

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**

Constantin Edson Marie Gondallier de Tugny

**As rebeliões carcerárias de janeiro de 2017:
matar e filmar**



Selfie registrada por detentos do Complexo Penitenciário Anísio Jobim, 2017
(fonte: Twitter).

**São Paulo, fevereiro de 2023
Constantin Edson Marie Gondallier de Tugny**

As rebeliões carcerárias de janeiro de 2017: matar e filmar

Versão Corrigida

(versão original disponível na biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração:

Poéticas e Técnicas

Orientador:

Prof. Dr. Atílio José Avancini

São Paulo, fevereiro de 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Tugny, Constantin E. M. G. de
As rebeliões carcerárias de janeiro de 2017: Matar e
filmar / Constantin E. M. G. de Tugny; orientador, Atilio
José Avancini. - São Paulo, 2023.
110 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Comunicação Social. 2. Espetáculo. 3. Violência. 4.
Audiovisual. 5. Mídia. I. Avancini, Atilio José.
II. Título.

791.45

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

À Jean-Louis Comolli, sem seus questionamentos, suas conversas amigáveis e sua visão caridosa do mundo-cinema, essa pesquisa não existiria.

Ao Prof. Dr. Ciro Marcondes Filho, com quem embarquei nessa jornada, e ao Prof. Dr. Atilio José Avancini, que me acolheu com carinho e me mostrou o caminho até o fim deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Eduardo Vicente, cujo cuidado me amparou em momentos difíceis da pesquisa.

Aos amigos Paula Lacerda, Felipe Soares Lopes, Matheus Zenom e Paula Mermelstein, cujos apontamentos me mantiveram sempre na trajetória.

À minha mãe e meu pai, sempre.

Resumo: A presente pesquisa analisa as imagens produzidas pelos penitenciários envolvidos nas rebeliões nos presídios de Alcaçuz, em Nísia Floresta (RN), e COMPAJ, em Manaus (AM), em janeiro de 2017. A partir do referencial teórico de autores diversos, tais quais Jean-Louis Comolli, Susan Sontag, Paul Virilio e Marie-José Mondzain, debateremos as escolhas e influências imagéticas que resultam na decisão de filmar e exibir um assassinato cometido. Coloca-se também um diálogo entre a produção dessas imagens e uma compreensão mais ampla da representação da violência na comunicação social brasileira contemporânea.

Palavras-chave: midiaticização; audiovisual; comunicação social; violência; espetáculo.

Sommaire: Cette recherche analyse les images produites par les prisonniers impliqués dans les rébellions des centres de détention d'Alcaçuz à Nísia Floresta, Rio Grande do Norte et du COMPAJ de Manaus, Amazonas en janvier 2017. A partir des références théoriques de divers auteurs comme Jean-Louis Comolli, Susan Sontag, Paul Virilio et Marie-José Mondzain, nous chercherons à reconnaître et discuter les choix et les références d'images qui ont amené les insurgés à prendre la décision de filmer et exhiber publiquement un assassinat. Nous tenterons aussi de mettre en relation la production de ces images dans une compréhension plus ample de la représentation de la violence au sein de la communication sociale brésilienne contemporaine.

Mots clés: médiatisation ; audiovisuel ; communication sociale; violence; spectacle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 1
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA – Representações violentas e o destino das imagens	p. 4
2. TECNOLOGIAS DE CAPTAÇÃO – A tecnicização da imagem e a progressiva despersonalização do referente	p. 15
3. TECNOLOGIAS DE VEICULAÇÃO – Instantaneidade a serviço da violência	p. 24
4. CORPOS EM CENA – Representações audiovisuais das rebeliões carcerárias de janeiro de 2017	p. 33
5. DISPUTAS POR VISIBILIDADE – As rebeliões de 2017 nas mídias e as respostas das facções	p. 49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 93
FILMOGRAFIA	p. 10
LISTA DE IMAGENS	p. 103

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa debate, a partir do material audiovisual resultante das gravações de presidiários envolvidos na guerra entre facções que culminou nas rebeliões no sistema carcerário brasileiro de janeiro de 2017, as diversas interseções entre a produção de imagens e a violência, seja ela material ou simbólica. Trata-se, de certa forma, de um desenvolvimento do trabalho que realizei na monografia de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual na UFF, em 2019, onde estudei a estética do barroco nos filmes do Zé do Caixão.

A exploração de temas e imagens violentos pela comunicação social brasileira são aspectos que me interessam pela sua aparente onipresença, bem como suas causas e efeitos políticos. Assim como na obra de Mojica Marins, que esconde atrás de suas fitas violentas a agonia de um artista perseguido pela ditadura militar, acredito que os vídeos das rebeliões de 2017 revelam muito mais do que o incessante fluxo de violência indiscriminada que foi noticiado pelas grandes mídias.

Partindo dos acontecimentos de janeiro de 2017, tidos pela imprensa brasileira como um evento único que extrapolou os limites do voyeurismo e da barbárie – a mesma imprensa que explorou esses vídeos para seus fins políticos e os veiculou sem o menor pudor –, oferecemos uma abordagem diversificada onde colocamos em diálogo diversos autores que se debruçam sob as múltiplas facetas da imagem contemporânea e da violência. Para tanto, no primeiro capítulo, organizamos a pesquisa de maneira a primeiro oferecer as bases teóricas para a análise, apresentando as principais leituras que irão compor o corpo da dissertação. O segundo capítulo se destina a explorar por quais formas o meio cinematográfico, sobretudo o digital, favorece os ciclos de violência perpetuados a partir da despersonalização do sujeito retratado. Em seguida, no terceiro capítulo, exploraremos por quais maneiras a imagem agencia a violência independente de seu sujeito, seja na evolução tecnológica dos mecanismos de captação, seja nas estruturas de telecomunicação. Vale ressaltar que ambas prezam a instantaneidade acima de tudo.

A análise *per se* do material audiovisual coletado – que consiste em vídeos gravados pelos detentos reunidos de fontes secundárias, alguns amplamente editados, pelos responsáveis por sua reprodução *online*, e reportagens veiculadas que cobriram os acontecimentos ao longo das rebeliões – constitui o quarto e quinto capítulo da dissertação. Embora as rebeliões em janeiro de 2017 tenham atingido presídios em estados diversos, consequências da richa entre as facções Comando Vermelho e Primeiro Comando da Capital

que deflagrou o massacre no primeiro dia do ano e constituindo verdadeira crise na segurança pública brasileira, o *corpus* da pesquisa se contenta em gravações realizadas no Complexo Penitenciário Anísio Jobim, em Manaus (AM), o primeiro palco das rebeliões, e tomadas feitas no presídio de Alcaçuz, em Nísia Floresta (RN), onde os detentos, já prevenidos da exposição que as filmagens dos massacres em outras penitenciárias tiveram na grande mídia, passam a registrar cenas onde se comunicam diretamente com o espectador, em uma tentativa de abrir caminhos para o diálogo com a sociedade civil. A escolha da dissertação em se focar no material resultante dessas duas rebeliões também se dá pela maior abundância de gravações relativas a esses presídios que foram elencadas no primeiro momento da pesquisa.

O capítulo intitulado “Corpos em cena – Representações audiovisuais das rebeliões carcerárias de janeiro de 2017” deposita maior atenção nas redes de comunicação social estabelecidas pelas facções criminosas envolvidas nas chacinas de janeiro de 2017. Aqui, entenderemos as escolhas feitas pelos realizadores, a começar pela escolha de voltar sua câmera para o massacre em andamento. Partindo da proposta de que todo gesto com a câmera, a começar por apontá-la a um sujeito, é justificado pela história que o antecede, tentaremos compreender quais pontos dessa história informam sobre o gesto desses produtores. Observaremos também como esse material então foi apropriado e retrabalhado pelos diversos canais difusores, da grande mídia à mídia independente, a fim de servir aos seus interesses. Partindo de comparações traçadas por agentes da grande mídia entre as gravações dos detentos de janeiro de 2017 com os vídeos de propaganda veiculados pelo grupo terrorista Estado Islâmico, iremos identificar os traços individuais das imagens dos penitenciários brasileiros que as diferem de demais materiais audiovisuais de cunho violento.

O capítulo seguinte, intitulado “Disputas por visibilidade – As rebeliões de 2017 representadas nas mídias e as respostas das facções”, se debruça sobre a cobertura midiática fornecida por alguns dos maiores canais de telecomunicação brasileiro, muitas vezes ilustrados pelas gravações realizadas pelos detentos envolvidos nas rebeliões, bem como nas reiteradas tentativas dos presidiários em retomar o controle da narrativa após o primeiro momento de destaque causado pelas gravações escatológicas do massacre no COMPAJ. Exploraremos a tentativa de diálogo travado entre a população carcerária e a sociedade civil, com a primeira buscando, por meio dos dispositivos audiovisuais, desmentir a cobertura feita dos eventos pelos veículos tradicionais da mídia, apresentando sua própria versão dos acontecimentos, e instituir um canal de comunicação direto com os espectadores. Além disso, veremos como nesse contexto de violência a visibilidade se torna uma valiosa moeda de troca disputada pelos destituídos, enquanto figuras de poder se permitem a invisibilidade.

As análises, que compõem a maior parte do corpo dessa pesquisa, são construídas de maneira reiterativa: com cada novo material audiovisual que vem integrar o texto, reafirmamos alguma das hipóteses tecidas nessa introdução e temos a oportunidade de observar mais uma faceta do relacionamento entre o espetáculo e a violência, tal qual ilustrado nas filmagens das rebeliões de 2017. Para tanto, abordamos um objeto de pesquisa variado, que inclui gravações em primeira mão dos detentos e as versões alteradas hospedadas em *websites* de terceiros, reportagens televisivas que cobriram as rebeliões e filmagens das câmeras de segurança disponibilizadas pelo Estado. Além disso, o paralelismo – o uso de comparações entre o conteúdo pesquisado com objetos variados – constitui uma ferramenta valiosa na análise das filmagens e na compreensão de seu lugar histórico e cultural.

A pandemia do Covid-19, que atingiu o Brasil em 2020 logo no início da pesquisa, acabou impactando-a profundamente, limitando o acesso à bibliotecas e mediatecas. Além disso, o objeto de estudo, por se tratar muitas vezes de conteúdo gráfico, encontra-se cada vez mais escasso na internet, após o fechamento do *site* LiveLeak, um dos maiores repositórios *online* de material sensível. Assim, o material audiovisual coletado provém de portais de notícias e canais de indivíduos no Youtube, sendo fontes secundárias que se diferenciam das primárias por carregar marcas de cada agente responsável pela sua retransmissão. Ao invés de evitá-las, optei por integrar essas marcas na pesquisa, demonstrativas das maneiras como cada agente altera o material audiovisual para servir aos seus próprios interesses.

A partir do debate proposto, algumas hipóteses acerca do objeto estudado se formaram, por exemplo: as maneiras como as próprias tecnologias de captação e veiculação atuam de forma violenta sob os sujeitos retratados; as mídias agindo com o objetivo de apagar os intuitos discursivos dos presidiários, relegando suas tentativas de comunicação à função fática; as rebeliões e a sua cobertura midiática enquanto um embate de visibilidade travado entre os membros das facções e as grandes mídias; as formas como a fotografia digital corta o fio imaginário estabelecido entre observador e observado, contribuindo para a despersonalização do referente; a maneira como o regime do espetáculo transforma a violência em mercadoria ou entretenimento.

A pesquisa abrangente não esgota o debate em torno da política das imagens violentas e da representação da barbárie no audiovisual, mas pretende, com um olhar múltiplo e buscando em fontes diversas o arcabouço teórico para a análise, oferecer uma visão mais aprofundada, ampla e detalhada dos eventos ocorridos àquela que reverberou nas mídias nos primeiros momentos após o acontecimento.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA – Representações violentas e o destino das imagens

Às 16 horas do dia primeiro de janeiro de 2017, as câmeras de segurança do Complexo Penitenciário Anísio Jobim (COMPAJ), em Manaus, registraram as primeiras movimentações dos ocupantes do pavilhão 1. Poucos minutos depois, membros da Família do Norte (FDN), maior facção criminosa do Amazonas e na época ligada ao Comando Vermelho, reuniam-se na cela de um de seus líderes para tirar uma *selfie*, distribuída por Whatsapp para companheiros e inimigos e marcando o início da rebelião que culminaria com o assassinato de 56 presidiários, a maior parte ligado ao Primeiro Comando da Capital (PCC), organização criminosa com quem a FDN mantinha rixa desde o começo do ano anterior (COSTA, 2017).

O massacre seguiria por 17 horas, terminando por volta das nove da manhã do dia seguinte, e seria a primeira e mais sangrenta de três rebeliões que ocorreram no sistema penitenciário brasileiro em janeiro de 2017, sendo sucedido pelo massacre na Penitenciária Agrícola de Monte Cristo, em Boa Vista, Roraima, e outro na penitenciária de Alcaçuz, no município de Nísia Floresta, Rio Grande do Norte. Ao todo, seriam 133 mortes ligadas à guerra entre o Comando Vermelho e o Primeiro Comando da Capital nas primeiras duas semanas do ano (BOM DIA BRASIL, 2017). Mas a série de assassinatos chamou a atenção da mídia e do grande público não pelos números e a extrema violência – aos quais já estamos de certa forma "acostumados", como atestam a relativamente escassa cobertura de casos, por exemplo, a imolação de dez detentos no presídio de Monte Cristo (RR) (O GLOBO, 2016) poucos meses antes das rebeliões de janeiro de 2017, ou o mais recente massacre no presídio de Altamira (PA) que resultou em 62 mortes (G1 PA, 2021) – mas pela veiculação e transmissão das execuções e dos acontecimentos no interior das prisões pelos indivíduos envolvidos.

Munidos de aparelhos celulares equipados com câmeras de vídeo, detentos envolvidos em ambos os lados do conflito entre facções, bem como agentes penitenciários, registraram e então transmitiram e distribuíram cenas das rebeliões por meio das mídias sociais, como Whatsapp, Facebook e Twitter. A avalanche de material de audiovisual, que inundou as redes com cenas de cabeças decepadas ou os muros dos presídios manchado de sangue, foi eficaz em captar a imaginação da grande mídia – assim, a comunicação social logo passou a reportar não somente as rebeliões, mas essa nova modalidade de cobertura jornalística oferecida pelos agentes dos acontecimentos. Na semana seguinte ao massacre no COMPAJ, a

chamada do programa televisivo *Fantástico* anunciava revelar os "bastidores" da rebelião, como se tratasse de uma produção hollywoodiana ou uma telenovela da Rede Globo (JORNAL NACIONAL, 2017). O programa *Estúdio I* da Globo News se propõe a discutir diretamente a exposição de atos de violência nas redes sociais, apresentando a *selfie* tirada pelos detentos instantes antes do massacre ao lado de gravações de câmeras de segurança de crimes distintos e as produções audiovisuais do Estado Islâmico – a quem a repórter elogia o comedido na montagem e a qualidade das produções, que "infelizmente" não se comparam com os vídeos dos massacres em janeiro de 2017 (ESTÚDIO I, 2017).

Embora, na época de seu acontecimento, a nova dimensão audiovisual que a tragédia prisional adquiriu tenha sido centro de debates televisionados, a cobertura jornalística que lhe valeu não esgotou as minúcias e particularidades do fato mas, muitas vezes, acabou atuando por apagá-las: a veiculação e atenção particular dada ao conteúdo dos vídeos mais chocantes (execuções e membros decepados) ignora a grande quantidade de material que registra as demandas justas dos penitenciários – denúncias contra a corrupção dos dirigentes do presídio à reivindicação do fim dos castigos físicos. Mais do que isso, a insistência das redes de telecomunicação, seja por meio dos telejornais ou pelas redes sociais, nos aspectos mais espetaculares dos vídeos dos massacres, abafam as demandas de suas vítimas e homogeneiza seus atores, o que ecoa em algumas opiniões nas sessões de comentários dos portais de notícia de que os governos deveriam optar por não interferir nas rebeliões na esperança de que os presidiários se massacrem até o fim¹. Desse modo, afasta-se aqueles interessados em oferecer um olhar e ouvido mais atento aos vídeos e buscam entender, com seriedade, as particularidades desse evento marcante.



Comentários de usuários exaltam o massacre como alternativa à impunidade.

Imagem 1 – Sessão de comentários de vídeo onde detentos denunciam corrupção na resposta à rebelião. (Fonte: Youtube)

¹ Na época, o então parlamentar Jair Messias Bolsonaro elogiou a atuação das “forças de segurança” no extermínio dos “vagabundos” – ignorando abertamente que as disputas se tratavam de conflitos entre facções distintas de detentos, operando as execuções de grupos minoritários e sem vínculo com o crime organizado dentro dos presídios.

A relação entre as imagens e os caminhos da violência não é uma particularidade da era digital em que vivemos, como parece sugerir a chamada do programa Estúdio I ao perguntar "Vivemos em uma era de voyeurismo?", mas trata de uma das temáticas centrais da produção artística desde a pré-história, como observamos nas pinturas rupestres encontradas na caverna de Lascaux, com suas caças vividamente retratadas em detalhes brutais. Mais do que isso, a prática em torno do tema parece acompanhar a fascinação dos artistas. A atração do olhar pelos aspectos mais sombrios da experiência humana já foi sublinhada por santo Agostinho, em suas *Confissões* (séc. IV).

Daqui podemos distinguir claramente o papel da volúpia e o da curiosidade na ação dos sentidos. O prazer procura o que é belo, melodioso, suave, saboroso, agradável ao todo; a curiosidade por sua vez deseja o contrário, não para se expor ao sofrimento, mas pela paixão de conhecer por meio da experiência. Que prazer pode ter na visão de um cadáver dilacerado, que causa horror? E todavia onde há um cadáver, para lá corre toda a gente para se entristecer e empalidecer. E temem depois revê-lo em sonhos, como se alguém os tivesse obrigado a contemplá-lo, ou como se a fama de alguma beleza os tivesse atraído (SANTO AGOSTINHO, 2007, p.109).

Herdeiro ontológico da fotografia e das artes pictóricas, coube ao audiovisual atualizar e continuar esses debates, agora acrescidos de dimensões próprias ao meio, como a faixa de áudio. Não é difícil de perceber como a questão da violência entre as imagens acabou por ocupar papel central no debate sobre seu destino, uma vez que articula questões políticas e estéticas que convivem com o homem desde o começo de sua produção pictórica.

A partir da segunda metade do século XX, pensadores, filósofos, críticos e teóricos da arte passam a se preocupar com a questão do destino das imagens. Confrontados com a crescente popularização dos meios de comunicação, acelerada com a introdução do televisor no seio doméstico, essas autoridades passam a se indagar a respeito da presença cada vez mais maciça das imagens na sociedade ocidental. A invenção da imprensa revolucionou a circulação das imagens, libertando-as das suas amarras a locais físicos – como igrejas e museus, onde o espectador precisava se deslocar se quisesse entrar em contato com a arte pictórica – e se consagrando como um dos meios principais de circulação de informação na sociedade contemporânea. Sua presença massiva, no entanto, não garante sua durabilidade: segundo pensadores, a proliferação das imagens levou à sua saturação acelerada, esvaziando-a de significado e afastando-a progressivamente do seu contato com o real.

Para o filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard (1991), o atual panorama de troca acelerada de imagem e informação instaura uma era de simulacros. A saturação das imagens e de seus significados engendrou um novo tipo de imagem devoto de qualquer significado,

uma imagem plana e transparente pois nela não há o que se esconder. A preocupação de Baudrillard diz respeito a um processo de atribuição de significado que, por tantas iterações, acabou por perder seu significado original: o simulacro é uma imagem autorreferente, sem lastro no real. E, segundo o autor, essas imagens são fontes de interminável fascinação por parte do público, obcecado em assistir o desaparecimento da própria sociedade. Nesse cenário apocalíptico onde as torres gêmeas erguidas em nome da imagem desabam sob o próprio peso, passa-se a conjecturar a necessidade de uma imagem-enigma, que ainda guarde elementos ocultos, que brilhe pela opacidade em oposição à transparência das imagens oferecidas pelos poderes hegemônicos.

Alguns autores, na intenção de desmontar os mecanismos pelos quais opera a simulação, afim de encontrar as brechas que permitirão o enigma brilhar, devotam-se a explorar as formas pelas quais a imagem é eventualmente manipulada para servir os propósitos políticos e ideológicos hegemônicos. Mais uma vez, o que se debate é o destino das imagens; não somente seu futuro imediato, mas o posicionamento histórico que baseia seus desdobramentos. Paul Virilio (1986) aponta as maneiras como a máquina de guerra e o cinematógrafo se beneficiaram mutuamente desde a Primeira Guerra Mundial. Acopladas à frente dos aviões, que também faziam sua estreia nos campos de batalha, as câmeras fotográficas representaram uma revolução na logística de guerra: em breve não se tratava mais de questões de deslocamento como “até onde conseguimos levar nossas tropas”, mas questões de percepções como “até onde conseguimos assistir o inimigo” (VIRILIO, 2005). A estratégia se consolidou e foi modernizada, hoje contando com avançadas redes de satélite e monitoramento em tempo remoto que cobrem virtualmente o mundo inteiro. Na obra *Estética da Desaparição* (2015), Virilio foca no movimento contrário. Se, para os poderes hegemônicos, é necessário tudo iluminar para tudo observar, isso naturalmente traduz-se para o espectador como luzes ofuscantes lançadas contra seu rosto. Nesse caso, retornamos à metáfora dos vagalumes. Assim como para Baudrillard, Virilio enxerga na obsessão capitalista pelo excesso das imagens o desaparecimento das próprias.

Em 1934, Walter Benajmin interrogou-se sobre a incapacidade de a objetiva fotográfica captar um barraco ou um monte de lixo sem transfigurá-los: 'Ao transformar tudo que a pobreza tem de abjeto, ela também a transformou num objeto de prazer'. (...) O pensamento coletivo imposto por diversas mídias já visava aniquilar a originalidade das sensações, dispor da presença das pessoas no mundo, fornecendo-lhes um estoque de informações destinado a programar sua memória. Agora sabemos que, com os avanços da eletrônica, espera-se construir próteses ativas da inteligência (VIRILIO, 2015, p.54).

A distopia para qual nos alerta Virilio é uma extrapolação da sociedade do simulacro. Ora, se nas imagens que vemos já não há mais o que ver, o próximo passo seria a eliminação por completo da visão, substituída por uma prótese alimentada apenas pelos estímulos desejados pelos poderes hegemônicos. Não é um acaso que atualmente o principal dispositivo que utilizamos para o acesso de imagens, disponível no bolso de metade da população mundial, revelou-se ser também a principal ferramenta à disposição das agências internacionais de espionagem. A troca de “tudo ver”, somos todos vistos.

O desenvolvimento do cinema e sua aplicação no reforço do *status quo* também parece central na escrita de Jean Louis Comolli, para quem o mundo passa por um “tornar-se cinema” (COMOLLI, 2019, p.9)². Em obra recente, o autor, cineasta e crítico francês elabora uma história do cinema e de seu acontecimento social até a contemporaneidade e o domínio do digital. Não por acaso, sua exposição começa não com a primeira exibição pública do cinematógrafo Lumière em 1895, mas com a inauguração do *Crystal Palace* para a Grande Exposição de 1851, uma obra pela qual “o capitalismo celebra a união da transparência, do grande espetáculo e da mercadoria” (COMOLLI, 2019, p.27)³. São esses os três pilares que ditarão a política das imagens deste momento em diante: capitalismo, espetáculo e mercadoria.

A luz está aí ao nosso redor, as iluminações artificiais figuram presentes às vezes mais do que o sol, mais potentes, mais devastadoras; esses efeitos luminosos que extrapolam o excesso são concomitantes, há mais de uma década, de *uma demanda por transparência* que insiste em se fazer ouvir em todos os estágios do nosso mundo comum (COMOLLI, 2019, p. 141, tradução nossa).⁴

Em outra de suas obras mais recentes, Comolli (2016) se detém na análise da produção audiovisual do grupo terrorista Estado Islâmico, conhecido por seus vídeos de execuções realizados nos moldes das grandes produções hollywoodianas. O autor chama atenção para como o grupo terrorista se apropria dos efeitos do espetáculo para seus fins propagandísticos, que apenas fazem reiterar uma mensagem para um público já convencido. Ao contrário do que afirma levemente a apresentadora do Estúdio I, os vídeos de Daexe⁵ não são marcados por um comedimento, mas pela repetição *ad infinitum* dos mesmos temas,

² “Devenir-cinema”

³ “Avec le Crystal Palace, le capitalisme célèbre l’union de la transparence, du grand spectacle et de la marchandise.”

⁴ “La lumière est là tout autour de nous, les éclairages artificiels sont présents souvent plus que le soleil, plus puissants, plus ravageurs; ces effets lumineux outrant l’excès sont concomitants, depuis plus de dix ans, d’une *demande de transparence* insistante à se faire entendre de tous les étages de notre monde commun.”

⁵ O termo Daexe é a versão abasileirada de *Da’ish*, acrônimo em árabe para “Estado do Iraque e do Levante”, e serve de denominação ao grupo terrorista Estado Islâmico, adotado majoritariamente por opositores do grupo.

mesmos gestos, mesmas execuções. Porém, apesar do extenso arsenal de técnicas tomadas emprestadas do cinema estadunidense, a cinematografia do grupo terrorista acaba passando ao largo da montagem, o que significa ultimamente a negação da possibilidade da construção de um discurso mais robusto.

O que Daexe faz apenas raramente (no longa-metragem publicitário *Flames of War*, por exemplo), articular diversos planos uns aos outros, significa entrar na narração, correr o risco do duplo do sentido e da forma. Ir mais rápido, ignorar a montagem, é a escolha de um *cinema do choque* visual, do efeito, da ação direta nos sentidos, preferido ao que poderia parecer uma linguagem, com suas complexidades e temporalidades. Traço de uma época, bem além dos cliques de Daexe. [...] Ações, sempre as mesmas: invocar o divino, pegar uma arma, apontar, atirar; pegar uma faca, cortar o pescoço, etc (COMOLLI, 2016, p. 36, tradução nossa).⁶

A importância da montagem para um discurso coerente, que retome a dignidade das vítimas retratadas nas imagens de violência, bem como fornecer um contexto adequado para os acontecimentos retratados, para não se supor que ocorreram em um vácuo, também é sublinhada por Georges Didi-Huberman. Ao analisar um par de fotografias realizado no interior de um campo de concentração por *Sonderkommandos*⁷, à serviço da resistência polonesa, o autor afirma que “as imagens devem ser compreendidas no contexto do próprio ato que as tornou possível”, e que “as imagens não existem enquanto tais, estão sempre presas na linguagem” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 179):

Assim, a montagem confere às imagens esse estatuto de enunciação que as tornará, de acordo com o seu valor de uso, *justas* ou *injustas*: tal como um filme de ficção – como o concebem Hitchcock, Godard, Bresson e muitos outros – pode elevar as imagens a um grau de intensidade capaz de extrair daí uma *verdade*, uma simples notícia televisiva pode utilizar imagens documentais para produzir uma falsificação da realidade histórica que, contudo, essas imagens arquivam (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.195).

O que o autor aponta aqui é a importância da montagem na linguagem das imagens, pois cabe a ela articular as imagens de forma a reintroduzir os detalhes de seu contexto, ou alterá-lo completamente.

Com a chegada do digital, possibilidade utópica de democratização ao acesso e produção de informação, observamos que o controle dos poderes hegemônicos das imagens

⁶ “Ce que Daech ne fait que rarement (dans le long-métrage publicitaire *Flames of War*, par exemple), articular plusieurs plans les uns aux autres, revient à entrer en narration, à courir le double risque du sens et de la forme. Aller plus vite, se passer du montage, est le choix d’un *cinema du choc* visuel, de l’effet, de l’action directe sur les sens, préféré à ce qui pourrait s’apparenter à un langage, avec ses complexités et ses temporalités. Trait d’époque, bien au-delà des clips de Daech. [...] Actions, toujours les mêmes: invoquer le divin, prendre une arme, la pointer, tirer; prendre un couteau, trancher le cou, etc”.

⁷ *Sonderkommando*, do alemão “comando especial”, foi a definição dada pelos nazistas a guardas formadas por prisioneiros em campos de extermínio, forçados sob pena de morte a tarefas manuais como a manutenção das câmaras de concentração e enterrar prisioneiros mortos.

persiste. Os algoritmos, invisíveis à olho nu, pretendem eliminar a necessidade de um intermediário como o âncora de um jornal televisivo e reforçam a sensação de transparência dos meios. As imagens no meio digital já se tornaram completamente autorreferenciais, como indica a cultura dos “memes”, imagens cômicas distribuídas virtualmente e que, ano após ano, parecem aludir cada vez mais a si mesmas e menos ao mundo real: o termo refere-se ao conceito cunhado por Richard Dawkins para explicar a capacidade de certas ideias ou padrões de comportamento se repetirem indefinidamente na cultura humana (1976, p.192).

A progressiva perda do referencial, à medida que nos utilizamos de aparelhos tecnológicos para a produção de imagens, também figura nas preocupações de Villém Flusser (1985), para quem as imagens técnicas, aquelas provenientes de dispositivos de captura de imagens como o aparelho fotográfico e seus descendentes, demonstram um terceiro grau de abstração do real. Isso porque sua produção está submetida à técnica do aparelho, e não somente à captação do real, como grande parte do público acredita inadvertidamente. Enquanto as imagens tradicionais são lidas pelo espectador performando um *scan*, a qualidade circular do olhar, que vaga pela superfície de um quadro, descobre elementos da imagem e as reavalia de acordo com as últimas informações adquiridas. Ou seja, as imagens técnicas são sujeitas a um processo de linearização que elimina a capacidade pensante da obra.

O controle quase absoluto das imagens oferecido pelas novas técnicas de computação, ainda que ilusório, tem sido amplamente aproveitado pelos grandes estúdios hollywoodianos para eliminar qualquer acaso em seus filmes. Nos termos de Roland Barthes (1980), os poderes hegemônicos tornaram-se mestres na produção de imagens compostas inteiramente de *studium*, à medida que trabalham para eliminar qualquer possibilidade de *punctum*. Ao analisar a imagem fotográfica, Barthes define essas duas qualidades quase antagônicas: o *studium* refere-se à qualidade “calculada”, inserida na obra por intenção do artista, já o *punctum* diz respeito aos detalhes que escapam do controle do operador e saltam ao primeiro plano da imagem – “ao mesmo tempo que permanece um “detalhe”, preenche toda a fotografia” (BARTHES, 2015, p. 44). Aqui, podemos entender enigma, acaso e *punctum* como análogos: são elementos de desestabilização da imagem combatidos pelos poderes hegemônicos, uma vez que são contrários à ordem da simulação. Barthes alerta que “a sociedade procura tornar a Fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem a olha” (idem, p.97), operando sob o regime espetacularizante que promete “tudo mostrar” para erguer um “imaginário generalizado” onde “tudo aí se transforma em imagens” – “generalizada, ela desrealiza completamente o mundo humano dos

conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo” (idem, p.98). Embora suas considerações digam respeito sobretudo à fotografia, podemos extrapolar como a mesma sociedade sanitiza o audiovisual, sem poupar esforços para apagar qualquer traço do acaso.

O controle das imagens não se limita à produção, mas se estende à veiculação. Submetidas aos meios “oficiais” de circulação, mesmo as imagens capturadas por terceiros, sofrem o risco de sanitização, limpando-as de qualquer potencial subversivo ou revolucionário. As táticas para essa finalidade variam, desde a intervenção direta nas imagens, apagando elementos identificados como destoantes ou borrando a imagem para além do limite da compreensão, até às próprias estratégias de veiculação. Para Marie-José Modzain (2009, p.40), o fluxo incessante das imagens constitui por si só uma violência contra o espectador, uma vez que elimina a distância necessária para o acesso crítico e consciente ao que nos é mostrado. A velocidade frenética com a qual somos bombardeados por mais e mais novas imagens constitui uma das estratégias do capitalismo para a passividade do espectador, por meio da submissão das imagens aos seus desejos.

Estes ecrãs, que perderam o seu efeito de ecrã, suscitam uma espécie de vertigem especular onde o sujeito que olha perde, precisamente, a sua qualidade de espectador, numa indeterminação que o absorve. Esta confusão não para de aumentar no comércio dos objetos destinados a perpetuar a relação desrealizante das coisas (MONDZAIN, 2009, p.44).

Jean Louis Comolli também elabora acerca da passividade instaurada no espectador pela lógica do espetáculo e seu subsequente esvaziamento do real.

A lógica do espetáculo vem preencher essa espera passiva. Abarrota-nos a vista pelo mesmo preço. Exceder a procura, saturar a espera. Acrescentar espetacular ao espetáculo, incêndios às explosões, destruições aos desastres, em uma inesgotável coreografia de golpes e feridas girando em torno da única cena da qual não nos cansamos: o corpo do outro tomado pela morte ou pela monstruosidade (COMOLLI, 2008, p. 137).

A verdade é que o mercado, o capital e os poderes hegemônicos foram rápidos em se aproveitar das ferramentas de produção e difusão de imagens, seu ritmo alucinado de desenvolvimento tecnológico se aproximando muito mais do ritmo do próprio mercado, chegando até mesmo a extrapolá-lo. Mas nem tudo está perdido – Comolli, adepto da prática do cinema documentário, aponta que é da natureza ontológica do cinematógrafo a emergência do inesperado. Mesmo nas condições mais controladas dos estúdios hollywoodianos, cada vez mais acostumados a filmar em galpões inteiramente revestidos de tecido verde, o acaso pode irromper nas lentes da câmera. O que Comolli destaca é a potência do documentário de brotar imagens que se confrontam às imagens hiperreais da sociedade do simulacro.

Atividade social por excelência, o documentário supõe, estima, o acaso como modo de acontecimento, dando importância ímpar à falta de controle do documentarista sobre as imagens capturadas. É por esse motivo que os poderes não se cansam de elaborar novas tecnologias com o objetivo de maximizar o controle sobre a imagem.

Baudrillard aponta que o ciclo dos simulacros estende-se à nossa realidade material: a produção incessante das imagens esgota não apenas elas mesmas de sentido, mas também opera antecipando todos os modelos de relacionamento possíveis. Mas o que ocorre quando o modelo vem se chocar com a materialidade? O autor se vê confrontado com uma nova disposição entre simulacro e realidade quando testemunha os atentados do Onze de Setembro nos Estados Unidos da América. O ato terrorista da destruição das torres gêmeas, incontáveis vezes premeditado ficcionalmente por Hollywood, é levado a cabo pelos combatentes da Al-Qaeda. No entanto, a prefiguração do gesto terrorista nas telas de cinema pouco faz para atenuar seu acontecimento; pelo contrário, participa do absurdo do ato e de suas ramificações políticas. Será que a estratégia dos grupos oprimidos e minoritários, das dissonâncias políticas no combate à sociedade do simulacro ocidental incorpora esses mecanismos fundamentais, levando-os ao paroxismo?

Tal é a hipótese soberana: o terrorismo, no fundo, não tem sentido e não se pode medi-lo pelas suas conseqüências 'reais', políticas e históricas. Paradoxalmente, por não ter sentido, é que provoca acontecimento num mundo cada vez mais saturado de sentido e de eficácia (BAUDRILLARD, 2003, p. 30).

É possível conceber que o próprio mecanismo que leva ao esgotamento das imagens pela sua saturação é responsável pela criação de novos enigmas e mistérios; seguindo a lógica cinematográfica de campo e contra-campo, a multiplicação de telas e projeções supõe uma multiplicação paralela dos buracos negros, os espaços de fora da tela de onde podem irromper o inesperado (COMOLLI, 2019, p.47). Naturalmente, a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa. O maior testemunho são os próprios mecanismos colocados em prática pelo poder hegemônico para poder submeter consistentemente a imagem aos seus desejos.

A crítica e ensaísta Susan Sontag (2003) também se debruçou sobre a questão da representação da violência nas imagens, assumindo sua posição de espectadora na análise de pinturas, fotografias e registros audiovisuais de guerras, massacres, torturas e misérias. Abrindo sua obra como uma resposta ao texto *Três Guinéus*, onde a autora Virginia Woolf faz um apelo antibelicista após a longa observação de uma série de fotografias da Guerra Civil

Espanhola, Sontag parte do princípio de que “Nenhum 'nós' deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros” (SONTAG, 2003, p. 12). A posição de Sontag indica a importância do contexto da produção na veiculação das imagens, muitas vezes ignorado pelo grande público, mas essencial para a ética e aqueles que travam os combates representados. Sua análise também abarca como o desenvolvimento tecnológico das formas de representação da imagem acompanha sua caminhada progressiva nos campos do horror e da violência.

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa (SONTAG, 2003, ps. 24 e 25).

Questões acerca do destino das imagens, seu rápido desenvolvimento tecnológico e sua propensão à barbárie já preocupavam filósofos desde as origens do cinematógrafo na Alemanha, que relacionaram em seu país de origem a popularização dos meios de comunicação audiovisual com a ascensão do partido nazista. Em livro intitulado *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer (1988) elabora como o cinema alemão dos anos 1920 e 1930 continha o germe de alguns conflitos e questões institucionais que serão agravados com a ascensão do Terceiro Reich em 1933.

A hipótese de que o cinema seria um reflexo da psicologia social de um povo poderia ser trazida para o objeto dessa dissertação, ou seja, as rebeliões brasileiras de 2017, considerando a frontalidade da abordagem do assunto pelas câmeras dos presidiários, poderiam replicar as escolhas de uma tendência da cinematografia brasileira da representação do popular criminalizado. Segundo Fernão Ramos, em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (São Paulo: Editora Senac, 2008), as populações marginalizadas optam por apontar a câmera para suas mazelas sociais de maneira frontal e direta, em oposição ao miserabilismo que marca parte da produção documentária brasileira no fim do século XX, fornecendo material para um “*naturalismo cruel*: um misto de expressão artística agressiva em que a crueldade, o disforme, a exasperação, a violência surgem como escudo para a afirmação de opções estéticas” (RAMOS, 2008, p. 246).

No entanto, é no apêndice de *De Caligari a Hitler*, intitulado “Propaganda e o filme de guerra nazista”, que encontraremos material fértil para o estudo dos vídeos aqui propostos: Kracauer se apoia na máquina estatal de produção audiovisual nazista e analisa por quais mecanismos opera a propaganda de guerra para o embrutecimento da população. Reiteradamente, o autor chama a atenção à maneira como o filme de guerra nazista utiliza-se das técnicas do espetáculo para criar um vácuo de atenção no espectador a ser preenchido pelas mensagens da propaganda nazista. Como veremos, essa adequação do espetáculo à propaganda e ao esvaziamento do discurso poderiam retornar na veiculação dos sete vídeos das rebeliões. Ou seja, adequar seu discurso aos interesses dos telejornais e das redes sociais, submissos ao capital e ao *status quo*.

Assim, o debate em torno da imagem e da violência se expande aos aspectos técnicos e estéticos da produção audiovisual, bem como de sua natureza ontológica, e não se limita às imagens que retratam diretamente a violência. Para uma melhor compreensão do fenômeno da captação e veiculação de assassinatos pelos meios audiovisuais, proponho que nos detenhamos um momento nas tecnologias de registro e transmissão (segundo e terceiro capítulo, respectivamente) e as diversas formas que elas acrescem o ciclo de violência, seja na agressão e no embrutecimento dos espectadores ou no silenciamento e despersonalização dos agentes envolvidos nas filmagens – os ciclos de violência perpetuados pela imagem ocorrem até no interior das tecnologias responsáveis –, antes de partir para a análise do material audiovisual resultante das rebeliões de janeiro de 2017 (quarto capítulo). Esse material de pesquisa foi veiculado e se encontra disponível atualmente nos meios de comunicação de massa e integra a produção audiovisual brasileira – amadora e profissional.

2. TECNOLOGIAS DE CAPTAÇÃO – A tecnicização da imagem e a progressiva despersonalização do referente

Não é segredo que a internet facilitou o acesso e compartilhamento maciço das imagens de violência. Execuções, acidentes trágicos, assaltos e outras cenas estão à distância de um clique, mobilizando comunidades em torno de sua visualização, e até mesmo angariando um público que defende os valores da repetida exposição à morte filmada (TAIT, 2017). É verdade que a curiosidade mórbida e a cobiça do olhar a observar um acidente na beira da estrada são problemáticas antigas, já exploradas em extensão. O que é novo, no entanto, é a conexão em rede que parece instigar os *voyeurs* ao redor do mundo em uma nova dimensão dessa apreciação.

A questão que se coloca aqui é a de se há, no princípio constituinte da captação e reprodução de imagens no meio digital, mecanismos que possibilitam ou facilitam a visualização desinteressada e o compartilhamento casual desse conteúdo. Entende-se, naturalmente, que a exposição a essas imagens não é diretamente responsável pela perpetuação dos gestos retratados, porém indaga-se se o dispositivo contemporâneo, isto é, a imagem digital, constitui em si uma violência com as figuras retratadas, abrindo caminho para a despersonalização do referente bem como a resposta apática do espectador.

Ao explicar as imagens em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser (1985) descreve o movimento circular do olhar pela superfície da imagem, ao qual dá o nome de *scan*; o processo é resultante ao mesmo tempo das intenções do artista na construção da obra e de impulsos íntimos do espectador (FLUSSER, 1985, p.7). No mais, o processo de vagar o olhar pelo quadro institui na imagem uma temporalidade circular, uma vez que objetos são percebidos em sequência e depois retomados ao bel-prazer do observador – que se opõe a experiência linear do tempo que comumente temos – dotando a imagem de um caráter mágico.

Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis (FLUSSER, 1985, p.7).

Para Flusser, a imagem tradicional é um primeiro grau de abstração da realidade, subtraindo "duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano" (ibidem). O segundo grau de abstração se encontraria no texto, onde excluimos mais uma de suas dimensões para resultar em uma representação puramente linear. Dessa forma, o texto também opera "aplainando" a temporalidade circular da imagem tradicional, oferecendo dessa forma a possibilidade de narrativas, aproximando a experiência do tempo àquela vivenciada pelo observador.

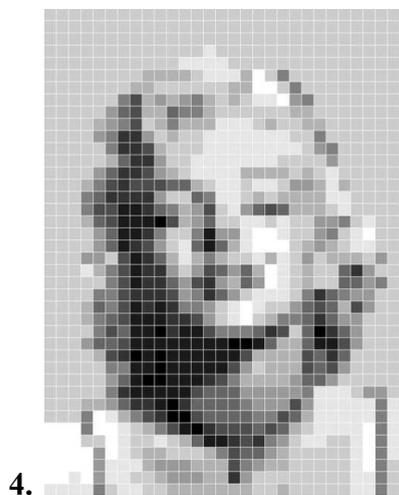
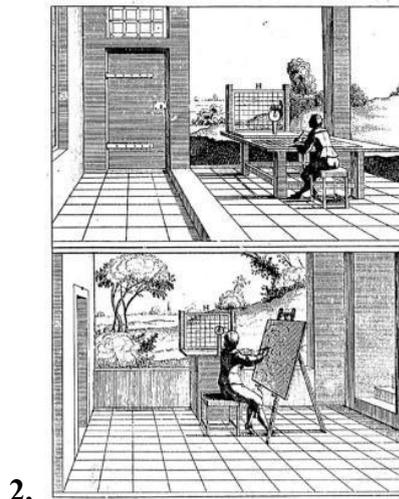
O terceiro grau de abstração vêm quando a dimensão abstraída para a produção do texto é restituída, resultando finalmente nas chamadas imagens técnicas; na obra de Flusser, a imagem técnica é aquela "derivada" do texto. Sua produção é dependente da escrita, sendo uma aplicação de conhecimentos científicos para a criação imagética: "as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo" (ibidem, p.10). Ela representa, também, a restituição do tempo mágico, "torcendo" a linearidade do texto para resultar novamente na temporalidade circular.

Flusser identifica na câmera fotográfica o protótipo e exemplo máximo da imagem técnica: os processos ópticos, químicos e filmicos que resultam na imagem são todos previstos por tratados científicos, sendo totalmente dependente desses para a sua concepção. No entanto, a história da arte nos oferece antepassados a essa produção, notadamente os aparelhos perspectivivos entre os artistas do Renascimento, que se mostram como protótipos desse funcionamento. Tais aparelhos colocavam em prática as diversas teorias e técnicas de perspectiva que começavam a ser estudadas na época, servindo-se de uma multitude de ferramentas para a representação mais "fidedigna" do mundo exterior.

De fato, façamos um recuo no tempo, à medida que proliferavam os tratados, como o *De Pictura* de Alberti (1435) ou o *Diverses méthodes universelles et nouvelles, en tout ou en partie pour faire des perspectives* de Jean Dubreuil (1642), multiplicava-se a presença desses aparelhos nos estúdios dos artistas, cada vez mais dependentes deles para seu ofício. O ateliê de artista começa a se assemelhar mais a um laboratório científico com anotações detalhadas e o seguimento preciso de teorias sobre óptica. A aceitação quase universal da perspectiva unilocular, como o princípio de representação do mundo em suas medidas estabelece um método de criação artística que dependia tanto da execução precisa de uma série de instruções quanto da sensibilidade do artista.

Entre as técnicas e aparelhos empregados nos ateliês da época, duas se destacam por sua praticidade e, portanto, adoção quase universal. Por um lado, uma "janela" colocada entre o artista e seu modelo permitia o esquadrinhamento da figura observada, facilitando sua

recomposição em um papel ou tela preparado com uma malha quadriculada, e permitindo ao artista dividir seu referente em unidades de representação mais simples. De outro, servia-se de fios estendidos entre o artista e o modelo, observado através de um monolito que servia enquanto "mira", oferecendo ao operador uma visão unilocular de seu referente. De toda forma, ambas as técnicas implicam no distanciamento entre observador e observado, dependendo da presença de um objeto intermediário para a produção da obra (imagens 2 e 3).



Procedimentos adotados com o nascimento da perspectiva unilocular se atualizam até os princípios da fotografia digital.

Imagens 2 a 5 - Jean Dubreuil, *La perspective pratique*, Paris, 1663.

Albrecht Dürer, *Artista e nu* (detalhe), Nuremberga, 1525.

Jeff Vorzimmer, *Marilyn Monroe pixelated*, 2020.

Alamy Stock Photo, *Photograph looking through camera*, 2016.

Ambos princípios continuam presentes na constituição da imagem técnica e se confirmam com a chegada do digital, sendo essas um passo a mais no projeto iniciado com a perspectiva renascentista: a promessa de uma perspectiva unilocular já havia se resolvido nas

primeiras câmeras fotográficas, como o próprio princípio óptico que propicia seu funcionamento, e é repetida com o aparecimento do visor *reflex*, que coincide o olhar do operador com o olhar da máquina. Já o esquadramento do referente em unidades mínimas de representação em muito se assemelha aos cristais de prata sensíveis à luz que estão na base do princípio químico da fotografia tradicional, mas se desmaterializam completamente nos *pixels* da imagem digital, ao ponto de obedecerem ao mesmo formato quadricular utilizado pelos renascentistas (imagens 4 e 5).

A presença de certos simbolismos na pintura do Renascimento convida a analogias com os aparelhos nos estúdios dos artistas. Assim, não parece exagero sugerir que os raios luminosos figurantes nas representações da Anunciação, tema muitas vezes explorado pelos renascentistas e analisado extensivamente por Daniel Arasse (1999) em *A Anunciação Italiana*, se materializa nos fios estendidos entre o artista e modelo para a representação em perspectiva. Em ambos os casos, trata-se de um fio que percorre o espaço para ligar figurativamente o observador e o observado, permitindo com isso a criação da obra. Arasse indicia que a incidência luminosa institui um princípio de desordem na ordem da perspectiva renascentista; sua presença que parece contradizer todas as regras de representação seguidas na época é um indicativo da presença divina, incomensurável, no mundo cartesiano da perspectiva, tomado segundo as medidas do real (ARASSE, 1999, p.45). Endossamos que mesmo a progressiva subordinação da criação imagética aos princípios científicos da representação, i.e., sua progressiva tecnificação, não apaga de todo sua dimensão mágica, significada pela desordem instaurada pelos fios luminosos que cortam a tela em sua diagonal (imagem 6).

A sugestão de um fio luminoso ligando criador, obra e referente reaparece, embora sua direção esteja invertida (o fio não parte mais do criador para encontrar sua criação, mas parte do referente para encontrar o observador). A certeza de que os raios luminosos que encontram o olho do observador, na percepção de Barthes da fotografia, são resultantes diretos dos raios luminosos refletidos pelo referente, constitui o noema da fotografia, a expressão de que a imagem observada foi de fato captada do real – o “isto-foi” (BARTHES, 2015, p.70). Nessa concepção, a fotografia se mostra como um objeto quase mágico, capaz de fazer os raios luminosos cruzarem o tempo para encontrar o espectador. Essa leitura também faz da fotografia um objeto completamente dependente do referente, sob o qual repousa toda a possibilidade do acontecimento. Tratar do princípio mágico da imagem técnica ainda encontra a leitura de Flusser, para quem a fotografia representaria a tentativa de reintroduzir a dimensão circular na linearidade temporal do texto escrito.



6.

A presença dos fios luminosos ligando Deus a Maria, segundo Daniel Arasse, instaura a desordem no sistema unilocular de representação instaurado no período renascentista.

Imagem 6 – *Anunciação*, Jacquelin de Montluçon, Musée des Beaux Arts de Lyon, 1496 – 1497.

No entanto, essa possibilidade de comunhão em torno dos mesmos raios luminosos entre observador e observado, oferecida pela fotografia tradicional e descrita por Barthes, é possivelmente aniquilada com o advento da fotografia digital e sua introdução de algumas novas etapas entre o apertar do disparador pelo operador e a visualização da imagem resultante pelo espectador.

Parece revelador o fato de a linguagem corrente ter abandonado o termo "fê", a ponto de a linha ideal parecer totalmente objectiva, a perda semântica levando *de facto* ao esquecimento dessa parte da subjetividade interpretativa sempre presente no ato de olhar (VIRILIO, 2005, p.18).

Os raios luminosos provenientes do referente, quando captados pelo sensor *CMOS*, responsável pela percepção e conversão da informação luminosa, são agora transformados em elétrons e finalmente em *bits* e *bytes*. Essas unidades de informação são transportadas para um dispositivo responsável por sua recodificação em imagem, para poderem ser apreciadas pelo espectador. O processo de conversão dos raios luminosos em imagem digital implica em sua desintegração nas menores unidades de informação possível. A fotografia digital não é mais somente a aplicação de princípios científicos na produção de uma imagem, mas se trata de uma imagem composta de informação pura, *bits* e *bytes* que, em sua soma, e após a decodificação por um aparelho adequado, representam o referente. Esses processos de desconstrução e reconstrução da imagem indicam mais dois graus de abstração e poderiam apontar para uma imagem pós-técnica muito distanciada do objeto original. Para além das camadas técnicas inseridas na imagem, com uma variedade de controles disponíveis

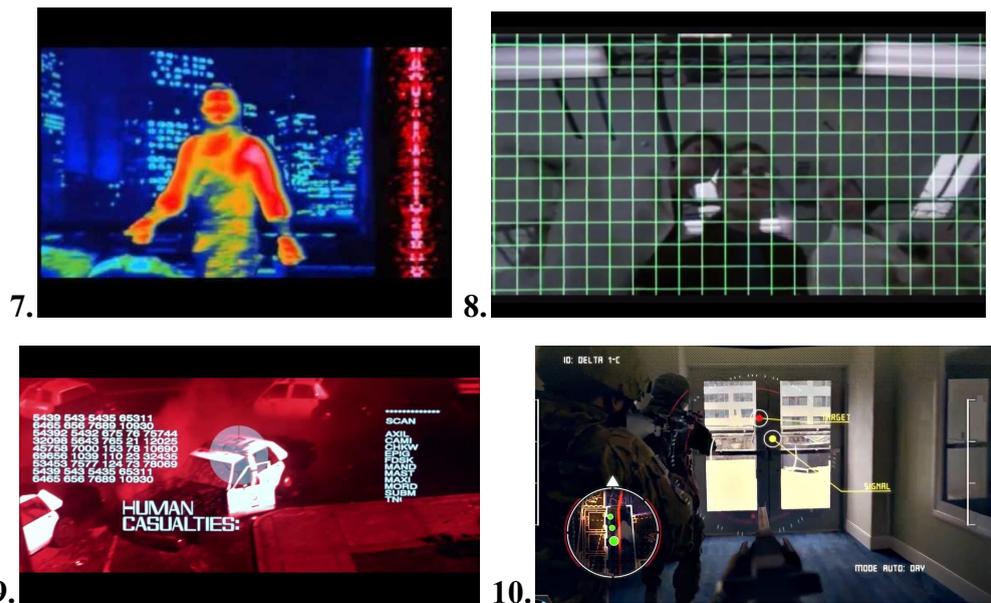
dependendo do monitor, tratamento digital, sistema de cores que já muito ultrapassa o embate entre Kodak e Fujifilm, esse efetivo desmembramento e recomposição da imagem cortaria de vez o fio imaginário entre criador e receptor.

Para Byung-Chul Han o meio digital funciona em categorias pós históricas onde a linearidade do tempo narrativo é substituída pelo sistema de adição próprio aos dígitos. "O contar digital é uma categoria pós-histórica. (...) Conta em termos aditivos e não narrativos. O homem digital *digita* no sentido de contar números e calcular constantemente. O digital absolutiza o número e o calcular" (HAN, 2018, p.46). O tempo circular, última categoria magicizante da imagem, é igualmente rompido em prol de uma categoria de imagem que enxerga apenas informação pura. Essas colocações rompem em definitivo com a leitura de Flusser sobre o que constitui uma imagem, já que para ele, essas "não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são 'denotativas'. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos 'conotativos'" (FLUSSER, 1985, p.7); de fato, o digital instaura um regime onde imagens podem ser efetivamente percebidas enquanto cifras.

Em *Guerra e Cinema*, Paul Virilio (2005) aponta o progresso das tecnologias ópticas enquanto uma história compartilhada entre o entretenimento e os complexos militares. Na medida em que os aparelhos digitais tornam-se acessíveis ao consumidor, forças militares ao redor do mundo utilizam-se de sua capacidade de converter imagem em informação para a tomada de decisões táticas. Um piloto de caça no interior de um *cockpit* não enxerga mais o alvo que tem de acertar mas, dotado de um visor especial equipado de pequenas telas, enxerga um conglomerado de dados na posição relativa do alvo.

Desde então, os objetos e os corpos são esquecidos em benefício de suas linhas fisiológicas, panóplia dos novos meios, sensores do real, mais sensíveis a vibrações, ruídos e odores do que às imagens; câmeras de vídeos de hipersensibilidade luminosa, flashes infravermelhos, *imagem termográfica*, que definem os corpos segundo sua natureza e temperatura (VIRILIO, 2005, p.46).

Esse processo indica uma perda da unidade do referente e, junto com isso, sua individualidade. Não à toa, os diversos filmes retratando super assassinos, robóticos, alienígenas ou futuristas, que popularam o cinema dos anos 1980 e 1990, incluem sempre planos do ponto de vista dos personagens, empregando efeitos de distorção imagética que sugerem a sua visão de pura informação, indicativo da perda de subjetividade dessas criaturas (imagens 7 a 10).



O ponto de vista de informação especulado por Hollywood se torna realidade nos projetos do exército norte-americano.

Imagens 7 a 10: Fotograma de *O Predador*, John McTiernan, 1987, cor, som, 107min.

Fotograma de *Robocop*, Paul Verhoeven, 1987, cor, som, 103min.

Fotograma de *O Exterminador do Futuro*, James Cameron, 1984, cor, som, 108min.

Fotograma de vídeo institucional das forças armadas norte americanas, 2017, cor, som, 2min.

O uso do plano ponto de vista, comumente tipificado no léxico cinematográfico enquanto uma estratégia para aproximar o espectador da personagem pelo compartilhamento do olhar e construir empatia entre ambos, torna-se confuso nesse novo regime. Embora não sejamos fisiologicamente dotados de equipamentos eletrônicos, que traduzam os objetos encontrados em nossa visão em pura informação, nossa crescente familiaridade com tais dispositivos começa a nos aproximar desse ideal de ponto de vista. A implementação de dispositivos de realidade aumentada nos capacetes dos militares norte-americanos externaliza o processo de tomada de decisões do soldado, identificando por ele quem são os alvos a serem abatidos (MELNICK, 2019). O uso de dispositivos *go-pro*, câmeras de pequeno porte acopláveis a capacetes ou no peito, também se tornou lugar comum em ataques terroristas (COOK, 2015), servindo para a divulgação dos feitos em tempo real nas plataformas mais populares de redes sociais (AL JAZEERA, 2019). As possibilidades empáticas oferecidas pelo plano perspectivo são aqui deturpadas, colocando o espectador em posição passível diante dos assassinatos cometidos por um olhar que poderia ser o seu, já que coincide com seu ponto de vista. Tal posição destinada ao espectador nesse novo regime do plano perspectivo encontra a definição de Marie-José Modzain acerca das imagens violentas.

Todo o produtor de imagens que deseja obter uma resposta incontrolável a uma estimulação do desejo utiliza imagens que mantêm o espectador numa inaptidão simbólica. Esta é a violência do visível, desde que participe nos dispositivos identificatórios e fusionais. Eis a razão por que é melhor distinguir, no coração do visual, as imagens das visibilidades, em função das estratégias que atribuem, ou não, um lugar ao espectador onde ele se possa mover. Fora do movimento, a imagem oferece-se ao consumo no modo da comunhão. A propaganda e a publicidade que se oferecem ao consumo indiferenciado são máquinas de produção de violência mesmo quando vendem a felicidade e a virtude (MODZAIN, 2009, p. 37).

O raio de luz que liga o criador e sua criação, presente na arte ocidental desde muito antes do Renascimento, também encontra uma paródia no complexo industrial militar com as miras holográficas, que usam do mesmo mecanismo das câmeras com visor reflex para unir definitivamente assassino e assassinado. Da mesma forma, o vocabulário usado para as ações do fotógrafo assemelha-se em vários pontos ao do militar, com o uso de "apontar" e "disparar", entre outros. Em uma analogia, o movimento do operador que saca seu celular do bolso, ao registrar uma imagem, carrega reminiscências dos caubóis dos épicos norte-americanos no saque rápido da arma no coldre⁸.

O processo de decomposição e recomposição numérica presente na base da fotografia digital também abre maiores precedentes para a descrença em seu dispositivo. Se a inconstância das imagens em um filme, com seu fluxo incessante de 24 *frames* por segundo, em um primeiro momento foi capaz de iludir espectadores à ponto de causar pânico com uma locomotiva que se dirigia desenfreada em direção à tela, a crença na naturalidade e objetividade do cinematógrafo logo deu lugar à desconfiança e até mesmo à paranoia, aliada a um domínio maior por parte do público dos princípios científicos por trás do aparelho. Assim, a compreensão de que a ilusão do movimento se formava a partir do desfile incessante de imagens, levou uma parcela do público a questionar se essas imagens eram mesmo resultantes de uma só tomada ininterrupta e se, entre um *frame* e outro, não haveria a omissão de informações essenciais para a plena compreensão do desenrolar da cena. Tal desconfiança na natureza das imagens cinematográficas foi combustível para ficções e até mesmo eventos reais, como as teorias de conspiração que se formaram em torno da divulgação do filme caseiro em que Abraham Zapruder registrou a morte do então presidente norte americano John Kennedy (*Zapruder Film*, 1963). De fato, alguns adeptos sugeriram que os *frames* faltantes na reprodução do vídeo esconderiam provas cabais para a identificação do assassino. A decomposição em código binário e sua subsequente recodificação em imagem poderia promover uma maior possibilidade de interferência e, portanto, uma menor fidelidade quanto à realidade representada. Para além das alterações feitas em *softwares* como o Photoshop, que

⁸ "(...) como em um duelo de *western*, em que o poder equivalente das armas importa menos que o reflexo: o olhar superará o disparar" (VIRILIO, 2005, p.17).

já se tornaram lugar comum na fotografia, nada impede que a adição de algumas linhas de código altere radicalmente a imagem percebida pelo espectador, uma vez que esta é tão somente informação binária recodificada. Essa desconfiança particular também já alimentou ficções cinematográficas, a exemplo do mundo simulado percebido pelos habitantes de *Matrix* (Lana e Lily Wachowski, 1999) ou o processo de tele transporte empreendido pelo cientista de *A Mosca* (David Cronenberg, 1986), que utiliza-se de uma máquina capaz de destrinchar a composição orgânica de seu corpo em algumas linhas de código, mas com consequências nefastas quando a informação genética de uma mosca acaba se misturando à sua no processo de decodificação, emergindo na forma de uma quimera, resultado da recodificação entrecruzada de suas imagens.

O processo digital trabalha com etapas a mais entre a apreensão da fotografia e sua percepção pelo espectador. Essas etapas, longe de serem tão somente um caminho necessário para a representação fotográfica, despersonalizam o referente da fotografia, que passa a ser percebido como um acúmulo de informação. Ao analisar o conceito de imagens técnicas de Flusser, Arlindo Machado (1997) coloca diversas proposições para responder aos problemas apresentados por esse regime de imagens. Trata-se, muitas vezes, de repensar o próprio conceito de arte para acomodar os novos regimes de representação. Essas reflexões continuam atuais face às imagens digitais, das quais não podemos confiar cegamente sobre sua relação com o real, mas podemos trabalhar para expor as diversas camadas de codificação envolvidas em seu processo, desconstruindo a desmaterialização do sujeito.

3. TECNOLOGIAS DE VEICULAÇÃO – Instantaneidade à serviço da violência

Por muitas décadas após sua criação, a técnica de veiculação de notícias em meio audiovisual mais se assemelhava à distribuição de jornais impressos do que àquilo que hoje conhecemos como os telejornais. Na verdade, dependente de custos de produção mais elevados e toda a logística envolvida na produção cinematográfica, em um tempo onde muitas câmeras mal podiam sair e representavam um inimigo direto à captação de áudio, os cinejornais estavam invariavelmente defasados em comparação ao papel, limitando-se a reproduzir notícias com meses de atraso ou à pura propaganda dos estúdios que os financiavam. Mesmo assim, já encontramos ali alguns dos temas que se tornaram prediletos da veiculação televisiva: figuravam nas telonas desde as fofocas de atores e atrizes às notícias das grandes guerras que assolavam a Europa, bem como reconstituições de crimes que chocavam a sociedade brasileira. Essa mistura de *grand guignol*⁹ com tabloide sensacionalista consiste, aliás, em algumas das primeiras fitas de longa duração de produção nacional, ostentando nomes diretos como *Os Estranguladores* (1908), *Noivado de Sangue* (1909) ou ainda *A Mala Sinistra* (1908), atestando a importância da tragédia urbana para o audiovisual e noticiário brasileiro (EMILIO, 2016, pp. 91 e 92).

O sepultamento dos cinejornais ocorreu simultaneamente ao primeiro grande golpe às notícias impressas. A popularização do aparelho televisivo nas residências e a subsequente adoção do sistema de distribuição de informação por satélite inaugurou os telejornais e, mais importante, a transmissão de reportagens "ao vivo". A introdução desse novo modo de circulação de notícias significou muito mais do que o abreviamento das distâncias temporais entre sua produção e sua veiculação, "isso modificou definitivamente os modos de registro dos fatos, ou seja, o modo pelo qual são constituídas as narrativas sobre a realidade" (BUCCI, 2009, p. 66).

Os telejornais ganham circulação cada vez mais ampla graças ao vasto sistema de distribuição; a partir desse momento, qualquer pessoa equipada com um aparelho televisivo torna-se apta a receber as notícias no momento de sua veiculação, sem depender da logística de deslocamento do suporte físico, i.e., o jornal. O que se inaugura então com a transição entre os meios de veiculação não são somente possibilidades ao espectador, mas uma nova

⁹ O Grand Guignol foi um teatro francês do começo do século XX., muito popular pelas suas encenações de crimes que estampavam os jornais locais, tornou-se sinônimo de representações gráficas da violência por entretenimento.

relação com o espaço e o tempo estabelecidas a partir da circulação de informação. A essa relação social mediada pelo sistema prevalente de informação, o jornalista Eugênio Bucci dá o nome de “instância da imagem ao vivo”, em oposição à ultrapassada (mesmo que, de sua forma, ainda vigente) “instância da palavra impressa”.

Por *instância da imagem ao vivo* não se deve entender estritamente o advento das ditas transmissões ao vivo. Entende-se a condição imediata e permanente de estar ao vivo a qualquer instante: *a instância da imagem ao vivo* não é a imagem ao vivo, em si, mas o lugar social que lhe serve de sede, a partir do qual ela se irradia e para o qual ela converge. O *on-line* é, portanto, parte dessa instância, posto que a prolonga (BUCCI, 2009, p.72).

A “instância da imagem” ao vivo torna-se, portanto, o principal organizador da circulação de informação ao redor do globo. Aprendemos a acreditar nas imagens apresentadas como provas inegáveis dos atos representados, pautando-nos na presença de um repórter em cena como lastro da realidade televisionada. A imagem torna-se “prova” de um acontecimento, "o *ver* passa a ocupar uma franja da função do *conhecer*. O olhar avança sobre o pensamento" (BUCCI, 2009, p.69). Os graus em que as narrativas que nos são apresentadas são fabricadas pelas redes de transmissão e seus proprietários podem ser ignorados pelo espectador. "Hoje, não podemos duvidar do domínio do visível sobre as paixões e do que isso implica para a comunidade, isto é, politicamente" (MODZAIN, 2009, p.18). As imagens que vemos nos televisores vão avançando sobre a realidade percebida e tentam instaurar-se como “verdade” absoluta.

Progressivamente, todas as distâncias, sejam temporais ou espaciais, vão se abreviando e se aproximando do zero. Como percebemos, a introdução do meio virtual pouco fez para abalar as estruturas da transmissão ao vivo, apenas acelerando seu desenvolvimento nesses 60 anos desde a introdução das transmissões via satélite. A rede global de computadores representou tão somente a possibilidade dos grandes conglomerados de atingirem potenciais tele consumidores em continentes nunca antes explorados por seus raios catódicos.

Algumas das mudanças mais radicais inauguradas pelo compartilhamento de mídias por meios digitais não podem ser negadas. Com câmeras de fácil acesso acopladas em aparelhos com centenas de funcionalidades que guardamos em nossos bolsos, a produção de imagens nunca esteve tão difundida quanto hoje. Muitas vezes o agente de uma notícia e aquele que a reporta têm se confundido, cabendo aos canais tradicionais apenas a reprodução de vídeos captados e atuados por outrem. O massacre em uma mesquita em Christchurch, na Nova Zelândia, foi transmitido ao vivo para cerca de 200 pessoas pelo Facebook do atirador,

que se utilizou de uma câmera *go-pro* acoplada ao seu capacete em uma imagem mista de jornalismo de guerrilha com *videogames* de tiro em primeira pessoa (DAVIDSON, 2019). A veiculação e a disseminação deste tipo de material, no entanto, continua sendo responsabilidade das grandes corporações que se permitem distribuir o alcance do conteúdo, definindo para quais usuários essas notícias são retransmitidas e, no fim das contas, se hospedarão ou não esse material em seus servidores. Mesmo com a mudança do produtor audiovisual responsável pela captura de imagens, a responsabilidade da criação da narrativa recai sobre os mesmos poderes que a retém há décadas.

A guerra da Síria, iniciada em 2011, tornou-se uma das primeiras a contar com essa cobertura massiva produzida por seus participantes. Armados com suas câmeras celulares, combatentes de ambos os lados do conflito registraram intensamente os mais diversos acontecimentos, de ações humanitárias a execuções e decapitações de seus inimigos. A multiplicidade desses pontos de vista "objetivos", captados com a câmera fotográfica, no entanto não nos aproximou mais de uma "verdade" acerca dos crimes humanitários e dos seus envolvidos. Há o exemplo do embate entre os aparelhos propagandísticos norte-americano e russo em torno da atuação do grupo humanitário Defesa Civil Síria, apoiado pelas forças de oposição ao governo Sírio e um documentário produzido por Hollywood e ganhador de um Oscar, mas contestado pelos simpatizantes de Bashar al-Assad¹⁰, que acusam os "capacetes brancos"¹¹ de falsear algumas de suas ações humanitárias para sujar a imagem do regime (SOLON, 2017).

No fim, a transmissão intensiva, ininterrupta, "ao vivo" da guerra pouco serviu para acusar seus absurdos e impedir sua continuação, mas somente atualizou o regime espetacularizante dos fatos que tem sido priorizado pelas grandes mídias nas coberturas de conflitos armados pelas últimas quatro décadas¹². Marie-José Mondzain aponta que o espetáculo das imagens opera diminuindo a distância para o espectador a um extremo,

¹⁰ Bashar al-Assad é o atual presidente da Síria, posto que ocupa desde o ano 2000. Os conflitos no país surgiram a partir de denúncias de abusos dos direitos humanos em seu governo e dividiram o país em uma guerra entre simpatizantes do governo e seus opositores.

¹¹ Capacetes Brancos foi o nome popular dado ao grupo de defesa civil voluntário atuando durante a Guerra da Síria. Embora seja reconhecido pelos Médicos sem Fronteiras e grande parte da comunidade internacional, o grupo é alvo de ataques do governo sírio e russo, que os acusam de atuar em favor dos opositores ao regime de Bashar al-Assad.

¹² Se nos anos 60 as primeiras imagens mostradas ao vivo da guerra do Vietnã, por exemplo, mobilizaram a opinião pública, escandalizaram o mundo e produziram uma rápida e brutal consciência a respeito do horror da guerra – contribuindo para pôr fim a ela –, nos anos 90 a guerra no golfo Pérsico é transmitida pela televisão como um espetáculo excitante, um Indiana Jones em grande escala para diversão dos espectadores que torcem para que o "grande justiceiro" consiga eliminar Satã com métodos eficientes e cheio de efeitos pirotécnicos. Um efeito de pura fantasia produzido pelo modo de transmissão dos fatos de uma guerra de verdade (KEHL, 1991, p.60).

afogando-o em um ruído que aniquila suas possibilidades de determinação e pensamento político, constituindo aí uma violência cometida contra a liberdade do sujeito.

(...) cada espetáculo coloca em jogo a liberdade do espectador em função do lugar que lhe é atribuído face ao ecrã pelo cineasta ou videasta. Quanto mais este lugar for construído no respeito pelas distâncias, mais os espectadores estarão aptos a responder, por seu turno, com uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível (MODZAIN, 2009, p.40).

Aos grandes conglomerados midiáticos, hoje cabe o poder de submeter toda e qualquer imagem ao regime do espetáculo, uma vez que, ao hospedar o conteúdo audiovisual que produzimos em seus servidores, acabamos cedendo total controle sobre nossas imagens. Embora hoje conte com algumas etapas a mais, a perpetuação das narrativas vigentes, sempre alinhadas com os interesses dos conglomerados multinacionais e o poder imperialista, continua na era da criação de imagens descentralizadas. Esse controle estende-se e ultrapassa o limite da narrativa e do imaginário. Paul Virilio aponta que, já há algum tempo, os dispositivos de mídias audiovisuais trabalham para a criação e consequente submissão do público a uma experiência de tempo comum. Mais do que uma possibilidade de comunhão entre os indivíduos, essa submissão seria, em consonância com o efeito do espetáculo no imaginário apontado por Mondzain, um ataque à potência individual de criação e à administração de um tempo próprio (VIRILIO, 2015).

Nos convencemos de que os acontecimentos ocorrendo em partes remotas do globo se dão no exato momento de nossa visualização, ignorando as logísticas de deslocamento de informação que continuam a fazer parte até nas transmissões via satélites, atrasando sua reprodução mesmo que em alguns poucos segundos. No mais, nos convencemos de que os fatos se sucedem no momento de sua reportagem, como se estivessem apenas esperando as câmeras rodarem para darem início. O "tempo real" da transmissão, um tempo compartilhado entre espectador e apresentador, pressupõe uma crença na infalibilidade dos dispositivos eletrônicos que operam de maneira muito distante do que esperamos, criando uma verdadeira dissociação entre aquilo que optamos por acreditar e a realidade, que poderia se traduzir nesses pequenos deslizamentos de tecnologia para questões ideológicas.

Esta é a razão provável para o delírio de interpretação jornalística que envolve, ainda hoje, essas tecnologias, assim como a proliferação e a obsolência dos diferentes materiais informáticos e audiovisuais.

O paradoxo lógico, finalmente, está no fato de essa imagem em tempo real dominar a coisa representada, nesse tempo que se torna mais importante hoje do que o espaço real. Essa virtualidade que domina a atualidade, perturbando a própria noção de "realidade". Daí onde essa crise de representações públicas tradicionais (gráficas, fotográficas, cinematográficas...) em

benefício de uma apresentação, de uma presença paradoxal, tele-presença à distância do objeto ou do ser que suplanta sua própria existência, aqui e agora (VIRILIO, 1995, p. 131).

A chegada da distribuição digital de mídias audiovisuais e a suposta democratização dos meios de produção pouco fez para quebrar o modo espetacular de enunciação dos acontecimentos difundidos pelos poderes capitalistas. Pelo contrário, coloca novas armadilhas ao espectador informado, agora assolado com fontes diversas de notícias e imagens. À medida que novos eventos aparecem, marcados pelas particularidades de suas tecnologias de produção, somos eventualmente forçados a rever nossos padrões de julgamento e assimilação das notícias.

* * *

Retornando aos acontecimentos de janeiro de 2017, centrado no nosso objeto de pesquisa em torno das imagens produzidas nos massacres nas penitenciárias de COMPAJ e Alcaçuz, vale ressaltar que poucos minutos após a eclosão da rebelião no COMPAJ, a mídia já estava a postos do lado externo dos muros da penitenciária de Manaus. No entanto, muitos já acompanhavam o decorrer dos eventos a partir da *selfie* compartilhada originalmente pelos membros do FDN, como mensagem e aviso aos filiados do PCC, logo retransmitida em grupos de Whatsapp e contas do Twitter ligadas às facções criminais, como é próprio da circulação de conteúdo dito "viral" nas redes sociais. As rebeliões de janeiro de 2017 marcaram a primeira instância, em grande escala, desse fenômeno proporcionado pela aparente "democratização" e multiplicação dos meios de produção e retransmissão audiovisual, coincidindo em uma só pessoa o sujeito da reportagem e o próprio repórter. De dentro dos muros da prisão, durante as 17 horas dos acontecimentos, dezenas de vídeos e fotografias seriam produzidos, captados pelos aparelhos celulares dos detentos e dos agentes penitenciários e distribuídos igualmente para as redes sociais e os canais de televisão, transformando o próprio gesto do registro em uma notícia à parte (FOLHA DE S. PAULO, 2017b). Os envolvidos passaram a reportar "em primeira mão" o ocorrido, em uma cobertura ininterrupta que dá novo significado ao termo "ao vivo" e poderia causar "inveja" aos repórteres da mídia tradicional, fadados a retransmitir do lado de fora do presídio e, portanto, ocupando um ponto de vista muito menos privilegiado (imagem 11).



11.

A divulgação em canais internos e externos à penitenciária da *selfie* tirada pelos integrantes do FDN, munidos de serrotes e armas de fogo, já daria o tom da veiculação dos massacres.

Imagem 11: *Selfie* compartilhada por integrantes do FDN, Twitter (reprodução)

Os novos meios de captação e reprodução, como já discutimos, pouco fizeram para abalar os monopólios dos grandes magnatas da comunicação, responsáveis pela circulação das mensagens, sejam elas tradicionais ou digitais. Dessa forma, mesmo que produzidos e originalmente disponibilizados pelos envolvidos diretos nos acontecimentos, as imagens tomadas pelos detentos das rebeliões de janeiro de 2017 acabaram por sedimentar as narrativas construídas pelo poder vigente, submetidas a sistemas de comunicação que priorizam o espetáculo em detrimento da informação. Piotr M. Szupnar (2019) argumenta que gestos e imagens da violência cumprem o papel fático¹³ da comunicação social, i.e., buscam reforçar ou negar certos laços e comunhões com grupos ao invés de informar ou transmitir uma mensagem, funcionando fundamentalmente para sustentar vias de comunicação já estabelecidas.

Centrando uma teoria da violência em comunhão/comunicação fática – que consiste nessas declarações, gestos, e ações preocupados com relação e 'laços de união' sobre troca de informação [...] – muda o foco inicial de informação e intencionalidade (por parte do atacante) para relação e mediação. Isso fornece a base para uma teoria de maior nuance que, ao invés de especular o motivo ou intenção, está interessada em como a relação de um terceiro com um grupo terrorista é ou não é constituída comunicativamente e como afinidade (enquanto terrorista), ou falta dele

¹³ A função fática da comunicação diz respeito às instâncias comunicativas onde a mensagem estabelece ou reforça uma relação social preexistente, ao invés de transmitir nova informação.

(enquanto terceiro), é simultaneamente mediada por e sustenta as (racializadas e cambiantes) relações adversárias que definem a guerra ao terror (SZUPNAR, 2019, p.2, tradução nossa¹⁴).

Percebe-se como isso se encaixa no material produzido pelos membros da FDN e outras facções rivais ao PCC durante as rebeliões de 2017: mais do que constituir um fato novo, as imagens das cabeças de adversários decepadas e alinhadas apenas sustenta o já pregado antagonismo ao grupo rival e a aliança à facção do produtor das imagens. No entanto, vale ressaltar que essa análise é apressada e não abarca a totalidade dos vídeos produzidos nesse período – ignorando uma variedade de material audiovisual dos detentos em que, longe de reafirmar laços previamente instaurados com seu público-alvo, buscam estabelecer novos canais de comunicação com espectadores da sociedade civil.

Em algumas instâncias, por exemplo, presidiários tentaram usar os meios de comunicação abertos pelas novas mídias para denunciar casos de corrupção envolvendo a diretoria dos presídios (Canal WTF, YOUTUBE, 2017) ou para responder aos erros cometidos pela cobertura da grande mídia dos acontecimentos (Canal NOTÍCIAS DA HORA, YOUTUBE, 2017). No barulho gerado pelo fluxo incessante das imagens, suas minúcias acabaram apagadas e assistimos a um processo de "faticização" da comunicação, onde o intuito de transmissão de informação acabou perdida para o grande público.

Ao montar as imagens das rebeliões lado-a-lado, em noticiários que valorizaram apenas o lado sangrento dos acontecimentos, as mídias criaram uma narrativa de que as filmagens advindas da rebelião representaram apenas a função fática da comunicação, reiterando o fluxo incessante de violência, e ignorando as demandas legítimas de seus produtores. Mesmo que clame e enuncie, sua fala é pouco mais do que barulho, comunicação fática que reafirma os preconceitos carregados no olhar do espectador. Na internet, a verdade jornalística "se reduziu a um componente do espetáculo e está aí na cena pública a disputar a atenção das plateias com rivais nada comedidos, como a pornografia, a indústria do lazer ou os desenhos animados" (BUCCI, 2009), competindo por espaços e cliques nos portais de notícias. O espectador apressado é ávido por informação, a confusão entre o real e o espetáculo imaginário se aprofunda. As formas comunicativas são, afinal, uma vítima do

¹⁴ "Centering a theory of violence on phatic communion/communi-cation—which consists of those utterances, gestures, and actions concerned with relation and “ties of union” over information exchange [...] —shifts the initial focus from information and intentionality (on the part of the assailant) to relation and mediation. This provides the basis for a more nuanced theory that, rather than speculating on motive or intent, is concerned instead with how the third party’s relation to a terrorist group is or is not communicatively constituted and how this affinity (as terrorist), or lack thereof (as lone wolf), is simultaneously mediated by and sustains the (racialized and shifting) adversarial relations that define the war on terror."

modo de enunciação do espetáculo que domina as grandes mídias, herdeiro legítimo da linguagem publicitária.

Assim, muito mais que a foto documentária, a foto publicitária terá prefigurado a imagem fática audiovisual, imagem pública que hoje vem suceder o antigo espaço público onde era efetuada a comunicação social: avenidas, lugares públicos, a partir de agora ultrapassados pela tela, os mostradores eletrônicos, enquanto esperamos o surgimento, no futuro, dessas "máquinas de visão" capazes de ver, de perceber em nosso lugar (VIRILIO, 1995, p.132).

Como Virilio aponta, faculdades de percepção podem ser progressivamente cedidas pelo público aos aparelhos dominados pelos grandes conglomerados de mídia. Uma vez que "o *ver* passa a ocupar uma franja da função do *conhecer*" (BUCCI, 2009, p.69), a multiplicação de pontos de vista, oferecidos agora "no centro da ação", pode causar no espectador a ilusão de *tudo conhecer*; entrando em conflito com o próprio princípio do funcionamento da imagem audiovisual, sempre dependente da operação de enquadramento, como a exclusão de toda a realidade externa ao campo visual. Assim, ao acessar algumas poucas imagens produzidas no "olho do furacão", seja o "aqui e agora" do momento televisivo ou as gravações compartilhadas pelos presidiários envolvidos nas rebeliões de janeiro de 2017, o espectador pode se sentir como detentor da "verdade" de um todo do acontecimento. Julgamentos são emitidos de maneira arbitrária e totalitária, baseados na rapidez de circulação dessas mensagens que *parecem* tudo exhibir, tudo abranger, quando não passam de uma fração dos acontecimentos. No entanto, esse acúmulo incessante de imagens apresentadas à retina parece nos afastar muito mais do domínio da realidade do que acreditamos.

A acumulação proliferativa dos espetáculos em um mesmo *corredor espaciotemporal*, tal como disposto atualmente pelos imperativos das corporações econômicas, termina, paradoxalmente, em um enfraquecimento da função-espectador. A hiperestimulação dos desejos escópicos desencadeia uma queda de intensidade (COMOLLI, 2008, p. 136).

Para além da violência física perpetuada entre os participantes dos massacres de 2017, uma nova camada de agressão se constitui contra essas vítimas na recusa constante do poder comunicativo desses, recusa construída entre os princípios dos meios de transmissão direta e o espectador, acostumado ao espetáculo televisivo e ávido pela "inesgotável coreografia de golpes e feridas girando em torno da única cena da qual não nos cansamos: o corpo do outro tomado pela morte ou pela monstruosidade" (COMOLLI, 2008). A própria presença maciça dessas imagens, inundando nosso olhar pelos meios televisivos, pelos computadores e pelos aparelhos celulares levam ao seu "apagamento" paradoxal. Pela aparente objetividade da tela

de computador, "em que efetivamente vêm colar-se, a toda velocidade, as informações de uma memória tida como sem lacunas, sem falhas, sem ausências" (VIRILIO, 2015), a imagem observada representa a totalidade de um acontecimento, independente das intenções do produtor e, mais importante, do retransmissor.

Os fragmentos de realidade colados na objetiva da câmera ou do aparelho, que optam sempre por apontar em uma direção em detrimento das demais, podem tornar-se aos olhos do espectador uma verdade única, objetiva. De que outra forma explicar a mobilização feita, na época dos acontecimentos, por internautas pedindo que o poder público deixasse que os presidiários continuassem os massacres? Ou ainda que jornais de grande circulação publicassem, mais de dois anos após os eventos, matérias dizendo que a maior parte dos presos mortos na rebelião no COMPAJ cumpriam pena por estupro (G1, 2019), quando contamos hoje com documentação extensa comprovando que as vítimas, em sua maioria, eram condenadas por roubo ou furto (FOLHA DE S. PAULO, 2017a)?

É da natureza do espetáculo "atordoar o visitante multiplicando os deslocamentos que fazem vacilar sua percepção, em todos os tempos esses procedimentos acompanharam as artes do espetáculo e da *mise-en-scène*" (WEISSBERG, 1995). Os aparelhos de captação e disseminação de conteúdo audiovisual dos quais dispomos hoje, apesar de sua aparente descentralização e democratização das mídias, são continuações diretas dos meios de enunciação inaugurados com o telejornal e as transmissões "ao vivo", que por sua vez são descendentes tecnológicos dos cinejornais e continuam sua preferência pela temática da violência, seja urbana ou seja na guerra.

Esta dissertação de mestrado desenvolve a hipótese de que a mídia pouco para romper o atordoamento gerado pelo fluxo incessante de imagens no espectador, contribuindo mais para o aprofundamento desses problemas. Uma violência sofrida, quando filmada e retransmitida, é duplamente violência, uma vez que os meios de transmissão operam de maneira a aniquilar a distância necessária para o pensamento crítico e analítico, sentenciando a vítima ao silêncio comunicativo. Uma possibilidade seria tomar alguns passos para trás e tomar consciência das distâncias entre captação e reprodução das imagens, pois é nessa distância que mora a possibilidade de uma comunhão para restituir a dimensão enunciativa da comunicação.

4. CORPOS EM CENA – Representações audiovisuais das rebeliões carcerárias de janeiro de 2017

O ano de 2017 foi inaugurado por uma chacina. Entre as mortes registradas nos diversos presídios que foram palcos de rebeliões no mês de janeiro, contabilizou-se 86 falecimentos, além das centenas de detentos que escaparam do encarceramento. As notícias sobre as diversas chacinas foram ilustradas por imagens que constituem um lugar comum na cobertura das crises carcerárias no Brasil – fotografias de celas superlotadas, com os braços dos detentos pendurados para fora das grades e suas feições indistinguíveis, parecem sugerir uma massa carcerária única, comum em suas demandas e reivindicações, e operam eliminando as individualidades dos grupos que protagonizaram as cenas registradas (DOS ANJOS, 2018, p. 62). Assim, para um entendimento das tensões que estavam em jogo durante os massacres de janeiro de 2017 e sua cobertura operada pelos próprios detentos, é importante fazer um esclarecimento sobre as duas principais facções criminosas do Brasil, e protagonistas das rebeliões: o Comando Vermelho (CV), representado nos acontecimentos por facções “afiliadas” como o Sindicato do Crime (SDC) e a Família do Norte (FDN), e o Primeiro Comando da Capital (PCC).

O mês de setembro de 1979 foi marcado pelo que seria, até então, “o maior número de mortos no interior de uma penitenciária num mesmo dia e de uma só vez” (AMORIM, 1993, p. 17). Presos lotados na Galeria B do Instituto Penal Cândido Mendes, o Presídio de Ilha Grande, encurralaram um grupo de trinta detentos da Galeria D, executando uma dúzia desses. O evento foi o marco inicial do Comando Vermelho, na época denominado Falange Vermelha.

A chacina foi motivada pelo descontentamento dos detentos da Galeria B com a Falange Jacaré, também conhecida como Falange Zona Norte, um grupo de penitenciários da Galeria D que na época dirigia o presídio em capacidade extra-oficial e com a conivência da administração da instituição. A eles eram reservadas mordomias no cárcere, como um maior número de visitas íntimas, o acesso às áreas externas do presídio ou até mesmo o controle da distribuição de comidas. Nenhuma remessa de provisões endereçada a algum detento do Presídio de Ilha Grande chegava ao seu destino sem antes passar pela revista dos membros da Falange Jacaré. Esses detentos ainda eram considerados poderosos aliados da administração do presídio, que reservavam todas essas regalias em troca de informação e um controle mais acirrado dos diversos outros grupos que habitavam a penitenciária (AMORIM, 1993, p. 18).

Na Galeria B encontravam-se os detentos condenados pela Lei de Segurança Nacional (LSN). Na tentativa de combater e criminalizar a luta política, o regime militar que comandava o Brasil durante os anos da ditadura tipificou uma série de crimes – aqueles praticados pelos militantes contrários ao regime – nessa mesma lei, reunindo assaltos a bancos, joalherias, instituições financeiras e sequestros em uma mesma condenação.

O governo militar tentou despolitizar as ações armadas da esquerda tratando-as como ‘simples banditismo comum’, o que permitia também uma boa argumentação para enfrentar as pressões internacionais em prol de anistia e contra as denúncias de tortura. Nivelando o militante e o bandido, o sistema cometeu um grave erro. O encontro dos integrantes das organizações revolucionárias com o criminoso comum rendeu um fruto perigoso: o Comando Vermelho (AMORIM, 1993, p. 19)

Assim, nos anos que antecederam o massacre de Ilha Grande, a Galeria B tornou-se o centro de um encontro inesperado. O contato de presos políticos com a bandidagem comum nos corredores do que era considerado um dos piores presídios do país, naquele momento contando com uma população quase três vezes maior que sua lotação máxima (AMORIM, 1993, p. 16), abriu o caminho para uma troca de saberes que resultaria na criação da primeira facção de crime organizado brasileiro.

Pressionados pela necessidade de sobreviver no novo ambiente hostil e motivados a continuar a luta política mesmo de dentro da cadeia, os presos políticos organizaram-se hierarquicamente nos moldes de partidos políticos, estabelecendo linhas de comunicação com militantes nos lados de fora da prisão e reivindicando da direção do presídio a separação entre os presos políticos e presos comuns encarcerados pela LSN (AMORIM, 1993, p. 30). De dentro da cadeia, organizaram cursos supletivos para os demais detentos e conseguiram manter a comunicação com militantes do lado de fora do muro, incluindo a publicação de material escrito pelos presos políticos.

Impressionados com os avanços obtidos pela organização dos presos políticos, os demais detentos da Galeria B voltaram sua atenção para a hierarquia estabelecida por seus companheiros de cela bem como à literatura que veio com esses. Em meados da década de 1970, exemplares de “manuais de guerrilha” – livros com descrições detalhadas de organizações paramilitares ao redor do mundo e por isso banidos pelo regime ditatorial brasileiro – circulavam largamente por entre os muros do Presídio de Ilha Grande. Cópias de *A Guerrilha vista por dentro* (BURCHETT, 1968), *Mini-Manual do guerrilheiro urbano* (MARIGHELLA, 1969) e *A Guerra de guerrilhas* (GUEVARA, 1960) foram apreendidos nas

celas de membros da futura Falange Vermelha e também de seus adversários, que já estudavam apreendidos com o que ocorreria em breve (AMORIM, 1993, p. 33).

Desses livros, os fundadores do Comando Vermelho tiraram as bases para operar a facção como uma paródia da guerrilha urbana. Esvaziando os textos de seus significados políticos, os bandidos comuns inspiraram-se neles para modernizar suas ações e efetivamente instaurar a primeira facção de crime organizado no Brasil. Tiraram daí, por exemplo, a necessidade de organização em uma hierarquia clara, com cadeias de comando bem definidas e a compartimentalização dos cargos, definindo também a atuação de setores jurídicos e financeiros dentro da instituição. Foi esse maior grau de organização que permitiu aos detentos da Galeria B derrotar os membros da Falange Jacaré que dominavam o presídio com a conivência da administração.

As lições também foram transmitidas para os lados de fora dos muros da prisão. Aliados do Comando Vermelho sofisticaram seus assaltos nos moldes daqueles cometidos pelos guerrilheiros da luta armada contra a ditadura militar; adotaram armamentos condizentes com os ambientes em que suas batalhas eram travadas, como rifles de alta precisão para atiradores posicionados nos pontos mais altos dos morros ou metralhadoras de cadência elevada em ações levadas em ambientes mais fechados; estabeleceram comércios de fachada em pontos distintos da cidade, que permitiam o deslocamento e o armazenamento dos seus membros, armamentos e mantimentos; e, sobretudo, estabeleceram o “dízimo”: contribuição a ser paga por qualquer membro da instituição ao realizar um roubo ou venda bem sucedido, que permitiu o funcionamento contínuo dos diversos *fronts* do Comando Vermelho (AMORIM, 1993, p. 34).

Apesar da extensão de suas operações, o Comando Vermelho limita sua atuação ao estado do Rio de Janeiro, onde se formou e onde permanecem até hoje suas principais lideranças. Assim, opta por atuar com facções aliadas ao longo do país, às quais garante sua rede de apoio e distribuição de narcóticos e armamentos. Tal é o caso de duas das principais facções envolvidas nos massacres de janeiro de 2017: o Sindicato do Crime do Rio Grande do Norte, e a Família do Norte no Amazonas.

Na época dos conflitos, a FDN já contava com dez anos de atuação; teria sido fundada em meados dos anos 2000 com o objetivo explícito de combater o avanço do Primeiro Comando da Capital (SOARES, 2016). Seu fundador e líder, José Roberto Fernandes Barbosa – conhecido como Zé Roberto da Compensa, nome emprestado do bairro de Manaus onde a facção se formou – é um dos principais responsáveis pelo controle do narcotráfico na região norte do Brasil, com contatos na Colômbia e no Peru que permitem dominar a

circulação de drogas na região da Amazônia (ALINNE, 2017), e já esteve preso no COMPAJ, embora na época do massacre estivesse detido na Penitenciária de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul. Foi de sua cela na prisão de segurança máxima que partiu a ordem de executar os rivais do PCC no COMPAJ, iniciando a série de confrontos nos presídios brasileiros e quebrando a aliança entre o CV e o PCC.

O SDC foi fundado em 2012 na penitenciária de Alcaçuz, onde poucos anos depois protagonizaria outro massacre. Assim como a FDN, sua criação foi impulsionada em reação à tomada de poder do narcotráfico e dos presídios da região pelo PCC (PORTAL BO, 2014). Embora desde cedo o crescimento da facção tenha sido acompanhado pelas autoridades, pouco se sabe sobre seu funcionamento interno: até poucos meses antes das rebeliões de 2017 o Ministério Público do Rio Grande do Norte ainda não havia identificado os dirigentes da organização (ISTOÉ, 2016). No entanto, é notável a coordenação dos presidiários que compõem a facção no recrutamento de novos membros – o Sindicato do Crime contava com pouco mais de duzentos filiados em 2014, subindo para mais de mil no ano seguinte (ISTOÉ, 2016) – e em orquestrar protestos contra os abusos cometidos no cárcere. É atribuído ao SDC, por exemplo, a organização de uma greve de fome mantida por prisioneiros de todo o estado em prol da aplicação correta da Lei de Execuções Penais nos presídios do Rio Grande do Norte (PORTAL BO, 2014).

Embora o Comando Vermelho tenha abandonado os ideais políticos dos livros que informaram sua fundação, alguns de seus membros passaram a se ver como verdadeiros guerrilheiros, como é o caso de William da Silva Lima, o primeiro líder do Comando Vermelho e apelidado de “Professor” pelos companheiros de cela, que publicou de dentro do cárcere seu livro de memórias e se orgulha do seu histórico de leituras (AMORIM, 1993, p.34). A vitória sangrenta levada pela Falange Vermelha no conflito contra a Falange Jacaré no Presídio de Ilha Bela firmou a história da facção na luta por um tratamento digno nas penitenciárias brasileiras, que acabou tornando-se um dos principais atrativos da facção na busca por novos integrantes: partes significativas do “dízimo” coletado das ações criminosas do grupo são dirigidas ao apoio jurídico e social de seus membros no cárcere, garantindo advogados, remessa de suprimentos – incluindo drogas – e a segurança de seus associados.

Essa redistribuição do dízimo em uma extensa rede de apoio aos filiados do Comando Vermelho nas cadeias brasileiras provou-se também uma estratégia eficaz na rápida expansão da facção. Criminosos comuns, uma vez presos, enxergam no Comando Vermelho não somente a oferta de proteção contra outros bandos na penitenciária, mas também a possibilidade de lutar por alguns de seus direitos e dignidade.

Foi baseado nessas ações de apoio à população carcerária que se criou em São Paulo, no ano de 1993, o Primeiro Comando da Capital. O PCC foi fundado na Casa de Custódia de Taubaté, o presídio conhecido como “Piranhão”, em resposta ao massacre de Carandiru – a maior tragédia do sistema prisional brasileiro, com 111 detentos executados por policiais militares, dos quais nenhum chegou a cumprir pena pela chacina – que ocorreu um ano antes. Em seus primeiros comunicados, já deixava clara a sua missão de “combater a opressão dentro do sistema prisional paulista” (FOLHA DE S. PAULO, 2006). Para tanto, logo instaurou o mesmo sistema de mensalidade já em prática pelo Comando Vermelho, com quem mantinha uma estreita aliança.

Assim como a facção carioca, o Primeiro Comando da Capital dedicou seus primeiros anos de atividade em operações grandiosas, como assaltos a bancos e um atentado terrorista à Bolsa de Valores de São Paulo, assim logo fizeram o nome do grupo no estado. Em 2003, membros da facção orquestraram o assassinato do juiz Antonio José Machado Dias, em resposta às práticas de “regime disciplinar diferenciado” aplicadas no presídio de Presidente Bernardes, onde detentos são forçados a passar 23 horas trancafiados, sem acesso a qualquer meio de comunicação. Seguindo o molde da formação política do Comando Vermelho, o Primeiro Comando da Capital proclama seus crimes e atentados como atos de “desmoralização” do governo, visando sobretudo a reforma prisional pelo fim do “regime disciplinar diferenciado”.

Hoje, o Primeiro Comando da Capital é a maior organização criminosa do Brasil e estende seus tentáculos por toda a América Latina. Só em 2017, ano dos conflitos e massacres que marcaram o racha da facção com o Comando Vermelho, o PCC contabilizou mais de dois mil novos membros no estado de São Paulo (HENRIQUE, 2018).

Apesar de viverem na marginalidade, as maiores facções criminosas do Brasil operam como verdadeiras empresas ou corporações, mantendo profissionais em áreas distintas de atuação para dar conta de seu funcionamento. Além da área jurídica, responsável sobretudo pelo apoio aos membros no cárcere ou àqueles que enfrentam julgamento, também contam com setores financeiros, contadores e tesoureiros (HENRIQUE, 2016) responsáveis por garantir a arrecadação e redistribuição dos patrimônios da facção, bem como a “lavagem” de todo dinheiro que entra nos caixas.

Bem cedo em sua trajetória, o Comando Vermelho compreendeu a importância de manter as relações públicas como um dos pilares de sua organização. Esse é um dos motivos pelos quais a facção é apontada muitas vezes suprimindo serviços básicos às comunidades onde

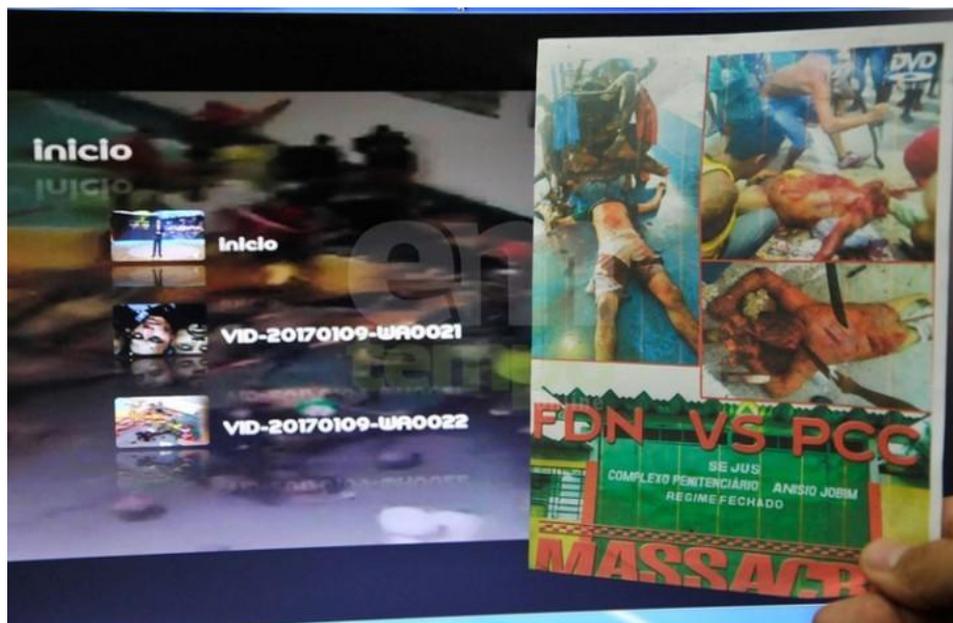
se estabelecem, em áreas onde o poder público não consegue atuar justamente pela presença dos criminosos (AMORIM, 1993, p.10).

[...] a soldar suas relações com a comunidade, o crime organizado montou uma série de mecanismos de assistência social. Existe um INPS do crime. Veja só: o tráfico de drogas dá presentes nas festas religiosas, financia a escola de samba, constrói o grupo escolar e a igreja, empresta dinheiro sem juros, paga o médico e o remédio nas emergências, chega ao requinte de dar pensão para mulheres abandonadas pelo marido. (AMORIM, 1993, p. 12)



12.

Imagem 12 – Nas redes sociais, contas ligadas às facções criminosas comemoram em tom de exaltação ações e execuções do Comando Vermelho. (Fonte: Twitter)



13.

Imagem 13 – Capa e menu do DVD contendo cenas do massacre no COMPAJ, comercializado por vendedores ambulantes no centro de Manaus. (Fonte: Em Tempo)

Desses setores das organizações criminosas também derivam as ações de propaganda destinadas sobretudo a convencer jovens a se juntarem às facções. Uma pesquisa breve nas redes sociais por termos e gírias ligados às facções revelam uma multitude de páginas que compartilham fotografias e gravações de execuções de membros de facções rivais, acompanhados de “memes”, comentários cotidianos e links de música (imagem 12).

Também já é conhecida a relação do crime organizado com a indústria fonográfica. A gravação dos chamados “proibidões”, músicas em ritmo *funk* com letras que exaltam as facções e suas ações, é muitas vezes bancada pelas próprias organizações. Embora seja impossível precisar sua proveniência, o DVD com cenas do massacre no COMPAJ, que foi vendido por ambulantes nas ruas de Manaus poucos dias após a rebelião, contava como trilha sonora um *funk* gravado por um membro da Família do Norte, exaltando as ações da facção e sua parceria com o Comando Vermelho na execução de diversos membros do Primeiro Comando da Capital (FÓRUM, 2017a): "Aqui é o crime organizado/ tá tudo monitorado/ fechado aos aliado/ decretado o poder/ a ordem vou te dizer/ foi batido o martelo/ pra torá os PCC / O comando é um só/ e tá daquele jeito/ represento FDN/ junto é o comando vermelho (sic)" e “Nós aqui é pelo certo/ e não aguenta safadeza/ Foi mídia no mundo todo/ arrancamos várias cabeças (sic)”. Esses são alguns dos versos da gravação, disponível até hoje nas redes sociais e contabilizando mais de 30 mil acessos¹⁵ (imagem 13).

Embora as maiores facções criminosas em atividade no Brasil não sejam estranhas à comunicação pública, a enxurrada de material audiovisual produzido pelos seus membros, que atingiu as redes sociais e as mídias brasileiras durante as rebeliões de janeiro de 2017, foi o suficiente para atrair a atenção de jornalistas e comentaristas interessados nessa “nova” modalidade de vídeo. Trata-se de um momento ontológico na representação dos presidiários nas mídias brasileiras – muitas vezes relegados a ocuparem a posição de objeto da notícia, eles agora se tornam os próprios sujeitos, veiculando e comentando os acontecimentos em que tomam parte em tempo real. Essa alteração nas dinâmicas do jornalismo, onde sujeito e objeto costumam ocupar espaços bem distintos entre si, não foi ignorada pelas mídias tradicionais que fizeram da própria veiculação matéria prima para notícias, provavelmente em uma tentativa de retornar os detentos ao papel de objeto que historicamente ocuparam.

Infelizmente, o material audiovisual que compõe o corpo da análise aqui apresentada não pode ser coletado em sua fonte primária. Originalmente distribuído em aplicativos de

¹⁵

<https://soundcloud.com/portald24am/funk-da-fdn-conta-detahes-da-rebeliao-que-deixou-56-mortos-n-o-compaj>

comunicação criptografados – que não possuem servidor central armazenando os dados trocados pelos seus usuários –, como o Whatsapp ou o Telegram, ou em redes sociais com regras restringindo a postagem de material explícito, como o Facebook, Twitter ou Youtube, as gravações das rebeliões de 2017 foram aos poucos se tornando inacessíveis, na falta de um arquivo que reunisse todo esse material. Portais de notícia que à época veicularam as cenas sem censura desde então retiraram o conteúdo do ar, substituindo-o por versões recortadas, censuradas ou comentadas. E o *site* britânico Liveleak, endereço de hospedagem de vídeos famosos pelo seu conteúdo chocante, continha uma grande variedade de filmagens da rebelião de 2017 foi dissolvido por seus fundadores.

Assim, os vídeos para esta pesquisa foram coletados em fontes secundárias. São trechos de portais de notícias ou tabloides virtuais que veicularam as rebeliões carcerárias pelas filmagens produzidas pelos detentos. Em cada caso, o responsável pelo endereço optou por alterar as imagens de maneira a enquadrá-las nas políticas de conteúdo explícito de cada plataforma, mas também para adequá-las à narrativa construída nas matérias. Na impossibilidade de aceder às imagens, da mesma forma que foram veiculadas quando do seu acontecimento, a pesquisa tentará se concentrar nesse material reunido de fontes secundárias dando importância às alterações sofridas em cada etapa de retransmissão. Essas marcas impostas pelos canais veiculadores dos vídeos passarão a integrar a pesquisa com relevância acerca da recepção das filmagens, bem como das narrativas construídas em torno da rebelião. Levaremos em conta o conteúdo das matérias que enquadram as gravações, bem como as alterações (cortes, narrações, borrões e montagens). Embora os vídeos não possam ser acessados em sua fonte primária, acredito que essa relação com as fontes secundárias somente enriquecerá o material e processo de análise.

O material audiovisual resultante da chacina do COMPAJ se espalhou com velocidade. Na semana que se seguiu à rebelião, redes sociais e aplicativos de comunicação se inundaram com gravações em que os próprios detentos retratam o massacre e as execuções. Ansiosos em cooptar essas fontes em primeira mão do acontecimento para suas coberturas, telejornais e portais de notícia foram ágeis em incluir as sequências filmadas pelos detentos em suas reportagens. Apesar do conteúdo extremamente violento presente nas imagens, que exalta as operações das facções contra a sociedade civil, as redações não

conseguem se impedir de utilizá-las para suas reportagens, tamanho é seu atrativo escopofílico¹⁶. Pouco importa se essas gravações foram feitas em oposição ao modelo clássico operado pelos telejornais.

Se todos os textos serão devorados pelo gigantesco transcodificador para se tornarem imagens, como poderemos resistir a essa tendência? Não será o caso de, se resistir deliberadamente a essa tendência, um texto acabar se tornando forragem ainda melhor para o aparato transcodificador? As ações dedicadas à história e contrárias ao aparato, como os monges se auto imolando até a morte ou os estudantes sendo mortos em manifestações, acabam sendo melhores pré-textos para programas de TV do que os 'scripts' deliberadamente escritos para este veículo (FLUSSER, 2017, p. 145).

No intuito de se adaptar à redação de cada jornal, bem como à narrativa construída pela matéria imagética, as gravações das rebeliões sofreram cortes e alterações, algumas vezes borrando o conteúdo das imagens, encurtando a duração dos vídeos ou incluindo a narração de um repórter por cima da faixa de áudio original.

Essas alterações no material primário foram feitas, em sua maioria, com intenções editoriais. Os jornais sanitizam o conteúdo das imagens a fim de não espantar um espectador sensível ao material gráfico e assim atingir um público mais amplo com a cobertura do acontecimento. Assim, opera-se uma dupla ação, mostrar o andamento do massacre sem se aprofundar no horror, efetivamente distanciando o acontecimento da realidade material vivenciada pelo espectador. O modelo de exposição da morte x ocultamento de suas facetas mais escatológicas não é de hoje:

Devemos nos lembrar de Damiens e comparar que o derradeiro implemento à morte penal foi o crepe. O condenado não deve mais ser visto. Só a leitura da sentença punitiva mostra um crime que não deve ter rosto. O último vestígio dos grandes espetáculos de execução é sua própria anulação: um pano para esconder um corpo (FOUCAULT, 1997, p. 19).

Mesmo envolto em intenções jornalísticas e cuidados com o espectador, essas alterações nas imagens acabam privando o público de importantes facetas dos vídeos, bem como higienizando as gravações em prol de um bom-gosto adequado à sociedade do espetáculo. A questão se agrava quando notamos que a maioria desses vídeos hoje se encontra disponível apenas nesse formato para acesso do grande público, após terem sido excluídos das redes sociais por quebrarem os códigos de conduta desses sites. Assim, as únicas versões para livre acesso dos testemunhos e depoimentos gravados pelos detentos

¹⁶ Escopofílico aqui se refere à concupiscência do olhar definida por Santo Agostinho anteriormente discutida, isso é, sua suposta tendência a ser atraído e repousar em imagens escatológicas – seja horror e violência, seja pornografia.

durante as rebeliões de janeiro de 2017 se encontram em reproduções editadas, com trechos faltando ou com a completa ausência da faixa de som.

Uma reportagem no portal virtual do jornal Folha de S. Paulo dedicada à divulgação das gravações do massacre conta com uma breve montagem de vídeos diversos (FOLHA DE S. PAULO, 2017b). Em apenas 21 segundos, a matéria reúne dois dos vídeos mais emblemáticos da chacina no COMPAJ. Embora a publicação contenha descrições dos vídeos, nenhum deles aparece na íntegra, ocultando alguns dos detalhes citados no corpo da matéria. A reportagem ainda faz menção a um terceiro vídeo que não chega a constar na montagem fornecida – uma cena mais gráfica que as demais, retratando o momento de uma execução. No corpo da matéria, lemos:

Os celulares miram sempre o chão e quase não mostram os presos sobreviventes e que comemoram a matança. O foco está nos mortos, em partes de corpos e cabeças dos inimigos mortos. O tom das conversas é de comemoração, e os decapitados são uma espécie de troféu em meio à barbárie (FOLHA DE S. PAULO, 2017b).

Essas asserções são feitas com base no material editado pelo próprio jornal, e nem ao menos coincidem com o vídeo que ilustra a matéria, além de ir de encontro com a maioria das gravações das rebeliões de 2017, onde detentos tornaram suas câmeras um para os outros expondo suas demandas e inquietações.

A montagem no topo da página começa com uma tela de alerta ocupando os primeiros cinco segundos do curto vídeo, onde se lê: “Atenção! O vídeo a seguir contém imagens extremamente agressivas”. Em seguida, quatro trechos de um mesmo vídeo são entrecortados por *fades* com telas pretas. A gravação retrata uma pilha de corpos e membros decepados amontoados em cima de um carrinho na recepção do COMPAJ – local onde os presidiários travaram o primeiro confronto com os policiais militares, podemos distinguir o mesmo carrinho que horas antes estava repleto de alimentos e refrigerantes (imagem 14). A montagem da Folha de S. Paulo deposita atenção na pilha de corpos, com a imagem sendo repetida mais duas vezes de ângulos distintos. Embora possamos ouvir brevemente o cinegrafista falar alguma coisa e, em um momento, um dedo indicador entrar em cena apontando a pilha para comunicar algo a seu respeito, não conseguimos distinguir sua fala graças à edição que faz questão de cortar justo nesses momentos.

Ao contrário do que indica a reportagem, nessa gravação também podemos observar os colegas vivos do detento que opera a câmera. Eles passeiam pelo pátio e conversam entre si, observam a cena e gritam de maneira indistinguível. O cinegrafista então sai ao pátio

exterior onde há mais seis corpos estirados lado a lado, rodeados por outros detentos que observam a cena e comentam algo entre si.



14.

Imagem 14 – Corpos são empilhados em cima de carrinho de alimentos na recepção do COMPAJ (Fonte: Folha de S. Paulo).

A montagem da Folha de S. Paulo isola fragmentos de uma mesma cena, tomando para si a decisão de que os trechos ocultados não importam para o espectador ou para o cinegrafista, autor da comunicação. Esse isolamento nega o desenrolar do acontecimento e seu lugar histórico, fornecendo ao público como cenas de um vaudeville e, ultimamente, separando-o de seu lugar original.

É tão vão querer parar a imaginação ou decretar que não haverá uma "imagem por vir" como isolar quatro fotografias separando-as da sua economia simbólica (as imagens não existem enquanto tais, estão sempre já presas na linguagem: não é por acaso que as fotografias de Birkenau foram acompanhadas por um texto) e pela sua relação com o real (as imagens devem ser compreendidas no contexto do próprio ato que as tornou possíveis) (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 179).

A cena seguinte, que figura ainda mais curta na montagem fornecida pela Folha de S. Paulo, contém uma série de cabeças decepadas dispostas em fileira no pátio do presídio. Elas são enquadradas de maneira frontal, filmadas de cima, enquanto um facão de fora do quadro bate em cima de cada uma delas e as identifica. No trecho disponibilizado pelo jornal, conseguimos apenas ouvir o nome da primeira das vítimas: “Esse daqui, ó, é o Bruninho, PCC” diz o cinegrafista (imagem 16).

A disposição das cabeças, expostas em rede nacional pelos esforços conjuntos dos membros da FDN responsáveis pelo registro e os jornais que as reproduziram, lembra a célebre fotografia das cabeças decepadas do bando de Lampião (Virgulino Ferreira da Silva), registrada em 1938. Encurralados pelas forças de segurança, o grupo de cangaceiros foi executado e tiveram suas cabeças cortadas e em seguida expostas na escadarias do antigo

Palácio Dom Pedro II, no Alagoas (imagem 15). Essa demonstração macabra do poder público tinha como intuito desestimular o fenômeno do cangaço, exibindo seu triunfo sobre os criminosos, a quem continuam a punir mesmo após a morte, condizente com metodologias de punição já há muito ultrapassadas:

O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória: o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força. Por isso sem dúvida é que os suplícios se prolongam ainda depois da morte: cadáveres queimados, cinzas jogadas ao vento, corpos arrastados na grade, expostos à beira das estradas. A justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível (FOUCAULT, 1997, p. 37)

As cabeças do bando de Lampião causaram fascinação no público nos lugares onde passou – um cortejo macabro foi organizado pelo governo, expondo os membros e órgãos já em decomposição dos cangaceiros como troféus em seu deslocamento até a Santa Casa da Misericórdia. Aliados do apoio popular que o movimento cangaceiro gozava, os espectadores do cortejo ameaçaram invadir a comitiva e reclamar os restos mortais do bando, em oposição ao espetáculo sádico montado pelo estado para exibir seu triunfo sobre os marginais (FRANÇA, 2019).



15.



16.

Cabeças decepadas e enfileiradas de membros do PCC remetem a imagem prototípica observada na exposição dos restos mortais do bando de Lampião.

Imagem 15 – Cabeças do bando de Lampião na escadaria do Palácio Dom Pedro II (Fonte: UOL).

Imagem 16 – Cabeças de detentos assassinados por colegas pertencentes à facção rival, no COMPAJ (Fonte: Folha de S. Paulo).

A situação também traz à memória o esquartejamento de Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier) e o estranho destino de seus membros. Condenado à forca na Inconfidência Mineira, Tiradentes teve seu corpo desmembrado por ordem da coroa em 1792 e seus restos mortais espalhados ao longo da estrada real em um claro exercício do poder que se faz sentido através da penitência, “torna sensível a todos, sobre o corpo do criminoso, a presença

encolerizada do soberano” (FOUCAULT, 1997, p. 51). Seus membros foram salgados e dispostos em diversas cidades, onde atraiu a atenção de adeptos do seu movimento e chegaram a se tornar ícones para veneração. A cabeça, que deveria ser transportada até o município de Vila Rica, nunca chegou ao seu destino, presumidamente raptada por um de seus correligionários (WERNECK, 2013).

Em ambos exemplos históricos encontramos casos em que populares, enfurecidos com o tratamento do estado com as vítimas e a exibição sádica dos restos mortais, tomaram para si outro tipo de justiça em que buscaram reclamar para si a posse – e por consequência a memória – dos executados. Trata-se de uma relação entre público e condenado já observada ao longo da história, em que o espectador lê no martírio os abusos de um poder que pode, a qualquer momento, se voltar contra ele.

A crueldade da punição terrestre é considerada como dedução da pena futura; nela se esboça a promessa do perdão. Mas se pode dizer ainda: um sofrimento tão vivo não seria sinal de que Deus abandonou o culpado nas mãos dos homens? E, longe de garantir uma futura absolvição, ele representa a danação iminente; enquanto que, se o condenado morre rápido, sem agonia prolongada, não é isso a prova de que Deus quis protegê-lo e impedir que ele caísse no desespero? Portanto, ambiguidade desse sofrimento que pode do mesmo modo significar a verdade do crime ou o erro dos juizes, a bondade ou a maldade do criminoso, a coincidência ou a divergência entre o julgamento dos homens e o de Deus. Daí essa extraordinária curiosidade que leva os espectadores a se comprimirem em torno do cadafalso e do sofrimento que este exhibe; leem-se aí o crime e a inocência, o passado e o futuro, este mundo e o eterno (FOUCAULT, 1997, p. 48).

Encontramos na exposição das cabeças decepadas dos detentos, filmada pelos seus adversários e retransmitidas pelos portais de notícia, uma possível atualização desse modo de penitência que estendia a pena até o corpo do condenado após seu derradeiro suspiro, provocando indignação do público no tratamento cruel reservado aos restos mortais. No entanto, as filmagens do COMPAJ não parecem comover tanto o espectador quanto o ritual macabro de outrora. Talvez pelo distanciamento imposto pelo televisor onde se assistem essas cenas, que redimensiona o real e reassegura o espectador que as imagens assistidas não podem ultrapassar o monitor para interferir em seu cotidiano¹⁷.

Aqui também intercedem as edições nas gravações operadas pela Folha de S. Paulo: graças aos cortes feitos no vídeo, não conseguimos reconhecer as demais cabeças além da primeira identificada pelo cinegrafista. Mostram-se os membros decepados, mas corta-se suas identidades, na mesma dupla operação que Foucault enxerga no papel do crepe no antigo

¹⁷ Como tudo isso acontece com a tela do televisor em minha sala, envolto de todo tipo de coisa familiar, livros, lâmpadas, fotos, flores, etc., o fora de quadro se torna fora de tela que, ele, me é *familiar*. Tudo do inquietante estranhamento é perdido, ligado, nas salas, à noite, ao preto que enquadra a tela. (COMOLLI, 2019, p. 50, tradução nossa).

“Comme cela se passe avec l'écran du téléviseur dans mon salon, entouré de toutes sortes de choses, livres, lampes, photos, fleurs, etc., le hors-champ devient le hors-écran qui, lui, m'est *familier*. Tout est perdu de l'inquiétant étranger, liée, dans les salles, à la nuit, au noir qui encadre l'écran”.

suplício. Esse processo de identificação do público com as vítimas é de primeiríssima importância em regatar essas mortes do regime do espetáculo, que a todo custo tenta suprimir a individualidade dos detentos massacrados – afinal, “para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas” (SONTAG, 2003, p. 14).

Além disso, os cortes breves operados pelo jornal anulam por completo a dimensão do tempo nos vídeos produzidos pelos detentos. Ao invés do olhar pairar sobre as cabeças decepadas, provocando no espectador todo tipo de questionamento sobre a realidade que gerou essa chacina, as imagens passam na nossa frente com uma urgência similar à da transmissão ao vivo, prejudicando a criação de um espaço de partilha entre o espectador e os sujeitos da representação audiovisual, que é tão importante na leitura de Marie-José Mondzain. É importante lembrar que muitas dessas cenas hoje só existem para acesso público nessa forma editada. As manipulações nesses vídeos significam efetivamente alterações na memória histórica dos acontecimentos de janeiro de 2017, conduzindo ao progressivo apagamento das vítimas representadas.

Há duas formas de “dar desatenção”, se assim se pode dizer, a tais imagens: a primeira consiste em hipertrofiá-las, em querer ver tudo nelas. Em suma, em transformá-las em *ícones* do horror. Para isso, era preciso tornar *apresentáveis* as fotografias originais. Pelo que não houve qualquer hesitação em transformá-las completamente. [...] Este tráfico aberrante – não sei quem foi o autor e quais foram as suas boas intenções – revela uma vontade louca de *dar rosto* àquilo que, na própria imagem, não é mais do que movimento, turvação, acontecimento (DIDI-HUBERMAN, 2020, pp. 56-58).

As operações de montagem e edição das imagens registradas pelos detentos durante as rebeliões carcerárias de 2017 não se resumem nesta única instância. No Youtube encontramos outros exemplos de vídeos dos conflitos que foram alterados para se adequarem aos interesses do responsável pela reprodução ou da plataforma.

Uma gravação de uma prece conjunta dos membros do Primeiro Comando da Capital, após tomarem o pavilhão 4 do presídio de Alcaçuz em um confronto sangrento com membros do Sindicato do Crime do RN, aparece espelhada e com uma trilha sonora de tons épicos sobreposta. Conseguimos inferir que o autor da postagem atuou espelhando o vídeo pois as pichações nos muros se encontram todas ao contrário – a ação provavelmente se deu para burlar o algoritmo da plataforma que já havia banido anteriormente a mesma gravação (imagem 17). É mais significativo a adição da trilha sonora. Embora a música pareça sugerir a exaltação dos sujeitos em cenas pela tonalidade épica, ela acaba por abafar totalmente o que é dito pelos detentos. Repetidamente, as reproduções dos vídeos captados pelos presidiários opta por silenciar as falas desses, mesmo quando não oferece nenhuma censura às imagens de

violência explícita registradas. Para o espetáculo, que se rejubila com o sucesso obtido com a reprodução dessas cenas nas mídias, pouco importa os dizeres, demandas e denúncias dos suplicantes em seus últimos momentos – ou os carrascos que comemoram o massacre. Parece mais importante anular suas falas, impedindo que o espectador adentrar o espaço ocupado pelos sujeitos originais da comunicação.



17.

Imagem 17 – Detentos filiados ao PCC fazem prece em comemoração à conquista do pavilhão 4, no presídio de Alcaçuz. Imagem está espelhada, como podemos observar pela sigla PCC ao contrário atrás dos rapazes (Fonte: Youtube).

As atividades de montagem e edição são favorecidas pelo meio digital, no qual repousam todos os registros das rebeliões de janeiro de 2017. Como foi discutido anteriormente, a captação de imagens digitais passa por uma série de processos de readequação que se mostram disponíveis à manipulação a qualquer momento, aprofundando questionamentos acerca do real registrado já inaugurados com a fotografia, o cinema e o audiovisual.

O princípio de segmentação que isola cada imagem de uma fita registrada daquela que a precede e daquela que a sucede abre sobre todas as manipulações temporais: mais ou menos imagens por segundo fabricam *aceleração* ou *lentidão*, até a *parada da imagem*, figura de estilo, que não implica a parada das imagens passando pelo projetor. Tudo se imobiliza na tela mas a projeção continua (COMOLLI, 2019, p. 13, tradução nossa)¹⁸.

No confronto contra as narrativas construídas pelo espetáculo que se aproveita dos registros dos detentos, destituindo esse material de suas intenções comunicativas originais, os

¹⁸ *Le principe de segmentation* qui isole chaque image d'une bande enregistrée de celle qui la précède et de celle qui la suit ouvre sur toutes les manipulations temporelles: plus au moins d'images par seconde fabrique de *l'accélééré* ou du *ralenti*, jusqu'à *l'arrêt sur image*, figure de style, qui n'implique pas l'arrêt des images passant dans le projecteur. Tout se fige sur l'écran mais la projection continue.

cinégrafistas independentes das rebeliões de 2017 precisarão encontrar novas formas de comunicar suas inquietudes para as câmeras. Ao longo dos conflitos em outros presídios que se seguirão ao longo de janeiro, mais e mais cenas gravadas irão abandonar os preceitos espetaculares – o registro dos assassinatos, os membros decepados, as pilhas de corpos, que tanto fizeram furor na mídia – e tornar a câmera para os próprios presidiários, veiculando para todo país suas demandas e denúncias e criando efetivamente um espaço para que o espectador possa partilhar do real vivido por eles. No próximo capítulo veremos como os detentos envolvidos nas rebeliões de 2017 buscaram responder a cobertura midiática feita do evento, operando uma virada ontológica que os vê emancipados do papel de objeto da notícia, comumente atribuído a eles, para se tornarem seus sujeitos efetivos.

5. DISPUTAS POR VISIBILIDADE – As rebeliões de 2017 representadas nas mídias e as respostas das facções

No programa jornalístico Estúdio I, veiculado pela Globo News na semana do massacre no COMPAJ, um painel de comentaristas composto pela apresentadora Leila Sterenberg e a cineasta Sandra Kogut discutiram acerca do “voyeurismo” propiciado pelas mídias sociais, impulsionadas pelo contato com os vídeos gravados pelos detentos envolvidos na rebelião. As comentaristas argumentaram que o acesso às redes sociais possibilitou a divulgação dessas imagens ao vivo e sem mediação, ignorando talvez as diversas etapas de manipulação que as imagens passam até chegar ao seu destino – desde a própria captação por meios digitais até os algoritmos das redes em que são hospedadas, ditando a amplitude de seu público ou o não enquadramento na política de determinado *site*. Segue um trecho da fala da cineasta, que comenta acerca da ampla disposição de imagens de violência hospedadas na internet ou em transmissão ao vivo nas redes:

Teve gente comparando as imagens dessa chacina em Manaus às imagens do Estado Islâmico, né. O curioso é que existia uma sofisticação nas imagens do Estado Islâmico, que muitas vezes faziam com que a parte mais grotesca do que estava sendo feito, você não via. Eles mostravam o antes e o depois, que é um recurso cinematográfico conhecido, de você criar uma expectativa e um suspense, e ao mesmo tempo não tornar aquilo tão grotesco que você vai naturalmente eliminar uma parte de sua audiência. Mas isso parece que não está mais sendo uma questão (ESTÚDIO I, 2017).

Sandra Kogut compara as gravações do massacre realizadas pelas facções com a atuação do grupo terrorista Estado Islâmico. De fato, o grupo não é estranho à produção e veiculação de material audiovisual contendo violência explícita em seus canais de comunicação oficial. As semelhanças entre os meios de produção e o conteúdo das gravações, no entanto, acabam por aí. Para suas produções cinematográficas, o Estado Islâmico conta com um sistema arrojado – em um estúdio localizado na Síria, os terroristas gravam e montam suas execuções com equipamentos avançados e equipes internacionais:

Daexe também possui uma unidade de produção, Al-Hayat. É aqui que trabalham os novos recrutas principalmente alemães e americanos exercendo o domínio do audiovisual. Esse estúdio de produção realiza todos os vídeos com o objetivo de endoutrinar, convencer ou então recrutar. O sucesso no Ocidente desses vídeos vem sem dúvida da contribuição dos Ocidentais em seu trabalho (COMOLLI, 2016, p. 111, tradução nossa).¹⁹

¹⁹ “Daech possède également une unité de production, Al-Hayat. C’est ici que travaillent les nouvelles recrues principalement allemandes et américaines exerçant dans le domaine de l’audiovisuel. Ce studio de production réalise toutes les vidéos ayant pour but d’endoctriner, convaincre ou encore recruter. Le succès en Occident de ces vidéos vient sans doute de cet apport par les Occidentaux dans leur travail.”

Estabelecido em 2014, o Al-Hayat Media Center se tornou o principal braço da propaganda jihadista, visando o recrutamento de jovens de países externos ao mundo árabe. As gravações se resumem a execuções de prisioneiros de guerra – muitas vezes jornalistas ocidentais capturados pelo Estado Islâmico – acompanhadas de narrações que exaltam a crença muçulmana e prometem penas iguais a todos que consideram “infiéis”.

As narrações são gravadas em diversas línguas, buscando aliciar jovens de países ocidentais a se juntarem ao Estado Islâmico – ao contrário das facções criminosas brasileiras, o Daexe não se constitui em uma hierarquia clara com células bem organizadas, mas aceita a atuação de “lobos solitários”, nódulos desconexos agindo por inspiração, em países diversos para encorpar aos ranques de sua luta armada (SZUPNAR, 2019, p.5). Para tanto, apropriam-se adequadamente da linguagem visual cunhada pela Hollywood norte-americana, que por sua vez esconde sob a camada do espetáculo cinematográfico a propaganda de alistamento às suas próprias forças armadas (SECKER, 2019):

Os massacres visíveis, e mesmo hipervisíveis, nos cliques do Daexe são como ornados de guirlandas: montagens exaltantes, músicas envolventes, ritmos aquecidos, sobreimpressões cativantes, raios cegantes, trucagens digitais de tirar o fôlego, todo um arsenal de efeitos que é aquele, nós sublinhamos, do “cinema de ação” hollywoodiano, que é também aquele da maior parte das publicidades televisionadas, dos créditos de séries, etc. Nenhum acaso nessa coincidência: o mesmo efeito de degradação do espectador passa pelos mesmos meios (COMOLLI, 2016, p.37, tradução nossa).²⁰

Em sua extensa análise do material audiovisual produzido pelo Daexe, Comolli não encontra a sofisticação de ocultar as partes mais gráficas de suas execuções, poupando o público mais sensível à aversão de suas imagens. Pelo contrário, o pesquisador francês aponta como os filmes do Estado Islâmico prezam sobretudo pelo excesso de artifícios que buscam obter efeito no espectador. Os massacres e execuções filmados por Daexe são hipervisíveis pois ocorrem indefinidamente nas telas dos espectadores, onde se repetem infinitamente para o prazer do grupo terrorista.

A fim de causar um efeito espetacular, reduzindo suas vítimas a personagens em cenas macabras e assim desumanizando seus inimigos, o Daexe lança mão de todas as técnicas cinematográficas que conhecem para ampliar os horrores cometidos, passando muito longe do comedimento. Seu emprego da montagem, ferramenta responsável pela sofisticação apontada por Sandra Kogut, é definido assim por Comolli:

²⁰ Les boucheries visibles, et même hypervisibles, dans les clips de Daech sont comme ornées de guirlandes: montages exaltants, musiques entraînantes, rythmes échauffés, surimpressions envoûtantes, éclairs aveuglants, truquages numériques époustouflants, tout un arsenal d’effets qui est celui, nous l’avons souligné, du <<cinéma d’action>> hollywoodien, qui est aussi celui de la plupart des publicités télévisées, des génériques de séries, etc. Aucun hasard dans cette coïncidence: le même effet d’avisement du spectateur passe par les mêmes moyens

Nas reportagens de guerra ou de catástrofe, ou bem nas montagens de documentários de arquivo audiovisual, a morte filmada evidentemente não é simulada; mesmo assim, essas cenas documentais são passíveis das mesmas manipulações que as cenas ficcionais: nós vimos como os mestre de efeitos de Daexe levavam o cinismo ao ponto de “rebobinar” uma cena de execução pública em Palmyra, fazendo os fuzilados – na imagem – se reerguerem, para então os abater novamente. A maestria técnica leva às maldades mais atrozes. O que é a vida de um homem frente às proezas da máquina? O efeito de “demolição de muro” faz da morte de vinte prisioneiros (que o contexto nos faz ver e entender como certa) um *videogame*. A passagem por uma tela atrapalha toda certeza quanto à autenticidade ou identidade das situações, à própria vida das vítimas (COMOLLI, 2019, p.76, tradução nossa).²¹

Um domínio maior das técnicas cinematográficas não denota, necessariamente, maior sofisticação no registro de assassinatos cometidos pelos cineastas. O que se observa é o emprego dessas técnicas nas contínuas ofensas contra as vítimas do Estado Islâmico, estendendo a humilhação para além de suas vidas com o auxílio do aparato tecnológico. Uma relação com as gravações dos membros de facções brasileiras durante as rebeliões de janeiro de 2017 sugere mais diferenças do que aproximações: ao contrário do material bombástico, extensamente montado em longas metragens como o filme *Flames of War* (COMOLLI, 2016, p. 36); as filmagens das rebeliões se dão em trechos curtos, separados temporalmente e espacialmente sem nenhum indício de edição ou montagem – fora aqueles operados por terceiros, como telejornais ou portais de notícias que veicularam as gravações – e desprovidos de trilha sonora, com exceção do DVD com cenas do massacre montadas ao som do “Funk da FDN”.

As diferenças estilísticas entre as gravações do Estado Islâmico e as imagens das rebeliões de 2017 se dão tanto pelo contexto de produção quanto pelo objetivo final por trás da captação e divulgação dos vídeos. Daexe dispõe de um amplo e escondido estúdio de gravação, de onde operam ilhas de edição e contam com uma equipe técnica arrojada para a gravação de vídeos. Embora as facções disponham também de suas próprias divisões de relações públicas, os vídeos das rebeliões foram gravados em um formato muito próximo do documentário de guerrilha, sem planejamento prévio quanto à sua produção e distribuição –

²¹ Dans les reportages de guerre ou de catastrophe, ou bien dans les montages de documents d'archives audiovisuelles, la mort filmée n'est évidemment pas simulée; pour autant, ces scènes documentaires sont passibles des mêmes manipulations que les scènes fictionnelles: on a vu comment les maîtres-truqueurs de Daech poussaient le cynisme jusqu'à 'rebobiner' une scène d'exécution publique à Palmyre, faisant revenir - à l'image - sur leurs pieds les fusillés, pour les abattre à nouveau. La maîtrise technique pousse aux saloperies les plus atroces. Qu'est-ce que la vie d'un homme devant le pousse de la machine? L'effet 'démolition d'un mur' fait de la mort d'une vingtaine de prisonniers (que le contexte nous fait voir et comprendre comme certaine) un *jeu* vidéo. Le passage par un écran trouble toute certitude quant à l'authenticité ou l'identité des situations, à la vie même des victimes

confrontados às cenas, os próprios presidiários optaram por sacar suas câmeras e direcioná-las para suas vítimas ou suas demandas.

Comolli explora extensamente a relação entre as técnicas e efeitos adotados por Daexe com o cinema de ação hollywoodiano, um dos principais bastiões da cultura ocidental que representa o grande inimigo do grupo terrorista. Essa estratégia de mimetizar o adversário adotada pelo Estado Islâmico pode ser uma de suas principais armas de recrutamento do grupo, segundo Comolli (2016, p. 111), mas é também uma prática recorrente de grupos terroristas: “O terrorismo não inventa nem inaugura nada. Leva simplesmente as coisas ao extremo, ao paroxismo. Exacerba um certo estado das coisas, uma certa lógica da violência e da incerteza” (BAUDRILLARD, 2003, p. 31).

[...] os próprios terroristas estão em plena simulação: o ato terrorista é concebido por modelos. É mesmo um extraordinário exemplo da antecipação dos modelos ao real (os diretores de Hollywood foram solicitados como consultores pelos estrategistas antiterroristas). Por outro lado, a ação deles modela-se em todos os pontos nos dispositivos tecnológicos do sistema. Como se pode, então, jogando o mesmo jogo que ele, pretender a inversão das suas finalidades? (BAUDRILLARD, 2003, p. 41).

A análise de Baudrillard sugere que a propaganda e o ato terrorista se organizam como espelho das sociedades às quais se opõem, pois esses grupos se formam como metástases dessas mesmas sociedades. O terrorismo contra as culturas ocidentais surge não do repúdio à ordem espetacular estabelecida por esse, mas como um desdobramento de suas formas. É natural, portanto, que tome emprestado do imaginário e das técnicas de seu inimigo, pois afinal “o terrorismo não inventa nem inaugura nada. Leva simplesmente as coisas ao extremo do paroxismo. Exacerba um certo estado das coisas, uma certa lógica da violência e da incerteza” (BAUDRILLARD, 2003, p. 31).

Ao elencar a montagem para “rebobinar” indefinidamente o momento da morte de suas vítimas e retransmitir essas cenas em televisores do mundo inteiro, o Estado Islâmico tenta realçar a violência de suas execuções – e por consequência a extensão e o poder de sua fúria –, mas também exercer esse elemento de incerteza que é próprio do regime do espetáculo, o “âmago do irrealismo na sociedade real” (DEBORD, 2012, p. 14). O abuso do artifício nos filmes de Daexe, assim como nos filmes hollywoodianos que buscam imitar, apresentam a realidade retratada como um “pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação” (*idem*, p. 13). E parecem tentar sugerir ao espectador a despersonalização dos sujeitos em cena, que figuram nos vídeos como atores interpretando um papel e não pessoas reais em seus últimos instantes. Comolli elabora que a proximidade no terreno estilístico entre a produção do Daexe e os filmes hollywoodianos sugere um avizinhamo no terreno

ideológico, “onde a questão não é de ‘mostrar’ o outro enquanto tal, mas de o reduzir a menos que nada, uma poeira” (COMOLLI, 2006, p.33, tradução nossa)²².

Assim como o grupo terrorista Estado Islâmico, as principais facções criminosas são resultantes de abusos cometidos pelo poder na sociedade brasileira, frutos dos descasos e condições inumanas nos presídios do país e da perseguição política virulenta dos tempos da ditadura militar. Assim, também podem se moldar ao exemplo dessa sociedade que buscam rechaçar, o que fica claro nas hierarquias bem definidas que simulam empresas legítimas no funcionamento das facções. Da mesma forma, podemos apontar semelhanças entre as gravações das rebeliões de janeiro de 2017 e algumas correntes do cinema brasileiro e estadunidense, que podem moldar a percepção dos operadores com a câmera e seu objeto.

Desprovidos do equipamento, espaço e força de trabalhos dos quais dispõem os terroristas de Daexe em seu estúdio Al-Hayat, as gravações feitas pelas facções brasileiras adquirem qualidades muito mais artesanais. Passam-se dos efeitos espetaculares à moda estadunidense e das trucagens de montagem para favorecer cenas curtas, movimentos de câmera à mão e narrações inéditas que acompanham o momento da gravação. Aos assassinatos hipervisíveis gravados com câmeras de última geração, oferecem os detalhes dos massacres da maneira mais nítida possível, as gravações da rebelião de 2017 opõem-se com imagens pixelizadas, borradas e algumas vezes ilegíveis.

À primeira vista essa série de qualidades formais se dá tão somente pelos recursos materiais dos quais dispunham os detentos durante o massacre – embora sua tecnologia avance rápido, as câmeras dos dispositivos celulares usados pelos presidiários não se equiparam em nitidez e qualidade de imagem às gravações realizadas por equipamentos próprios para o registro audiovisual. No entanto, uma certa corrente do cinema brasileiro já se preocupava em emular essas marcas de uma cinematografia mais amadora na representação de assuntos mais escatológicos, como a violência e a miséria urbanas, no intuito de oferecer ao espectador “o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça” (SONTAG, 2003, p. 26).

Narrativas policiais ou histórias ambientadas no mundo do crime utilizam com recorrência essas marcas estéticas que emulam a cinematografia amadora. A câmera na mão, balançando com a falta de tripé, com dificuldade para enquadrar seus sujeitos que correm pela cena, desfocados e percebidos como meros borrões, fazem parte do arsenal do qual cineastas brasileiros lançam mão ao registrar cenas de ação. E podem ser identificados

²² “[...] où la question n’est pas de ‘montrer’ l’autre en tant que tel, mais de le réduire à moins que rien, une poussière.”

em filmes como *Tropa de Elite* ou *400 contra 1*, longa inspirado nas memórias de William da Silva Lima, o “Professor” do Comando Vermelho. Além disso, essa metodologia de filmagem também aparece recorrente em documentários, que prezam por uma dinâmica artesanal no fazer cinema. Aqui reencontramos o “naturalismo cruel”, como Fernão Ramos se refere às escolhas estéticas que representam o marginalizado. São formas fílmicas que realçam os horrores da miséria e violência e, muitas vezes, acabam contribuindo com o preconceito do público com as populações carentes retratadas.

O popular criminalizado surge na tela com imagens exasperadas, cheias de tensão, envolvendo a representação explícita, e em detalhe, dos aspectos mais degradantes da vida cotidiana das parcelas mais pobres da população brasileira. A criminalização e o miserabilismo são, portanto, pedras angulares na representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo, calcadas na clivagem social que compõe, em essência, a sociedade brasileira (RAMOS, 2008, p.210).

Não fosse a falta do recurso da montagem, as imagens gravadas pelos detentos durante as rebeliões de 2017 poderiam se encaixar perfeitamente na filmografia brasileira sobre populações marginalizadas e criminalidade, como já atesta o sucesso comercial que as cenas encontraram em sua passagem por DVD. Essa é, afinal, uma leitura perniciososa das imagens, pois contribui para sugerir que as cenas gravadas se tratam de uma ficção, mesmo que tomadas durante as rebeliões, e despersonaliza os sujeitos representados como personagens em uma cena. Mesmo diante dos horrores causados pela crise carcerária no país, o espectador ainda pode manter a dúvida: “e se fossem atores?” (COMOLLI, 2006, p. 29, tradução nossa²³). Essa é, afinal, “a própria questão do cinema, a questão sem resposta do espectador: verdade ou falso, real ou simulado?” (Ibidem, tradução nossa²⁴).

Outro aspecto central dos vídeos de Daexe está em seu estatuto de propaganda e, como tal, “convence apenas os convencidos, em todo caso no cinema, onde paira sempre esse ar de ambiguidade” (COMOLLI, 2016, p. 79). O uso do audiovisual em campanhas de guerra e terror, assim como aquela empreendida pelo Estado Islâmico, data ao menos da Segunda Guerra Mundial, onde a comunicação pública do Terceiro Reich enfatizava os princípios da ideologia nazista não pela via racional, mas reforçando os preconceitos de seus espectadores por meio de efeitos espetaculares criados com o aparato cinematográfico.

²³ “Et si c’étaient des comédiens?”

²⁴ “C’est la question même du cinéma, c’est la question sans réponse du spectateur: vrai ou faux, réel ou simulacre?”

[...] sua propaganda não podia funcionar como a propaganda das democracias e apelar para a compreensão de sua platéia; ela tinha de tentar, ao contrário, suprimir a faculdade de compreensão, que poderia minar as bases de todo o sistema. Em vez de sugerir através da informação, a propaganda nazista retinha a informação ou a transformava num instrumento de sugestão propagandística. Esta propaganda tinha por objetivo a regressão psicológica para manipular o povo à vontade. Daí a abundância de truques e recursos (KRACAUER, 1988, p. 321).

Os modelos de comunicação praticados pelos grupos de extremistas de direita, sejam os terroristas do Estado Islâmico ou os nazistas do Terceiro Reich, reiteram laços comunicativos previamente estabelecidos, seja de reconhecimento com seus aliados ou de antagonismo com seus inimigos jurados. Nunca contribuem com novas informações para o espectador e passam longe de querer estabelecer um diálogo com o público do outro lado das telas. Esse material audiovisual à primeira vista apresenta as mesmas formas do cinema hollywoodiano de ação porque ambos causam “o mesmo efeito de degradação no espectador”.

A pesquisa de Szupnar (2019) reforça como a comunicação terrorista tende a reforçar laços previamente estabelecidos, chegando a apontar atentados e assassinatos como instâncias de comunicação fática. Ao gravar e divulgar amplamente as provas de suas execuções, o Estado Islâmico não tenta convencer o Ocidente a se curvar perante seu poder superior, mas suprir atestados aos seguidores do funcionamento de sua organização, enquanto reafirma o antagonismo à mesma cultura responsável pelos equipamentos utilizados em gravações. À primeira vista, todos os mesmos preceitos poderiam se aplicar aos vídeos gravados pelos detentos durante as rebeliões de 2017. As imagens de teor mais explícito, que ganharam as manchetes dos tabloides no período do massacre, sustentam as relações que as facções já entretêm entre si e com a sociedade civil. Quando membros da FDN exibem as cabeças decepadas de seus adversários, que identificam por nome e filiação (FOLHA DE S. PAULO, 2017b), e essas imagens são retransmitidas nos televisores do país inteiro, não buscam, por meio do exemplo ou da retórica, dialogar com o espectador sobre seu lado da disputa, mas põem em prática “a política do medo: tornar sensível a todos, sobre o corpo do criminoso, a presença encolerizada do soberano” (FOUCAULT, 1997, p. 51).

Ao posicionar repetidamente as gravações dos detentos ao lado das filmagens de grupos terroristas, as mídias podem sugerir que ambas carregam a mesma mensagem, isso é, que reforçam laços previamente estabelecidos pelos agentes da comunicação. Ao fazer isso, contribuem ainda mais para a desumanização das vítimas nas chacinas retratadas, que perdem sua atividade ao terem suas demandas legítimas silenciadas, e passam a representar mais uma peça na reiteração da política do medo estabelecida pelas facções.

A abundância de material audiovisual resultante das rebeliões carcerárias de janeiro

de 2017 não se trata de uma campanha de relações públicas orquestradas pelo Comando Vermelho ou Primeiro Comando da Capital no interesse de fazer sentir seu poder para os aliados e adversários – embora as facções tenham lucrado com a distribuição dos DVDs contendo cenas do massacre, e o PCC tenha contado mais de 2000 novos filiados no mesmo ano, apesar da derrota nos confrontos com a FDN e o SDC –, mas faz parte do fenômeno mais global de midiaticização do cotidiano.

Munidos de aparelhos celulares dotados de câmeras e conexões de internet, pessoas do mundo inteiro fornecem às mídias sociais trechos de seu cotidiano, que passam a ser percebidos enquanto mídia a ser consumida. Em certos aspectos, faz parte do maior acontecimento global que acompanhou o século XX, como o “tornar-se cinema” do mundo (COMOLLI, 2019, p.9)²⁵. Durante a cobertura das rebeliões de janeiro de 2017, a midiaticização colabora para progressiva despersonalização das pessoas presentes nas imagens assistidas, pois “um dos efeitos do cinema primeiro, em seguida da generalização do espetáculo audiovisual, será uma *desrealização* do mundo em que vivemos” (Idem, 2016, p.76, tradução nossa)²⁶.

As filmagens do massacre feitas pelos detentos e também pelos guardas carcerários – que repercutiram igualmente pelas mídias sociais – favorecem a espetacularização das cenas filmadas, que já não se enquadram como cenas do cotidiano mas, nas mãos das redes sociais e dos grandes canais de telecomunicação, tornam-se mercadoria: essa transformação da vida social em mercadoria é uma das definições fornecidas por Debord para o espetáculo. Observadas pelas lentes dos aparelhos, a realidade é transformada pela midiaticização em seu duplo, um mundo de aparência apenas que resulta na “*negação visível da vida; como negação da vida que se tornou visível*” (DEBORD, 2012, p. 16).

A midiaticização dos acontecimentos em torno das rebeliões carcerárias não se restringiu à gravação e compartilhamento das cenas do massacre. Tornou-se famoso o caso Brayan Bremer. Condenado por tráfico de drogas, o detento aproveitou a fuga de 225 outras pessoas para sair do COMPAJ durante a rebelião. Durante a fuga, fez várias postagens em suas redes sociais em que aparecia coberto de lama comemorando a recém adquirida liberdade e comendo uma jaca com vários companheiros de cárcere (imagem 18). Embora o conteúdo tenha “viralizado”, gerando centenas de compartilhamentos, montagens cômicas e até um videogame baseado no rapaz (FÓRUM, 2017b) (imagem 19), Brayan permaneceu em fuga por três meses, continuando a abastecer suas redes sociais com frases e imagens

²⁵ “Devenir-cinema”

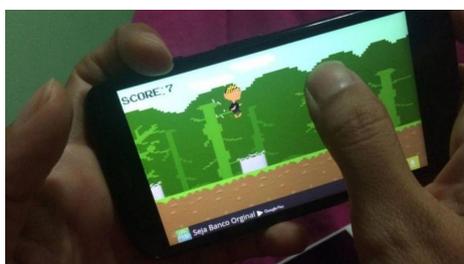
²⁶ “L’un des effets du cinéma d’abord, de la généralisation du spectacle audiovisuel ensuite, aura été une *déréalisation* du monde que nous habitons.”

incapazes de auxiliar a polícia na sua busca. Foi recapturado após se entregar a uma delegacia na companhia de seu advogado (G1 AM, 2017b). Poucos anos depois, foi executado a tiros na rua em Manaus.



18.

Imagem 18 – Foto postada por Brayan Bremer no Facebook, com a legenda “Deeu jaca!!!!”, comemorando a fuga com os colegas do COMPAJ. (Fonte: Facebook)



19.

Imagem 19 – Trecho do videogame “Brayan Break” inspirado na fuga do COMPAJ, desenvolvido pelo 2DViralStudio e comercializado nas plataformas *Android* e *Apple*. (Fonte: Revista Fórum)

A passagem bem humorada de Brayan pelas redes sociais – centenas de pessoas acompanharam sua fuga – demonstra como a população carcerária estava disposta a midiaticizar seu cotidiano, independente do risco que isso pudesse representar. Embora tenha se tornado uma celebridade na internet, seus seguidores encaravam o jovem apenas como mais uma faceta do espetáculo crescente em torno da crise carcerária e social no país. A notícia da execução do jovem foi recebida com pouca cobertura por parte dos jornais que veicularam a caça ao fugitivo e acompanharam as suas postagens bem humoradas. Uma vez recapturado, o detento deixou de ser um personagem de interesse no espetáculo das rebeliões, tornou-se descartável aos olhos dos espectadores ávidos por mais ação.

Meses após a eclosão da rebelião no presídio de COMPAJ e da divulgação das gravações dos presidiários do massacre cometido, em setembro de 2017 a Polícia Civil do Amazonas disponibilizou para a mídia as imagens do circuito interno de câmeras de segurança da penitenciária registrando os primeiros momentos do acontecimento, parte da coletiva de imprensa onde os oficiais da justiça apresentaram a linha do tempo do evento e indiciaram 210 pessoas pelo massacre.

As gravações das câmeras de segurança logo foram anexadas às matérias sobre a rebelião, ilustrando as reportagens ao lado das imagens veiculadas pelos presidiários. No entanto, hoje, cinco anos após os eventos, os vídeos gravados pelos detentos encontram-se com *links* quebrados ou indisponíveis nas mesmas páginas que apresentam as imagens das câmeras de segurança (G1 AM, 2017). Não se trata, como veremos em seguida, de um pudor da parte dos veículos de mídia e das agências reguladoras com a exibição das cenas de violência explícita que levam ao preterimento das gravações amadoras dos penitenciários em favor dos vídeos de segurança – uma vez que estes apresentam conteúdo tão explícito quanto aqueles.

Para melhor entender como a adoção e presença persistente dos vídeos das câmeras de segurança na cobertura jornalística dos massacres são indícios de sua adesão à narrativa espetacular, criada para despersonalizar os participantes das rebeliões e mercantilizar os acontecimentos, será necessário partir de uma descrição detalhada das gravações para então analisar seus aspectos formais e as condições de sua veiculação.

Em um vídeo postado no Youtube (Canal PORTAL A CRÍTICA, 2017) no mesmo dia da coletiva de imprensa que disponibilizou as imagens das câmeras de segurança à mídia, podemos observar trechos do evento e como essas imagens foram primeiramente introduzidas no debate público. Assistimos à tela onde são projetados trechos das gravações do sistema interno, escolhidos e montados pelo poder público. Conseguimos acompanhar, também, os comentários e narração do oficial encarregado da coletiva de imprensa. O câmera responsável tem dificuldade em reenquadrar o telão onde são exibidas as gravações, e parte das imagens é ocultada fora de campo de tempos em tempos.



20.



21.

Imagens 20 e 21 – Fotograma das imagens do circuito interno de câmeras de segurança do COMPAJ (AM), divulgadas à mídia nove meses após a rebelião, durante coletiva de imprensa da Polícia Civil (Fonte: Youtube).

No primeiro dos três trechos observamos o corredor de entrada do presídio, tal como ele é identificado pela marcação na posição inferior direita da imagem – todas as gravações das câmeras de segurança do COMPAJ identificam apropriadamente o posicionamento do dispositivo no presídio – nos primeiros momentos da rebelião (imagem 20). Conseguimos também distinguir a data e horário dos acontecimentos pelas marcações na extremidade superior da imagem. Assim, temos a garantia de que as gravações são tomadas na data da rebelião, o dia primeiro de janeiro de 2017, e se tratam das primeiras movimentações das facções envolvidas no massacre, menos de uma hora após o começo da rebelião, segundo o relato dos agentes encarregados da investigação (COSTA, 2017). Esses elementos extra-filmicos, sobrepostos digitalmente às imagens das câmeras de segurança, fazem parte das particularidades de seu registro e serão fundamentais para compreender o espaço tomado por essas gravações no debate público.

Pouco a pouco o corredor vai se enchendo de pessoas, que parecem sair em sua maioria de um portão situado do outro lado do local, coincidindo com o ponto de fuga da câmera. Os detentos avançam e recuam, reagindo a um tiroteio que já teria começado com os

agentes de segurança e membros de outra facção logo atrás da câmera, em um ponto cego do dispositivo, segundo a narração do oficial que apresenta as imagens. Entre as pessoas, distinguimos alguns funcionários do presídio, identificáveis por estarem vestidos com o uniforme da Umanizzare e luvas. Eles também reagem à troca de tiro e buscam abrigo entre os demais. É possível identificar na mão de um dos detentos que corre em direção ao ponto cego da câmera uma arma de fogo.

Em seguida, um corte seco avança a sequência em quase dois minutos – como em um passe de mágica, dezenas de novos corpos são acrescentados ao corredor. É impossível determinar, apenas pela filmagem, se esse corte é uma intervenção da direção do presídio, responsável pelas câmeras, da Polícia Civil ou até mesmo parte do próprio dispositivo, uma vez que muitas câmeras de segurança alternam intervalos gravados e desativados, um recurso programado para poupar espaço de memória no armazenamento dessas imagens.

O grupo de detentos, que antes do corte parecia se dirigir em direção à câmera, agora recua. A narração destaca o “vai e vem intenso” do grupo. Alguns se abrigam atrás de outros colegas, outros preparam armas improvisadas quebrando cabos de ferramentas. Um homem se destaca por ser o único a esconder sua identidade, usando uma camiseta amarrada em torno da cabeça. Outros, identificados pelo narrador como os líderes do grupo, gesticulam para os demais, aparentemente sinalizando a movimentação.

A cena que se sucede na montagem ocorre poucos minutos antes da primeira (imagem 21). A identificação da câmera sugere sua localização no guarda volumes da penitenciária. Alguns funcionários do presídio encontram-se em torno de um carrinho contendo marmitas e garrafas de refrigerante. Pela direita, alguns homens armados, vestidos de vermelho e amarelo, entram no recinto e começam a trocar tiros com a guarda da Polícia Militar, segundo a narração. Um dos homens recua enquanto continua a disparar e segura pela gola um dos funcionários da Umanizzare. A presença de civis sendo usados como escudos humanos não parece desestimular a troca de tiros.

Outro corte seco avança a cena em um minuto. Novamente, dezenas de novos corpos passam a ocupar a sala observada após o corte. Mais funcionários da Umanizzare aparecem rendidos nas mãos dos detentos, e são empurrados para a entrada do presídio, localizada no canto superior esquerdo da imagem. O responsável pela narração informa o intuito dos detentos de formar uma barreira com os funcionários para impedir o avanço da polícia. Mais um corte seco e agora o guarda volumes está ocupado pelos detentos. Ainda conseguimos distinguir alguns civis em meio ao tumulto – um deles busca abrigo sobre um degrau localizado na extremidade esquerda da imagem. Os detentos forçam as grades e tombam o

detector de metais. Outros se concentram em destruir aparelhos eletrônicos na sala, indo atrás dos balcões para desmantelar computadores e teclados. O cenário é o mesmo onde, horas mais tarde, serão empilhados os corpos mutilados de membros do PCC, registrados em vídeo de membros da FDN (FOLHA DE S. PAULO, 2017b).

A narração chama atenção para um grupo que se dirige à extremidade superior esquerda do quadro, onde estaria localizado o pavilhão com membros do PCC que serão os alvos dos ataques. Também destaca duas celas, que vemos no centro da tela, onde os detentos não teriam conseguido entrar, embora não cheguemos a assistir suas tentativas. Enquanto fala isso, observamos a massa recuar da posição onde montaram a barreira humana, provavelmente reagindo à troca de tiros, mas o narrador não oferece explicação para essa comoção. Em meio à confusão, alguns homens caem em cima de outros mas são levantados por terceiros. Alguns poucos permanecem na linha de frente e um, que parece desarmado, gesticula para o outro lado da grade.

A terceira e última sequência desse vídeo se passa cerca de 20 minutos após a tomada do portão principal. Observamos o pátio da seção do presídio dedicada aos presos em regime fechado, segundo a narração fornecida. No canto inferior direito, identificamos a marcação eletrônica “canil 1.4”, que conseguimos observar no fundo da cena. Aqui, a câmera se encontra muito mais distante dos sujeitos do que nas sequências anteriores, atenuando as distorções espaciais causadas pela lente grande angular utilizada.



Imagem 22 – Detentos se auxiliam para transpor muro que os separa do regime semiaberto (Fonte: Youtube).

Os detentos se organizam em fila indiana para subir uma escada pelo muro que os separa da seção da penitenciária reservada ao regime semi-aberto, área de menor segurança e portanto mais propensa à fuga de alguns. Do topo do muro, outro homem auxilia seus colegas

a subirem, puxando uma corda que se estende até o fim da fila. Mesmo a escada tombando, os homens continuam a subir pela corda lançada. O narrador chama a atenção para o local da cena, onde eventualmente foi aberto um buraco que permitiu a circulação de detentos e armas para dentro e fora do presídio – “é por aqui que foi aquela imagem, onde foi vista uma arma longa entrando, que circulou a nível nacional” (imagem 22).

Para sua reportagem dedicada à revelação das imagens do circuito interno de segurança do COMPAJ pela Polícia Civil, o Jornal Nacional, telejornal veiculado em horário nobre pela Rede Globo, optou por outros trechos para ilustrar sua matéria (G1 AM, 2017a). Intercaladas com entrevistas com os oficiais responsáveis, trechos do processo que indiciou 210 pessoas pelo massacre e cenas gravadas pela própria emissora do lado de fora do presídio, as imagens das câmeras de segurança aparecem aqui mais editadas, em cortes breves que não superam poucos segundos. São também de teor mais explícito que as encontradas no Youtube, e até permitem cobrir algumas lacunas deixadas pelo vídeo anterior.

A primeira imagem a ser mostrada é um fotograma da câmera de segurança localizada na lixeira do presídio. A imagem estática é exibida em um telão onde o delegado da Polícia Civil do Amazonas aponta para uma área de interesse. A cena ocorre entre a tomada do portão principal e a escalada do muro. No entanto, não conseguimos ouvir as explicações do delegado, por cima do qual fala a repórter que também não tece maiores comentários sobre a cena apresentada.

Em seguida, vemos trechos do vídeo do corredor de entrada já descrito. O corte do noticiário é curto e só nos permite ver alguns dos detentos que se deslocam em direção à entrada do presídio. A imagem seguinte mostra a saída de visitantes, estavam no presídio para a visita de ano novo, mas foram instruídos a deixarem o local uma hora antes do término do horário previsto devido ao começo da movimentação. É aqui também que se situa a Guarda da Polícia Militar referida no primeiro vídeo. Essa câmera porta como identificador de localização a marcação “GDA PM”.

Intercalados pela montagem do noticiário, observamos a troca de tiros ocorrer entre os detentos no guarda volumes e os policiais do lado de fora como uma sequência cinematográfica. Os editores do jornal utilizam-se do plano-contraplano, ou seja, da intercalação de dois planos que ocorrem simultaneamente e em um mesmo espaço, para conferir veracidade e continuidade à ação representada (imagens 23 e 24). Assim, conseguimos ver os detentos que disparam sobre a guarda da PM e, na sequência, o policial que se esconde atrás do balcão retribuindo os tiros. Podemos distinguir também alguns dos agentes penitenciários, que saem em fuga na primeira imagem, passam correndo pela

segunda. A atenção à continuidade é tamanha que, se observarmos com atenção o marcador de horário situado no topo da imagem, podemos ver que a segunda imagem ocorre alguns segundos antes do término da primeira, a fim de fornecer mais um ponto de vista da mesma ação.



Imagens 23 e 24 – Noticiário da Rede Globo monta sequência em “plano-contraplano” com as imagens das câmeras de segurança do COMPAJ (Fonte: G1 AM).

O noticiário mostra o momento em que agentes penitenciários são feitos de escudo e, em seguida, um trecho inédito da câmera no corredor de entrada: alguns segundos após a sequência ser interrompida no primeiro vídeo analisado, a mão de um detento cobre a tela e arrasta a câmera de segurança para o chão, atingindo-a com diversos golpes (imagem 25). A repórter chama atenção para a destruição do equipamento.

Em outro trecho inédito ao Jornal Nacional, observamos a ala dos ditos “jacks”, reservada para presos em situações vulneráveis, como estupradores, ex-policiais ou informantes. Na época dos acontecimentos, porém, a ala era majoritariamente ocupada por membros e lideranças do PCC, a fim de evitar seu contato com os filiados à FDN (COSTA,

2017). A repórter limita-se a descrevê-los como “presos por estupro”. A câmera no local porta a identificação “INCLUSÃO” (imagem 26).

A cena ocorre poucos minutos após o tiroteio no guarda volumes, e se trata do espaço dedicado aos membros do PCC para o qual os membros da FDN estariam se dirigindo. Em meio a varais de roupas e cadeiras e mesas de plástico, os detentos organizam uma pilha de colchões na porta da cela, com o intuito de incendiá-los para deter o avanço dos membros da facção rival. A tática parece funcionar por cerca de vinte minutos, após os quais observamos a entrada de novos detentos no recinto. Eles saltam por cima dos colchões ainda em chamas em um ambiente tomado pela fumaça, mal podemos distinguir suas silhuetas, e se direcionam para as celas do fundo. A inalação da fumaça causada por esse incêndio foi dada como a causa de morte de algumas das vítimas do massacre.



Imagem 25 – Momento em que detento destrói a câmera de segurança localizada no corredor de entrada do COMPAJ (Fonte: G1 AM).



Imagem 26 – Detentos na ala “INCLUSÃO” montam barreira com colchões para impedir avanço de membros da FDN (Fonte: G1 AM).

A montagem do noticiário prossegue mostrando o momento em que detentos são cercados por membros da facção rival em um longo corredor externo identificado como “canil 3.2” e exhibe novamente as imagens em que outros detentos se auxiliam para transpor o muro que os separa do regime semiaberto, registradas na câmera “canil 1.4”.

Ao fim da reportagem, assistimos ao procurador-geral de Justiça do Amazonas, Fábio Monteiro, ressaltar fatores importantes no inquérito do massacre. Ele comenta que a quantidade de armas de fogo encontradas no presídio indica a complacência e corrupção ativa dos funcionários. O noticiário traz sua fala com imagens de um funcionário do presídio feito de refém por alguns detentos armados que circulam pelo corredor de entrada. Essa sequência faz parte dos minutos perdidos com o corte seco na primeira filmagem da coletiva de imprensa, e permite restituir um pouco mais a sequência de acontecimentos (imagem 27).



Imagem 27 – Jornal Nacional “revela” trecho do vídeo que se encontrava indisponível em outras fontes (Fonte: G1 AM).

A presença massiva de câmeras de segurança em um presídio, esquadrihando o espaço, oferecendo uma linha do tempo precisa da movimentação de seus detentos pelo local e garantindo que não existam pontos cegos de vigilância não surpreende ninguém. De fato, esses dispositivos ópticos tornaram-se fundamentais para as casas de correção a partir do século XX, oferecendo a possibilidade de adaptar o modelo do panóptico de Bentham²⁷ para qualquer arquitetura. O modelo proposto pelo filósofo no início do séc. XIX baseia-se em uma construção precisa, onde as celas são dispostas em torno de uma torre central habitada por um guarda responsável por anotar todos os pormenores do cotidiano dos detentos.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os

²⁷ Jeremy Bentham (1782 – 1875) foi um filósofo e iluminista inglês. Na obra de Foucault, Bentham figura como o idealizador do panóptico, um modelo arquitetônico a ser aplicado em escolas e centros de correção que consiste em uma torre central, habitada por um vigia, rodeada de salas (ou celas) que podem ser vigiadas 24 horas por dia. Seu modelo original ainda conta com um intrincado mecanismo de espelhos que bloqueia a visão do guarda na torre, instaurando nos ocupantes das salas a sensação de vigília ininterrupta.

doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (FOUCAULT, 1997, p. 192).

A amplitude do sistema de câmeras de segurança do COMPAJ permite observar a mesma cena por ângulos distintos, com precisão de segundos, como atesta a montagem de “plano-contraplano” realizada pelo Jornal Nacional. Como explica Foucault, esse modelo de instituição baseia-se na vigília incessante para alcançar um duplo efeito, por meio do qual pretende-se não somente manter o olhar constante no detento mas também inibir quaisquer intenções criminais.

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos mesmo se é descontinua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce: enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores (*ibidem*, p. 195).

Assim, nas instituições disciplinares modernas, a câmera de segurança, onipresente nos corredores, alas e áreas externas do presídio, torna-se o símbolo desse poder contínuo. É por meio delas que o poder se faz presente nas celas dos prisioneiros e reitera seu domínio não somente no corpo do detento mas em seu psicológico, a vigília constante como uma eterna promessa de uma punição futura.

Visto dessa forma, a exibição das imagens das câmeras de segurança, que deflagram o andamento da rebelião e o massacre cometido, parecem uma admissão de falha do dispositivo. A presença das câmeras em todos os recintos, multiplicando os pontos de vista para muito além do que poderia sonhar Bentham, pouco fez para deter o avanço da rebelião e o massacre subsequente. Até na identificação de suspeitos de integrar o massacre, as câmeras de segurança do COMPAJ foram de pouca utilidade, sendo superadas nessa função pelo material produzido e distribuído pelos próprios detentos (COSTA, 2017). Sendo assim, o que leva a Polícia Civil a disponibilizar, com o alarde dos maiores telejornais do país, esse material audiovisual para diminuir a extensão do poder público sobre seus detentos?

Disponibilizadas no aniversário de oito meses do massacre, as filmagens das câmeras de segurança vêm integrar um debate público já saturado pela presença das gravações dos penitenciários, que tornaram-se sinônimo da rebelião após a cobertura extensiva. Anos após os eventos, no entanto, encontramos muito mais facilmente fontes com as gravações do circuito interno do COMPAJ do que as gravações feitas pelos detentos, apagadas de muitos portais de notícias e plataformas de compartilhamento de vídeo. Com o passar do tempo, essa

fonte “oficial” torna-se prioritária no referente ao material audiovisual proveniente das rebeliões.

No entanto, não se tratam das únicas gravações realizadas por agentes do poder durante o decorrer do massacre. Do topo de um dos muros externos do COMPAJ, um guarda não identificado filma alguns detentos que descem do segundo andar do presídio auxiliados por uma corda feita de cobertores. As falas dos fugitivos são incompreensíveis, mas conseguimos distinguir o som de ferramentas trabalhando na demolição de um muro e o barulho de tiros. O guarda comenta sobre a cena: “os verme ai ó, fugindo com medo de morrer lá dentro”, e gira a câmera para mostrar seus colegas policiais armados enfileirados sobre o muro (YOUTUBE, 2019).

Em outro vídeo, um funcionário posicionado no mesmo local que o vídeo anterior mostra as comemorações do ano novo, véspera do massacre, no COMPAJ. Ele caminha pela passarela enquadrando as janelas das celas das quais transborda uma luz rosada. Ouve-se música alta, risadas e conversa. O operador da câmera reitera: “Maior festa aqui no COMPAJ, tanto no masculino quanto no feminino”. Ao fim do vídeo, ouvimos também o som de fogos de artifícios lançados de dentro do presídio (Canal AMAZÔNIA REAL, YOUTUBE, 2017).

Ambos os vídeos atestam que o processo de midiaticização, a constante gravação e transmissão em direto do cotidiano, não se tratava de fenômeno exclusivo aos detentos do COMPAJ, mas também se estende aos funcionários e guardas encarregados de conter a rebelião. A preterição desses em prol dos vídeos das câmeras de segurança indica um maior interesse do poder público de controlar a narrativa em torno do massacre. Ao contrário das gravações de funcionários e guardas do presídio – advindas de fontes diversas e distribuídas por redes sociais e fontes não oficiais, similar às gravações realizadas pelos detentos –, os vídeos das câmeras de segurança se concentram todos em uma só fonte, detida pelo poder público, e são mais propícios para um controle preciso e a manipulação de seu conteúdo, observado nos cortes secos durante sua primeira apresentação ou a montagem em “plano-contraplano” das cenas na televisão.

Outros fatores contribuem para dar às gravações das câmeras de segurança um papel de protagonismo na cobertura das rebeliões. Os metadados, isto é, as marcações de data, horário e local onde as imagens foram tomadas, acrescentam na percepção de que estas apresentam uma visão objetiva da realidade apresentada. Esses elementos buscam domesticar a imagem e reduzir os eventos retratados àqueles observados pelas lentes das câmeras de segurança. Trata-se de uma ilusão: à imagem é impossível dar conta da realidade, pois elas

“não passam de um traço fotográfico sobre uma tela, um bouquet de dígitos” (COMOLLI, 2019, p. 99, tradução nossa)²⁸.

As telas não tem como finalidade única mostrar ou dar a ver, elas espalham – e banalizam – o fato de *uma visão limitada por um quadro* (qual que seja, e particularmente temporal: uma duração). E, contraditoriamente, relançam a hipótese enganadora de uma visão como sinédoque: somos convidados a tomar a parte como todo, o pedaço de visível que nos chega enquadrado pelo Todo do visível, ainda que as formas queridas e fabricadas pelas indústrias do espetáculo, os comerciantes da publicidade, as mídias dadas ao sensacional, passe ainda pelo que nomeamos ‘realidade’. Sozinha, a percepção do quadro nos alerta quanto às vontades do poder que supõe, em todas as sociedades, o controle da circulação das ‘imagens’. A tela é um esconderijo que oculta o que não está ‘em quadro’. Multiplicando as telas, você multiplica os buracos negros (COMOLLI, 2019, p.47, tradução nossa).²⁹

Com indicações precisas de local e horário, as filmagens das câmeras de segurança veiculadas em rede nacional convidam o espectador a acompanhar o deslocar dos detentos durante a rebelião. Elas sugerem que, por meio dessa imagem carregada em informações, que extrapolam a carga contida em gravações mais simples, o espectador pode conhecer em detalhes o avanço do massacre, seus mandantes e suas vítimas.

É importante atentar para a forma como as gravações das câmeras de segurança enquadram as rebeliões para compreender os interesses por trás da distribuição massiva pelos meios de comunicação. As câmeras de segurança são posicionadas em uma vértice do espaço a ser observado, “olhando” para esse de cima para baixo. Na linguagem cinematográfica tradicional, esse enquadramento é conhecido como *plongé*, termo francês que significa mergulhar e indica a posição da câmera acima dos sujeitos enquadrados. Também são dotadas de objetivas grande-angular – lentes que oferecem um campo de visão ampliado em detrimento de algumas distorções observadas na imagem.

Não é exagero acreditar que os responsáveis pela coleta e transmissão dessas imagens estejam familiarizados com as formas fílmicas empregadas. Kracauer menciona como durante o regime nazista, a máquina estatal dominava plenamente as formas fílmicas empregadas em seus noticiários, buscando obter o efeito desejado no espectador (KRACAUER, 1988, p. 320). Distorções, hierarquia de planos, enquadramentos, montagem e

²⁸ "Les images agissent en empires, elles veulent tout, elles veulent être tout, mais elles ne sont rien qu'une trace photographique sur un écran, qu'un bouquet de chiffres."

²⁹ C'est que les écrans n'ont pas pour seule utilité de montrer ou de donner à voir, ils répandent - et banalisent - le fait d'une *vision limitée par un cadre* (quel qu'il soit, et notamment temporel: une durée). Et, contradictoirement, relancent l'hypothèse trompeuse d'une vision comme synecdoque: nous sommes invités à prendre la partie pour le tout, le bout de visible qui nous arrive cadré pour le Tout du visible, de même que la mise en formes voulue et fabriquée par les industries du spectacle, les marchands de publicité, les médias rivés au sensationnel, passe pour ce que nous nommons encore 'réalité'. À elle seule, la perception du cadre nous alerte quant aux volontés de pouvoir que suppose, dans toutes les sociétés, le contrôle de la circulation des 'images'. L'écran est un cache qui occulte ce qui n'est pas 'dans le champ'. Multipliez les écrans, vous multipliez les trous noirs."

trilha sonora – todos são recursos disponíveis para manipular o público no interesse da transmissão. A técnica utilizada pelas câmeras de segurança – o enquadramento em *plongé* e a câmera grande angular – possuem longa tradição no meio cinematográfico e são indicativos dos interesses na transmissão dessas imagens.

Com a câmera disposta de forma a observar os sujeitos de um ponto de vista mais alto, a imagem enquadrada em *plongé* sugere uma relação hierárquica de superioridade dos elementos em primeiro plano em relação aos observados ao fundo da imagem. Esse efeito vem pelo engrandecimento das figuras em primeiro plano e foi explorado por cineastas ao longo da história. É com um uso recorrente deste recurso, por exemplo, que Serguei Eisenstein (1898 – 1948) fotografa a sequência das escadarias de Odessa, retratando o massacre de civis rebelados contra o Império nas mãos dos soldados da Rússia czarista (imagem 28). O uso do enquadramento em *plongé* reflete a visão que o império Russo tinha de sua população, distanciando os soldados da população e facilitando o massacre por meio da despersonalização de suas vítimas. O posicionamento da câmera favorece a percepção dos sujeitos enquanto distantes e pequenos, limitando a leitura das nuances em seus rostos e gestos.



28.

A sequência das escadarias de Odessa, de *O Encouraçado Potemkin*, utiliza o enquadramento em *plongé* para sinalizar o desprezo pela vida humana na Rússia imperial.

Imagem 28 – Fotograma de *O Encouraçado Potemkin*, Serguei Eisenstein, 1925, p/b, som, 74min.

Um efeito similar ocorre com a utilização de objetivas grande-angular. Mais comumente utilizadas para fotografar grandes paisagens externas, devido à curvatura da lente que possibilita um campo de visão maior, esse recurso transforma-se completamente quando levado para espaços internos e mais apertados. A distorção nas extremidades da imagem é

acentuada e provoca um efeito de desrealização do espaço e dos sujeitos, deformando suas características.

Utilizadas em conjunto, essas ferramentas emprestadas do arsenal audiovisual contribuem para a despersonalização do referente nas cenas retratadas. Elas dispõem o sujeito com o corpo diminuído (devido ao enquadramento) e retorcido (efeito da objetiva) e não por acaso persistem na encenação de crimes violentos veiculados na televisão e redes sociais.

Uma busca nas redes sociais pelas palavras chaves “cpf cancelado” permite encontrar uma multitude de vídeos retratando reações a assaltos e outros crimes resultando em desfechos mortais (imagem 29). As imagens são compartilhadas em tom de comemoração por partidários de políticas armamentícias, perfis voltados para a segurança pública ou até pelos perfis oficiais de políticos eleitos, como o senador Flávio Bolsonaro (PL – RJ) ou o deputado federal Sargento Fatur (PSD – PR). Em todos os casos, as mesmas formas fílmicas aqui discutidas se repetem. Sua reprodução massiva favorece os proprietários das redes sociais em que são compartilhadas por meio do engajamento de cliques e usuários nas plataformas que os hospedam.



Imagem 29 – Reações a assaltos registradas por câmeras de segurança são veiculadas nas redes sociais em tom de comemoração (Fonte: Twitter).

Essas formas estéticas aparecem predominantes na representação da violência por condizerem com um desejo do espectador de observar a violência de maneira inadulterada, considerada objetiva e mais próxima da realidade. Pela maneira como enquadra a imagem,

distorcendo o espaço e os sujeitos nele, e por não dependerem de um operador, as gravações das câmeras de segurança coincidem com a concepção de uma imagem “menos manipulada” pelos espectadores. Isso não quer dizer que sejam menos passíveis de manipulação, seja pelos responsáveis por sua captação ou sua reprodução.

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras – hoje, todas as imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita – e menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas (SONTAG, 2003, p.26 e 27).

A câmera de segurança, dispositivo concebido para ampliar e facilitar a vigília instaurada pelo panóptico de Bentham e abrandar o crime por meio da sua observação constante, reduziu-se a testemunha ocular de delitos violentos. Com suas imagens transmitidas em rede nacional e por meio da internet, sua função deslocou-se do âmbito do mecanismo de correção para tornar-se o meio de veiculação dos suplícios – o lo da tortura e execução apresentado pelo poder para o público (FOUCAULT, 1997, p.13). As filmagens de atos violentos retransmitidas ao espectador buscam repassar a ele a função do olhar opressivo exercido pelo panóptico.

A violência do quadro sobre o campo visual do espectador – assim coagido – evidencia as operações ligadas às potências do olho, foco ao mesmo tempo pulsional e fantasmagórico, órgão preponderante, organizador central... Benéfico ou maléfico, em cada um de nós subsiste o antigo sonho de exercitar esses poderes. Se eu te vejo, te mato, se você me vê, estarei morto... Jogos de criança, sem dúvida, mas vida e morte, angústia, medo, vertigem, mal-estar, cegueira, tudo isso participa de uma história do olho, tudo isso é conhecido (COMOLLI, 2008, p.140).

Veiculadas na televisão – interrompidas por comerciais – ou hospedadas em plataformas virtuais – margeadas por publicidades –, as gravações de câmeras de segurança captando momentos de violência garantem o lucro dos responsáveis pelas redes de comunicação e passam a atuar com a dupla função do suplício no sistema capitalista.

[...] numa economia servil, os mecanismos punitivos teriam como papel trazer mão de obra suplementar - e constituir uma escravidão “civil” ao lado da que é fornecida pelas guerras ou pelo comércio; com o feudalismo, e numa época em que a moeda e a produção estão pouco desenvolvidas, assistiríamos a um brusco crescimento dos castigos corporais – sendo o corpo na maior parte dos casos o punico bem acessível; a casa de correção – o Hospital Geral, o Spinhuis ou Rasphuis – o trabalho obrigatório, a manufatura penal apareceria com o desenvolvimento da economia de comércio (FOUCAULT, 1997, p. 28).

No contexto da rebelião no COMPAJ em janeiro de 2017, as câmeras de segurança desdobraram-se em diversas funções. Enquanto instrumento anexo ao suplício sofrido pelas vítimas, retoma papel mercadológico ao oferecer imagens para alimentar a máquina midiática que lucra com a destruição de seus corpos. É significativo, portanto, que a maioria desses corpos pertençam a homens negros – uma herança estrutural da economia servil vivida nos tempos da escravidão no Brasil³⁰. Enquanto dispositivo panóptico, concebido para estender a vigilância para o âmbito do psicológico dos detentos, representa a presença ininterrupta do poder entre os muros da prisão. Aqui torna-se relevante o gesto de alguns detentos ao destruir as câmeras ou ocultar suas faces nos primeiros momentos da rebelião, embora os mesmos sejam responsáveis pelo registro e transmissão imagéticas momentos mais tarde.

No decorrer das rebeliões no COMPAJ e Alcaçuz, detentos munidos de telefones celulares filmaram e transmitiram cenas diversas: desde retratos do massacre e vídeos de intimidação, dirigidos à facções rivais, a cartas abertas à população civil denunciando casos de corrupção e má gestão nos presídios e na contenção das revoltas. Trata-se de uma tomada da narrativa por sujeitos muitas vezes delegados a serem objeto das notícias. Ao quebrarem as câmeras do presídio e cobrirem seus rostos, mas levantarem suas câmeras para os acontecimentos, os detentos encaminham o espectador a assumir o seu ponto de vista e partilhar de suas inquietações no decorrer das rebeliões.

No sábado seguinte à rebelião no COMPAJ, que resultou na morte de 56 presidiários, o Jornal Nacional veiculou a chamada do Fantástico do dia seguinte. A primeira matéria, de maior destaque para o programa de variedades, foi anunciada da seguinte forma: "Os bastidores da rebelião de Manaus e a porta aberta para as drogas na fronteira com a Colômbia são assuntos do Fantástico de amanhã" (JORNAL NACIONAL, 2017). Já bem cedo, na cobertura midiática à chacina nos presídios em janeiro de 2017, adotou-se a metáfora do espetáculo, propondo ao espectador a possibilidade de conhecer os bastidores dessa produção macabra, que puderam assistir do conforto de seus monitores, e posicionando os massacres como fitas de entretenimento as quais podemos conhecer os segredos de sua produção.

³⁰ O 14º Anuário de Segurança Pública, publicado em 2020, aponta que a população carcerária brasileira negra constitui pelo menos 438,7 mil homens, equivalente a um terço dos presos com informação de cor/raça disponível. Além disso, o estudo demonstra como essa proporção tende a crescer – efeito de políticas institucionais que atingem de maneira desproporcional a população negra brasileira (ACAYABA e REIS, 2020).

A apresentadora Poliana Abritta anuncia as “imagens exclusivas da chamada fila do pó, onde as drogas eram distribuídas à vontade dentro do presídio onde morreram 56 presos” (JORNAL NACIONAL, 2017). A filmagem que acompanha sua fala foi produzida por um aparelho de baixa resolução – provavelmente o celular de um dos detentos –, passando por um corredor onde os presidiários se enfileiram para consumir cocaína armazenada em um prato fundo nas mãos de um homem que organiza o evento. Os homens reagem à presença da câmera com alegria, gesticulam e sorriem quando passam pela objetiva (imagens 30 e 31). Na chamada do programa, o trecho da reportagem sobre o COMPAJ é sucedido pela matéria sobre o tráfico de drogas na fronteira brasileira com a Colômbia, já anunciada. Em seguida, outra tragédia urbana é abordada – o familicídio em Campinas que deixou 12 mortos, também na virada do ano de 2016 para 2017 – juntamente com reportagens mais leves, como uma crônica do trajeto da mais longa linha comercial de ônibus do país.



Imagens 30 e 31 – Chamada do Fantástico expõe a “fila do pó” no COMPAJ, sugerindo ligação entre o consumo de drogas e a violência observada na rebelião no presídio (Fonte: Rede Globo).

A variedade de temáticas abordadas no espaço de um minuto da chamada, veiculada na véspera do programa, dá o tom da cobertura do Fantástico aos massacres e chacinas que atingiram os presídios brasileiros no começo de 2017. Fora a reportagem sobre o tráfico de drogas na fronteira com a Colômbia, que se relaciona com o uso de cocaína pelos detentos do

COMPAJ, parece sugerir que o estopim da rebelião foi o consumo de drogas pela população carcerária, eximindo parte da culpa do poder público e das empresas privadas envolvidas na gestão dos presídios superlotados e palcos de diversas afrontas aos direitos humanos, nenhuma outra chamada se relaciona com a temática da matéria principal, mudando radicalmente o tom das reportagens após metade do comercial.

Nas mãos dos programas de variedade que operam sob o espetáculo, os massacres tem o mesmo valor mercantil enquanto entretenimento que as crônicas dos viajantes de ônibus. Da mesma forma que os portais de notícias *online* posicionam as manchetes sobre o massacre ao lado de matérias sobre alguns aspectos menos escatológicos do evento, como a já citada fuga midiática do detento Brayan Bremer, a montagem do programa de variedades pode "igualar" essas temáticas, retirando o peso das mortes de 56 detentos aos olhos do espectador ao suceder sua reportagem com outras formas de espetáculo.

A edição do Fantástico cobrindo “os bastidores da rebelião em Manaus” foi ao ar no dia 8 de janeiro de 2017, marcando uma semana do massacre que levou 56 detentos. Embora no primeiro momento da cobertura midiática os presidiários tenham conseguido um protagonismo ao veicular de dentro do centro de detenção as próprias filmagens da rebelião, com cenas de violência explícita que logo cativaram o interesse da mídia, e se transformando ao mesmo tempo em sujeitos e objetos da notícia, a semana de cobertura que se seguiu viu o controle das imagens passar de volta aos braços dos conglomerados de mídia que habitualmente o detêm.

Na falta de novo material audiovisual que captasse a atenção do público, como as cenas de assassinatos que foram registradas no dia da rebelião, os detentos perderam o controle da narrativa, voltando a ser representados nos noticiários pelas imagens clichês dos braços que balançam para fora das grades de celas superlotadas. Interessados em retomar o papel de protagonismo que os primeiros dias de cobertura da rebelião deu aos detentos do COMPAJ, presidiários em outros centros de detenção, que serviram de palco para rebeliões nas semanas seguintes, passaram a tomar maior cuidado na produção e veiculação do material audiovisual.

Nem a profusão de imagens ligadas à rebelião foi capaz de mitigar aquilo que escapa à aparente mesmice das informações. Por isso mesmo, entre as imagens que compõem as notícias em torno do tema, duas são tomadas a partir de sua exposição ao equívoco: uma que considero cena prototípica [...], por tratar-se de uma cena domesticadora da interpretação, presidiários encarcerados em celas superlotadas, exemplar que concentra o já-visto; e outra que se traduz em um recorte significativo de uma filmagem feita pelos presidiários comemorando os resultados da rebelião (DOS ANJOS, 2018, p.62).

Nos vídeos feitos durante os massacres que se seguiram observamos, que os homens passam a filmar uns aos outros, ao invés de focar nos cadáveres de seus companheiros de cela, e expõem às câmeras suas demandas e intenções com as rebeliões. O narrador invisível, que permanece atrás da câmera enquanto comenta as cenas, é trocado por narradores em cena, membros das facções que são filmados por seus colegas enquanto discursam para a câmera e, por extensão, para o espectador. Trata-se de uma evolução na *mise-en-scène* dos presidiários, mais elaborada com a inclusão de outros indivíduos conscientes de sua relação com a câmera além do próprio operador. Essa nova relação com a câmera por parte dos presidiários pode ser observada em vídeos que analisaremos mais à frente, como aquele que registra o confronto dos detentos de Alcaçuz com os guardas de cima dos muros da penitenciária. Com mais membros envolvidos no processo filmico, “cada um vê por si mas vê com os outros e registra para os outros. Filmar implica um conjunto, um coletivo; e não se faz sem se mostrar” (COMOLLI, 2019, p. 11, tradução nossa)³¹.

É importante lembrar que a partilha é própria ao dispositivo filmico: se os detentos se filmam, é para que o espectador os assista, e se falam, é para que o espectador os escute. Em um cenário onde as imagens são retrabalhadas de acordo com os interesses do responsável por sua transmissão, Comolli nos alerta que o audiovisual ainda conta com uma carta na manga na disputa dos presidiários pelo destino de suas imagens: a faixa de áudio.

(...) as imagens não constituem um sistema a não ser nas condições estritas de um conjunto ou de uma montagem que as ligue umas às outras. Elas são, se não, sem fogo nem lugar, nômades de um tráfego sem limites. E isso muda tudo. Uma imagem no meio de outras: por que não, pode ser uma colagem, uma marchetaria. Uma palavra em meio a outras, não, convém aplicar um mínimo de regras, fronteiras, relevos (COMOLLI, 2019, p. 100, tradução nossa)³².

A necessidade das palavras de se articular em um sistema estabelecido remete-as ao real. Hospedada no site da Folha, uma matéria sobre os massacres no sistema prisional brasileiro em janeiro de 2017 conta com um vídeo com cortes de outros vídeos (FOLHA DE S. PAULO, 2017b); o site não se importa em exibir o material gráfico das gravações, limitando-se a, no máximo, borrar áreas mais sensíveis da imagem, mas ocupa-se em misturar cenas ocorridas em dois presídios diferentes – portanto conflitos travados entre facções diversas. Mais importante, apaga-se a faixa de áudio – penitenciários reclamam das condições inumanas que são submetidos e da inação dos governos estadual e federal frente às

³¹ "Chacun voit pour soi mais voit avec les autres et enregistre pour les autres. Filmer implique un ensemble, un collectif; et ne se fait pas sans montrer."

³² "[...] les images ne font système que dans les conditions strictes d'un assemblage ou d'un montage qui les reliant les unes aux autres. Elles sont, sinon, sans feu ni lieu, nomades d'un trafic sans limites. Et cela change tout. Une image au milieu d'autres: pourquoi pas, cela peut être un collage, une marqueterie. Un mot au milieu d'autres, non, il convient d'appliquer un minimum de règles, de frontières, de déclinaisons."

repetidas denúncias de corrupção – substituída por um *voice over* genérico que destaca a violência dos acontecimentos.

Para o “imaginário do bom gosto” é compreensível a exibição de imagens chocantes, onde a civilização ocidental identifica seu inimigo, mas é inadmissível que por trás da chacina veiculada em rede nacional existam reivindicações legítimas e o desejo de grupos inteiros pela sobrevivência (SONTAG, 2003, p. 15). É uma tendência que se repete: não há escrúpulo em se exibir a morte televisionada, mas raramente ela é ouvida. Repórteres narram por cima das demandas de sequestradoras e das negociações de agentes policiais. Trata-se da última linha de defesa na batalha pelo controle da comunicação: confrontados com as possibilidades limitadas de manipulação da faixa de som – ainda mais quando comparada às inúmeras interferências que se fazem no campo visual –, os meios de comunicação de massa optam por excluí-la por completo, negando-se o risco do aparecimento de qualquer coisa de inesperada.

Apesar das intenções comunicativas dos detentos ao gravar vídeos respondendo diretamente à reportagem veiculada sobre eles pelo Fantástico e se endereçando à população civil com suas demandas e reclamações, suas falas raramente foram ouvidas, com as mídias tradicionais voltando toda sua atenção às gravações de cenas violentas e negando-se a transmitir os vídeos onde os detentos tentam estabelecer vias de comunicação com o espectador. A situação nos mostra como, no regime do espetáculo, a visibilidade é uma moeda a ser negociada por seus detentores; os presidiários, aos quais comumente nega-se a visibilidade – falta condensada no Regime Disciplinar Diferenciado, a popular “solitária” –, agarram-se à possibilidade de protagonizar seu próprio discurso enquanto outros indivíduos envolvidos com as manifestações e que comumente detêm a visibilidade, escolhem a anonimidade no momento do tumulto, como veremos a seguir. Para os detentos, as respostas gravadas ao programa Fantástico são uma possibilidade de iniciar um diálogo com a sociedade civil, expondo a situação precária vivida em muitos presídios do país, embora esse material audiovisual tenha ganhado muito menos destaque na mídia, desprovido das qualidades que fizeram a fama de seus irmãos mais escatológicos.

Mesmo com a metáfora cinematográfica em sua chamada, que convida o espectador a conhecer os bastidores dessa produção de horror que foi o espetáculo das mortes televisionadas durante a rebelião no COMPAJ, a reportagem do Fantástico não faz uso das gravações realizadas pelos detentos. A única exceção são as imagens da “fila do pó”, alardeada na chamada para a reportagem no dia anterior, as quais descobrimos, ao longo da matéria, se tratarem de um material registrado quatro anos antes da chacina. Para ilustrar os

quase nove minutos de cobertura, o Fantástico utiliza-se de tomadas aéreas feitas por helicóptero e imagens das câmeras de segurança do circuito interno do COMPAJ – que naquele momento ainda não haviam sido disponibilizadas para o grande público.

A reportagem começa destacando o presídio de Campo Grande onde estava preso Zé Roberto da Compensa, líder da FDN que deu a ordem para iniciar a rebelião no COMPAJ a partir de sua cela no Regime Disciplinar Diferenciado; a narração destaca que, apesar da imposição da “solitária”, os chefes da facção continuam a receber visitas, sugerindo certo relaxamento nas regras como fator decisivo para a deflagração do massacre. Essas cenas são ilustradas com imagens da festa de aniversário do líder criminoso, onde todos os demais convidados aparecem borrados pela edição do programa. Em seguida, a narração nos dá alguns dos principais dados da rebelião: a morte de 56 detentos no COMPAJ, com mais quatro assassinatos na Unidade Prisional do Puraquequara, também em Manaus, e a fuga de 183 presidiários de acordo com a contagem oficial do estado. Aqui, as imagens se alteram entre filmagens das câmeras de segurança do COMPAJ e gravações feitas pela equipe do programa. Essas gravações variam entre tomadas do lado externo do presídio no dia da chacina, com imagens da chegada de viaturas de reforço e dos familiares de condenados que aguardavam notícias às portas da prisão, e tomadas aéreas de dentro do presídio durante a rebelião e nos dias que se seguiram.

Essas imagens gravadas pela equipe do programa reforçam os clichês audiovisuais já estabelecidos pelo telejornalismo brasileiro na sua cobertura da crise carcerária no país: os detentos são filmados como uma só massa amorfa, todos aglomerados ao fundo da cena portando os uniformes idênticos, ou desfragmentados em membros distintos, os braços balançando para fora das celas como se não fossem ligados aos homens por trás das barras (imagens 32 e 33). Esses clichês na representação podem desumanizar os sujeitos fotografados pois ora os priva de identidade e personalidade, apresentando-os apenas como parte da massa carcerária ao invés de sujeito atuante, ora os despersonaliza, omitindo sua presença do espectador por detrás das grades deixando apenas um membro visível. Também contrastam com as gravações dos próprios detentos, tomadas feitas da altura do rosto que enquadram seus colegas por inteiro, muitas vezes ao centro da imagem, elencando-o como protagonista da cena assistida.



32.



33.

Imagens 32 e 33 - Membros balançando para fora das celas e a massa carcerária disforme – Gravações feitas pela equipe do Fantástico reforçam clichês audiovisual na representação do presidiário (Fonte: Rede Globo).

Enquanto as imagens nos mostram os corredores vazios do COMPAJ nos dias seguintes à rebelião, a narração nos chama atenção para a “selvageria” com que os assassinatos no presídio foram cometidos. Curiosamente, as facções PCC e FDN não são citadas por nome pela repórter, que aponta que a maioria das vítimas “eram principalmente de uma facção rival da região sudeste que estaria em guerra com a quadrilha amazonense pelo controle do tráfico na região norte”. O superintendente da polícia federal do Amazonas, Marcelo Rezende, comenta sobre o grau de violência com que os detentos agiram durante a rebelião. Segundo o policial, as execuções se tratam de uma estratégia das facções para reafirmar o controle dos territórios ocupados – as gravações das cenas de extrema violência se enquadrando nos moldes da propaganda que apenas reafirma os laços previamente estabelecidos, como discutimos anteriormente; “eles têm realmente no DNA deles, vamos dizer assim, essa marca da violência, da brutalidade”, diz o superintendente.

Em seguida, a repórter entrevista um dos policiais militares que estavam na guarda do COMPAJ no dia da rebelião. O homem é fotografado contra a luz, de forma a esconder a sua identidade. Ele nos dá detalhes da linha do tempo dos acontecimentos, comentando sobre como os detentos se prepararam para a rebelião expulsando os visitantes que ainda estavam

no complexo penitenciário. Para ilustrar sua fala, o policial nos mostra, em uma fotografia, alguns detalhes da arquitetura do COMPAJ, chamando atenção para a proximidade das áreas reservadas ao regime semiaberto e ao fechado, motivo pelo qual, segundo ele, os detentos tiveram maior facilidade no acesso a armas e no planejamento da fuga em massa.

A repórter nos fornece novos dados da população do COMPAJ, detalhando que, no dia da rebelião, o presídio contava com 1229 detentos – muito mais do que os 445 que o complexo é equipado para receber. Sua fala é montada com um trecho da fala do policial entrevistado anteriormente que diz que “eles mandam e desmandam”, sem especificar a quem “eles” se referem. Vemos então as imagens da “fila do pó”, na qual a repórter destaca a falta de preocupação com que os detentos fazem uso da droga e interagem com a câmera registrando a cena: “uma comunhão de ócio, impunidade e falência do sistema”. As cenas realçam a facilidade com que materiais ilícitos circulavam no interior do complexo e, embora não vejamos nenhuma arma de fogo nessas imagens, a repórter nos garante que os armamentos dos detentos entraram no presídio da mesma maneira.

A cena seguinte nos mostra a repórter dentro de um carro à noite, na estrada para o COMPAJ. Ela nos explica que, após o massacre, o acesso ao presídio foi interditado, e, por isso, ela e a equipe tentam chegar próximos durante a noite, na esperança de driblar a vigilância imposta pelo estado. Nas portas do COMPAJ, eles encontram uma fila de detentos do regime semi-aberto que se organiza para adentrar o presídio após o fim de sua saída. A reportagem parece se indignar com as saídas dos presidiários, direito previsto por lei para condenados ao regime semi-aberto. O policial militar que estava de vigia nos garante que os presos do regime semi-aberto passam seus dias na cidade cometendo crimes: “Vai pra cidade de Manaus, mete, assalta. Mata as pessoas, rouba. Destrói caixa eletrônico e volta pro complexo”, ele nos diz – a rotina do detento do lado de fora da prisão não passa de uma suposição, mas, exibindo esses comentários vindos do guarda que estava presente durante a rebelião, a reportagem tenta sugerir um argumento de autoridade que validaria a fala do policial.

Em seguida, a reportagem tece alguns comentários sobre a Umanizzare, empresa privada de São Paulo responsável pela gestão do regime fechado do COMPAJ, entre outros presídios. As principais críticas se referem à falta de armamento disponibilizado aos agentes de ressocialização da empresa atuando na penitenciária, disposição prevista por lei. A sugestão é a de que um armamento mais pesado nas mãos dos agentes da penitenciária, que não são policiais e não recebem treinamento adequado para lidar com armas de fogo, teria sido mais eficaz em conter a rebelião. Não há comentários quanto aos valores hiperinflados

que o estado do Amazonas pagava à Umanizzare por cada presidiário no COMPAJ – o valor apresentado de R\$ 4.709,78 por detento em muito ultrapassa a média nacional para esses gastos, de R\$ 1.800 (ANDRADE, 2021) –, um presídio superlotado com o triplo de detentos do que sua capacidade máxima permite. A reportagem se encerra com imagens do Cemitério do Tarumã, também em Manaus, que teve de abrir uma nova ala para receber as vítimas da chacina no COMPAJ.



Imagens 34 e 35 – Cenas do pátio do presídio de Alcaçuz, onde vemos o muro de contenção improvisado com contêineres feito para impedir o avanço dos conflitos entre SDC e PCC e um jovem detento entretido com seu aparelho celular. (Fonte: Youtube)

Preocupados em retomar o controle sobre sua própria representação após o primeiro momento de interesse com as filmagens e a subsequente cobertura midiática, detentos de outros presídios que se rebelaram nas semanas seguintes – principalmente a penitenciária de Alcaçuz, no Rio Grande do Norte, onde a facção Sindicato do Crime do Rio Grande do Norte entrou em conflito com membros do Primeiro Comando da Capital – resolvem retomar a mesma tática de mediação dos acontecimentos nas penitenciárias durante as rebeliões que foi vista no COMPAJ. Além dos vídeos contendo cenas mais explícitas que retomam os

mesmos elementos já visto nas gravações da primeira chacina (degolações, membros decepados amontoados nos pátios do presídio, cenas do conflito com os guardas e os membros das outras facções), agora observamos cada vez mais vídeos onde os detentos se dirigem diretamente à câmera e, por consequência, ao espectador.

Um vídeo hospedado no Youtube, intitulado “AGORA VÍDEO FEITO PELO PCC DENTRO DO PRESÍDIO DE ALCAÇUZ NO RN, URGENTE”, nos dá o primeiro indício das tentativas de comunicação estabelecidas pelos detentos envolvidos nas rebeliões com a população civil. Nele, um preso filiado ao PCC filma os pavilhões do presídio de Alcaçuz ocupados pela facção paulista enquanto tece críticas e ameaças ao Sindicato do Crime do RN. O vídeo é gravado em primeira pessoa e, logo no começo, o operador da câmera e narrador explicita sua função: "desmentindo o vídeo vinculado à reportagem do Fantástico". Fica claro o intuito dos presidiários de propor suas próprias versões dos eventos e, a partir daí, emanciparem-se de objetos da notícia para tornarem-se também seus sujeitos.

O vídeo começa enquadrando um dos pátios do complexo de Alcaçuz que vemos por meio de uma porta aberta (imagem 34). O contraste forte entre o externo e o interno banha o pavilhão onde se encontra o detento filmando, causando o interior da sala a ser preenchido por sombras ampliadas pela baixa qualidade da câmera digital utilizada na captação das imagens. O narrador começa seu discurso:

Então, aqui é mais um vídeo postado diretamente de Alcaçuz. Dentro do PV 4 aqui tomado pelo Primeiro Comando da Capital, desmentindo o vídeo vinculado na reportagem do Fantástico. Ali na frente ali ó, depois dos containers, é o pavilhão 3, dado pela polícia aí ao Sindicato do RN. Aqui, ó, aqui foi onde onde nós tomou. Aqui é o PV 4 aqui, nós tomou. Tomamos na faca e na bala aqui, ó, matamos um bocado de sindicato melado de bosta. Ali, ó, foi a polícia que deu a eles ali, ó, o PV 3, tá ligado? O PV 3 foi a polícia que deu a eles, agora aqui é conquista de guerreiro, de homem. Metemos a faca aí num bocado, metemos bala num bocado, tá ligado? E tamo aqui dentro.

Enquanto fala, a câmera enquadra o pátio onde se encontra o pavilhão 4, tomado pelos membros do PCC, e o muro formado por contêineres feito pelo estado para impedir a livre circulação de presos de ambas facções durante a rebelião. Os muros do pavilhão portam pichações com os dizeres “PCC 1533”, numeral utilizado pelos membros da facção para sinalizar sua filiação.

Ali no pátio, um jovem sentado em uma cadeira de plástico parece se distrair no celular, ignorando as filmagens de seu colega (imagem 35). Dentro do pavilhão, outros aliados observam as atuações do câmera. Além dos escombros que tomam boa parte do pátio externo, os muros do pavilhão se encontram parcialmente destruídos, com grandes rombos frutos da rebelião e das tentativas de fuga. Um dos detentos tenta falar algo, mas a baixa

qualidade de captação de som da câmera acoplada ao aparelho celular utilizada pelo operador nos impede de distinguir o que diz.

A filmagem, então, adentra o pavilhão. Nesse trecho, filma primariamente o chão das acomodações, nos impedindo de ter uma imagem mais precisa da arquitetura do local. O ambiente é habitado por outros colegas, que transitam em frente à câmera. O operador sai por uma porta – talvez seja um buraco causado por explosão, conseguimos identificar alguns escombros na parte direita da armação – e emerge em outro pátio, esse ainda mais repleto de escombros, bem como pedaços de tecidos, plásticos e lixos. O narrador explica que, naquele ponto, se encontravam membros do Sindicato do Crime estrategicamente posicionados para atingir o pavilhão 5, antes ocupado pelos membros do PCC, com pedras e outros projéteis. Em tom de denúncia, ele acusa do SDC de agir dessa forma até mesmo com as visitas recebidas pelos detentos: “patifaria”, diz outro preso, e o narrador replica. Ele se aproxima de um buraco da parede pelo qual podemos observar o pavilhão 5 ao fundo (imagem 36).



Imagens 36 e 37 – Cenas do presídio de Alcaçuz: um buraco na parede permite observar o pavilhão 5 do outro lado, e os restos mortais dos detentos da facção oposta mancham as paredes do pátio (Fonte: Youtube).

O operador filma os muros externos do pavilhão e se orgulha das pichações do PCC que tomam as paredes do local antes dominado pela facção rival. Depois, vira a câmera para o chão e nos mostra o que diz serem os restos mortais dos membros do SDC executados durante a rebelião.

Aqui é bagaço deles aí ainda, ó. Garapa deles, tá ligado. O corpo deles aí. Aqui é o papo reto, do que acontece. Aqui nós não trabalha com mentira não, nós trabalha com a transparência. Aqui é o PV 4 tomado, PCC tomou do sindicato melado de bosta. Aí, ó, bagaceira deles, que eles caíram ali ó. Era caindo só de bolo. Olha o sangue escorrendo ali, ó. Só de bolo de sindicato aí ó. É o açougue aqui, tá ligado, nós transformou num açougue. Pedacinho em tudo que é canto deles aí ó. Pedacinho aqui, tá ligado. É o açougue.

Graças à baixa fidelidade da câmera de celular, mal conseguimos distinguir o que compõe a mancha no canto do pátio que o cinegrafista enquadra (imagem 37). A cor amarronzada espalhada pelo muro sugere sangue seco – em outro trecho das paredes, um grafismo “PCC 1533” foi traçado com o mesmo material. Ao lado do operador, outro homem comenta sobre os restos mortais dos rivais e cutuca um pedaço do que assumimos ser carne com a ponta de seu facão.

Esse registro da rebelião em Alcaçuz feito por um membro do PCC se destaca pelo amplo espaço do presídio que o cinegrafista percorre. Podemos ver dois pátios distintos, bem como detalhes do interior do pavilhão 4. No entanto, graças à baixa qualidade da câmera utilizada e às escolhas de enquadramento do operador, que muitas vezes filma o chão à sua frente sem se preocupar em enquadrar seus sujeitos, o espectador pode ter muita dificuldade em discernir os elementos da imagem, cobertos por sombras e distorções próprias da câmera digital. No interior do pavilhão, embora consigamos ver os detentos que habitam o local, mal conseguimos entender sua arquitetura e a disposição das pessoas naquele espaço. Em sua análise das fotografias feitas por membros do *Sonderkommando* no campo de concentração de Auschwitz, retrabalhadas em posteriores reproduções de modo a facilitar a leitura de seus elementos pelo espectador, Didi-Huberman destaca:

A massa negra que envolve a visão dos cadáveres e das fossas, essa massa onde *nada é visível*, dá, na realidade, uma *marca visual* tão preciosa quanto o resto da superfície impressionada. [...] Esta massa negra dá-nos a ver a própria situação, o espaço de possibilidade, a condição de existência destas fotografias. Suprimir uma “zona de sombra” (a massa visual) em proveito de uma luminosa “informação” (a confirmação visível) é fazer como se Alex tivesse podido tirar tranquilamente estas fotografias ao ar livre (Didi-Huberman, 2020, p. 60).

Longe de ser um “defeito” a ser apontado nessa gravação, diminuindo seu valor como testemunho dos homens responsáveis por sua produção, todos esses pontos ilegíveis da imagem constituem marcas de sua fenomenologia, atestados das condições materiais em

torno da captação dessas imagens; são “a própria marca do estatuto último a partir do qual estas imagens devem ser compreendidas: o seu estatuto de acontecimento visual” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 61).

Do outro lado do conflito, em um vídeo postado no Youtube no dia 26 de janeiro de 2017, quase duas semanas após a eclosão do massacre na penitenciária de Alcaçuz, e intitulado “Rebelião em alcaçuz – Sindicato do RN vs PCC”, um membro da facção potiguar filma o pátio do presídio, já arrasado em consequência da chacina e da fuga em massa, e tece acusações graves contra a gestão da penitenciária. O vídeo começa com o aparelho celular usado para a tomada de imagens indo das mãos de um detento para outro, que passa a cumprir a dupla função de câmera e narrador. Enquanto o dispositivo troca de mãos, ouvimos um dos detentos que avisa ao operador “tá gravando já”. A câmera transita por meio dos detentos que se enfileiram e nos mostra o pátio vazio, repleto de destroços, e do outro lado percebemos algumas figuras que supomos pertencerem à facção rival. Enquanto a imagem se conserva no pátio, enquadramento que se manterá até o fim da gravação, apesar das pequenas tremidas do operador, a narração dos detentos começa:

Olha ai, ó, o que os bicho tão fazendo aí, ó. Jogando as bolsas ai com os telefones pra falar com não sei quem, maior corrupção ai, tá ligado? Os bicho ai dando apoio a esses bicho ai, covardeando com nós ai. Já transferiu metade de nós ai já, tá deixando a gente em minoria, tá entendendo? E nós quer uma posição aí, viu. Porque o RN é nosso, o estado é nosso. Se esses bicho é PCC bota lá pra São Paulo que o estado é nosso, o estado todinho. E a rebelião não é só aqui não, vai ser no estado todinho, na rua, em todos os cantos (Canal WTF, YOUTUBE, 2017).

Quando os presidiários começam a ficar agitados com as afirmações de posse do estado do RN – instâncias da comunicação fática que só reafirma os laços já traçados entre os membros da facção e sua disputa territorial –, um deles intercede e pede que tornem a falar acerca das denúncias de corrupção que rondam a gestão da penitenciária durante a rebelião.

Ao contrário dos vídeos anteriores e da grande maioria do material audiovisual resultante do massacre no COMPAJ, os presos do Alcaçuz agora enxergam na câmera um instrumento que permite muito mais do que registrar os próprios assassinatos: o dispositivo se torna uma possibilidade de comunicação com a sociedade civil e uma ferramenta para fazer ver a experiência do detento em um sistema falido e repleto de corrupção. Os detentos tentam fazer com que sua mensagem seja clara e chegam a trocar de porta-voz após o lembrete de evitar desviar do tópico. Os colegas encorajam “fala mais, fala mais aí, pô”, e o narrador retoma suas acusações:

Ai ó o que tá acontecendo aqui ó. A corrupção dentro da cadeia. Direção comprada pelo PCC. Ó o que tá acontecendo aqui ó. Eles acabaram de jogar um telefone pra cima, pra guarita, pra falar com o diretor. E o diretor tá na linha com um dos preso de linha de frente deles. Aqui quem

comanda no estado do Rio Grande do Norte é nós, do Sindicato, e junto com a massa. Nós não vai perder o prédio que de direito é nosso, nosso estado, nós não vai perder pra quem é de São Paulo. A corrupção está acontecendo aqui, a corrupção. O estado tá sem verba e eles tão aceitando verba, tão se corrompendo. Com os verme, contra nós, que somos do estado do Rio Grande do Norte. Nós só quer o que no direito é nosso, que é o nosso estado, e nós não vai perder pra ninguém do PCC, que é lá de São Paulo. São Paulo é longe daqui, então bota eles pra lá. São PCC contra o nosso estado, bota eles pra lá pô. Aí a corrupção, o diretor na linha com um deles, o diretor na linha com um deles dentro da guarita a corrupção como tá aí pô (Canal WTF, YOUTUBE, 2017).

Ao final do vídeo, os demais detentos voltam a falar para reiterar ou trazer pontos que foram deixados de fora da fala do responsável pela comunicação. Um deles afirma que “a massa carcerária tá do lado de nós”, enquanto outro grita “Ivo safadão!” em referência ao então diretor do presídio de Alcaçuz, Ivo Freire dos Santos Rocha.

Em termos imagéticos, essa gravação das rebeliões se destaca das demais pela insistência do plano em um único enquadramento do pátio vazio do presídio, no qual conseguimos distinguir os presos da facção rival sobre os quais a narração se refere, bem como a guarita onde estaria posicionado o diretor da penitenciária em comunicação com os detentos do PCC (imagem 38). Esse único enquadramento, que ocupa os quase três minutos de duração do vídeo sem grandes desdobramentos, ainda condensa informações importantes das condições dos detentos durante a rebelião. Nele, conseguimos distinguir os vários presos do FDN que se concentram ao redor da câmera, todos trajando o uniforme do presídio de Alcaçuz e alguns armados com facões e lanças improvisadas. Conseguimos, também, distinguir os destroços resultantes das explosões causadas para facilitar a fuga da massa carcerária.



38.

Imagem 38 – Pátio do presídio de Alcaçuz em gravação feita por detentos filiados ao Sindicato do Crime do Rio Grande do Norte, denunciando ações conjuntas da direção da penitenciária com membros da linha de frente do Primeiro Comando da Capital.

É importante sublinhar como esse enquadramento, em sua insistência imóvel e imutável, parece contradizer todos os elementos centrais dos vídeos das rebeliões elencados pelo espetáculo televisivo que marcou sua cobertura. Não encontramos as constantes mutações de uma câmera que se esforça para registrar todo o espaço ao redor em um tempo mínimo, e muito menos os membros decepados e as cabeças cortadas que fizeram as manchetes dos tabloides; ao invés disso, nos deparamos com um vídeo onde a preocupação principal das formas empregadas é o estabelecimento de um diálogo com o espectador.

Comolli afirma que “a duração da projeção [...] é o que reúne o filme e o espectador, o que se compartilha entre o filme, objeto temporal, e cada espectador ou espectadora, ser no mesmo tempo³³” (COMOLLI, 2019, p.10). Entre as possibilidades de comunhão ofertadas pelo audiovisual, a partilha do tempo é uma das mais importantes e mais atacadas pelo regime espetacularizante. Os vídeos da rebelião, em sua maioria breves já na sua versão original, foram muitas vezes recortados pela mídia de forma a valorizar momentos-chave para a narrativa espetacular em torno da chacina (o momento onde uma cabeça rola ou uma agonia particular vem ao rosto do massacrado), e essa operação sanitizante acaba aniquilando as possibilidades de partilha e entendimento ofertadas pela dimensão da demora.

O respeito à duração da imagem, que nesse caso coincide com a duração do discurso feito pelos operadores da câmera, é o bastante para criar um espaço para o espectador habitar – requisito fundamental para o combate da violência do espetáculo na imagem, como nos lembra Marie José Mondzain (2009, p.40). Essa nova modalidade de registro das rebeliões inaugurada nas filmagens de Alcaçuz para sugerir um lugar para o espectador no diálogo iniciado pelos detentos, em respeito às distâncias habitadas por ambos os lados da comunicação está em direta oposição à compartimentalização temporal própria do espetáculo que busca afogar o espectador em estímulos e desviá-lo da partilha com o objeto do audiovisual, privando-o de sua liberdade.

Outra gravação, retirada do portal Terra, reforça as denúncias de corrupção do estado em conjunto ao PCC feita por membros do SDC. Um detento se encontra abrigado em meio às ripas do telhado de seu pavilhão, junto de outros colegas. O homem que se encontra à sua frente tem a perna presa em uma tala improvisada. O narrador começa anunciando: “tá um problema sério aqui em Alcaçuz, rapaz, os guariteiro atirando aqui sem domínio”.

³³ La durée de la projection (qu'on soit dans l'analogique ou le numérique) est ce qui réunit le film et le spectateur, ce qui se partage entre le film, objet temporel, et chaque spectateur ou spectatrice, être dans le temps.

Ele passa o aparelho para outro colega, situado no telhado da construção. Em cima, vemos uma bandeira branca com dizeres pintados em vermelho, porém indistinguíveis na gravação, bem como o pátio do presídio, e ouvimos muitos barulhos de tiro (imagem 29). Curiosamente, em um dos prédios do outro lado do pátio, podemos observar uma pichação com a sigla FDN, o grupo que conduziu o massacre no COMPAJ alguns dias antes, atestando a aliança dessa facção com o SDC, responsável pela gravação.



Imagens 39 e 40 – No presídio de Alcaçuz, uma bandeira branca com dizeres vermelhos voa durante os conflitos, e detentos tentam se esconder dos disparos dos guardas em meio aos escombros do telhado (Fonte: Youtube).

Em meio às telhas deslocadas e se sustentando somente nas ripas do telhado, o detento começa sua narração, que retoma as denúncias de alinhamento do estado com os interesses do PCC na repressão à rebelião em Alcaçuz (imagem 30). Além da linha direta estabelecida entre os membros da facção paulista com o diretor do presídio, esse vídeo sugere que os policiais do Rio Grande do Norte estariam visando os membros do SDC desproporcionalmente na resposta ao massacre, causando muitas baixas na facção potiguar.

“Ai ó a polícia do estado do Rio Grande do Norte. Os guariteiros tudo atirando, matando uma bocada de rapaziada ai ó. Apoiando o PCC ai ó. A corrupção dentro da cadeia. Os guariteiros tudo atirando nos presos. [...] Os guariteiros tudo matando o povo, olha”, diz o homem, enquanto tenta enquadrar os postos de onde os guardas estariam atirando nos detentos. Um pouco mais à frente, vários homens em pé gesticulam, como se pedissem um cessar fogo. Ao seu lado, outro preso se abriga dos tiros entre os escombros do telhado.

Embora os detentos se esforcem para levar à população suas preocupações, os veículos que transmitiram esses vídeos raramente se preocuparam em acompanhá-los de textos informativos que levem ao seu reconhecimento enquanto sujeito:

É significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que inflamou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições (SONTAG, 2003, p.67)

Encontramos um novo paradoxo da visibilidade: aos destituídos, às vítimas, não se reserva a privacidade na morte, com seus corpos expostos nos portais de mídia mais diversos, mas suas identidades são desconhecidas, reduzidas a massas de penitenciários trucidas. Dessa generalização, nascem as desinformações, como o entendimento de que os envolvidos seriam todos condenados por crimes graves, quando, na realidade, grande parte aguardava julgamento, e outros corpos ainda pertenciam aos agentes penitenciários. Enquanto os detentos de ambos os lados dos conflitos se esforçavam para manter a inércia obtida com a veiculação dos primeiros vídeos da rebelião para levar à sociedade civil suas demandas e preocupações com a posição ocupada, outros indivíduos envolvidos com a situação buscavam a invisibilidade. Tal é o caso de Luiz Gastão Bittencourt, fundador da Umanizzare, empresa responsável pela gestão do COMPAJ durante o massacre e que continua à frente da direção da penitenciária.

Bittencourt já operava no presídio de Manaus desde 2011, quando controlava a empresa Auxílio, então responsável pela gestão da penitenciária. No entanto, a empresa foi impedida de participar de licitações em 2013 por causa de dívidas trabalhistas não pagas (GALLO, 2017). A solução foi passar a gestão do presídio para as mãos da Umanizzare, também criada em 2011. Reportagens indicam polposas doações feitas pelas empresas de Bittencourt ao governo José Melo em 2014, pouco antes da transferência de gestão do COMPAJ (NASSIF, 2019).

Em 2016, pouco antes do massacre, quando a gestão do presídio já era questionada pela superlotação e pelo superfaturamento de cada detento, a empresa se tornou uma sociedade anônima, sem obrigação de tornar públicos seus acionários. Essas medidas, no entanto, não foram o suficiente para blindar Bittencourt das críticas quando eclodiu o massacre no COMPAJ. Naquele momento, a Umanizzare já contava com denúncias protocoladas pelo Ministério Público do Amazonas e a OAB – uma dessas, por exemplo, indicava que o presídio de Manaus contava com 146 agentes penitenciários em rotação, muito abaixo dos 250 previstos no contrato de licitação –, mas, mesmo assim, a gestão do COMPAJ foi renovada por 12 meses no começo de 2016.

Nos dias que se seguiram à rebelião e à inundação de material audiovisual contendo as cenas de horror observadas ao longo do massacre, o nome de Bittencourt passou a figurar nos mesmo jornais em que frequentava a coluna social, agora em reportagens ligando a falência do presídio à péssima gestão da empresa criada por ele. Porém, em pouco mais de duas semanas, esse ângulo de cobertura sumiu das redações dos jornais – uma rápida pesquisa no Google por “Luiz Gastão Bittencourt COMPAJ” revela que a última matéria na cobertura imediata dos acontecimentos a fazer menção a ele foi publicada no dia 17 de janeiro.

Presidente da Federação do Comércio do Ceará e, em 2017, interventor no Sesc-Senac – onde operou gestão catastrófica, responsável por outros escândalos de superfaturamento (NASSIF, 2019) –, Bittencourt teve a mordomia de ter seu nome varrido dos noticiários quando a cobertura não lhe era favorável. Como resultado da rebelião, a Umanizzare continuou responsável pela gestão do COMPAJ, onde continua sua atuação até hoje. Luiz Gastão Bittencourt foi eleito deputado federal pelo estado do Ceará em 2022 (PSD).

Toda a situação escancara como, no regime do espetáculo, a visibilidade é uma moeda de troca detida por aqueles mesmos que já detêm o capital: enquanto as populações vulneráveis, integrantes da massa carcerária, buscavam de toda maneira se manter sob a luz dos holofotes, misturando as gravações das cenas terríveis que já se provaram um sucesso de audiência com filmagens de seus pleitos e denúncias na esperança de que fosse o suficiente para furar a bolha de silêncio que lhes foi tradicionalmente imposta pela mídia, o fundador da empresa gestora dos mesmos presídios se dá o luxo de desaparecer dos jornais e televisores quando lhe convém, para retornar mais tarde às colunas sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em julho de 2019, uma rebelião no presídio de Altamira, no Pará, fez 62 vítimas entre os detentos da penitenciária, vários deles decapitados. Pouco mais de dois anos após os massacres de janeiro de 2017, que registraram, apenas no COMPAJ, um total de 56 óbitos, outra chacina veio se sobrepor e ocupar o *ranking* dos eventos mais violentos da história do Brasil – isso sem ignorar o massacre de Carandiru que, em 1992, matou 111 presos nas mãos da Polícia Militar do Estado de São Paulo.

Os massacres parecem se enfileirar nos presídios brasileiros, desigualmente populados por pessoas negras sujeitas às condições precárias de alojamentos superlotados – dados do CNJ apontam que entre 2011 e 2021 a população carcerária superava em 66% a quantidade de vagas disponíveis (CNJ, 2022). Se as rebeliões no COMPAJ, no Alcaçuz e em demais presídios em janeiro de 2017 gozaram de maior atenção do público, foi em grande parte graças às gravações dos detentos que captaram a atenção do espectador. Essas logo foram cooptadas pelo regime do espetáculo operado pela mídia tradicional, ansiosa em transformar essas mortes em mercadoria, intercalando-as com os habituais comerciais, e reduzir ao máximo a agência da população carcerária sobre a própria narrativa, com suas tentativas de diálogo com a sociedade civil generalizadas em instâncias fáticas.

No entanto, acredito que encarar as gravações dos detentos durante as rebeliões de janeiro de 2017 como instâncias de comunicação fática é um dos erros mais perniciosos no tratamento desse material audiovisual, propulsionado pelas repetidas comparações com as filmagens do Estado Islâmico e outros grupos terroristas. Apesar da insistência das mídias sociais, portais de notícia e telejornais ao lado macabro das gravações – cenas contendo mutilações, assassinatos ou menções –, uma grande parte do material reúne demandas e denúncias sinceras da população carcerária que, mesmo envolvida nas rebeliões, a maioria ali presente, vale reiterar, cumpria penas por crimes leves e não mantinha filiação com as facções protagonistas do conflito.

É possível que a atenção do público tenha se dirigido tão somente aos aspectos espetaculares das filmagens, mas não podemos negar o poder dessas imagens em se opor ao sistema imposto a elas. A radicalidade das gravações de cenas de massacre, sejam tomadas pelas facções brasileiras ou pelo Estado Islâmico, repousa na quebra desse acordo implícito com o espectador que sugere que todas as ações assistidas no monitor de sua televisão não causam impacto algum na realidade vivida. Submetidas ao regime do espetáculo, que

pressupõe a saúde de atores coniventes com sua participação na cena representada, as filmagens de massacres estabelecem no espectador a inquietude que vêm com a incerteza do destino dos corpos assistidos. Em última instância, não podemos definir com certeza absoluta acerca das cenas de horror que observamos do conforto de nossas salas de estar. Nesse contraste radical reside uma das últimas ferramentas dos destituídos que buscam, pelo audiovisual, reclamar as condições básicas para sua existência.

Com a introdução dos meios digitais no audiovisual, as imagens de violência sofrem novas mutações que agravam seu estatuto ambíguo perante o espectador. As incertezas relacionadas ao registro do referente, um debate já antigo nos estudos da imagem, ganham novas complicações com o esquadramento do sujeito pelos pixels das câmeras digitais, e implicam em novos graus de despersonalização do referente – uma violência simbólica contra os corpos agredidos e representados nessas imagens. As veiculações ao vivo dos acontecimentos, reproduzidas em redes sociais com funcionalidade para *lives* sem a moderação adequada para lidar com esse tipo de evento, assujeita os transmissores e os espectadores a uma nova dimensão do tempo que não abre espaço para uma relação adequada entre as imagens e seus receptores. Ambas complicações tornam as gravações dos detentos das rebeliões de janeiro de 2017 um material delicado para análise, que combina a autodeterminação dos sujeitos no controle de sua imagem e narrativa com as armadilhas já armadas pelo próprio meio escolhido para a veiculação de sua mensagem.

Mesmo que varridas dos portais de notícias e das redes sociais por pretensos valores morais que ditam seus respectivos códigos de conduta, as gravações dos presidiários são preciosos documentos que contêm os testemunhos de parte da população carcerária, um grupo sistematicamente massacrado, seja pela polícia, seja por desavenças internas. Didi-Huberman defende o contato com as fotografias tiradas pelos *Sonderkommando* no campo de concentração de Auschwitz como um importante exercício histórico que consiste em manter viva a memória do povo judeu, não somente pelo que essas imagens contêm de informação, mas pelo contato com um objeto que enfrentou adversidades históricas para afirmar sua existência (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 231). Acredito que, da mesma forma, é importante olhar as filmagens que os detentos brasileiros captaram nas condições mais extremas para partilhar, com o espectador, a realidade vivida nas penitenciárias.

Assim como Sontag defende a criação de um Museu da História da Escravidão em Washington, capital dos Estados Unidos, para levar ao público uma visão completa dos horrores cometidos em solo nacional em prol da ideologia daquele país (SONTAG, 2003, p.

37), seria possível a criação de um museu da violência carcerária no Brasil, que funcionaria para lembrar a todos as atrocidades cometidas nessas instituições e pressionar a sociedade em direção a uma reforma carcerária abrangente – ambas histórias retratam o sofrimento da população negra nas mãos das instituições.

Tal memorial poderia conter arquivos com a produção imagética da população carcerária, que encontraria seu lugar enquanto testemunho material das violências vividas pelos detentos. Esse local possibilitaria o contato com as gravações aqui estudadas, mas livre das amarras do espetáculo que as circunda desde sua aparição. Devidamente contextualizadas, as imagens podem se tornar aliadas em levar ao público as lutas dos presidiários pelo fim das condições inumanas observadas nas penitenciárias de todo o Brasil.

No entanto, projetos de memória destinados aos cuidados com a população carcerária continuam encontrando adversidades no país. Uma pesquisa recente demonstra, por exemplo, como o Parque da Juventude, erguido em cima dos escombros de onde outrora foi o presídio de Carandiru, efetiva o apagamento do massacre que ocorreu ali. Na biblioteca disponível no local, nenhum trabalho é feito para reativar a memória da chacina e pouco material referente aos acontecimentos está disponível (RODRIGUES, 2021).

Aproveitando-se da quase onipresença de aparelhos celulares dotados de câmeras – embora estes sejam itens proibidos no interior das penitenciárias –, a oferta de ações culturais envolvendo a população carcerária também se mostra valiosa aliada na sua luta por visibilidade. A veiculação extensa, quase ininterrupta, das rebeliões de janeiro de 2017 já testemunharam o interesse dos detentos, independente de sua filiação às facções, em levar aos espectadores da sociedade civil testemunhos de suas versões dos acontecimentos. Nos tempos do “*devenir-cinéma*”, pautado por Comolli (2019, p. 9), a representação do sujeito frente à câmera se equivale, aos olhos de uma significativa parcela do público, à total realidade do referente retratado. Dados maiores recursos e operados fora de tempos de crise, é possível que uma formação audiovisual nos presídios engendre uma geração de cineastas preocupados em trazer as disputas carcerárias por melhores condições de vidas às telas, de maneira distinta do tratamento reservado a eles pelo regime do espetáculo, que tem levado à sua progressiva despersonalização, e levar a ressocialização de uma boa parcela dessa comunidade.

Essa pesquisa se atentou na importância da autodeterminação dessa população no registro e transmissão de suas realidades. Mesmo quando sujeitos a um sistema que busca transformar suas mortes em mercadoria, os detentos voltaram as câmeras para si mesmos e reafirmaram suas demandas e denúncias. Suas gravações resistiram a violência sistemática

das penitenciárias brasileiras e aos massacres retratados em janeiro de 2017 para chegar até a população, a quem dirigiram muitos de seus esforços comunicativos. O lugar de nós, espectadores, se situa na criação de um espaço de partilha que permita a emancipação da população carcerária do retrato desumanizante pintado pelo espetáculo.

REFERÊNCIAS

ACAYABA, Cíntia; REIS, Thiago. Proporção de negros nas prisões cresce 14% em 15 anos, enquanto a de brancos cai 19%, mostra Anuário de Segurança Pública. **G1**, 2020. Disponível em: <
<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/19/em-15-anos-proporcao-de-negros-nas-prisoas-aumenta-14percent-ja-a-de-brancos-diminui-19percent-mostra-anuario-de-seguranca-publica.ghtml>>. Acesso em 3 jan. 2022.

AL JAZEERA. “Hello, brother”: Muslim worshiper’s ‘last words’ to gunman. **Al Jazeera**, 2019. Disponível em: <
<https://www.aljazeera.com/news/2019/03/brother-muslim-worshipper-words-gunman-190315152715528.html>>. Acesso em 16 jul. 2020.

ALINNE. Os donos do crime. **IstoÉ**, 2017. Disponível em: <
<https://istoe.com.br/os-donos-do-crime/>>. Acesso em 11 ago. 2022.

AMORIM, Carlos, **Comando Vermelho - a história secreta do crime organizado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1993.

ANDRADE, Henrique. Custo médio de pessoa presa no Brasil é de R\$ 1,8 mil por mês, aponta CNJ. **CNN Brasil**, 2021. Disponível em: <
<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/custo-medio-de-pessoa-presa-no-brasil-e-de-r-18-mil-por-mes-aponta-cnj/>>. Acesso em 11 ago. 2022.

ARASSE, Daniel. **L’Annonciation Italienne**. Paris: Hazan, 1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio d’água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Power Inferno**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BOM DIA BRASIL. Mortes em presídios do país em 2017 já superam o massacre do Carandiru. **Rede Globo**, 2017. Disponível em: <
<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2017/01/mortes-em-presidios-do-pais-em-2017-ja-superam-o-massacre-do-carandiru.html>>. Acesso em 10 out. 2021.

BUCCI, Eugênio. Informação e guerra a serviço do espetáculo, In: BUCCI, Eugênio. **A imprensa e o dever da liberdade**. São Paulo: Contexto, 2009.

BUCCI, Eugênio. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Matrizes**, São Paulo, ano 3, n.

1, p. 65-79, ago./dez. 2009.

CNJ. A superlotação carcerária é um fenômeno histórico, persistente e caro no Brasil **CNJ**, 2022. Disponível em: <
<https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2022/03/folder-central-regulacao-vagas.pdf> >.
Acesso em 28 out. 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. Retrospectiva do espectador, In: **Ver e poder. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Daech, le cinéma et la mort**. Lagrasse: Éditions Verdier, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cinéma, numérique, survie**. Lyon: ENS Éditions, 2019.

COOK, James. The Paris terrorists were found with Gopro cameras. **Business Insider**, 2015. Disponível em: <
<https://www.businessinsider.com/paris-charlie-hebdo-terrorists-used-gopro-cameras-2015-1> >.
Acesso em 16 jul. 2020.

COSTA, Flavio. Massacre de Manaus começou com tiroteio com PM e terminou com festa regada a drogas. **UOL**, 2017. Disponível em: <
<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/11/12/tiroteio-com-pm-a-morte-de-velho-sabia-como-aconteceu-o-massacre-de-manaus.htm> >.
Acesso em 8 out. 2021.

DAVIDSON, Tom. New Zealand shooting: Gunman uses Gopro to live stream terror attack on Facebook. **Mirror**, 2019. Disponível em: <
<https://www.mirror.co.uk/news/world-news/new-zealand-shooting-gunman-uses-1413886> >.
Acesso em 29 nov. 2020.

DAWKINS, Richard. **The selfish gene**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1976.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DOS ANJOS, Liliane Souza. Sentidos e derivas em composições visuais, In: **Revista DisSol**, Pouso Alegre, ano 4, n. 7, p. 59-70, jan./jun. 2018.

EMILIO, Paulo. Panorama do cinema brasileiro: 1896 - 1966, In: EMILIO, Paulo. **Uma situação colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: UBU, 2017.

FOLHA DE S. PAULO. Facção criminosa PCC foi criada em 1993. **Folha de S. Paulo**, 2006. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121460.shtml> >. Acesso em 11 ago. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. Veja ficha de 38 presos assassinados no massacre de Manaus. **Folha de S. Paulo**, 2017a. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1847890-veja-quem-sao-38-dos-60-presos-mortos-no-massacre-de-manaus.shtml> >. Acesso em 10 abr. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. Vídeos feitos por detentos mostram barbárie em penitenciária de Manaus. **Folha de S. Paulo**, 2017b. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1846680-videos-feitos-por-detentos-mostra-m-barbarie-em-penitenciaria-de-manaus.shtml> >. Acesso em 10 abr. 2022.

FÓRUM. Comerciantes de Manaus vendem DVD com ‘melhores momentos’ de massacre em presídio. **Fórum**, 2017a. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/direitos/2017/1/18/comerciantes-de-manaus-vendem-dvd-com-melhores-momentos-de-massacre-em-presidio-18675.html>. Acesso em 21 ago. 2022.

FÓRUM. Fugitivo de Manaus, depois de bombar com postagens na internet, vira game. **Fórum**, 2017b. Disponível em: < <https://revistaforum.com.br/brasil/2017/1/12/fugitivo-de-manaus-depois-de-bombar-com-portagens-na-internet-vira-game-18589.html> >. Acesso em 21 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1997.

FRANÇA, Raíssa. Oito décadas depois, novas descobertas reacendem debate sobre como morreu Lampião. **BBC Brasil**, 2019. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49505229> >. Acesso em 14 ago. 2022.

G1. Massacre em presídio no Pará é um dos maiores desde Carandiru. **G1**, 2019. Disponível em: < <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/29/massacre-em-presidio-no-para-e-um-dos-maiores-desde-carandiru.ghtml> >. Acesso em 10 abr. 2022.

G1 AM. Polícia divulga vídeos do início do massacre de mais de 50 presos em penitenciária no AM; veja. **G1**, 2017a. Disponível em: < <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/policia-divulga-videos-do-inicio-do-massacre-de->

[mais-de-50-presos-em-penitenciaria-no-am-veja.ghtml](#) >. Acesso em 24 jun. 2022.

G1 AM. Preso que postou foto durante fuga, Brayan Bremer se entrega em Manaus. **G1**, 2017b. Disponível em: < <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/preso-que-postou-foto-durante-fuga-brayan-bremer-se-entrega-em-manaus.ghtml> >. Acesso em 21 ago. 2022.

G1 PA. ‘Massacre do Presídio de Altamira’, no PA, maior tragédia carcerária depois de Carandiru, completa dois anos. **G1**, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/07/29/massacre-do-presidio-de-altamira-no-pa-maior-tragedia-carceraria-depois-de-carandiru-completa-dois-anos.ghtml>. Acesso em 13 fev. 2022.

GALLO, Ricardo. Criada pelo mesmo dono, empresa que antecedeu a Umanizzare no COMPAJ foi inabilitada para licitação. **G1**, 2017. Disponível em: < <https://g1.globo.com/politica/noticia/criada-pelo-mesmo-dono-empresa-que-antecedeu-a-umanizzare-no-compaj-foi-inabilitada-para-licitacao.ghtml> >. Acesso em 14 set. 2022.

HAN, Byung-Chul. **No enxame**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

HENRIQUE, Alfredo. Analisando os cadernos de contabilidade do PCC. **VICE**, 2016. Disponível em: < <https://www.vice.com/pt/article/3d8ejv/cadernos-de-contabilidade-do-pcc> >. Acesso em 11 ago. 2022.

HENRIQUE, Alfredo. Só em SP, PCC, batizou dois mil em 2017. **VICE**, 2018. Disponível em: < <https://www.vice.com/pt/article/xw53v7/batismo-pcc> >. Acesso em 21 ago. 2022.

ISTOÉ. Sindicato RN desafia poder do PCC e do governo. **IstoÉ**, 2016. Disponível em: < <https://istoe.com.br/sindicato-rn-desafia-poder-do-pcc-e-do-governo/> >. Acesso em 11 ago. 2022.

JÚDICE, Henrique. O bolsonarismo e as entranhas de um sistema podre. **A Nova Democracia**, 2018. Disponível em: < <https://anovademocracia.com.br/no-218/9977-o-bolsonarismo-e-as-entranhas-de-um-sistema-podre> >. Acesso em 20 mai. 2022.

KEHL, Maria Rita. Imaginar e Pensar, In: NOVAES, Adauto (org.). **Rede imaginária**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1991.

KRACAUER, Siegfried. Propaganda e o filme de guerra nazista, In: **De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Barcelona, 1997.

Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20fluss%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf >. Acesso em 3 abr. 2022.

MELNICK, Kyle. The U.S. Army is bringing ‘tactical AR’ to the battlefield. **VR Scout**, 2017. Disponível em: < <https://vrscout.com/news/us-army-tactical-ar-battlefield/> >. Acesso em 15 jul. 2020.

MODZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Pontinha: Nova Vega, 2009.

NASSIF, Luis. Luiz Gastão: a blindagem de um homem de bem, responsável por 100 mortes em presídios. **GGN**, 2019. Disponível em: < <https://jornalggn.com.br/seguranca/luiz-gastao-a-blindagem-de-um-homem-de-bem-responsavel-por-110-mortes-em-presidios/> >. Acesso em 14 set. 2022.

O GLOBO. Confronto entre facções termina com 10 presos mortos no maior presídio de Roraima. **O Globo**, 2016. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/politica/confronto-entre-faccoes-termina-com-10-presos-mortos-no-maior-presidio-de-roraima-20300332> >. Acesso em 10 out. 2021.

PORTAL BO. Presos criam facção criminosa Sindicato do RN e dizem que “estado está dominando”. **Portal BO**, 2014. Disponível em: < <https://portalbo.com/materia/Presos-criam-facao-criminosa-Sindicato-do-RN-e-dizem-que-Estado-esta-dominado> >. Acesso em 11 ago. 2022

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RODRIGUES, Adriana Mariana de Araujo. **Carandiru: formas de lembrar, maneiras de esquecer. Informação, memória e esquecimento.** São Paulo: ECA-USP, 2021. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-24082021-234649/publico/AdrianaMarianadeAraujoRodriguesVC.pdf> >. Acesso em 28 out. 2022.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões.** Brasil: Canção Nova, 2007. Disponível em: < https://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf >. Acesso em 3 abr. 2022.

SECKER, Tom. Captain Marvel: the latest propaganda collaboration between the military and the MCU. **Insideover**, 2019. Disponível em: < <https://www.insideover.com/politics/captain-marvel-the-latest-propaganda-collaboration-between-the-military-and-the-mcu.html> >. Acesso em 21 ago. 2022.

SOLON, Olivia. How Syria's White Helmets became victims of an online propaganda machine. **The Guardian**, 2017. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/world/2017/dec/18/syria-white-helmets-conspiracy-theories>. > Acesso em 30 nov. 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SZUPNAR, Piotr M. Communication and (un)inspired terror: toward a theory of phatic violence, In: **Communication theory 00**. Inglaterra: Oxford University Press, 2019.

TAIT, Amelia. "We're not freaks, we're not weirdos": The online community that watches people die. **NewStatesman**, 2017. Disponível em: < <https://www.newstatesman.com/science-tech/internet/2017/09/we-re-not-freaks-we-re-not-weirdos-online-community-watches-people-die> >. Acesso em 30 jun. 2020.

TERRA. Vídeos revelam suposto canibalismo em presídio de Alcaçuz. **Terra**, 2017. Disponível em: < <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/videos-revelam-suposto-canibalismo-em-presidio-de-alcacuz-governo-investiga.a6195dfc25912ddca940bc2cba3d2139veal7bzo.html> >. Acesso em: 22 set. 2022.

VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental, In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema: Logística da percepção**. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WEISSBERG, Jean-Louis. Real e virtual, in: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

WERNECK, Gustavo. Sumiço da cabeça de Tiradentes até hoje intriga moradores. **Estado de Minas**, 2013. Disponível em: < https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/04/21/interna_gerais.374271/sumico-da-cabe-ca-de-tiradentes-ate-hoje-intriga-moradores.shtml >. Acesso em 15 ago. 2022.

FILMOGRAFIA

400 CONTRA 1. Direção: Caco Souza. Paraná: Globo Filmes, 2010 (98 min.).

A MALA SINISTRA. Direção: Antônio Leal. Rio de Janeiro: Photo-Cinematographia Brasileira, 1908 (32 min.).

A MOSCA. Direção: David Cronenberg. Estados Unidos: Brooksfilm, 1986 (96 min.).

AMAZÔNIA REAL. Réveillon Compaj. **Youtube**, 3 jan. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LihZ9TseKSk> >. Acesso em 24 jun. 2022.

ESTÚDIO I. Mortes ao vivo nas redes sociais: vivemos uma era de voyeurismo? **Globonews**, 2017. Disponível em: < <https://g1.globo.com/globonews/estudio-i/video/mortes-ao-vivo-nas-redes-sociais-vivemos-em-uma-era-de-voyeurismo-5560624.ghtml> >. Acesso em 10 out. 2021.

FANTÁSTICO. Fantástico mostra a chamada “fila do pó” em cadeia de massacre em Manaus. **Rede Globo**, exibido em 8 jan. 2017. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/5563944/> >. Acesso em 12 abr. 2022.

FLAMES OF WAR. Síria: Al-Hayat TV, 2014 (55 min.).

JORNAL NACIONAL. Fantástico mostra os bastidores da rebelião em Manaus. **Rede Globo**, exibido em 7 jan. 2017. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/5563363/> >. Acesso em 12 abr. 2022.

MATRIX. Direção: Lana e Lily Wachowski. Estados Unidos: Warner Bros, 1999 (136 min.). 86 (96 min.).

NOIVADO DE SANGUE. Direção: Antônio Serra. Rio de Janeiro: Photo-Cinematographia Brasileira, 1909 (21 min.).

NOTÍCIAS DA HORA. Agora vídeo feito pelo PCC dentro do presídio de Alcaçuz no RN, urgente. **Youtube**, 24 jan. de 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=BX_AyqRTPYo >. Acesso em 13 fev. 2022.

O ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética: Mosfilm, 1925 (75 min.).

O EXTERMINADOR DO FUTURO. Direção: James Cameron. Estados Unidos: Pacific Western Productions, 1984 (108 min.).

O PREDADOR. Direção: John McTiernan. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1987 (107 min.).

OS ESTRANGULADORES. Direção: Francisco Marzullo. Rio de Janeiro: Photo-Cinematographia Brasileira, 1908 (40 min.).

PORTAL A CRÍTICA. Polícia divulga imagens das câmeras de segurança do COMPAJ durante o massacre. **Youtube**, 1 set. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NNwEhIvJcm8> >. Acesso em 24 jun. 2022.

ROBOCOP. Direção: Paul Verhoeven. Estados Unidos: Orion Pictures, 1987 (103 min.).

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2007 (118 min.).

U.S. ARMY DEVCOM C5ISR CENTER. Tactical Augmented Reality. **Youtube**, 22 mai. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=x4MmIJytGJQ> >. Acesso em 15 jul. 2020.

WTF. Rebelião em Alcaçuz - Sindicato do RN vs PCC. **Youtube**, 25 jan. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7KDUXHmVCEU> >. Acesso em 13 fev. 2022.

YOUTUBE. Vídeo da rebelião de 2017. **Youtube**, 23 mar. 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8JzCrRrkVx8> >. Acesso em 24 jun. 2022

ZAPRUDER FILM. Direção: Abraham Zapruder. Estados Unidos, 1963 (26 s.).

LISTA DE IMAGENS

Imagem.	Página.
Imagem 1	5
Imagem 2	17
Imagem 3	17
Imagem 4	17
Imagem 5	17
Imagem 6	19
Imagem 7	21
Imagem 8	21
Imagem 9	21
Imagem 10	21
Imagem 11	29
Imagem 12	38
Imagem 13	38
Imagem 14	43
Imagem 15	44
Imagem 16	44
Imagem 17	47
Imagem 18	57
Imagem 19	57
Imagem 20	59
Imagem 21	59
Imagem 22	61
Imagem 23	63
Imagem 24	63
Imagem 25	64
Imagem 26	64
Imagem 27	65
Imagem 28	69
Imagem 29	70

Imagem 30	73
Imagem 31	73
Imagem 32	78
Imagem 33	78
Imagem 34	80
Imagem 35	80
Imagem 36	82
Imagem 37	82
Imagem 38	85
Imagem 39	87
Imagem 40	87