam, principalmente em relação à intimidade e à privacidade. Assim, possíveis problemas podem ocorrer ao observar comportamentos suspeitos, que insere o sujeito observado em uma categoria depreciada, ou, até mesmo, o uso das câmeras para focar em pessoas específicas sem que sejam suspeitos, pelo prazer da escopofilia⁴. No entanto, os pesquisadores observaram que na maioria dos discursos colhidos, havia a afirmação de que se a pessoa vigiada não fizesse nada de errado, não teria nada a temer. Abaixo, um trecho do trabalho que ressalta o aspecto da privacidade:

Os dispositivos tecnológicos de vigilância, ao serem inseridos no cotidiano das cidades como actantes capazes de produzir uma rede razoavelmente estável, facilitam certos tipos de experiência e, concomitantemente, constroem outras no que se refere à liberdade, à intimidade, à segurança e ao medo (CASTRO e PEDRO, 2010, p. 46).

A pesquisa feita por Castro e Pedro, portanto, revelou que os dispositivos de vigilância possuem ampla aceitação entre os moradores de Guarujá, que muitas vezes associavam o termo “vigilância” com “segurança”. Muitos entrevistados destacaram que se sentiram mais seguras em conhecer novos lugares apenas pelo fato de terem inserido

⁴ Há diversos casos que envolvem câmeras de segurança e escopofilia. Em dezembro de 2013, por exemplo, 12 guardas foram afastados do serviço em Araraquara, SP, após serem acusados de monitorar as partes íntimas de mulheres na rua, “quando deveriam observar situações suspeitas”, diz a reportagem. O caso é um exemplo de violação da intimidade e da privacidade, vista em muitos discursos contra as tecnologias de vigilância. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2013/12/gcm-afasta-12-guardas-apos-uso-de-cameras-para-espiar-mulher-e-casal-araraquara.html>. Acessado em: 14/12/2013.



as câmeras de segurança, mudando a rotina dos mesmos (*ibid.*, p. 48). Tanto vigilantes quanto vigiados mostraram-se mais seguros e abertos às instalações das câmeras na região, cada vez mais dando credibilidade ao monitoramento. Todavia, discursos de resistência também foram apresentados nas entrevistas, manifestando preocupações em diversos aspectos: a falta de policiamento físico nos lugares, o medo de processos, o receio dos vigilantes estarem observando acontecimentos alheios aos crimes, possíveis ataques à privacidade, entre outros.

A preocupação central na privacidade predomina em diversos discursos de resistência aos dispositivos tecnológicos de segurança. Embora seja um questionamento válido, Bruno (2008, p. 10) demonstra que pode ser limitado se não problematizar a vigilância digital de maneira mais ampla. Ou seja, se buscarmos a definição tradicional de privacidade, encontraremos a reclusão entre paredes, o afastamento isolado, o retraimento nos próprios pensamentos. Esta forma de subjetividade introdirigida, em voga sobretudo na modernidade, não é incentivada na contemporaneidade. Além disso, a pesquisadora chama atenção para o fato de que é possível respeitar princípios de privacidade na Internet, por exemplo, ao mesmo tempo em que se monitora e se apropria de dados pessoais do indivíduo deixando-o sem controle sobre suas informações. Para isso, Bruno (*ibid.*, p. 11) torna a questão mais complexa pensando em uma dimensão coletiva da privacidade, e não apenas no aspecto particular, analisando os amplos processos de monitoramento, classificação e controle da informação individual. Ou seja, estão surgindo novos modelos taxonômicos e de extração de padrões na vigilância digital, e não apenas com o objetivo do “sobrelapamento”, previsão contra o terrorismo ou subversão. Setores públicos e privados, assim como novos sistemas de publicidade, estão coletando e monitorando dados pessoais dos indivíduos, a fim de usar um conjunto de informações pessoais para agir sobre um grupo de similares ou visando a simulação de futuros comportamentos.

Neste cenário de Panópticos e sinópticos, vigilância e “sobrelapamento”, privacidade, monitoração e controle, temos visto diversas discussões sociais e políticas que questionam os dispositivos de vigilância em diferentes focos. Desde mobilizações que ocupam o espaço urbano até pessoas que se fantasiam ou tiram a roupa ao verem o carro do *Google Street View* passar, protestos pelo mundo mostram um incômodo com o que se tornou a nossa realidade vigiada. Diversas produções artísticas também têm questionado e mostrando resistência a formas de controle, com trabalhos diversificados envolvendo as próprias câmeras e as imagens geradas por elas: o *surveillance art*.



Seriam esses trabalhos artísticos, no entanto, considerados como parte de um movimento?

3. Vigilância, arte e estéticas da multidão

3.1. Materialidade, sujeito e técnica, ação social

Se atualmente os dispositivos de controle encontram-se por toda parte, atuando numa forma de controle social que tudo vê, algumas produções significantes no campo das artes vêm há algum tempo buscando problematizar e resistir a eles. Gilles Deleuze (2003) nos descreveu uma configuração social que produz poder sobre os corpos através do controle. Nessa configuração, as antigas formas de biopoder baseadas nas forças físicas do confinamento, dão lugar ao que chamamos aqui de dispositivos de vigilância, atuando em formas mais sutis e abrangentes, passando quase despercebidas, porém em atuação no cotidiano contemporâneo.

Nesse contexto, resistir ao controle parece ser tarefa muito mais difícil, já que suas formas seguem em constante mutação, em um cenário de capitalismo volátil e inconstantes informações digitais. Assim, as câmeras de segurança aparecem como a forma material dos dispositivos de vigilância, e vêm sendo sistematicamente utilizada por artistas como símbolo do controle. Neste ponto, é interessante fazer um breve apanhado sobre as *materialidades* que constituem o mundo, ou seja, expressões de um sentido são determinadas pelos cenários materiais e históricas do cotidiano, nos quais as câmeras estão inseridas.

Os pesquisadores brasileiros Erick Felinto e Vinícius Andrade Pereira (2004), em um ensaio sobre as “materialidades da comunicação” e seus principais pensadores, discorrem sobre o pensamento do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht e seu último livro, *Produção de presença*. Este termo, título da obra, refere-se a um fenômeno em que um objeto, uma materialidade, um “meio”, irá tocar e afetar o corpo de uma pessoa antes mesmo da constituição de qualquer sentido (FELINTO e PEREIRA, 2004, p. 4). Portanto, ao pensar em obras artísticas que envolvem câmeras de segurança, referimo-nos a uma “cultura material”, “um modelo no qual o objeto central é o corpo, com todas as inscrições que sofre em suas relações com o poder e os aparatos tecnológicos” (*ibid.*, p. 7). Sendo assim, a fim de completar a referência de Felinto e Pereira, recorreremos às palavras do próprio Gumbrecht (2010, p. 28), que define as “materialidades da



comunicação” como “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”.

Estejam funcionando ou não, a simples presença da câmera gera uma série de mudanças nos hábitos e na própria subjetividade dos indivíduos. Assim como o homem moderno precisou enfrentar mudanças cognitivas, sensoriais, corpóreas e culturais com a introdução de novas tecnologias no cotidiano (SINGER, 2001) – como os bondes elétricos, a fotografia, o cinema -, o homem contemporâneo também sofre mudanças com as materialidades tecnológicas analógicas e digitais. No entanto, enquanto as câmeras de segurança antes eram vistas como uma alternativa para o quadro de violência, hoje alguns discursos mostram que podem ser vistas como uma necessidade, um objeto essencial para ver e viver a cidade. A materialidade deste objeto, uma tecnologia intrínseca à sociedade e sujeitos, pode ser visto como um *actante*: qualquer pessoa e qualquer coisa que seja representada, tudo aquilo que deixa rastros (LATOUR, 2000).

O pesquisador Massimo Di Felice (2003, p. 6), inspirado por Latour, pensa no caráter comunicativo da ação, descrevendo uma perspectiva ecossistêmica de interação entre pessoas, tecnologias e territorialidades. Dessa forma, as práticas artísticas apresentadas neste trabalho podem ser interpretadas como hibridações entre orgânico e inorgânico, actantes humanos e não-humanos, homem e técnica. Independentemente da dupla de termos, o importante assinalado por Di Felice (*ibid.*, p. 7) na ação sócio-técnica é que homem/técnica não mais podem ser vistos em termos opositivos.

Dentro da cultura material dos objetos, está inserida a complexidade das disponibilidades corpóreas para a junção e hibridação tecnológicas (FELINTO e PEREIRA, *op. cit.*, p. 13), que atravessa as teorias das condições habitativas entre o homem e a técnica, ampliando o próprio conceito social (DI FELICE, *op. cit.*, p. 9). Portanto, além de pensar nas obras artísticas que foram originadas a partir desta hibridação, podemos pensá-las como um tipo de “ação social”. Não mais em um diálogo entre sujeito e técnica, mas sim um contexto em que um não acontece sem o outro. Apesar de Massimo di Felice pensar nessas ações em contextos reticulares, e chamá-la de “ação reticular”, trazemos suas teorias para os fins deste trabalho: as manifestações artísticas. Nelas, envolvendo sujeito e câmera de segurança, agente humano e não-



humano, resistências e manifestações às formas de vigilância tomam forma de obra, pois o primeiro *depende* do outro, e vice-versa⁵.

Trata-se de um conjunto de ações que não acontecem mais simplesmente no interior das molduras políticas, assim como conjugadas pela tradição europeia-ocidental, isto é, ligadas à determinação única do sujeito-ator, conceitualmente orientado, mas que se delineiam como o resultado de co-ações e de interações entre diversos "*actantes*", apresentando-se, portanto, como a expressão de uma nova cultura habitativa que se exprime por formas complexas de interdependência (DI FELICE, 2013, p. 9).

Na maneira em que vemos as produções artísticas como ação social, no cenário descrito acima pelo autor, também trabalhamos com a ideia de "multidão". Diferenciamos, porém, do sentido de reunir as pessoas e ocupar um espaço urbano, como o movimento do *Stop Watching Us*. A forma de protestação que defendemos nesse trabalho acontece de forma mais sutil, sem deixar de fugir do conceito:

Multiplicidade formada por todos aqueles enredados nas mais distintas esferas de produção de valor, incluindo as produções linguísticas, textuais, sob a perspectiva das relações sociais. Considerando a todos como trabalhadores em alguma medida, não se reduz à simples noção de massa trabalhadora na qual o modelo da fábrica constituía o centro da produção de valor. Ela é um conceito político, uma representação que procura desarticular noções abstratas como povo e nação” (HARDT e NEGRI, 2004).

As produções artísticas, assim, podem ser vistas como produções de valor na medida em que separam noções abstratas: além de povo e nação, noções de segurança e vigilância? A multidão, portanto, possui como uma de suas principais características as singularidades que agem em um objetivo comum, em outras palavras, inumeráveis tipos de trabalhos, tipos de vida, localização geográfica não proíbem a comunicação e a colaboração de um projeto político (*ibid.*, p. 106). A partir destas notas, mesmo que os artistas tenham trabalhos independentes, sem estar fisicamente em um mesmo espaço, não impede a ideia de trabalharem diante da mesma crítica social e política, se enquadrando, assim, dentro do conceito de multidão.

3.2. *Surveillance Art*: produções artísticas tensionando mecanismos de vigilância

⁵ Da mesma forma que di Felice não constrói seu argumento com base na interdependência da rede e do sujeito, e sim das ações e interações entre os *actantes* em contextos reticulares que geram um novo tipo de ecologia, defendemos que as manifestações artísticas são geradas a partir da união entre sujeito e tecnologia - e não que os mesmos (no caso, o sujeito e a câmera de segurança) são interdependentes.

O primeiro dos trabalhos que aqui apresentaremos aparece como forma de resistência aos dispositivos de vigilância. O artista pernambucano Lourival Cuquinha⁶, vem constantemente utilizando os símbolos do capitalismo - o dinheiro, por exemplo - como matéria para produção de suas obras, subvertendo o funcionamento dos mecanismos do capital e do circuito de arte para produzir resistência à essas forças hegemônicas, ao mesmo tempo em que, ironicamente, insere-se nos próprios meios que crítica.

No projeto *Image Off*⁷, uma proposta de intervenção urbana, Cuquinha busca inserir um mecanismo que consiste em toucas ninjas amarradas às câmeras de segurança das cidades, possibilitando a invisibilidade dos pedestres, que estão constantemente expostos à vigilância nas metrópoles. O próprio artista apresenta o trabalho como uma possibilidade de não doar sua imagem às câmeras de segurança: “Você pode usar a os preservadores de rosto (ou máscaras) pendurados nas câmeras e passar tranquilamente no campo de visão delas”, dá as indicações, “deixando as máscaras logo em seguida no ganchinho para que outro transeunte possa fazer o mesmo e assegurar a prosperidade da ação” (CUQUINHA, 2010, *online*). Este trabalho dialoga tanto com a questão da privacidade, vista anteriormente, quanto com o problema de fornecer dados gratuitamente para os vigilantes, para fins desconhecidos pelos vigiados.



Imagem 1: Lourival Cuquinha, *Image Off*

O trabalho de Lourival foi realizado primeiramente em Londres, cidade altamente monitorada por câmeras de segurança como pode ser visto no trabalho do também brasileiro André Penteado. O projeto original do trabalho chamado *Arte e Vigilância*, consistia em dez caminhadas do artista pela cidade de Londres em direção a

⁶ Disponível em: <http://barogaleria.com/artist/lourival-cuquinha/>. Acessado em: 14/12/2013.

⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TwzNjm2h7Sg>. Acessado em: 14/12/2013.

museus e galerias, fotografando todas as câmeras de segurança que encontrasse em seu caminho. Após somente duas caminhadas o artista fotografou cento e oitenta e quatro câmeras e encerrou seu projeto.



Imagem 2: André Penteado, *Arte e Vigilância*

O livro *1984*, de George Orwell, publicado em 1949, apresentou uma sociedade totalmente monitorada e controlada por dispositivos tecnológicos. O termo *Orwelliano* muitas vezes é utilizado como metáfora para se compreender os mecanismos que hoje estão sendo colocados em prática. Apesar da explosão de vigilância no século XXI, o tema vem servindo como matéria de debate nas artes visuais desde meados da década de sessenta (RUSH, 2006, p. 115).

A videoinstalação *Not a Model for Big Brother's Spy Cycle* (1987), do artista Dieter Froese, remonta em uma sala de exposição a sociedade descrita por Orwell. O trabalho é uma combinação entre câmeras monitorando os espectadores e vídeos pré-gravados que são assistidos pelos mesmos espectadores vigiados. Nesses vídeos, alguns artistas são interrogados e mostram suas reações aos dispositivos de monitoramento. Ao buscar remontar o modelo descrito em *1984*, o artista parece alertar o público que, apesar de partir de uma ficção, o monitoramento previsto por Orwell já era real.

Outro projeto que buscou inspiração no livro *1984*, é o trabalho de intervenção urbana *George Orwell's Birthday Party*, da dupla de artistas holandeses *Front404*. O trabalho consistiu na simples instalação de chapeuzinhos de festas de aniversário nas câmeras de segurança da cidade de Utrecht, não apenas para comemorar os cento e dez anos do escritor, mas também para chamar atenção para as câmeras e lembrar aos passantes que o estado de vigilância completo, como descrito por Orwell, está cada vez mais perto de se tornar real.



Imagem 3: Front 404, *George Orwell's Birthday Party*

O misterioso artista britânico Banksy, que mantém sua identidade oculta, ficou famoso por interferir no espaço urbano de cidades como Bristol e Londres. Usando principalmente a linguagem do grafite e do *stencil*, os trabalhos do artista são geralmente pautados por comentários políticos e humor negro. As câmeras de segurança são tratadas de maneira crítica pelo artista, como no grafite abaixo em que um guarda fotografa uma criança pixando a frase "uma nação sob os circuitos fechados de televisão", justamente ao lado de uma câmera.



Imagem 4: Banksy, *One Nation Under CCTV*

Outros trabalhos de Banksy também levantam questões sobre a vigilância, sempre de maneira crítica e ácida. Em uma pintura de uma paisagem bucólica, o artista inseriu a imagem de um poste repleto de câmeras. O caráter *nonsense* da imagem gera questionamentos sobre a sociedade de controle que tratamos aqui. A contradição entre uma paisagem tranquila e a vigilância nos aponta para dois lados opostos que, no entanto, se complementam: se de um lado o excesso de vigilância perde sentido no ambiente rural, por outro, o próprio ambiente caótico das cidades é também colocado

em cheque. Em outro trabalho de grafite/intervenção urbana, Banksy ironiza a vigilância em um caso curioso onde a câmera está localizada no alto, apontado para uma parede vazia onde, a princípio, nada pode ser flagrado. No que seria o campo de visão desta câmera o artista inseriu a pergunta “o que você está olhando?”.



Imagens 4 e 5: Banksy

Inseridas nos ambientes urbanos, as câmeras de segurança pouco são percebidas no alto, com o olhar sempre para baixo, acompanhando e vigiando os indivíduos que por muitas vezes passam sem perceber os rastros deixados. No modelo do Panóptico, Foucault (*op. cit.*, p. 191) ressalta seu efeito mais importante: “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”. O indivíduo é vigiado de tal forma que não vê o vigilante, mas está ciente de que ele sempre está a postos. O estado permanente e consciente de visibilidade – produzido na contemporaneidade pela diversidade dos dispositivos tecnológicos de segurança – é ubíquo a ponto de ser naturalizado e inerente ao cenário.

A partir do momento que trocamos a exposição de nossas ações pela sensação de segurança, a palavra “vigilância” tornou-se sinônimo de “segurança”. As obras apresentadas buscam causar o estranhamento da vigilância perpétua que paramos de sentir, chamar atenção para o objeto que paramos de ver. Através da arte, vemos a multidão levantando questões e críticas sociais, mas também temos a oportunidade de interpretar e sentir essas críticas. Pois, como mostrado através dos trabalhos dos artistas discutidos acima, as provocações artísticas materializam o contínuo e ilimitado controle.

4. Considerações finais

Como já foi visto, uma série de produções artísticas buscam criar resistência às câmeras de vigilância ou mesmo alertar sobre a presença constante destes dispositivos de controle. A recorrência de produções isoladas em espaço e tempo é bastante



sintomática em relação a como a questão é, de fato, relevante. O entendimento destas ações artísticas como força de resistência nos leva a pensar como as formas de luta na contemporaneidade vêm ganhando novas caras. As ideias de Negri e Hardt sobre uma nova forma sociopolítica livre das noções de povo ou nação aqui se materializam em um movimento que, apesar de isolado em espaço e tempo, atua como uma força comum de resistência à força hegemônica do controle.

Seria uma multidão esses produtores de arte/resistência?, questionamos no início deste trabalho. Ericson Pires (2007) em seu livro *Cidade ocupada*, usa o conceito de multidão para retratar manifestações artísticas, principalmente intervenções urbanas, que em seus diversos contextos atuaram politicamente. No trecho abaixo o autor descreve uma multidão criativa:

A multidão é uma rede de minorias diante dos poderes hegemônicos. A minoria, ou esse povo criativo, que não se deixa capturar pelos condicionamentos da maioria, pode ser traduzida pela ideia de multidão. A desobediência é a forma de ação desta multidão. Esse coletivo de corpos, esse conglomerado de indivíduos, que produz sobre si mesmo e sobre outros espaços-tempos, linhas de fuga incontroláveis, se manifesta de forma agressiva: a multidão não poupa nem seus próprios corpos. É uma ação de risco. É uma ação criativa (PIRES, 2007, p. 146).

A própria natureza fluída/ondulatória do controle descrito por Deleuze parece dar sentido para formas de resistência/luta, que aqui foram apresentadas. Força que não provém de uma concentração milhar de seres humanos em um mesmo espaço. Mas de ações potentes espalhadas/ondulando pelo globo; forças que possivelmente se tornarão visíveis nas ruas, nas redes ou nos monitores das câmeras de segurança.

Referências bibliográficas

ANTOUN, Henrique. “Vigilância, comunicação e subjetividade na cibercultura”. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (org.), **Vigilância e visibilidade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BRUNO, Fernanda. “Monitoramento, classificação e controle nos dispositivos de vigilância digital”. In: **Revista FAMECOS**, n. 36, pp. 10-16, agosto de 2008.

CASTRO, Rafael B.; PEDRO, Rosa M. L. R. “Redes de vigilância: Experiência da segurança e da visibilidade articulada às câmeras de monitoramento urbano”. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (org.), **Vigilância e visibilidade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.



CUQUINHA, Lourival. **Artistas do seu 2010**: Lourival Cuquinha. Disponível em: <http://portoalegreseu.wordpress.com/artistas-do-seu-2010/lourival-cuquinha/>. Acessado em: 10/12/2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

DI FELICE, Massimo. “Net-ativismo e ecologia da ação em contextos reticulares”. In: **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares**, Manaus, AM, setembro de 2013.

FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius. “A vida dos objetos: Um diálogo com o pensamento da materialidade”. In: **Anais do X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC**, Rio de Janeiro, dezembro de 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multitude**. New York: The Penguin Press, 2004.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**. São Paulo: UNESP, 2000.

LINS, Consuelo; BRUNO, Fernanda. “Práticas artísticas e estéticas da vigilância”. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (org.), **Vigilância e visibilidade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LYON, David. “11 de setembro, sinóptico e escopofilia: observando e sendo observado”. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (org.), **Vigilância e visibilidade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

ORWELL, George. **1984**. Trad. Wilson Velloso. São Paulo: Editora Nacional, 1974.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SIBILIA, Paula. **O Show do eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e Início do Sensacionalismo Popular”. In: CHANEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.), **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.