

A subversão da imagem e a imagem da subversão: o aparato como construção de narrativas em câmeras de segurança

Gláucio Henrique Matsushita
Moro, Fabiane Alves de Lima
e Rodrigo José Firmino

RESUMO

As possibilidades de interpretação e construção que uma imagem detém podem ser únicas. A imagem e o vídeo constroem e ressignificam linguagens pelas suas interações com o meio social, sendo muitas vezes resultados visuais de uma necessidade prática, podendo ser posteriormente incorporadas a uma estética visual de fácil reconhecimento. O presente artigo pretende discutir a imagem e seus sentidos pela ótica da câmera de segurança. Pretende-se neste caso construir uma análise pelo viés da imagem sequencial de câmeras de segurança, bem como seus desdobramentos e apropriações como forma de linguagem na televisão, do cinema e de expressões culturais nas redes. A intenção é, sob o ponto de vista da imagem, examinar a cultura e as relações que fazemos com a construção cultural de elementos visuais, demonstrando que o aparato não só cria um estado de opressão vigilante—como no caso da câmera—, mas gera resultados imagéticos culturalmente construídos dentro do espaço-tempo ressonante que desenvolveu essas linguagens. O artigo também apresenta o rastro simbólico da imagem deixada por apropriações subsequentes, analisando estéticas baseadas na imagem gerada por câmeras de segurança dentro de programas de TV e movimentos imagéticos digitais como o *vaporwave*. Estes são entendidos como parte de um simbolismo construído posteriormente ao processo técnico/tecnológico, com intuitos totalmente diferenciados daqueles criados inicialmente pelas imagens originais. Essa construção simbólica se dá por meios dos processos surgidos das transmissões de TV, relações sociais e econômicas e onde o ponto de partida é o processo técnico e a imagem resultante de formas que foram criadas pelas câmeras de segurança.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Câmeras de segurança. Estéticas da vigilância.

INTRODUÇÃO

A simples representação de uma imagem pode encadear diversos tipos e formas de construção dentro da mente de uma pessoa que a observa. O olhar em uma imagem está intimamente conectado com a construção no imaginário em diversos planos, mensagens codificadas na mente humana, de uma construção própria de seu mundo, da forma como se traduz e como pode ser decodificada essa informação. Essa relação única de pensamento, imaginativa e tradutória dos elementos, é o fator que pode nos compelir a criar um sentido para tudo o que vemos. Imagens são superfícies que pretendem representar algo de tudo o que se encontra lá fora no espaço e no tempo, como nos diria Flusser (2000).

Essa relação de experiência do ser humano cria processos de significações múltiplas de formas de compreensão diversas. Ou seja, cada um de nós representa uma imagem e as codifica de maneira diferente, pois cada um de nós vivenciou situações diferentes um dos outros, o que pode resultar em visões críticas igualmente diferenciadas. Portanto, ao registrar ou ver uma imagem, damos a ela as nossas próprias significações. Hall (1997) afirma que os seres humanos são seres interpretativos que instituem sentidos, cada ação social é significativa e codifica, regula e organiza a forma como nós interpretamos essas ações. Todas as nossas ações são culturais e fazem parte da nossa cultura como prática que expressa uma comunicação, um sentido; são práticas de significação.

E se somos seres que criam significados e sentidos em suas ações, fazemos isso em uma sociedade onde a coletividade de interpretações por vezes supera a individualidade de compreensão. Isso não quer dizer que o ser humano simplesmente abandona o significado criado ao ver uma imagem, apenas que, em algumas vezes, ele parte de um acordo social que diz que aquela imagem é pertencente a um tipo de relação de visualidade.

É desse acordo social — estabelecido e compreendido por uma sociedade —, por exemplo, que um pictograma visto em uma placa de trânsito cria assim a informação para que os carros e pedestres possam se guiar no trânsito, e servem de informação para diversas pessoas em uma cidade, as guiando para uma direção ou mesmo alertando algum perigo. Por meio da imagem, essas práticas sociais também podem criar significações. No caso de uma câmera de segurança, a característica da imagem também cria uma relação visual, uma identificação social. Uma imagem produzida por uma câmera de segurança revela características identificáveis em um meio social pela difusão das imagens, de seu uso diário.

O presente artigo sugere que a imagem pode possuir uma característica de comunicação e expressão e que, socialmente e individualmente, dentro destas égides do pensamento da cultura, constrói processos de linguagens não verbais, mas de comunicação. Seu objetivo é olhar e pensar o vídeo e a imagem como ferramentas de linguagem por meio da cultura e criar identificações por meio do aparato utilizado.

A imagem produzida por uma câmera de segurança e a imagem produzida por um televisor tem sutis diferenças visuais de seu aparato de origem, que podem nos demonstrar a intencionalidade da imagem produzida, configurando uma relação comunicativa. A análise de imagens de câmeras de segurança aqui serve para demonstrar o processo de linguagem estabelecida, sua visualização que pode ser identificada socialmente. Assim, sua subversão também se torna possível. Pelo viés

da cultura, da tecnologia e dos estudos da imagem, tentamos apontar algumas construções e processos de identificação social.

O APARATO, O DESIGN DA IMAGEM E A TECNOLOGIA

Entende-se por tecnologia o desenvolvimento realizado pelo ser humano para um conhecimento a fim de suprir necessidades de sua construção de realidade. Neste caso especificamente, significa atribuir o progresso a um processo gradativo da construção humana, sem denotar a era histórica alguma, ou qualquer tipo de vantagem ou superioridade tecnológica. Através do pensamento do filósofo Vieira Pinto, pretende-se discutir a relação entre o humano, a ferramenta e a tecnologia. Sobre a construção de conhecimento pela necessidade o filósofo afirma:

Os homens nada criam, nada inventam nem fabricam que não seja expressão de suas necessidades, tendo de resolver as contradições com a realidade. (VIEIRA PINTO, 2005, p.49).

Desta forma, uma ferramenta criada é um processo tecnológico, fruto da necessidade humana e de sua análise crítica do mundo que o cerca. Ferramentas são mutáveis e estão sempre em construção, pois de tempos em tempos são reestruturadas para melhor atender diferentes redes de interesses e configurações sociotécnicas. Esse trabalho de Vieira Pinto afirma a necessidade humana de sua construção, e sua capacidade de trabalho é quem cria sua humanidade. Sua relação com o trabalho é o princípio para a existência, e a relação entre o ser humano e a ferramenta se apresenta através do domínio que ele tem sobre o objeto e o objeto sobre ele.

Essa discussão complementa-se quando há uma visão do ser humano em relação ao trabalho e em relação à ferramenta. Vídeos que se destinam a informar e vídeos de entretenimento possuem características distintas. Eles se alteram em narrativas, linguagens e formas de estruturação. E se a relação amanal de Vieira Pinto engloba a cultura como elemento presente dentro do processo tecnológico do trabalho e da ferramenta do ser humano, pode-se olhar o audiovisual como um produto construído dentro de uma sociedade, como aparatos tecnológicos da necessidade humana que se transformam, alteram-se pela necessidade.

Os objetos que nos cercam, que podem ser produzidos pelo trabalho humano, possuem uma história e fazem parte de uma determinada cultura. Essa cultura, com características próprias, possui à sua mão uma gama de elementos com os quais ela desenvolve sua técnica. Assim, outra cultura que não possui a abundância deste material produzirá imagens e objetos com outros tipos de matérias-primas que podem ser semelhantes, e assim ter as mesmas funções. Ainda assim, possuirão a diferença de material por questões culturais, utilitárias e geográficas.

O fato de possuir à mão os objetos que os cercam e utilizam criou a possibilidade de construção de sua técnica que ressignifica com sua própria construção. A esse pensamento, Vieira Pinto deu o nome de “amaneidade”. Por este viés, podemos pensar que qualquer tecnologia existente, inclusive aquelas relacionadas ao uso de imagens como esse artigo pretende focar, foi construída através da necessidade do ser humano e, por esta necessidade, foi atualizada, desenvolvida e reapropriada em diversas culturas para outras funções. Assim, o cinema da década de 1980 é diferente do da década de 1990 em sua feitura e

aparatos, que modificam o resultado da imagem. E estes dois tipos citados são diferentes se o local de produção também é diferente — uma produção brasileira tem suas particularidades em relação a uma produção inglesa, por exemplo, mesmo que sejam ambas produções da década de 1990. Isso porque o maquinário, a forma de fazer, as câmeras e, principalmente, a cultura são diferentes. Isso vale para supostamente qualquer tipo de audiovisual.

No caso do objeto aqui analisado, a câmera de segurança é inicialmente apropriada como um aparato de imagem deslocado da sua comum utilização no cinema e na TV. Ela atua como um documentário síncrono ou assíncrono (com acompanhamento em tempo real ou a partir de imagens gravadas) da realidade, com fins de monitoramento ou controle dessa mesma realidade observada, convertendo-se em importante elemento de arranjos sociotécnicos de vigilância.

Sua imagem com informações na tela já é própria para a identificação de padrões, a leitura de dados, como hora, dia e resolução. Apesar de ter melhorado muito nos últimos anos, ainda é de qualidade inferior se comparada com qualquer tipo de imagem feita para TV ou cinema, por exemplo. O fator linear da imagem — a gravação passada em um plano sequência direto —, já sugere que não há uma construção narrativa: ela apenas serve para capturar imagens de um determinado local a fim de observar (e monitorar) as dinâmicas de funcionamento dos elementos que compõem este local.

Assim, o conceito tecnológico descrito por Vieira Pinto nos ajuda compreender, no caso das câmeras de segurança, como o ato de otimizar uma relação de produção intelectual existente sob a tutela da vigilância e do controle, pode influenciar as constantes percepções sociais e históricas da contemporaneidade, bem como suas ações transfiguradoras que transformam os espaços da vida em sociedade, recriando esta prática desenvolvida presencialmente pelo ser humano.

A IMAGEM, A VIGILÂNCIA E A OPRESSÃO DO ESPAÇO

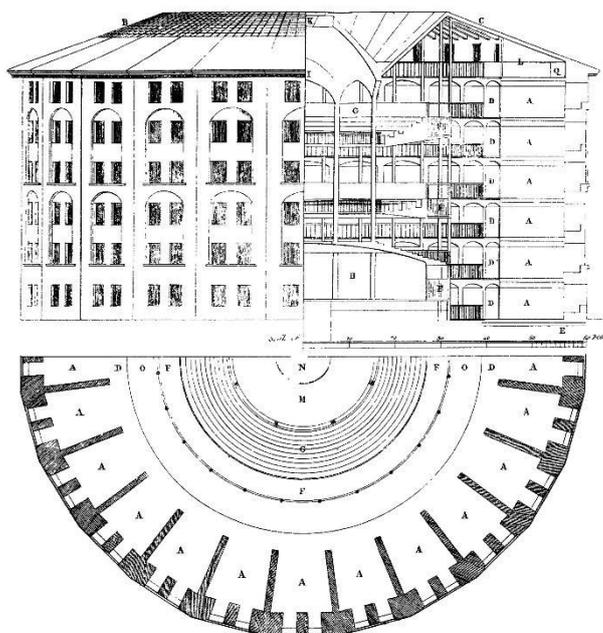
A câmera de segurança, parte principal do sistema chamado de circuito fechado ou circuito interno de televisão (conhecido pela sigla CFTV; do inglês: *closed-circuit television*, CCTV), é um sistema interno que distribui sinais capturados por câmeras localizadas em espaços específicos para um ou mais pontos de visualização ou gravação. Talvez se possa afirmar que a câmera de vigilância está ligada às reapropriações de dois modelos contemporâneos, derivados de duas formas de tecnologias utilizadas pelo ser humano: a primeira delas provém da criação da própria câmera filmadora, utilizada em filmes tanto caseiros quanto cinematográficos, que com o tempo popularizou-se e transformou-se em um artigo de fácil obtenção; a segunda procede da substituição dos olhos biológicos de vigias humanos em postos de observação e controle (como torres de observação e guaritas), por “olhos de vidro” das lentes das câmeras (anônimo), transferindo a localização dos olhos biológicos para posições remotas ao acontecimento observado, intermediados por aparatos de reprodução de imagem (monitores de vídeo). Historicamente, este tipo de monitoramento é geralmente associado a locais como prisões, reformatórios, bases militares, instituições bancárias ou grandes indústrias.

Entretanto, com a popularização dos equipamentos que compõem estes sistemas e a facilidade de interligá-los a redes de comunicação e aparelhos móveis, hoje é possível perceber a presença de CFTVs em praticamente todos os ambientes humanos do planeta, de condomínios residenciais à escolas, supermercados, instituições públicas e empresas privadas, residências, aparelhos móveis como automóveis, ônibus e drones, e em espaços públicos, seja controladas pelas forças do estado ou por indivíduos e grupos privados (FIRMINO e DUARTE, 2015).

Como parâmetro interpretativo desse fenômeno da criação de uma sensação de que tudo pode ser observado sem a identificação do observador, Foucault (1987) sugere a apropriação da ideia de Panóptico, adaptado do filósofo Jeremy Bentham. Trata-se de uma composição arquitetônica prisional idealizada no século XVIII especificamente como um sistema mais eficaz de vigilância, ou como um novo e menos custoso modo de recuperação de condenados. Foucault o compara com as formas modernas de disciplina de corpos e populações. O panóptico é uma construção em anel com uma torre no meio, e em sua periferia estão divididas as celas, todas voltadas para a torre central. Sua luz inverte o princípio da masmorra e do isolamento, onde a visibilidade é total e plena o tempo inteiro.

Com a premissa de Foucault, que diz que “a visibilidade é uma armadilha” (FOUCAULT, 1987, p. 177), é uma tradição nos estudos de vigilância associar câmeras de segurança a ideia do Panóptico de Bentham (Figura 1). Elas capturam todos os movimentos em um determinado local, tornando qualquer ato executado por qualquer pessoa visível — sem a mesma visibilidade dos que estão monitorando as imagens. Se tal ato não condisser com as normas locais ou aos padrões de normalidade estabelecidos, o indivíduo desviante e suspeito fica sujeito à identificação e, possivelmente, a uma punição. Sua proposta é, portanto, a da promoção da segurança pela vigilância.

Figura 1: Planta do Panóptico idealizado por Betham (arte por Willey Reveley, 1791).



Fonte: Bentham, 2010.

As relações panópticas presentes no uso de câmeras de segurança vão além do monitoramento automático das ações pelo controle remoto das cenas capturadas. A domesticação do corpo e da alma pela presença do suposto ato vigilante é igualmente reproduzida pelas câmeras a partir do modelo de Bentham, onde também se opera a permanente sensação do “ver sem ser visto”. Da mesma forma em que os condenados aprisionados no modelo panóptico não podem ver seus vigias e submetem seus corpos e suas ações à sensação de estarem todo o tempo vigiados, os sujeitos submetidos ao “olhar” das câmeras de segurança são dominados pela incerteza de estarem ou não sendo observados o tempo todo — seja pelo modo de operação das câmeras e suas imagens, pelos sistemas de captura, ou até mesmo pela autenticidade das câmeras utilizadas.

Segurança, no entanto, pode ser um conceito abstrato e relativo. Ainda que seja possível buscar definições para o termo, elas incorrem em uma vagueza que compromete sua compreensão fora de um contexto específico. Definições de dicionário incluem termos como “sensação de paz e tranquilidade” e “condição ou estado do que está livre de danos e riscos” (Michaelis, 2016). Para ilustrar esse caráter pouco preciso, pode-se tomar como exemplo o caso do Rio de Janeiro, citado por Cardoso (2013): desde o século XIX persiste o discurso de que a violência na cidade é um fenômeno “contemporâneo”, e que “antes” não era assim, apontando para um passado ideal onde a violência era ocasional e menos frequente. Em Fobópole, Souza (2008) compara uma notícia do jornal O Globo de 1956 — em que o Presidente Juscelino Kubitschek é questionado por repórteres sobre a alarmante situação do Rio de Janeiro, que se equivaleria à de Chicago do início do século XX — com a percepção da violência do momento em que estava escrevendo o livro. O autor completa a comparação afirmando que as sensações de medo e insegurança são, por definição, relativas. Senso comum e nostalgia se misturam para confundir e ampliar a vagueza de conceitos tão subjetivos.

Tal percepção é intimamente ligada à ideia moderna de um mundo controlável, de uma natureza domesticável, e que coloca nas mãos do estado o poder e a responsabilidade de proteger seus cidadãos através do uso legitimado da força — e, conseqüentemente, dos aparatos de vigilância pública. Ainda que sofra dessa inespecificidade, a existência da segurança se faz concreta.

Índicio recente dessa inespecificidade da sensação de (in)segurança é o protagonismo do Rio de Janeiro nos noticiários de violência urbana em 2017 e 2018, culminando com a intervenção federal com uso das Forças Armadas na área de segurança pública, decretada em 16 de fevereiro de 2018. O único episódio de intervenção federal pela segurança pública na história democrática do Brasil ocorre, curiosamente, ao mesmo tempo em que a cidade não figura sequer entre as 20 mais violentas do país, segundo ranking das 50 cidades mais violentas do mundo em 2017, organizado pela organização civil mexicana Seguridad, Justicia y Paz (2018). Neste caso, a sensação de insegurança (justificativa principal para a intervenção) é obviamente desproporcional aos dados que comparam o Rio de Janeiro com outras cidades brasileiras.

No caso específico do uso de câmeras de segurança, existe também a noção de que, uma vez findo o anonimato nas áreas sob sua vigilância, a consequência lógica seria a inibição da atividade criminosa. Existe, obviamente marcado pela percepção de insegurança e medo, um ambiente favorável ao uso ampliado de sistemas de segurança, na medida em que lhes é atribuído o papel de resolver o problema da violência urbana. Entretanto, inúmeros estudos independentes e

relatórios governamentais (SURVEILLANCE STUDIES NETWORK, 2006; GILL e SPRIGGS, 2005) em países onde as câmeras já possuem uma repercussão histórica, sugerem que o uso de CFTV leva a uma série de resultados diferentes, sendo o mais comum a produção de provas contra crimes já cometidos, ao contrário da expectativa criada de impedir o crime ou reduzir o sentimento de insegurança entre a população. Outro uso, mais comum que o objetivo inicial de reduzir os índices de criminalidade, é a reprodução das imagens capturadas de crimes em programas sensacionalistas policiais na TV, tanto como fonte de entretenimento, como para estimular ações vigilantes do próprio público na busca por denúncias para crimes em investigação pela polícia, como, por exemplo, no caso da conhecida série Crime Stoppers (LIPPERT e WILKINSON, 2010).

Uma quantidade grande de projetos de lei vem sendo propostos nas esferas municipal e estadual brasileiras sem, no entanto, atentar para desdobramentos de ordem prática e ética (CARDOSO, 2013). Além da necessidade de contingente humano que um sistema desse tipo exige — porque um sistema de câmeras de vigilância não funciona sem o monitoramento constante de olhos humanos —, a filmagem do espaço público não permite apenas que atos sejam vistos, mas também eternizados, ferindo direitos fundamentais à intimidade e à privacidade das pessoas que esses sistemas sociotécnicos supostamente se propõem a proteger.

A vigilância por câmeras, com o passar dos anos, tornou-se tão popular que chegou a ser incorporada nos carros de polícia em rondas, e frequentemente povoa os programas de televisão de caráter policial ou jornalístico. Em noticiários da TV, muitas vezes em que um crime é cometido, temos ali uma imagem de um circuito de uma câmera de segurança validando o discurso narrado pelo jornalista. Para fundamentar melhor a discussão, alguns aspectos ampliam a sensação de legitimidade e confiança do público em geral, e podem tornar uma imagem veiculada a partir de uma câmera de segurança uma imagem amplamente aceita como verídica e irrefutável. Em primeiro lugar, a natureza das imagens produzidas por uma câmera de segurança lhe atribui um caráter imaculado, estéril. Como estes sistemas não são usados para uma produção cinematográfica ou televisiva, em geral presume-se que suas imagens não possuem efeitos especiais ou edições. Outro ponto é a baixa resolução e a falta de elementos visuais nítidos nas captações.

Muitas imagens ainda são em preto e branco, com resoluções muito abaixo do que a de qualquer programa gravado e exibido com as câmeras convencionais usadas para a produção televisiva. Isso se dá porque câmeras de segurança com altos índices de resolução e coloridas são bem mais caras do que as que possuem uma resolução mais modesta, com um número de linhas menor. Com a popularização desse tipo de tecnologia, mesmo as imagens produzidas por CFTV tendem a melhorar. Como exemplo comparativo: em 2017, uma televisão de alta resolução possuía 4K (algo em torno de 4000 pixels na horizontal e 2000 na vertical), enquanto uma câmera de segurança mais popular contém apenas 720p (720 pixels). Se considerarmos que, nas ruas, muitas vezes, a iluminação é baixa, isso prejudica ainda mais a qualidade da imagem produzida pela CFTV.

No que se refere aos usos das câmeras de segurança, as imagens captadas servem menos para identificar e interpretar os fatos que se dão sob suas lentes do que gostariam de admitir os defensores desse aparato tecnológico. Ao invés de expandir as possibilidades humanas na interação com o mundo através da visão,

as câmeras de segurança acabam produzindo imagens incompletas e de difícil compreensão, isolando o sentido perceptivo da visão como se tal fosse uma experiência que acontece independentemente dos outros sentidos, e como se essa falta de interação com outras esferas da percepção humana acontecesse sem nenhum prejuízo à compreensão. “Imagens em excesso, por todos os lados, se multiplicando a cada dia, ao contrário do que se promete — e teme — estão longe de proporcionar uma capacidade multiplicada de ver e saber, de captar e interpretar a realidade” (CARDOSO, 2013).

Assim, a possível assimetria entre observadores e observados (FOUCAULT, 1987), municiada pelo ruído presente nas imagens captadas, pode incorrer até mesmo em consequências injustas aos seus retratados. Essas imagens, desprovidas de cor, som e contexto, por vezes monitoradas por profissionais sem treinamento específico apropriado, ficam sujeitas ao complemento da imaginação dos vigias — e, conseqüentemente, intérpretes — humanos. A construção do suspeito recebe grande grau de influência do repertório e dos contextos nos quais os vigias se inserem (FIRMINO e TREVISAN, 2012).

A falta de resolução das imagens e, conseqüentemente, a enviesada interpretação de quem as observa, são “lacunas deixadas em branco” que quase que naturalmente preenchemos com a nossa própria percepção. No contexto jornalístico, a câmera é praticamente o prelúdio de algo ruim ou ilícito. Gombrich (2007), cita os espaços em branco deixados em pinturas inacabadas como objetos de ilusão e imaginação, onde o espectador preenche as lacunas imaginariamente em uma pintura impressionista, que se correlacionados com a falta de nitidez em uma câmera de segurança, possuem a semelhança de uma livre interpretação (GOMBRICH, 2007, p. 174).

Por meio deste pensamento, podemos afirmar que “as áreas vazias ou mal definidas”, projetadas em uma tela luminescente de um aparelho televisivo por uma câmera de segurança, atendem às condições descritas por Gombrich, fazendo com o que o espectador preencha as lacunas através de interpretações psicológicas próprias, talvez endossando ainda mais a narrativa das imagens apresentadas. Mais uma vez, Gombrich (2007) afirma que até para especialistas em imagem a projeção psicológica existe, com suas percepções ou olhares construídos próprios. Por estas reflexões, podemos supor que uma câmera de segurança fornece meios para que as pessoas construam sua própria versão a respeito dos fatos nas imagens capturadas. A própria veracidade construída da imagem de uma câmera de segurança traz um discurso de que sempre que uma imagem exibida naquele padrão é apresentada, existe o ruim a ser exibido, mesmo que esse “ruim” seja algo que nem conseguimos ver com nitidez.

SUBVERTENDO PELA ESTÉTICA DA IMAGEM

A imagem pode ser facilmente subvertida se pensarmos que ela possui um estilo fácil de identificação ou por um olhar escondido de algo que o audiovisual acaba produzindo. Um exemplo que podemos discutir a partir disso vem de uma peça publicitária de 2012 chamada *Security Cameras*, lançada pela Coca-Cola Company (Figuras 2 e 3).

Figura 2: Trechos da propaganda utilizando imagens de câmera de segurança.

EN LAS CAMARAS DE SEGURIDAD DEL MUNDO...



Fonte: Security Cameras, 2012.

Originalmente, o vídeo possui 1:31 minutos e apresenta como trilha sonora a música *Give a Little Bit*, de Roger Hodgson. No filme publicitário, são exibidas imagens de câmeras de segurança ao redor do mundo com gravações que não possuem nenhum tipo de delito, crime ou atitude suspeita envolvida, mas que, por outro lado, se destacam por possuírem conteúdo inesperado, que subverte o lado da imagem de delito de uma câmera de segurança.

Figura 3: Trechos da propaganda utilizando imagens de câmera de segurança.



Fonte: Security Cameras, 2012.

De fato, nem todas as imagens são reais dentro da propaganda. Segundo a própria empresa, para algumas imagens era impossível a identificação das pessoas envolvidas, configurando uma violação do uso de direitos de exibição da imagem dos envolvidos. Assim, a empresa recriou algumas das cenas.

Esta não foi a primeira, e certamente não será a última vez em que imagens de CFTV serão utilizadas de forma subversiva em relação a seu papel inicial no contexto dos arranjos sociotécnicos de segurança e vigilância. Em 2007, a banda britânica The Get Out Clause (Figura 4) explorou a mesma ideia na produção do videoclipe da canção *Paper*, com uma estratégia diferente da Coca-Cola.

Figura 4: Quadro do videoclipe *Paper* (The Get Out Clause).



Fonte: The get out clause, 2007.

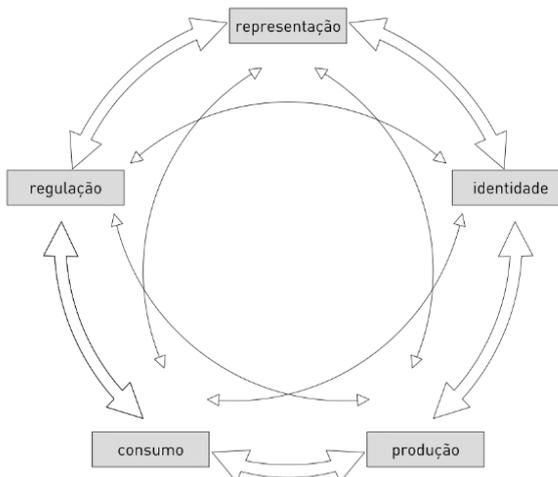
Supostamente sem condições financeiras para criarem um videoclipe, os membros da banda se posicionaram no campo de visão de várias CFTV em locais públicos e privados, e requisitaram as imagens aos responsáveis pelos sistemas de segurança para posterior edição e montagem do videoclipe. A legislação britânica assegura aos cidadãos cujas imagens tenham sido capturadas por sistemas de CFTV, sob o Data Protection Act e o Freedom of Information Act, o direito de requisição de suas próprias imagens (SPILLER, 2015). A banda conquistou popularidade momentânea com a estratégia, até que se descobriu que o vídeo era, na verdade, uma mistura de algumas imagens autênticas de CFTV, com imagens forjadas para terem essa mesma aparência, assim como outras produzidas com filmadoras portáteis.

Independente da autenticidade do vídeo da banda britânica ou do discurso ideológico e de marketing empregado pela Coca-Cola em sua propaganda, a análise aqui se dá exclusivamente pela relação de subversão do processo imagético, mais do que como representação da linguagem das câmeras de segurança. Um audiovisual também constitui uma relação que cria processos de circularidade social. A imagem de uma câmera de segurança, com suas características presentes (informações, data e localização), cria um entendimento pré-concebido de que há algo na imagem que virá contrariar noções preconcebidas de normalidade simplesmente porque sua função inicial é exatamente vigiar para detectar acontecimentos desviantes. A imagem identificada como produzida por câmera de vigilância pode ser subvertida porque cria uma identidade reconhecível, tanto como relativa ao aparato tecnológico, como a partir das características que a imagem possui.

O modelo representativo de “circuito cultural” desenvolvido por Hall et al. (1997) com o intuito de chamar a atenção para as interações e articulações culturais em uma dada sociedade pode ser tratado no âmbito do estudo da imagem e do audiovisual. O circuito cultural apresentado por eles trabalha a questão da circularidade de maneira importante e sua relação com a cultura. Essas

circularidades e trocas aqui são compreendidas enquanto um trajeto que percorrem, criando formas cíclicas de absorção compostas por cinco etapas que interagem entre si: representação, identidade, produção, consumo e regulação (Figura 5).

Figura 5: Circuito cultural.



Fonte: Hall et al., 1997.

As cinco etapas são a base de pensamento na metodologia de circuito cultural. Se visualizados em conjunto, eles completam um círculo interligado através do qual um artefato possui uma representação com identidades sociais conectadas a ele, de forma que seja produzido e consumido por mecanismos que regulam sua distribuição e utilização. O circuito ajuda a visualizar a gama de trocas e absorções culturais em um meio, onde as influências estão presentes e são mutuamente influenciáveis. A cultura pode ser entendida como um processo de prática social que integra e constitui a vida de uma sociedade que, por meio destas formas, cria significados.

A imagem está imbricada nos processos de formação da sociedade da mesma forma que a linguagem verbal é capaz de representar um povo. Ela atravessa os entremeios comunicativos e passa a representar algo, onde as pessoas buscam identidade e regulação. As imagens de câmera de segurança possuem aquela qualidade que conhecemos porque sua imagem precisa apenas ser visível, sem a necessidade de qualidade para exibição em TV ou tela de cinema, e onde o tempo de gravação é muito longo. Assim, sua imagem foi composta dentro de um sistema de aparatos que a configuraram desta forma: um produto que resulta em uma imagem inferior em qualidade de resolução, mas com tempo de gravação que pode durar até dez vezes mais que a filmagem para cinema e TV.

A identidade dessa imagem — a sua identificação e reconhecimento por parte das pessoas como produto resultante de câmeras de segurança — passa pelas suas formas de representação. O design dessa imagem resulta de uma série de fatores que englobam a sua viabilidade como produto que será vendido para vigiar lugares e pessoas. A construção da imagem por esse aparato técnico precisa, então, responder a seguinte pergunta: quanta qualidade de imagem é necessária para identificar alguém em um lugar, e que não custe uma fortuna como uma câmera de TV ou cinema, e que possa capturar imagens por horas seguidas? Assim tivemos

as primeiras câmeras de segurança, com a qualidade que conhecemos, e que atingiu os altos níveis de comercialização conhecidos hoje.

Porém essa forma de imagem não fica apenas nos seus propósitos iniciais. Ela não para de ser ressignificada, de ser construída como elemento de leitura. Ela dá outras voltas no circuito cultural de Hall e recomeça tudo novamente, passando a ser representada novamente, ressignificada em outras mídias, como propagandas, videoclipes, filmes e programas de TV e internet. Ela passa a criar novas identidades, novas formas de leitura, todas elas calcadas em uma mesma aura, a do flagrante pela imagem. Elas viram temas de programas inteiros de TV, onde a imagem da câmera de segurança vira peça de entretenimento ao *voyerismo*. É o caso inclusive de outro exemplo que vale citar aqui. O programa *Look the Series* (Figuras 6 e 7), série americana de 2010, trabalha única e exclusivamente por sobre imagens de câmeras de segurança.

Figura 6: Trechos do programa americano *Look the Series*.



Fonte: LOOKtheSeries, 2010.

Figura 7: Trechos do programa americano *Look the Series*.



Fonte: LOOKtheSeries, 2010.

E apesar da série se passar em 2010, quando já havia câmeras de segurança mais desenvolvidas e com mais resolução, muitas das imagens apresentadas no

programa eram tratadas de modo que sua aparência estivesse próxima às imagens das antigas CFTV. Este fragmento da imagem disposta na Figura 7, mostra um efeito muito conhecido nos campos da edição de imagem atual, chamado Efeito RGB. O que é conhecido como Efeito RGB hoje já foi um erro comum na década de 1980, onde os videocassetes e televisores da época tinham padrões diferentes de cores da imagem para cada tipo de região no mundo. Esse padrão era em sua maioria NTSC ou PAL-M, e se o aparelho fosse comprado em um outro país e não tivesse o mesmo padrão, era preciso fazer uma transcodificação: usar um circuito transcodificador para comportar o sistema de cores vigente naquele país. Mas nem todas as transcodificações davam certo e algumas vezes o circuito funcionava mal, levando o aparelho a começar a “borrar” a imagem em preto e branco ou com múltiplas cores, tirando da sintonia as cores RGB (red, green e blue, na sigla em inglês). Muitas vezes também criavam riscos na imagem e erros diversos.

Figura 8: Exemplo de 2 tipos de erro de transcodificação.



Fonte: os autores.

A Figura 8 exemplifica dois tipos comuns de erro de transcodificação. Na primeira, vemos a imagem sem a transcodificação, ou seja, em preto e branco. Ela apresenta “fantasmas” na imagem, imagens que foram rastros dos objetos, como se estivessem fora de sintonia. Na segunda imagem, vemos o Efeito RGB com os mesmos fantasmas de objetos, mas dentro dos canais de cores, como o azul invadindo os tons de pele. Em 2010, no entanto, videocassetes, fitas magnéticas ou TVs de tubo, bem como padrões de transcodificação, já não existiam mais como erro. Já tínhamos televisões de LED na época, e mesmo as TVs de tubo tinham fidelidade de imagem superior às TVs das décadas de 1980 e 1990. Então por que manipular uma imagem com essa aparência, se já não tínhamos esse erro acontecendo nessa época? Talvez porque o reconhecimento dessa imagem seja algo construído já como linguagem dentro do espaço-tempo ressonante. O *glitch*

art e o *vaporwave* (Figura 9) são movimentos da arte digital que por volta dos anos 2010 usado por movimentos da música eletrônica e trabalhavam a exploração estética desse tipo de erro das máquinas analógicas e digitais das décadas de 1980 e 1990.

Figura 9: Exemplo de glitch art, vaporwave.



Fonte: Ruzmuzik, 2020.

Uma imagem muitas vezes já não é parte do que se vê e sim do que se comunica com ela. Um exemplo disso é o ícone de ligar nos celulares que se valem da imagem do gancho de telefone. O gancho não é mais um gancho físico: ele é a metáfora de ligar, de comunicação — mesmo que o gancho jamais estivesse presente em um celular em sua história.

A CÂMERA, A IMAGEM E A SUBVERSÃO DA REALIDADE

Esse debate possui uma visão antropológica ao considerar a cultura em um sentido amplo, onde “a questão central é compreender em que a cultura de um povo, e inicialmente, a das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contraditoriamente, como modo de adesão às relações de poder” (MATTELART, 2004, p.14). A representação é prática expressiva de atividades intelectuais e sociológicas que constituem uma vasta gama de classes e formas de circularidade. Williams (2011, p.13) afirma que a convergência entre os sentidos antropológicos e sociais de uma cultura possui um “sistema de significações” que são essenciais para as mais diversas atividades. Essas práticas de significação vão desde a linguagem, arte, filosofia, jornalismo, moda e publicidade, entre outros, e constituem uma sociedade, um povo e suas relações políticas. Essa lógica estaria incluída em uma prática construída e absorvida por meio da cultura, sendo difundida e decodificada pelo ser humano. Porém, uma prática social depende da interpretação dada por quem a está difundindo, e que nem sempre tem os mesmos resultados.

A forma de interpretação humana pode criar ações de sentidos opostos, com natureza de organização totalmente distintas umas das outras, onde toda ação social é uma prática cultural, e todos os significados das ações são interpretados, se expressam e se comunicam. No caso da imagem de uma câmera de segurança, também se pode dizer que ela passou por um período de representação e que criou uma identidade que a levou à produção, consumo e regulação. Do contrário, não seríamos capazes de representá-la novamente para criar a subversão de suas características, como no caso dos exemplos citados anteriormente.

A ideia das CFTV vem de uma prática anterior à construção desta tecnologia. Como no Panóptico, a prática da vigilância já existia há séculos. A CFTV reproduz essa prática de representação e identidade que podemos identificar no pensamento que sustenta o circuito cultural. Sua produção também vem dessa necessidade, e sua ampla adesão é o seu consumo, que acaba por se tornar um modelo de referência que o regula em uma sociedade.

Se houve a subversão, é porque antes de tudo foi criada e dada uma representação a isso. E esse entendimento abrangeu âmbitos sociais extensos, para que um grupo pudesse identificá-lo e regulá-lo. Sua subversão vem de uma nova forma de representação dada à câmera dentro do circuito, produzindo novas identidades para a imagem que será consumida, sem deixar de realimentar o circuito com novas características.

Porém, o consumo da imagem nas redes sociais ganha contornos perigosos quando se nota que imagens manipuladas, muitas vezes forçadas, servem-se do seu lastro de “realismo construído” como verdade para reconstruir ações que nunca existiram. Assim como vemos o Efeito RGB em uma imagem de CFTV que nunca teve erro de codificação de cor e foi manipulada digitalmente para se parecer com algo das décadas de 1980 e 1990, temos imagens atuais que teoricamente “capturam” essa verdade construída e desenvolvem com ela uma narrativa inexistente na realidade.

Se voltarmos no início desse texto onde citamos Foucault, dizendo que “a visibilidade é uma armadilha” (FOUCAULT, 1987), no contexto do panóptico, notamos as relações de poder e vigilância que não só um aparelho de CFTV tem pela sua presença, mas sim pela sua imagem, mesmo que produzida artificialmente. É como comenta o próprio Foucault (1987, p. 179): não “estamos nem nas arquibancadas e nem no palco, mas na máquina panóptica, investidos por seus efeitos de poder que nós mesmos renovamos, pois somos suas engrenagens”. Não só observamos — contribuímos com essa realidade. Torna-se lastro o elemento que se torna clássico: a imagem dentro do tempo que se revela como “verdade” para os outros.

Não é coincidência a quantidade de imagens de câmera de segurança ou produções espontâneas da imagem que são viralizadas nas redes, criando um ambiente de insegurança e tensão, como uma reportagem de 24 de abril de 2021 onde um falso CFTV mostra um sequestro de uma criança supostamente no Brasil (Figuras 10 e 11).

Figura 10: Página do G1 com notícia falsa sobre sequestro.



Fonte: Domingos, 2021.

Figura 11: Frame do falso vídeo sobre o sequestro.



Fonte: Domingos, 2012.

O vídeo original nem era brasileiro, mas uma campanha de conscientização com simulações acerca do cotidiano do Equador. A empresa que o criou gera conteúdo social com campanhas de prevenção e faz bastante uso inclusive da câmera de segurança como linguagem para os roteiros do cotidiano, como flagrante. O vídeo do falso sequestro tinha um final explicativo com as atrizes, mas ele foi retirado, editado, narrado em português, e compartilhado muitas vezes dentro de redes sociais, canais de vídeo e sites de notícia.

A Figura 12 mostra uma imagem compartilhada de uma CFTV de um falso assalto a banco em Criciúma em 2020, que na verdade retratam um assalto em Botucatu datado de 2019.

Figura 12: Página do Estadão com notícia falsa sobre o assalto.



Fonte: Prata, 2020.

Essas imagens acabam não tendo uma data específica dentro do tempo, perdem o sentido e são reapropriadas com outras narrativas. Elas não contam mais a verdade, mas ainda carregam com elas a falsa aura de veracidade e de flagrante, construindo o clássico e o tradicional que virou simbólico na sociedade.

Não é coincidência também que imagens com elementos clássicos e tradicionalistas sejam misturadas ao estilo *vaporwave*, e sua estética incorporada a movimentos extremistas de direita a partir de 2016, chamada de *fashwave* (Figura 13), nome dado em referência ao fascismo.

Figura 13: Imagens com a estética fashwave.



Fonte: Lopes, 2019.

Essas imagens assumem formatos e dão uma garantia de credibilidade visual e tradicional. Sua suposta veracidade, conferida pelo tempo com referências imagéticas, constrói um ar lúdico e moderno. Mistura-se a isso discursos de ódio disfarçados de frases de efeito ou ironia e tem-se um caldeirão de linguagens que

comunicam com uma eficácia extrema. Essas reapropriações e ressignificações de imagens clássicas e tradicionais são comuns a esse tipo de visão de mundo. É só pensar que o gammadion é um símbolo que possui 4 mil anos e foi incorporado de maneira indelével nos últimos 90 anos.

A expressão simbólica criada exprime o sentido e a intenção da informação. Em alguns casos, as elucidações sobre o sentido do que comunica a estrutura ficam em um campo mais relacionado ao comportamento sociocultural de um povo, juntamente com o desenvolvimento de estilo e práticas. (MORO, 2016, p.20).

Assim, a necessidade da vigilância, sua identidade, produção, consumo e seus meios reguladores já existiam antes do CFTV. O CFTV cria uma forma de representação alimentando o circuito cultural com uma nova identidade, produção e consumo no mesmo pensamento de vigilância. As linguagens imagéticas das CFTV criaram uma expressão da informação identificável, e que foram novamente realimentadas no circuito a partir de uma nova forma de representação, identidade, produção e consumo pelas peças estudadas no artigo, criando uma subversão do seu propósito original e de sua linguagem já pré-estabelecida.

É uma armadilha da visibilidade: uma máquina panóptica movida por engrenagens humanas que tem o intuito de coagir e controlar. Assim como a presença da câmera inibe aquele que a vê em um ambiente urbano, o lastro de veracidade da imagem, mesmo que falsa, constrói narrativas de controle em um ambiente imagético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A câmera de segurança é um aparelho que foi desenvolvido com o intuito de flagrar imagens de acontecimentos desviantes de uma normalidade pré-estabelecida. Em alguns casos, sua simples presença modifica o comportamento dos sujeitos supostamente capturados pelo campo de imagem dos sistemas de CFTV, como vimos a partir das proposições de Foucault para o uso do panóptico como mecanismo disciplinar de corpos e almas — mesmo com as exceções apresentadas pelos estudos que apontam a ineficiência desses sistemas quando largamente empregados em alguns países. As peças publicitárias e os sentidos alterados pelos programas de TV propõem uma intervenção completamente oposta ao sentido normalmente empregado aos arranjos sociotécnicos que se utilizam de câmeras de CFTV para segurança e vigilância. Por meio de suas imagens pouco nítidas, observa-se o comportamento que, a priori, seria descartado por operadores da vigilância em busca de atividades anormais (segundo o que se espera para as cenas sendo observadas).

O poder e suas mediações sobre o ser humano podem refletir realidades diferentes e atuam na construção de significados. Esse caráter estético das imagens, pode ser entendido a partir dos próprios itens que a compõem: a narrativa criada na junção de todos esses flagrantes de câmeras de segurança é, por conseguinte, ficcional e fantasiosa. Apesar de composta a partir de vídeos aparentemente reais, que supostamente retratam situações verídicas, em alguns casos dessa subversão certamente foi preciso uma intensa busca para que tantas imagens de origens variadas e não exatamente relacionadas, porém ligadas por

uma característica comum, fossem reunidas em um mesmo lugar e pudessem contar uma história — no caso do exemplo da propaganda da Coca-Cola, uma tão específica de cooperação, felicidade e bem-estar.

Por fim, ainda que o projeto e a construção dos artefatos tecnológicos obedeçam a certos preceitos a fim de cumprir propósitos específicos em seus usos, tais propósitos podem ser completamente subvertidos. E mesmo que tal não seja a intenção, o uso massivo das câmeras de segurança, ao invés de inibir atividade criminosa e trazer sensação de segurança (inclusive não tão eficientes quanto se espera, conforme já apontamos), pode também trazer resultados inesperados e interferir negativamente na vida das pessoas retratadas sob suas lentes. Nem toda consequência desse uso e/ou desvirtuação de propósito dos artefatos tecnológicos é necessariamente boa ou ruim; no entanto, ela pode nos mostrar que, ainda que para fins comerciais, intervenções desse tipo podem modificar e recodificar totalmente o sentido do discurso original. A própria montagem que o vídeo faz, mesmo com as câmeras de segurança, são cortes de pura edição. Walter Murch, editor de filmes, comenta que, “de certa forma, editar é mesmo cortar os pedaços ruins; o problema é: o que é um pedaço ruim”? (MURCH, 2004, p.22).

Um pedaço ruim, nesses casos, talvez seja aquilo que não nos interessa dentro do espectro narrativo que estamos lidando. Esse design projetual da imagem pode trazer uma recodificação que pode ser nada mais do que pura montagem ou, em alguns outros casos, uma construção completamente fantasiosa.

Eisenstein (2002, p. 35) já nos disse que “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”, e talvez seja a partir da montagem que se possa buscar em uma câmera de segurança algo diferente do que sua imagem comumente pode mostrar, ou algo subversivo ao que seus operadores originalmente “esperam encontrar”. Porém, sua forma já estabelecida cria uma cultura visual em sua circularidade cultural que acaba por criar relações pré-concebidas de visualidade impressas na sociedade por sua disseminação, banalização e popularização. Como o panóptico nos mostra, por vezes, apenas a simples presença de câmera, mesmo que falsa ou inoperante, pode conformar os corpos dos sujeitos das ações nas cenas pela sensação (domesticação) de estarem sendo filmadas, observados ou gravados.

Importante notar, entretanto, que não se está subvertendo a vigilância ou o ato de vigiar e monitorar, mas seu objeto de atenção, o sujeito (corpo e alma) domesticado, a construção da suspeição, o desvio, o deviante, e a própria concepção de normalidade. Isso ocorre também nos ambientes onde a imagem é exibida. Ela também tem ação de controle e por meio de sua narrativa imagética doméstica, uma noção de normalidade muitas vezes artificial. E isso, pode se arriscar dizer, está também dentro dos campos da imagem. Suas características fomentam processos de linguagem com dinâmicas específicas de comunicação e representação, que criam e trabalham ideais não verbais de assimilação, como Eisenstein (2002) já debatia nos campos do cinema e do seu potencial como forma de construção de linguagem.

The subversion of the image and the image of subversion: the apparatus as construction of narratives in security cameras

ABSTRACT

The possibilities of interpretation and construction that an image holds can be unique. The image and the video build and resignify languages through their interactions with the social environment, which are often visual outcomes from a pragmatic need, which can later be incorporated into a visual aesthetic that is easy to recognize. This paper aims to discuss image and its meanings from the perspective of the security camera. In this case, it is intended to build an analysis through the perspective of the sequential image of security cameras, as well as their manifestations and appropriations as a form of language within television, cinema and cultural expressions on the Internet. The intention is, from the point of view of the image, to examine culture, in general, and the types of relationship we establish with the cultural construction of visual elements, demonstrating that the apparatus not only creates a state of vigilant oppression — as in the case of the camera —, but generates culturally constructed imagery outcomes within the resonant space-time that developed these languages. The article also presents the symbolic trace of the image left by subsequent appropriations, analyzing aesthetics based on the image generated by security cameras within TV programs and digital imagery movements such as the conservative vaporwave. These are understood as part of a symbolism built after the technical / technological process, with intentions totally different from those created initially by the original images. This symbolic construction takes place by means of the processes arising from TV broadcasts, technical and technological processes arising from social, economic and technical relations where the starting point is the technical process and the image resulting from forms that were created by security cameras.

KEYWORDS: Image. Security cameras. Surveillance aesthetics.

REFERÊNCIAS

BENTHAM, Jeremy. **The works of Jeremy Bentham**: published under the superintendence of his Executor, John Bowring. Volume 4. Edinburgh: Gale, 2010.

CARDOSO, Bruno. “Câmeras legislativas: videovigilância e leis no Rio de Janeiro”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.28. n.81, 2013, pp.49-62.

CARRASCOZA, João Anzanello; CASAQUI, Vander; HOFF, Tânia. “A publicidade da Coca-Cola “Happiness Factory” e o imaginário do sistema produtivo na sociedade de consumo”. **CMC: Comunicação, Mídia e Consumo**, v.4, n.11, 2007, pp.65-77.

DOMINGOS, Roney. “É #FAKE que vídeo mostre câmera de segurança flagrando tentativa de sequestro de criança no Brasil”. **G1**, 21 de abril de 2021. Seção Fato ou Fake. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2021/04/21/e-fake-que-video-mostre-camera-de-seguranca-flagrando-tentativa-de-sequestro-de-crianca-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 06/05/2021.

EISENSTEIN, SERGEI. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FOUCAULT, MICHEL. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, Vozes, 1987.

FIRMINO, Rodrigo; DUARTE, Fabio. Private video monitoring of public spaces: The construction of new invisible territories. **Urban Studies**, v.53 n.4, 2015, pp.741-754.

FIRMINO, Rodrigo; TREVISAN, Elisa. Eyes of Glass: Watching the Watchers in the Monitoring of Public Places in Curitiba, Brazil. **Surveillance & Society**, v.10 n.1, 2012, pp.28-41.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta**. 1ª Edição, São Paulo: Hucitec Editora, 1985.

GETOUTOFCLAUSE. “Paper cctv music video”. Canal do Youtube, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W2iuZMEEs_A>. Acesso em 26/08/2021.

GILL, Martin; SPRIGGS, Angela. **Assessing the Impact of CCTV**. Londres: Home Office Research, Development and Statistics Directorate, 43, 2005. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.102.7998&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 11/04/2018.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HALL, Stuart; DU GAY, Paul; JANES, Linda; MADSEN, Anders Koed; HUGH, Mackay; NEGUS Keith. **Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman** (Culture, Media and Identities series) 2. Ed. 1997.

LIPPERT, Randy; WILKINSON, Blair. "Capturing crime, criminals and the public's imagination: Assembling Crime Stoppers and CCTV surveillance". **Crime Media Culture**, v.6, n.2, 2010, pp.131-152.

LOOKTHESERIES. "LOOKtheSeries". Canal do YouTube, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/LOOKtheSeries>>. Acesso em: 26/08/2021.

MATTELART, Armand e NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004. p. 215.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=BVBOn>>. Acesso em 23/12/2017.

MORO, G. H. **Pictograma e pictografia: objeto, representação e conceito**. Tese (Doutorado em Tecnologia), UTFPR, Curitiba, 2016.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PRATA, Pedro. "Postagens compartilham foto de 2019 como se fosse de assalto a banco em Criciúma". **Estadão**, São Paulo: 02 de dezembro de 2020. Seção Estadão Verifica. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/estadao-verifica/postagens-compartilham-foto-de-2019-como-se-fosse-de-assalto-a-banco-em-criciuma>>. Acesso em: 06/05/2021.

PINTO, Álvaro Vieira. **O Conceito de Tecnologia**, v.1. Rio de Janeiro: Contraponto. 2005.

RUZMUZIK. **GlitchMafia**. Disponível em: <<https://www.amazon.com/Glitch-Mafia/dp/B088JVW1QD>> Acesso em 26/08/2021.

SECURITY CAMERAS. Direção: Martín Mercado, Produção: Landia. Espanha (ES): 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wEY1xk0Bl3o>. Acesso em: 26/08/2021.

SEGURIDAD, JUSTICIA Y PAZ. **Metodología del ranking (2017) de las 50 ciudades más violentas del mundo**. Cidade do México: Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal, 2018.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SPILLER, Keith. "Experiences of accessing CCTV data: The urban topologies of subject access requests". **Urban Studies**, v.53 n.13, pp.2885-2900.

SURVEILLANCE STUDIES NETWORK. **A Report on the Surveillance Society**. Full report for the Information Commissioner of the UK. Londres: Information Commissioner of the UK, 2006. Disponível em: <<https://ico.org.uk/media/about-the-ico/documents/1042390/surveillance-society-full-report-2006.pdf>>. Acesso em 29 de abril de 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

Recebido: 06/07/2021

Aprovado: 20/08/2021

DOI: 10.3895/rts.v17n49.14490

Como citar: MORO, G.H.M.; DE LIMA, F.A.; FIRMINO, R.J. A subversão da imagem e a imagem da subversão: o aparato como construção de narrativas em câmeras de segurança. **Rev. Technol. Soc.**, Curitiba, v. 17, n. 49, p.133-156, out./dez., 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfr.edu.br/rts/article/view/14490>. Acesso em: XXX.

Correspondência:

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

