

Justiça com a própria câmera: imagens vigilantes e cultura participativa nas mídias

Taking matters into one's own camera: surveillance images and participatory culture in media

*Felipe da Silva Polydoro*¹

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB). E-mail: felipepolydoro@gmail.com.

Resumo

Discute-se aqui o avanço do fenômeno da vigilância participativa nas mídias, tendo como objeto de análise produtos do jornalismo policial. Parte-se da hipótese de que, nas quatro décadas aqui englobadas, a ênfase na relação com a audiência passou da disciplinarização repressiva para a criação de agentes privados de justiça. O desenvolvimento da argumentação enfoca quatro produtos de diferentes períodos: o programa radiofônico de Gil Gomes (1977-1988), o televisivo *Linha Direta* (1999-2007) e os telejornais *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente* (2020-2023). Nos casos mais recentes, há a incorporação de variadas imagens vigilantes na construção de um olhar policial homogêneo, que simultaneamente transfere funções securitárias ao espectador privado e intensifica o imaginário do medo que sustenta a necropolítica de segurança. Nota-se ainda o transbordamento crescente no papel e no lugar social de três instâncias – as mídias, a audiência e as instituições de justiça.

Palavras-chave

Cultura visual; vigilância participativa; jornalismo policial; Cidade Alerta; Brasil Urgente.

Abstract

This paper discusses the widespread phenomenon of participatory surveillance in media, taking police journalism products a research object. In the four decades analyzed here, the emphasis on audience engagement has shifted from repressive discipline to the generation of private agents of justice. We focus here on Gil Gomes' radio program (1977-88), the TV show *Linha Direta* (1999-2007), and the TV news *Cidade Alerta* and *Brasil Urgente* (2020-2023). Recent productions use a variety of amateur images to construct a homogeneous police gaze which simultaneously transfers security functions to the private viewer and intensifies the imaginary of fear that sustains surveillance necropolitics. We also identified a growing overflow in the role and social place of three actors: the media, the audience, and justice institutions.

Keywords

Visual culture; participatory surveillance; police journalism; Cidade Alerta; Brasil Urgente.

A onipresença de câmeras em dispositivos de uso pessoal e de equipamentos voltados à segurança integra um fenômeno mais amplo de distribuição dos mecanismos de vigilância, que se acelera e aprofunda em fins do Século XX e nas duas primeiras décadas do XXI. A finalidade de controle não se restringe apenas aos equipamentos estritamente

de segurança, mas seria um dos sentidos ocultos de uma configuração social – apoiada em novas tecnologias de produção e distribuição de imagens – na qual os sujeitos incumbem-se da função de vigiar a si e aos próximos. A profusão das imagens de si e dos acontecimentos privados e públicos seria apenas uma das expressões mais visíveis da sofisticação de métodos de controle que incluem também o monitoramento da navegação nas redes e o extrativismo de dados comportamentais dos sujeitos.

Um dos vetores desse novo regime de atenção e controle distribuídos é a “vigilância participativa” (POSTER apud BRUNO, 2008, p. 12), calcada exatamente na incitação aos indivíduos para que documentem a si, suas ações e os acontecimentos que testemunham. Nessa “implantação progressiva e dispersa de uma nova forma de dominação” (DELEUZE, 1992, p. 225), a construção das subjetividades incorpora procedimentos de controle sobre si e sobre os outros, já não numa lógica de confinamento e de normatização em instituições disciplinares como a escola, os hospitais, as prisões – conforme a formulação consagrada de Foucault (1987) – mas em práticas voltadas à autonomia e ao autocontrole. A construção subjetiva nas diversas telas e redes é inseparável dos processos de pulverização e privatização da vigilância.

Pesquisadores de áreas diversas como comunicação, sociologia e direito apontam a correlação entre o avanço da governamentalidade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016), a privatização da segurança pública e a disseminação de câmeras, que conta com o ecossistema das redes para difusão imediata de imagens. Sistema de vigilância e controle que abarca tanto equipamentos específicos para segurança quanto câmeras instaladas em dispositivos pessoais como smartphones, gerando o que aqui estamos chamando de imagens vigilantes. O modelo panóptico, de olhar centralizado, dá lugar gradativamente a uma estrutura distribuída, na qual muitos observam muitos².

2 Importante mencionar que há também inúmeros casos em que vídeos de câmeras de vigilância e de cinegrafistas amadores servem para denunciar violações por parte das forças de segurança, seja por parte de policiais, seja por agentes privados. Tais imagens subsidiam processos criminais contra esses agentes e desencadeiam debates públicos sobre violência da polícia e de vigilantes, sobre controle social por meio da violência e do racismo estrutural. Acontecimentos históricos como o espancamento de Rodney King pela polícia de Los Angeles, em 1991, e a série de torturas perpetradas por policiais militares paulistas na região de Favela Naval, em 1997, partiram de denúncias registradas em vídeo por cinegrafistas amadores. Em episódios recentes como o homicídio de George Floyd por policiais em Minneapolis, Estados Unidos, e de João Alberto Freitas por seguranças do Carrefour, em Porto Alegre (RS) – para citar apenas dois exemplos entre muitos outros – flagrantes em celular revelaram toda a brutalidade desses crimes de cunho racista. Em outros trabalhos já publicados, discutimos o potencial de denúncia das imagens amadoras e de vigilância (POLYDORO, 2016, 2017, 2020). Para abordagem semelhante, ver também: Mirzoeff (2017), Neves (2000), Nichols (1994) e Richardson (2020).

Nessa sociedade do controle, os veículos tradicionais de comunicação contribuem tanto no estímulo à produção de imagens, textos, áudios, quanto na apropriação desse material nos seus conteúdos. Já habita a lógica produtiva dos meios tradicionais a incorporação desses conteúdos da alçada dos espectadores, leitores, internautas. Cabe aos editores gerir esse fluxo de material colaborativo. Basta ligar a televisão para perceber que os noticiários contemporâneos estão repletos de imagens amadoras e de câmeras de segurança. Assim, a polícia, a mídia e agora um exército de informantes e de câmeras públicas e privadas constituem um “assemblage” de vigilância (HAGGERTY; ERICSON apud DOYLE, 2006) que funciona em conjunto.

Neste trabalho, demonstramos algumas transformações na relação entre os veículos de mídia e o público rumo a uma participação mais efetiva na produção dos conteúdos midiáticos, participação fundada na ideia de fazer justiça. Enfocamos o jornalismo policial, hoje pródigo no uso de vídeos produzidos pelo próprio público ou por câmeras de segurança e cujas atrações – seja no rádio ou na TV – sempre buscaram acentuar, na estética e na linguagem, a proximidade com sua audiência popular. A temática criminal e o estilo excessivo desse gênero o tornam especialmente revelador do sentido de vigilância que perpassa o regime visual contemporâneo.

Parte-se da hipótese de que, no percurso de cerca de quatro décadas aqui englobado, há uma mudança na ênfase da enunciação e dos enunciados desses programas. Uma interpelação de cunho pedagógico – que visa conscientizar e introjetar valores – daria lugar a um endereçamento que incita a audiência a respostas ativas e de curso prazo, convertendo o espectador em um agente de vigilância na sua realidade imediata. Pode-se pensar tal passagem como transição de um modo de contenção disciplinar, baseada na imposição de normas e repressão de instintos transgressores, para uma lógica de regulação externa de comportamentos (hiper)ativos. Partindo dessa moldura teórica que diagnostica a intensificação da vigilância participativa, vamos examinar rupturas e continuidades na interação de produtos midiáticos de temática criminal com seu público.

Sem a pretensão de ser exaustiva, esta análise vai se deter em objetos midiáticos de diferentes períodos: 1. O programa radiofônico de Gil Gomes, veiculado na Rádio Record de 1977 a 1988, exemplo em que uma figura de autoridade produz narrativas de cunho

pedagógico que visam coibir desvios à norma; 2. Também calcado na dramatização de casos reais, o televisivo *Linha Direta* (1999 a 2007) incita a participação direta do público nos crimes narrados, ao solicitar aos telespectadores que denunciem criminosos foragidos; e 3. A incorporação de imagens amadoras e de segurança em telejornais sensacionalistas de grande audiência, o *Cidade Alerta* (Rede Record) e o *Brasil Urgente* (Band), expressão de um regime de vigilância participativa e de um contexto de suspeição generalizada. Importante salientar que a contribuição pretendida por este trabalho não se limita à análise das reportagens dos telejornais contemporâneos, mas sobretudo à formulação de um percurso transformativo na história recente, retornando, em alguns casos, a objetos já estudados por outros pesquisadores.

A narrativa moral de Gil Gomes

Gil Gomes foi uma figura popular do jornalismo policial paulista e brasileiro, primeiro no rádio, no fim da década de 1960, e depois na televisão, ao longo dos anos 1970 e 1980, apresentando alguns dos programas de maior audiência em São Paulo, nas emissoras Record e Globo (COSTA, 1992). No início dos anos 1990, integrou a equipe do *Aqui Agora*, telejornal do SBT de viés sensacionalista. A marca registrada do estilo de Gomes era a dramatização dos casos reais que narrava, a maioria deles sobre crimes ambientados em espaços periféricos.

Nosso enfoque aqui é o tipo de interação proposto pelo programa, cuja participação do ouvinte na construção do relato se dá principalmente no plano imaginário, eixo no qual a justiça punitiva acaba por se impor. Um sentido muito diferente, portanto, da cultura participativa que dominará a relação entre público e veículos de mídia no futuro. Embora a profusão de telefonemas e cartas enviadas ao programa, esse conteúdo praticamente não era incorporado aos enunciados radiofônicos (COSTA, 1992). Isso porque, naquele contexto, o público não era considerado um agente ativo da proposta de justiça vicária que é constitutiva desse jornalismo – como vai acontecer dali a alguns anos no *Linha Direta*, por exemplo. No esforço para analisar as cartas enviadas pelos ouvintes no período de 1977 a 1987, Costa (1992) deparou-se com centenas de correspondências jamais abertas e armazenadas em uma sala desorganizada na emissora Record. Nem Gil Gomes, nem qualquer pessoa de sua equipe lia as cartas. Na leitura, a pesquisadora encontrou até

mesmo mensagens de ouvintes envolvidos diretamente nos casos narrados, algumas das quais capazes de esclarecer narrativas. Tais respostas eram ignoradas, embora revelem um ímpeto de participação e retroalimentação voltados a preencher as lacunas.

Os textos das cartas confirmam o tipo de autoridade que Gil Gomes exercia sobre seu público: um agente da justiça que ocupa o vácuo das instituições oficiais; um educador também percebido como um amigo. “A imagem de alguém acima do bem e do mal que, através da eficiência, da probidade, consegue realizar justiça, realizar tarefas que seriam das instituições policiais e judiciárias” (COSTA, 1992, p. 30).

A eficácia da narrativa de Gomes reside no movimento ambíguo que produz ao mesmo tempo reconhecimento e distanciamento (LOPES, 1988). Espera-se que o público alvejado pelo programa, predominantemente popular, identifique-se com os sujeitos, situações e lugares que compõem a história, localizada no seu espaço cotidiano. Em compensação, os personagens desviantes, ainda que vizinhos, são representados como um outro, habitantes de um mundo do crime ao qual o público não pertence. Tal efeito é obtido graças à combinação das “funções referencial e emotiva” da linguagem (LOPES, 1988, p. 173). O traço informativo do discurso torna o ouvinte um observador distanciado dos fatos. Já os recursos dramáticos da narração – incluindo a variabilidade característica da entonação de Gomes – apelam ao envolvimento emocional. Dessa forma, produz-se uma identificação até mesmo com o criminoso, ainda que este ocupe a instância da maldade no esquema maniqueísta da narrativa.

O ouvinte, destinatário do discurso policial, é considerado potencialmente desviante, vulnerável a formas de ação “ilegítima”. Daí que a função socializadora do discurso de GG deve necessariamente passar pela identificação dramática, na história, com o desvio e seus actantes. Essa função é produzida de maneira particularmente eficiente pelo discurso moralizante de GG. (LOPES, 1988, p. 173)

A repressão moral opera sobretudo na estrutura narrativa, cujo percurso e desenlace manifestam a ideologia punitivista. É a reiterada punição dos desvios e danos que visará reprimir a afronta à ordem, pois toda transgressão às normas – sociais e judiciais – trará consequências trágicas ao desviante. Ao efetuar sua análise estrutural da narrativa de Gil

Gomes, Lopes (1988) identifica um arcabouço narrativo invariante de lógica conservadora e normatizante. Independentemente do conteúdo, todas as histórias percorrerão um movimento em que a regra é subvertida até ser novamente restabelecida.

O desenvolvimento sintagmático é formado pelos seguintes movimentos:

- I) Imposição da regra (interdição);
- II) reação do actante (transgressão);
- III) consequência da reação do actante (dano);
- IV) consequência da reação do actante coletivo [a sociedade] à reação do actante (punição);
- V) resultado do movimento (reforço da regra). (LOPES, 1988, p. 175)

Um marido ciumento agride a esposa e incendeia a própria casa, matando os três filhos. Acaba preso. Portanto, transgredir a ordem familiar (interdição) e produz um dano. É penalizado. Agora está preso, assassino dos próprios filhos (regra restabelecida). Os casos são contados em detalhes, com explicitação das mazelas sociais e das condições precárias de vida dos envolvidos. Mesmo os transgressores são, em alguma medida, vítimas de um ambiente dominado pela carência e agem influenciados por determinações externas à consciência individual.

Se, por um lado, o discurso dos textos deste programa possui a característica de não imputar totalmente ao sujeito as faltas que cometeu, por outro lado, vai fornecendo aos pobres uma imagem deles próprios marcada por atributos negativos, onde o principal, talvez, seja o fato de que as classes populares aparecem como se fossem, geralmente, dominadas pelas paixões (e o meio social em que vivem é considerado desordenado, promíscuo e imoral), o que as impede de agir e proceder dentro da ordem e da lei (COSTA, 1992, p. 53).

É aqui que o discurso pedagógico e a figura de autoridade associados a Gil Gomes procuram exercer uma função de controle. Tal ímpeto repressivo opera no plano do imaginário, ao produzir um efeito-demonstração sobre as consequências dos delitos. Conforme declaração do próprio Gomes: “Faço meu programa e conto os crimes para que sirvam de exemplo para a população. Para tentar diminuir a dose de violência que a sociedade desigual criou em cada cidadão (apud COSTA, 1992, p. 42)”.

O ciclo narrativo demonstra que o crime não compensa, pois, ao final, sempre resta algum tipo de castigo. Além disso, no plano imaginário da história contada, a justiça

imperou. Se as instituições são percebidas como falhas na realidade imediata, essa justiça substituta da narração radiofônica – presente sobretudo no esquema narrativo que restabelece a regra – reforça a ordem dominante e o status quo. Dada a necessidade de simplificação maniqueísta dos personagens e suas ações, as raízes da criminalidade e sua relação com as dinâmicas sociais jamais são abordadas em sua complexidade. Ainda que as condições de desigualdade apareçam relacionadas a escolhas desviantes, o discurso de Gomes não irá questionar a ordem dominante, mas vincular a opção pelo crime ao império das paixões. Mais uma vez, um efeito de controle que apela à racionalidade. Esse efeito está potencializado por outro – denominado por Lopes (1988) “sentido de participação” – que “cria no ouvinte a ilusão de estar sendo objeto de preocupação e de estar sendo atendido em suas necessidades” (1988, p. 173). O acolhimento imaginário legitima o discurso pedagógico de Gil Gomes, figura de educador cuja autoridade se impõe, hierarquicamente, de cima – trata-se de uma relação vertical, e não horizontal.

Linha Direta e o espectador delator

Se em programas policiais tradicionais como o de Gil Gomes preponderava um ciclo narrativo completo que restabelecia a norma, o *Linha Direta* ancora seus enredos exatamente na falta de soluções. Veiculado pela Rede Globo entre 1999 e 2007, o *Linha Direta* apresentava, por cerca de uma hora, casos reais envolvendo crimes nos quais os suspeitos estivessem foragidos. As histórias eram recriadas por meio de um discurso audiovisual complexo que conciliava linguagem informativa (testemunhos, reportagens) com reconstituições dramáticas. O público era convocado a contribuir com denúncias e pistas que levassem à prisão dos criminosos. A emissora instava as pessoas a comunicar-se, via telefone ou pela internet, com a produção do programa, que repassaria as informações para a justiça – embora, muitas vezes, as delações fossem endereçadas diretamente à polícia. A Globo informa que, nos oito anos de exibição, as denúncias levaram à prisão de mais de 380 foragidos.

O *Linha Direta* propunha não apenas um novo modo de participação do público nas atrações televisivas, mas também no tipo de intervenção dos veículos tradicionais de comunicação nas instituições de justiça. Percebe-se o aprofundamento de um novo modo de interação entre espectador e mídia que irrompe simultaneamente em um fenômeno

que parece ser correlato: a ocupação crescente, pela mídia, de espaços e práticas da justiça. Trata-se de um transbordamento crescente no papel e no lugar social de três instâncias – as mídias, o público em geral e as instituições ligadas à justiça (inclusive a polícia) – fenômeno que vai acelerar-se ainda mais nos anos 2000 com a expansão das mídias digitais.

O telejornalismo de pauta policial que ganhou espaço na TV brasileira a partir da década de 1990 já cumpria crescentemente, em sua narrativa, essa função de justiça vicária, “praticada de acordo com leis simplificadas e rituais desburocratizados, ditados pelos seus produtores” (RONDELLI, 1995, p. 103).

*O *Aqui Agora*, por exemplo, se constitui num tribunal público que rouba os atos de outras instituições sociais: da polícia, ao simular uma investigação quando busca identificar o crime, localizar os criminosos, especular sobre os seus motivos, fazendo com que o programa opere como um misto de vida real e filmes policiais; do Ministério Público, quando seus repórteres atuam em defesa de consumidores lesados; do Tribunal de Justiça, quando antecipadamente julga e prenuncia a sentença dos crimes. [...] Apresenta-se, assim, como uma justiça imediata, praticada através de rituais sumários facilmente compreendidos por leigos, em que seus repórteres simulam ser policiais, advogados, promotores e juízes e onde o crime passa a ser solucionado fora do direito formal e instituído. (RONDELLI, 1995, p. 103)*

Batista (2002) diagnostica, na passagem dos anos 1990 para os 2000, uma interferência crescente dos veículos de comunicação de massa em atividades anteriormente restritas às instituições do sistema penal. Seja na apropriação, por parte de jornalistas, de tarefas de investigação, denúncia e outras atividades próprias ao processo penal, seja na adoção de formas jurídicas em conteúdos jornalísticos, por exemplo, em programas televisivos de auditório dedicados a discutir conflitos familiares, para o autor, as reportagens são organizadas na forma de denúncia, demandando uma resposta das autoridades cujo único desfecho possível é a punição. Nessa narrativa, o rito processual penal é tratado como um “estorvo”, o discurso de defesa é “malicioso” e a presunção de inocência não faz sentido diante de tantas evidências apresentadas pelos repórteres, sobretudo quando algum fato está documentado em filmagens (BATISTA, 2002, p. 4).

Segundo o autor, quando as empresas de mídia assumem tarefas como “investigação direta de delitos”, circulam “pautas de interesse criminal” e intervêm “francamente sobre processos em andamento”, funcionam como agências de comunicação social do sistema

penal. Em certo momento, essas agências ultrapassam a “mera função comunicativa” e passam por um processo de “executivização”, pelo qual visam substituir instituições tradicionalmente incumbidas dessas atividades (BATISTA, 2002, p. 13). O *Linha Direta* representa, portanto, um passo adiante nessa escalada.

Em extensa pesquisa sobre o programa, Mendonça (2001) evidencia que o *Linha Direta* produz o tipo de demonização do criminoso que vemos no jornalismo sensacionalista do rádio e dos noticiários vespertinos. No entanto, já sem o tipo de ambiguidade e problematização social das narrativas de Gil Gomes. Lá, ainda que o criminoso representasse o polo do mal numa narrativa maniqueísta, buscava-se algum nível de identificação do público com o personagem desviante, um discurso pedagógico voltado à repressão moral. O criminoso do *Linha Direta* – diferentemente de Gil Gomes, nem sempre um sujeito oriundo da periferia – carrega menos ambivalência. As ações criminosas não decorrem de fatores externos, fraquezas, pulsões e paixões incontroláveis, tampouco resultam de meios degradados. São produto da vontade de seres maléficos.

Uma estratégia recorrente apontada no programa é apagar o passado do criminoso (MENDONÇA, 2001). Sobre o bandido, fala-se exclusivamente do envolvimento no crime em si ou de traços que anunciavam uma índole perversa. Nada de uma infância precária, falta de perspectivas ou outro condicionamento social para o comportamento transgressor. Já as vítimas têm seus projetos, sonhos e realizações interrompidas pela vilania. Mendonça (2001) menciona outros dois silenciamentos. Primeiro, não há uma versão contada do ponto de vista do acusado: em geral, a própria produção cuida de avisar que as simulações são construídas com base na peça de acusação do Ministério Público. Além disso, quando há cobertura jornalística da prisão do suspeito, a este jamais é concedida a chance de falar.

No ímpeto de representar um ser perverso, o programa – de resto atravessado por uma estética realista – torna-se caricatural. Alguns diálogos e situações cuja ficcionalização seria apenas um recurso de dramatização transparecem um outro sentido associado à demonização. No programa exibido em 8 de julho de 1999, por exemplo, dois assassinos de aluguel executam o marido de uma ex-chacrete. A reconstituição mostra como os criminosos espancaram e depois queimaram o corpo da vítima, ainda vivo, no porta-malas do próprio carro. Nessa cena, antes de atear fogo no sujeito já ferido, o assassino sorri

maliciosamente para o comparsa (MENDONÇA, 2001). Ambos os criminosos estão foragidos e, portanto, o diálogo é uma invenção dos roteiristas.

Em outro episódio, este do dia 22 de setembro de 1999, o vilão é um estelionatário que fugiu para Miami com a esposa. Enquanto o casal desfruta de um espumante na beira da piscina – ele sempre com um riso cínico – uma senhora, vítima do golpe financeiro, tenta o suicídio. A montagem intercala as duas situações: o vilão com a taça de espumante, a senhora no banheiro, pronta para tirar a vida. Esse acusado foi preso durante a exibição do programa, em Feira de Santana (BA), onde possuía uma locadora de automóveis. Não fica claro, portanto, se a fuga para Miami ocorreu de fato. Mas é evidente que o espumante e o riso são criações do *Linha Direta* (MENDONÇA, 2001), pois as únicas testemunhas desses instantes são o marido e a esposa, ambos foragidos.

A polarização maniqueísta entre vilão e vítima alinha-se a uma tradição melodramática de narrativas populares com a qual as atrações televisivas policiais dialogam (MARTÍN-BARBERO, 1997). No caso da proposta de interatividade do *Linha Direta*, porém, a indignação funciona também como incitamento a respostas ativas e imediatas dos telespectadores, nessa junção da lógica ao vivo do discurso televisivo com a crescente convocação do público à participação. A construção do enredo e dos personagens vai perseguir a identificação total com a vítima e sua família. Já ao criminoso, encarnação da pura maldade, não deve restar outro destino senão o enjaulamento urgente – ou até mesmo a morte em confronto da polícia, como aconteceu mais de uma vez com foragidos identificados por meio do programa.

A eficácia do *Linha Direta* depende, além da indignação imediata, da difusão do medo entre os espectadores, cuja percepção de perigo tende a suplantar a realidade das estatísticas criminais. Esse estado de alarme e desconfiança permanentes – afinal, um foragido pode estar escondido na casa ao lado – é também expressão do regime de vigilância e controle a se alastrar entre todas as relações sociais (BRUNO, 2008). Soma-se ainda o ingrediente do descrédito nas forças de justiça, cujo vazio deve ser ocupado por intervenções da mídia e do público para localizar suspeitos. O “pânico social fruto de catástrofe iminente e o consequente desejo de vingança” vêm acompanhados de um discurso que “constrói também a certeza da incompetência do poder público” (MENDONÇA, 2001, p. 42). Naturalmente, o público sente-se impelido a agir e produzir justiça com as próprias mãos.

Uma tragédia – ampliada ainda mais pela constatação da total incompetência e despreparo do poder judiciário – que só poderá ser evitada pelo acatamento, por parte do telespectador, do papel bem pouco moderador que a mídia pretende (e vai) ocupar. (MENDONÇA, 2001, p. 41)

A conciliação de gêneros discursivos ficcionais e documentais (simulação dramática intercalada com testemunhos) alcança um efeito de identificação que supera o do jornalismo convencional, uma linguagem híbrida voltada a mobilizar respostas ativas do público. Mendonça (2001) demonstra como, nesse programa, a espetacularização da violência agravada pelo recurso ficcional é compensada pelo encadeamento com registros documentais (fotografias reais de suspeitos sempre parecidos com os atores, testemunhos de parentes e amigos que também viram personagens representados por intérpretes), originando um efeito de realidade que resulta em indignação mobilizadora. Embora o formato híbrido no qual oscilam imagens de estatutos diversos, o sentido do discurso é fechado e imposto integralmente pelo texto. As imagens apenas confirmam a narrativa esquemática da perspectiva da acusação e há apenas um vazio a ser completado pelo público: o da punição do criminoso solto.

Apropriação de imagens vigilantes

Paradigmática na mídia brasileira pelo grau de intervenção nos procedimentos policiais, a convocação à participação do *Linha Direta* veiculado no período 1999-2007 é contemporânea do fenômeno mais amplo da massiva difusão de câmeras nos espaços públicos e privados, bem como da multiplicação de imagens pessoais nas redes. Uma observação sistemática de programas com a temática criminal na atualidade revela a incorporação massiva de imagens vigilantes nas telerreportagens, sejam oriundas de câmeras de segurança, sejam filmagens com celular. Para conhecer as características dessa apropriação e os modos como interpela o espectador, esta pesquisa tomou como objetos de análise reportagens veiculadas pelos telejornais *Cidade Alerta*, da Rede Record, e *Brasil Urgente*, da emissora Band. Foram selecionadas para análise mais detida reportagens calcadas em imagens vigilantes e/ou com discursos explícitos sobre os usos privados de equipamentos de registro.

A presença de filmagens de câmeras de segurança é significativamente maior do que vídeos pessoais tomados com o celular. Assim, priorizamos matérias compostas com

filmagens de cinegrafistas amadores, a maioria das quais também recorre a registros de câmeras de vigilância. O objetivo principal foi, no sentido de compreender a interação proposta pelos programas, delinear os contornos do espectador ideal a partir dos endereçamentos explícitos e implícitos, incluindo a decifração das características do olhar construído.

Iniciemos com os exemplos do *Cidade Alerta*, da Record, um dos líderes de audiência no segmento. Uma reportagem veiculada pelo telejornal no dia 22 de fevereiro de 2020 é ilustrativa sobre a inserção dos novos dispositivos de registro pessoal no jornalismo sensacionalista³. Um sujeito chamado Odair alega ter sido enganado pela própria prima, que usou o nome dele para financiar um automóvel. Ela revendeu para outra pessoa, que não pagou os empréstimos. Agora Odair está com o nome sujo e tem que conviver com os oficiais de justiça, fora a enxurrada de multas que o novo condutor acumula. Importante: ainda não há qualquer encaminhamento judicial, mas a acusação de Odair e uma negociação com a prima. O quadro em questão chama-se “Patrulha do Consumidor” e é apresentado por Celso Russomano. Orientado pelo apresentador, Odair filma, com sua câmera pessoal, uma conversa privada com a prima, que ignora a gravação.

A filmagem é de baixa qualidade e há a inserção de legendas para que o telespectador entenda o que é dito. Em certos momentos a imagem treme, indicando que há um cinegrafista (embora a reportagem não esclareça sobre a presença de uma terceira pessoa). No diálogo, a prima admite ter mentido que quitara o carro e alega que a instituição financeira não quis transferir o automóvel para o novo proprietário. É uma conversa informal e amistosa, em certos momentos um pouco confusa. O vídeo pessoal de Odair é tratado como prova do golpe, pois ali haveria a confissão da mentira. A imagem combina a retórica realista do registro amador com o sentido de veracidade da câmera escondida, diante da qual o réu midiático confia o delito. O instante da confissão é repetido três vezes durante a reportagem de mais de 20 minutos, uma delas logo após a veiculação de um áudio no qual a moça alega ter agido de boa-fé. Ao mesmo tempo que evidencia a existência de estelionato, funcionando como prova, o vídeo expõe a moça à punição da vergonha pública. Embora não haja sequer um boletim de ocorrência, a mulher, cujo nome e rosto são expostos, é repetidamente

3 Há uma versão dessa reportagem no link: https://www.youtube.com/watch?v=JjA4AcG-0_E&t=935s. Acesso em: 18 out. 2023.

apontada como culpada. Punição pela imagem especialmente danosa em tempos em que os processos de construção subjetiva tendem a arremessar a vida para as telas, num paradigma em que a “ex-timidade” substitui o que era de ordem íntima (SIBILIA, 2016).

O vídeo que é núcleo da reportagem aqui analisada está carregado desse efeito de exposição de intimidade. É um vídeo caseiro, tecnicamente precário (enquadramento instável, som abafado). Capta uma conversa íntima, sem o conhecimento da interlocutora. Chamamos a atenção para o tipo de solução operada pelo espectador-produtor, que aponta para uma mudança de regime na participação do público nas mídias. A solução pela produção pessoal representa um fortalecimento dos remédios baseados nas iniciativas individuais e na convocação a um trabalho da imagem que se difunde entre os sujeitos.

Nota-se, nessa reportagem, a convivência de dois regimes. Há ainda a recorrência à mediação do show televisivo – antes de qualquer instituição de ordem judicial – para a solução do conflito. Nessa dinâmica, o apresentador ocupa uma posição de autoridade a orientar os passos do espectador, inclusive sobre como registrar o diálogo com a prima. Trata-se de uma relação de poder vertical, em que Russomano também adota um discurso pedagógico, reafirmando exaustivamente os riscos de se “emprestar” o nome para outrem contratar financiamento. Percebe-se o tom moral da narrativa, cujo objetivo, como o próprio apresentador revela, é ensinar uma lição – procedimento mais alinhado à tradição do jornalismo policial representado por Gil Gomes. Mas há outro aprendizado: o de como valer-se de ferramentas tecnológicas, das mídias e das redes para lidar com conflitos nas mais variadas esferas. Aqui, sobre como produzir evidências em situações de desentendimento. Esse caminho da participação ativa e do esforço individual, em contrapartida, envolve a aposta em soluções extrainstitucionais e baseadas na autonomia.

Em outra reportagem do *Cidade Alerta*, veiculada em 8 de outubro de 2019, imagens de câmera de segurança mostram dois assaltos, ocorridos em dois dias diferentes da mesma semana, em um supermercado de Uberlândia⁴. O discurso da matéria aponta o alastramento do crime na região mesmo com a presença de câmeras de vigilância. Ainda assim, a solução apresentada para o problema é a instalação, por parte do empresário,

4 Há uma versão da reportagem disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=UbkYtp4IS5k>. Acesso em: 18 out. 2023.

de novos equipamentos de segurança ainda mais sofisticados. O texto da reportagem está atravessado de desconfiança em relação à eficiência da polícia. O aumento de crimes é explicado pela ausência de policiamento. Isto é, o descrédito em relação à justiça aparece imediatamente associado à necessidade de soluções privadas de segurança.

As imagens veiculadas mostram claramente os assaltantes entrando na loja. Estão encapuzados, então não há como identificá-los. Em nenhum momento a reportagem menciona a prisão, o que significa que os criminosos seguem soltos. Embora a frieza das imagens de vigilância, sem som e com um enquadramento desde o alto, os vídeos ostentam o apelo da “estética do flagrante” (BRUNO, 2008), apreensão do fato em si que torna esse tipo de registro especialmente atrativo ao olhar contemporâneo. Assim como na telerreportagem analisada antes, as imagens de flagrante são exibidas várias vezes, numa repetição que potencializa esse efeito de captura factual. Além do apelo espetacular do crime desnudado pela câmera, as imagens contribuem para a naturalização de um modo de atenção vigilante, que vai influenciar os sujeitos a manterem-se alertas, sempre prontos para acionar suas próprias câmeras.

A atuação de ladrões sem rosto, que adentram os espaços vazios no escuro da madrugada – ora de costas, ora cobertos por casacos, alguns com pés de cabra na mão – aguça o imaginário de paranoia da reportagem. Invasão fantasmagórica cujas imagens remetem aos filmes de horror do gênero *found footage* nos quais câmeras vigilantes flagram aparições e monstros. Esse grupo misterioso de assaltantes sem identidade mostra desenvoltura ao encaminhar-se diretamente à sala onde se encontram os cofres da loja e, num contragolpe ao sistema de segurança, desligar as câmeras. Profissionais do crime, portanto, cujo desembaraço indica conhecimento prévio do mercado. Estranhos não identificados, vindos sabe-se lá de onde, frios e potencialmente violentos – a reportagem preocupa-se em exibir os rastros de destruição, portas e cofres arrebentados. Ao mesmo tempo, conhecedores do estabelecimento e do bairro, esses seres misteriosos estão próximos, à espreita. Estiveram na loja naquela semana, fingendo-se clientes? Voltarão? Todos são suspeitos.

A outra tentativa de assalto exibida acontece durante o dia, no horário de fechamento do mercado, indicando conhecimento dos horários. O rapaz captado pela câmera entra de capacete. Nota-se apenas que tem pele escura, reforçando o estereótipo do bandido

negro. Nesse caso, o rapaz desiste do roubo e foge, captado pela mesma câmera situada na entrada do mercado, na parte de fora. Mais uma vez, não uma pessoa, mas um estranho sem rosto ou identidade que irrompe de surpresa.

Para Doyle (2006), os registros de câmeras de vigilância, essencialmente frios e estáticos, ganham todo um deslocamento de sentido quando, flagrantes de ações criminais, são apropriados em reportagens de televisão. Os dispositivos de segurança atuam preferencialmente na dissuasão de crimes, idealmente vazios de ações e, uma vez bem sucedidos na estratégia preventiva, antiespetaculares, nulos de ocorrências.

Veiculadas como evidência de crimes em telerreportagens, essas filmagens frias absorvem o tom espetacular e emocional típicos do meio. Assim, passam a operar em um duplo regime de imagem que, ao mesmo tempo, convoca a uma vigilância participativa e reforça concepções da criminalidade típicas do senso comum e há décadas difundidas pelo jornalismo policial. Fragmentos curtos e instáveis de fatos, recortes precários em meio à nitidez televisiva, corroboram a imagem do crime como “violência aleatória”, cometida por “estranhos” que surgem subitamente “de lugar nenhum” (DOYLE, 2006, p. 210).

Há um caráter fantasmático nesses bandidos cujo rosto não aparece, que evaporam depois de assaltar motos e explodir agências de bancos. A falta de prisão e de punição, conjugada à construção de um outro diabólico, ampara a sede de vingança e aniquilação do inimigo. De fato, na maioria das matérias observadas, os criminosos não são presos ou até mesmo identificados. Ou seja, o espectador não é impelido a delatar suspeitos foragidos, pois não há nome ou foto que permitam o reconhecimento.

Olhar justiceiro sobre espaços perigosos

Reportagem veiculada pelo *Brasil Urgente* em 10 de outubro de 2023⁵ evidencia o papel das imagens vigilantes, dado o modo como retratam os sujeitos e os espaços, na construção da fantasmagoria urbana. Motoqueiros mataram um rapaz ao tentarem roubar sua moto. Câmeras de segurança registraram tudo. Os criminosos vestiam capacetes e, por isso, são irreconhecíveis. Fugiram e estão foragidos. O cenário no qual o fato se

5 Há uma versão da reportagem neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=kUcWzNZcL-8>. Acesso em: 20 out. 2023.

desenrola é uma rua vazia. Espaço despovoado em meio às casas muradas e com cercas elétricas. Mal há onde caminhar em uma via estreita e cheia de carros estacionados. Trata-se de um espaço público basicamente formado por carros e casas fortemente seguras, que no entanto não protegem o suficiente.

Assim, a visão da cidade a partir dessas câmeras significa o espaço público como lugar inóspito, de perigo permanente. O olhar contínuo e vazio das câmeras de segurança passa a significar risco iminente. Os cinegrafistas amadores filmam de suas casas e carros, do interior de bunkers inseguros. Se pensarmos que, na história dos filmes domésticos e familiares, sobressaiu por muito tempo o sentido de convivência harmoniosa e a construção do espaço privado como recolhimento e segurança (ZIMMERMANN, 1995), hoje há todo um conjunto de filmagens pessoais e de câmeras de segurança evidenciando a vulnerabilidade dos espaços privados. No *Linha Direta*, o roteiro desumanizava os bandidos negando-lhes história. Nos telejornais aqui observados, os criminosos já não têm nem história, nem face, nem identidade. São espectros na iminência da aparição e contra os quais toda forma de defesa é válida.

Nessa reportagem, as filmagens com celular mostram não o crime, mas cenas que a vítima gravou pilotando sua moto. Era nova, um sonho finalmente realizado. Há um contraste entre as filmagens na estrada, da liberdade sobre uma moto, e o plano fechado das câmeras de segurança, numa rua vazia. Aqui a imagem pessoal está associada ao lazer com a moto, à ideia de liberdade e movimento típica dos meios de transporte individuais. Mais para o final, há também a veiculação de outro vídeo pessoal do garoto em um show, em contexto de diversão. O personagem da matéria é consumidor e proprietário – da moto, do celular. Cria-se um canal de identificação pelo consumo. Quem tem carro, casa, smartphone, sente-se ameaçado. O celular, arma do cidadão-justiceiro e companheiro da diversão e do prazer, é alvo de ladrões na maioria das matérias. Objeto expressivo de uma cultura visual na qual há “alinhamento da percepção de risco e da imagem de desejo” (FELDMAN, 2005).

Como mediadoras da relação entre espaço público e privado, as câmeras vigilantes constroem sujeitos inseguros e na defensiva, mas também siderados pela violência intrínseca a essas imagens e alimentados de ódio contra os perpetradores. Ora, o ódio e o medo de seres fantasmáticos fundamentam a necropolítica de segurança brasileira, da qual

os programas policiais são propagadores privilegiados. Embora os apresentadores não incentivem, nas matérias analisadas, os espectadores a armarem-se, a ideia da autodefesa paira o tempo todo no discurso ambíguo do programa. Em ao menos duas das matérias observadas, os jornalistas elogiaram vítimas que reagiram a assaltos.

Um último tópico a destacar no corpus de matérias analisadas é a construção de uma visualidade marcada por um olhar justiceiro único. O resultado da interposição de imagens vigilantes, mais do que explorar os efeitos da diversidade de texturas, é fundi-las definitivamente em um mesmo olhar. A normalização de estéticas outrora estranhas aos telejornais, como a frieza distante da imagem de câmera de segurança ou a precariedade do vídeo de celular, amplia a percepção de ameaça permanente. Se no passado a estética do flagrante produzia efeitos de choque e ruptura da normalidade, hoje abundam matérias que compilam testemunhos visuais de crimes, muitas vezes encadeando imagens de diferentes ontologias na narrativa de um mesmo fato. Não se pode esquecer quem é o fornecedor prioritário das imagens vigilantes: a própria polícia, a autoridade inquestionável (DOYLE, 2006) nesses programas.

O espectador vê a realidade da perspectiva do agente de segurança, amedrontado, mas também em condição de produzir a própria segurança com dispositivos e tecnologias atuais. Trata-se de um olhar que antagoniza os bandidos sempre à espreita, embora sem rosto. Como discurso sobre a segurança pública, soa ambíguo, pois ao mesmo tempo louva a polícia e aponta sua insuficiência na coibição do crime, pois os investimentos do Estado em segurança são insuficientes.

Em matéria do *Brasil Urgente* de 6 de outubro de 2023⁶, sobre o assalto a agências bancárias no município de Salesópolis (SP), a montagem intercala diferentes registros sem a preocupação de defini-los como amadores ou oriundos de equipamentos de segurança. Percebemos os diferentes enquadramentos e movimentos, uma imagem traz até uma legenda típica de postagens de vídeos em redes sociais, mas nada disso é enfatizado pela repórter. A miríade de registros permite recuperar diversos detalhes do instante do assalto e de momentos imediatamente posteriores (embora a ação dos bandidos não apareça,

6 Há uma versão da reportagem neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=A1Jk8C1N4NA>. Acesso em: 20 out. 2023.

como em outras matérias). Câmeras de segurança oferecem curtos fragmentos da chegada dos carros. Celulares de testemunhas permitem ouvir os tiros de longe e depois mostram as agências destruídas por explosões, os alarmes ainda tocam minutos após a fuga dos assaltantes. A narração que acompanha todas essas imagens salienta sempre os vestígios reveladores de detalhes – a marreta dos bandidos abandonada no chão –, olhar de perito.

Nessa produção de um olhar contínuo entre pontos de vista diversos, contribuem também as filmagens do *Brasil Urgente*, que envia equipe e repórter à cena do crime. Na reportagem citada, a montagem encadeia imagens de amadores com tomadas da equipe do programa, ambas enquadrando os mesmos espaços, acionando o zoom com a mesma ênfase forense de mostrar e recuperar todos os detalhes. Há outro procedimento essencial para a fusão de olhares em torno de uma visualidade autoritária. No estúdio, o apresentador se desloca diante de uma tela gigante, que transmite a mesma matéria a qual assistimos. Assim, por momentos torna-se um espectador posicionado entre o olhar da audiência e a tela, com seus trejeitos truculentos e comentários violentos. Toda vez que uma reportagem se aproxima do final, há o retorno ao estúdio e o espectador vê o programa da perspectiva do apresentador, no sentido quase literal.

Considerações finais

A profusão de câmeras e imagens que é marca do regime visual contemporâneo – fenômeno alinhado à emergência de espectadores crescentemente participativos – é lida neste trabalho como expressão de uma sociedade intensificada nos seus mecanismos de vigilância e controle, sistema cada vez mais terceirizado para e introjetado pelos sujeitos. Nesse contexto, os veículos tradicionais de comunicação funcionam como incentivadores e depois propagadores dos conteúdos produzidos pelo público. Esse processo sistêmico de vigilância evidencia-se com nitidez em produtos midiáticos de gênero policial, historicamente associados a estratégias de controle de populações tidas como potencialmente criminosas.

Nos detivemos aqui em objetos midiáticos de períodos diferentes, cada qual com modos específicos de interação com o público: o programa radiofônico de Gil Gomes (1977-1987), o televisivo *Linha Direta* (1999-2007) e os telejornais *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente*. O percurso demonstra a crescente participação de ouvintes/espectadores na

produção do conteúdo veiculado, fenômeno diretamente relacionado à disseminação da vigilância distribuída.

Gil Gomes recebia centenas de cartas dos e das ouvintes, mas seus produtores sequer abriam os envelopes. Segundo Costa (1992), as mensagens traziam opiniões e informações sobre os crimes narrados potencialmente proveitosas para um diálogo ao vivo. No entanto, a abordagem do radialista, na forma de narrativas de cunho moral, almejava um controle social baseado na conscientização imaginária, na introjeção de normas e de mecanismos repressivos de condutas criminais. Narrativas de ciclo fechado, nas quais a norma se restabelece e os criminosos acabam de algum modo punidos. Nesse tipo de interpelação, o fundamental é transmitir a lição de que o crime não compensa, sem necessidade de maior interação com o público.

No *Linha Direta*, a construção da história se encaminha exatamente para o desfecho em aberto: o criminoso está foragido, livre, o ciclo punitivista não está fechado. A resposta esperada do público aqui é ativa: esteja atento(a), o(a) suspeito(a) pode estar perto. O imaginário de medo e desconfiança ganha mais intensidade e o próprio público, sujeito comum, pode auxiliar a justiça do telefone de casa. A narrativa aqui avança menos no sentido da interiorização de normas e mais no agenciamento de respostas imediatas, em interação direta com os casos contados e com intervenção do público no trabalho da polícia. Ainda que sejam casos localizados e a maioria da audiência não possa contribuir, o programa expressa um regime visual baseado na atenção vigilante e na delação.

Finalmente, a incorporação de imagens de câmera de segurança e de filmagens amadoras em telerreportagens indica o funcionamento de um sistema de controle cada vez mais calcado em dispositivos pessoais e privados, no qual cidadania e vigilância se confundem. Esse alastramento da vigilância – inseparável de um processo de privatização da segurança – atua ao mesmo tempo como substituto e complemento das forças repressivas estatais. Ao contrário do prognóstico foucaultiano de transição da violência física para modos suaves de vigilância e controle, o que se viu em países como o Brasil nas últimas décadas foi, em paralelo à distribuição da vigilância em dispositivos eletrônicos, o recrudescimento dos métodos violentos de instituições como a polícia, com aplicação endêmica de tortura e execuções, sobretudo na população negra e periférica. Como salienta Mbembe (2016),

a atuação do biopoder é inseparável do necropoder, que separa os corpos destinados à vida daqueles descartáveis, suscetíveis à violência, ao encarceramento e à morte. No recorte bastante específico aqui analisado, observou-se como algumas narrativas midiáticas participam dessa crescente demonização dos criminosos.

Referências

- BATISTA, N. Mídia e sistema penal no capitalismo tardio. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, Covilhã, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/batista-nilo-midia-sistema-penal.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- BRUNO, F. Controle, flagrante e prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 37, p. 45-53, 2008.
- COSTA, M. T. P. *O programa Gil Gomes: a justiça em ondas médias*. Campinas: Unicamp, 1992.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles (Org.). *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOYLE, A. An alternative current in surveillance and control: broadcasting surveillance footage of crimes. In: HAGGERTY, K.; ERICSON, R. (Orgs.). *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- FELDMAN, A. On the actuarial gaze: from 9/11 to Abu Ghraib. *Cultural Studies*, Londres, v. 19, n. 2, p. 203-226, 2005.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LOPES, M. I. V. *A rádio dos pobres*. São Paulo: Loyola, 1988.
- MBEMBE, A. Necropolítica. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MENDONÇA, K. *Discurso e mídia: de tramas, imagens e sentidos, um estudo do Linha Direta*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

MIRZOEFF, N. *The appearance of black lives matter*. Miami: Name, 2017.

NEVES, B. B. Da câmera no barraco à rede nacional: o evento da Favela Naval. 2000. 270 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

NICHOLS, B. The trials and tribulations of Rodney King. In: NICHOLS, B. (Org.). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

POLYDORO, F. S. Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea. 2016. 176 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

POLYDORO, F. S. Memórias de uma catástrofe em andamento: testemunhos em vídeo de violência policial na periferia. *Devires*, Belo Horizonte, v. 14, p. 255-283, 2017.

POLYDORO, F. S. Vídeo amador, impacto público e novos regimes de visibilidade. *Significação*, São Paulo, v. 47, p. 184-201, 2020.

RICHARDSON, A. *Bearing Witness While Black: African Americans, Smartphones, and the New Protest #Journalism*. Nova York: Oxford University Press, 2020.

RONDELLI, E. Media, representações sociais da violência, de criminalidade e ações políticas. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 97-108, 1995.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

ZIMMERMANN, P. R. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

submetido em: 22 out. 2023 | aprovado em: 28 out. 2023