

A patroa, a criança, o elevador e a empregada. Dispositivos da invisibilidade contemporânea do fazer morar e do deixar morrer¹.

José Afonso da Silva Junior²

Programa de Pós Graduação em Comunicação. PPGOM – UFPE. Campus Recife.

RESUMO

Tomando como partida o caso da morte do menino Miguel Otávio, caído de um edifício de alto padrão em Recife, Pernambuco em junho de 2020, discute-se os sistemas que regulam a questão da visibilidade racial e social tendo como resultante um dispositivo, mais amplo, que é capaz de articular uma rede de tensões. Elaborar-se um paralelo entre dois aparatos/ sistemas: a câmera e o elevador, percebendo nos seus projetos e programas, modos de regular a visibilidade como local de acontecimento de uma problemática segregacional que expõe as fissuras dos projetos que envolvem câmeras, vigilância, visibilidade e ideário de segurança.

PALAVRAS-CHAVE: Câmera, dispositivo, elevador, segregação. invisibilidade.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor/ Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Univ. Federal de Pernambuco, PPGCOM-UFPE. Contato: jose.silvajr@ufpe.br

1. O corpo que cai

Às 13h13 do dia 5 de Junho de 2020, Miguel Otávio Santana da Silva, um menino negro de cinco anos cai da altura do nono andar em um edifício de alto padrão em Recife. Ele foi abandonado dentro de um elevador de serviço por uma mulher de nome Sari Corte Real, adulta, branca, moradora e patroa da mãe de Miguel. Momentos antes, Sari, que estava fazendo as unhas com uma manicure em casa, tinha mandado a doméstica Mirtes Renata, mãe do menino Miguel, funcionária da família, passear com o cachorro nas áreas comuns do prédio, diante da paisagem da bacia do Pina.

A cena de Sari deixando Miguel no elevador, sozinho, é registrada pelo circuito de câmeras do Condomínio Píer Maurício de Nassau, uma das torres gêmeas, como a dupla de edifícios que marcam o horizonte do bairro de São José é popularmente conhecida na cidade. O outro condomínio chama-se Pier Duarte Coelho. Cada um tem 41 andares.

Desvio. A estranha história de dois prédios.

Maurício de Nassau e Duarte Coelho são figuras que habitam a história e o imaginário de Pernambuco, remetendo à origem e formação da colônia de economia de matriz açucareira, nos séculos XVI e XVII. Ambos edifícios possuem uma história que coleciona fatos incomuns.

Primeiro, foram construídos em terrenos públicos. E a princípio tinham a destinação vedada ao empreendimento imobiliário privado. Após idas e vindas no binômio embargos-liberações nos processos judiciais envolvidos na celeuma, foram liberados para serem edificadas. Curiosamente, uma rápida investigação na lista de moradores e proprietários revela uma constelação formada por desembargadores, juízes, ex-governador e ex-prefeitos. Segundo, por um cômico arranjo geoeconômico as torres vizinham o bairro de São José, sítio tradicionalmente consagrado ao comércio popular. Assim, alguns dos seus apartamentos foram alugados e rateados por comerciantes chineses, materializando um pitoresco choque de culturas em forma de superlotação dos apartamentos, por vezes com 15 ou mais moradores; uso dos elevadores para transporte do resultado de pescarias, ali, na bacia do Pina, fumo em áreas fechadas; e cuspidas nas áreas comuns. Ao passar dos tempo, os chineses foram deixando os edifícios por seus contratos de aluguel não serem sistematicamente renovados. Mais recentemente, por conta de um dos mandatos de busca acionados pela Operação Pulso, da Polícia Federal, que investigava desvios na Hemobrás, maços de dinheiro vivo foram jogados pela

janela de um dos apartamentos. No caso, de propriedade de Rômulo Maciel Filho, presidente da estatal. O sobrenome Maciel tem proeminência na política local, com um dos seus membros tendo sido Governador Biônico, Senador e Vice-Presidente da República. De um imaginário de elite açucareira, passando por um certo recorte de moradores, a dinheiro vivo que chove das suas janelas, os prédios fornecem um feixe visual-discursivo que dá contornos incomuns ao caso em tela.

Retorno. Negro, O menino Miguel estava passando o dia com a mãe, enquanto ela trabalhava. O patrão e marido de Sari é o prefeito de Tamandaré, balneário no litoral sul do Estado, Sérgio Hacker. Na investigação que se seguiu, ficou demonstrado que Mirtes Renata, estava na folha de pagamento da prefeitura de Tamandaré, mas cumpria carga laboral na residência do prefeito. Mirtes e sua mãe, Marta, avó de Miguel, representam duas gerações de uma família a serviço de outra família. Durante a pandemia de COVID-19, Mirtes levava Miguel consigo para o trabalho, pois a escola da rede pública onde a criança estudava estava fechada. Mirtes, já tinha contraído a COVID-19, e mesmo se recuperando da moléstia, foi “convocada” a trabalhar na casa de sobrenome “Corte Real”. Por conta do *lockdown* imposto em Recife, como em outras cidades do Brasil, em face a pandemia do COVID-19, naquela data do fato os serviços seguiam fechados e, a rigor, nem a manicure – nem Mirtes – deveriam estar à trabalho no apartamento.

Após ser colocado no elevador, Sari aperta um dos botões que programam o elevador para um dos andares no topo do edifício. Após a porta do elevador ser fechada, o menor, sozinho, aperta os botões do sétimo e nono andar, saindo neste último.

Figura 1



Sari Corte Real e Miguel Otávio Santana conversam no elevador. Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau.

Figura 2



Sari Corte Real aciona o botão de um dos andares no elevador. Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau.

Figura 3



Miguel, já sozinho no elevador pressiona o botão do elevador. Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau.

Figura 4



Miguel sai do elevador no 9º andar e abre a porta para a área de serviço de onde veio a cair. Fonte: Circuito interno de TV do Condomínio Pier Maurício de Nassau.

À medida que a porta do elevador permanece aberta, se observa Miguel abrindo outra porta que dá acesso a um corredor de serviço. Ele desaparece progressivamente na imagem, tomado por uma massa de luz branca excessiva em contraste com o interior do elevador, parcialmente à mostra e mais escuro. É uma materialização visual que adquire uma força metafórica poderosíssima daquilo que antecipa. Divisando os espaços, como separasse um mundo do outro, uma partida para um destino. Daí, ele desaparece do alcance da câmera de vigilância. Caminha pela área comum do nono andar, escala e ultrapassa a grade de proteção, e cai de uma altura de 35 metros. Vem a óbito.

2. Por que as imagens são como são. Entre câmeras, elevadores, vigilância e segregação

Entre o que as coisas são e o que se vê há distâncias, semelhanças, interpretações, o real e seu subproduto, a realidade. A despedida de Miguel deste mundo é uma cena que pode ser vista de diferentes prismas, sociológicos, econômicos, antropológicos e políticos. Pode e deve ser vista principalmente pela lógica do visual-fotográfico, como modo de percepção da realidade. Como forma de abordar o mundo, logo, de gerar conhecimento interrelacional, interdependente e complementar sobre o mundo. Quando se fotografa algo, o que se gera é sempre uma segunda realidade, ou aparência possível de uma cena (KOSSOY, 2000). Tem-se sempre, em grau variável, essa cisão incrustada no ato fotográfico. É exatamente o que acontece na relação dos

sistemas sobrepostos da câmera e do elevador, como também de outros sistemas mais subjetivos que adensam esse caso.

Em que pesem sobre essa tragédia diversas camadas de sentido que ampliam a sua compreensão e, conseqüentemente, a problemática dessas imagens serem como são, o exercício aqui é entender a relação entre elevador, no caso, de serviço, as câmeras, e um feixe de valores visuais e discursivos, no sentido de formação de um visível enquanto enunciação por um dispositivo. Este, em sua matriz foucaultiana, alimenta-se de uma intensa rede de distribuição e de tensão, presentes na sociedade contemporânea através das complexas teias de relações e, especialmente, de representações e imaginários nos quais operam.

Prosseguindo, em Gilles Deleuze, a formulação sobre dispositivo não elimina a proposição de Foucault, pelo contrário, lhe é tributária, e percebe o dispositivo como um “conjunto multilinear, composto por linhas de naturezas diferentes” (DELEUZE, 1996, p.83). Ou seja, os dispositivos são articuladores de enunciação contemporâneos tomando a dimensão de como são percebidos por feixes de linhas de naturezas diversas e originadas em distintas dimensões e que, a todo momento, acionam interoperabilidades.

Para Deleuze, pensar uma “filosofia do dispositivo” significa levar em consideração que os mesmos têm por componentes diversificados, tipos de linhas (de enunciação, de força, de fratura, de subjetivação) que se entrecruzam e se misturam. Entre as conseqüências desse frenético e instável modo de existência dos dispositivos, estaria o fato de que cada um dos sistemas incorporados possuem uma multiplicidade na qual diversos processos operam em devir, e assim agem propondo desdobramentos imprevisíveis ao projeto isolado de cada sistema.

Em adição, Foucault, ao longo da sua obra e especificamente na *Microfísica do Poder*, se concentra na tentativa de melhor compreender o dispositivo na perspectiva dos regimes de visibilidade e de poder. Assim, a história dos dispositivos é a história dos regimes de luz e dos enunciados. O dispositivo é uma ocorrência. Nele, os feixes são linhas em movimento que entrecruzam o que é interno e externo a cada sistema. Linhas de força, linhas de luz e linhas de enunciação que não circunscrevem ou envolvem sistemas homogêneos. Antes, seguem direções, traçam processos que se mostram sempre em desequilíbrio e que continuamente se afastam e se aproximam um dos outros.

Propor ‘dispositivo’, talvez, seja uma tentativa de superar a discussão das possibilidades mais comuns nos estudos de fotografia onde o termo equipamento é que primeiro tenha aparecido e tenha sua acepção percebida de modo mais óbvio. O termo ‘dispositivo’ é percebido aqui como um realinhamento ou uma sofisticação, aprimoramento em relação ao primeiro, posto que percebe as possibilidades de combinação e complexificação justapostas. Como lembra Mouillaud (2002), Os dispositivos não são apenas aparelhos tecnológicos de natureza material. O dispositivo não é o suporte inerte do enunciado, mas um local onde o enunciado toma forma segundo intencionalidades presentes tanto na materialidade como no conteúdo resultante. Ver algo como o que sobra do que não se vê. A invisibilidade como regra de onde se extrai, como exceção, o visível.

3. Aproximar sistemas, entender dispositivos

Elevadores e câmeras tem muito em comum. O século XIX foi berço de diversos sistemas que manipulam o tempo e o espaço. No esforço racionalista da modernidade, aparatos foram desenvolvidos com vistas ao aperfeiçoamento de soluções para a ótica, mecânica, química, etc., bem como a sua interoperabilidade. O mesmo século que testemunhou o surgimento da fotografia e do cinema como tecnologias de criar imagens, também viu as ferrovias, máquinas a vapor, telefonia, telégrafo, eletricidade, automóvel, etc. serem desenvolvidos e incorporados à vida cotidiana. Um desses artefatos foi o elevador.

Os elevadores, como as máquinas fotográficas, têm uma longa história de evolução. Desde 1500 A.C. há registros visuais de sistemas de elevação de pesos para construções. Na Roma antiga e toda Idade Média, modelos rudimentares foram regularmente usados para construir e transportar cargas e pessoas. Geralmente, até o século XIX, a força de tração envolvida era ou animal, ou humana. No caso, pessoas escravizadas. Esse dado não deve ser ignorado.

Foi em Nova Iorque, em 1853, que o primeiro elevador moderno foi incorporado à construção de um prédio, mas ainda com tração humana de escravos. Coincidentemente, alguns anos após o patenteamento da fotografia em 1839, na França, por Daguerre, foi Elisha Graves Otis que introduziu o primeiro mecanismo de segurança para elevadores na exposição do *New York Crystal Palace*, demonstrando um elevador “seguro” no caso de rompimento do cabo. Foi um recurso importante no

desenvolvimento do elevador que, a partir daí, tinha uma aplicabilidade prática, real e consequentemente, comercial. Eram contudo, máquinas lentas. Levavam cerca de dois minutos para ascender oito andares. Hoje, os mais modernos chegam a percorrer até 100 andares no mesmo tempo.

De modo semelhante, as máquinas fotográficas do século XIX, comparadas às atuais, eram lentas, desajeitadas, pesadas e precisavam de mais tempo para serem ajustadas à cena e aos materiais sensíveis. Consoante à aceleração da experiência do tempo no vivido, os aparatos adquirem estratégias mais ou menos sincrônicas para darem resposta às demandas do fotografar mais rapidamente (SANZ, 2015; SILVA JR, 2017, 2020).

Seja para deslocar-se pra cima ou pra baixo, seja para registrar imagens, ou outras atividades, as sincronias falam sobre a intencionalidade ou, ao menos, sobre o conjunto mais amplo de possibilidades e constrangimentos que incidem sobre cada um desses projetos.

Tomemos um exemplo específico. É sintomático que no mesmo momento histórico em que nos Estados Unidos se observam os desdobramentos do fim do regime político da escravidão³, surge mais um vínculo entre essas máquinas. O elevador ganha seus primeiros motores elétricos em 1880, trocando mão de obra escravizada pela eletricidade, ou entendida de outra forma, trocando a força manual pela racionalidade tecnológica, eliminando os espaços de um regime de desigualdade legitimada. Ao seu turno, as primeira câmeras fotográficas simplificadas que permitiram o acesso à produção de fotografias de modo popular, tiveram sua massificação iniciada na mesma década. Em 1881 a *Eastman Dry Plate and Film Company*, que viria se tornar a Kodak, foi fundada, lançando em 1888 a *Kodak Brownie*, a primeira câmera realmente de uso intuitivo que foi consagrada em torno do bordão: você aperta o botão e nós fazemos o resto (NEWHALL, 2002).

A proposição dialogava com uma sociedade, que assimilava a separação dos atos de “apertar o botão” e “fazer o resto” como representativo da organização social do trabalho pós-escravocrata. A cultura de uso fácil da câmera; supera não só o saber especialista de então, na confecção e processamento das imagens, de caráter

³ O fim da escravidão nos Estados Unidos é um processo vinculado inicialmente à Guerra Civil Americana, ou Guerra da Secessão (1861- 1865), mas os seus desdobramentos legais se prolongam até 1868. Contudo, algumas das leis segregacionistas só foram extintas no correr do século XX.

especializado, tecnocrático, inacessível. De modo claro, era um modelo de fazer imagens decorrente de uma superação de relações socialmente desiguais. Massificado e superficial, porém democrático e acessível. Simplificado e barato, porém anti-aristocrático e dessacralizado, conforme apontou Benjamin (1985). Outra semelhança: elevadores passaram a ter botões em que o próprio usuário programava o deslocamento. O usuário apertava, a máquina fazia o resto.

Vamos expor brevemente alguns paralelos entre cada um, como exemplos. Câmeras fotográficas surgem como caixas pretas, ou câmeras obscuras, ambientes compactos, herméticos à luz e controlando a entrada desta por um orifício ou lente. No seu desenvolvimento, cortinas metálicas, os obturadores, atuam como fracionadores do tempo, que deixa a luz passar durante um determinado intervalo controlável em frações de segundo. É aquilo que entendemos como clique e que, ao seu turno, denota a constituição e materialização de percepções sobre a experiência do tempo, como exploramos em textos anteriores (SILVA JR, 2017, 2020). Ao se clicar uma câmera, tocamos o real e selamos um destino, o transformando em imagem.

Elevadores também são caixas. Têm portas em formato basculante ou de movimento de cortina que se fecham e se abrem ao mundo exterior consoante comandos dados por botões. A depender do botão apertado, essa caixa, como a fotográfica, pode ficar mais ou menos tempo fechada ao mundo, deixando entrar mais ou menos luz, pessoas, cargas, ou realidade do mundo de fora, para a outra realidade de dentro da cabine. Ao se apertar um botão de elevador selamos uma partida e uma chegada.

Ao seu turno, os elevadores modernos e as câmeras, possuem indicadores, ou *displays*, que mostram parâmetros de uso. Em que posição estão, luzes e comandos de emergência, o acionamento de comunicação, os ajustes de funcionamento, as velocidades e aberturas escolhidas, etc. Elevadores e câmeras são programas. Um desloca pessoas e cargas no espaço; outro, modificam pessoas, tempos e espaços na formação de segundas realidades (KOSSOY, 2000).

Ambos tem como finalidade de fundo em comum driblar dois constrangimentos: o tempo e o espaço. A fotografia tem a capacidade de informar. De se justapor a estratégias de comunicar e documentar. O elevador informa o espaço, pontos de partida e chegada. Um é meio de comunicação, outro, de transporte. Ambos mobilizam a concepção da transformação. Ou de coisas em imagens ou de energia em deslocamento.

Há ainda os elevadores panorâmicos, como as câmeras. Essa função habita cada um dos programas de acordo a conciliar o desejo de paisagem. Mas a esmagadora maioria dos elevadores são caixas fechadas, que asseguram, o deslocamento, pedindo em troca o isolamento e o fechamento ao mundo externo, mesmo que por breve tempo. É tal qual a caixa preta da fotografia que precisa de um breve intervalo de luz de modo a criar uma imagem, seja sobre um sensor, seja sobre um filme.

Destarte, os dois sistemas, mesmo com programas diferentes lidam com questões de visibilidade e ocultamento. A questão pode ser encaminhada duplamente: O que acontece com as imagens quando não olhamos para elas? O que acontece nos elevadores quando estão de portas fechadas? Quando não olhamos as imagens, elas adquirem outros sentidos, com o tempo, de acordo com os percursos e lugares que elas habitam. Quando os elevadores fecham as portas, aciona-se um novo mundo, de acontecimentos furtivos, ou não-acontecimentos, que têm sua própria historiografia.

4. Uma câmera dentro de uma caixa

O encontro dessas duas tecnologias, a câmera e o elevador abre uma possibilidade de imagens literalmente nunca vistas. Com o progressivo barateamento das tecnologias de circuitos fechados de imagem, propagação e onipresença das câmeras digitais de vigilância, é natural que isso formate um gênero específico: as imagens de elevador, por falta até agora de um nome melhor. Os dois sistemas, ao se integrarem, formam um conjunto que já tem uma historiografia, homogeneidade e regularidade nas respostas que podem oferecer. Tanto sociais, quanto imagéticas. Casos de namoro, situações fortuitas de romance, ou no outro extremo, de agressão, violência, emergência, passam a ter suas representações visuais possíveis.

Em brevíssimos termos, por conta dos limites de espaço deste texto, podemos mostrar casos que colaboram para essa percepção. Esses, são todos de um passado recente, posto que essa interação entre sistemas de elevação e regimes de visão se ordenam menos por uma lógica de imagem que alimente memórias e mais por um uso da câmera com intencionalidades de controle, vigilância e monitoramento de situações, corpos e ações. Não são imagens para criar afetos. São imagens geradas e processadas para sistematizar, singularizar, detectar, identificar, e criar padrões.

Figura 5



Elize Matsunaga no elevador com duas malas. No interior das mesmas, o corpo esquartejado do seu marido Marcos Kitano Matsunaga. O crime ocorreu em 2012. Fonte. Circuito interno do edifício/ G1.com

Figura 6



Homem agride cachorro em Ribeirão Preto. Fonte: circuito interno de TV do edifício/ ANDA – Agência Nacional dos Direitos dos Animais

É interessante observar que esses flagrantes não são somente atos visíveis, mas uma imagem que remete a relações maiores, dilatadas para além dos limites do dispositivo caixa-elevador-câmera. Remetem a algo fora-da-cena, ou obscuro, numa outra etiologia possível da situação. É algo que aparece como faísca de um atrito maior, a ser escondido, dissimulado, tirado do campo do visível, anulado de um certo horizonte mais ou menos provável de observação.

Figura 7



Homem abusa sexualmente de mulher. Las Vegas. Fonte Circuito interno de TV do Hotel Hyat.

Figura 8



Homem agride namorada no elevador do prédio em Ribeirão Preto em 2020. Fonte: circuito interno de TV do edifício/ G1.com

Para além deste brevíssimo conjunto de amostras, o que suscita é que elevadores têm (e sempre tiveram) um cotidiano bem mais agitado do que podemos supor justamente por ser fechado ao visível público. É um lugar/ máquina/ dispositivo constituído culturalmente como blindado a olhares, como se o que ocorresse dentro da sua caixa não viesse às claras por estar necessariamente velado, oculto.

Eram imagens ausentes, que habitavam em latência, sem vida pública, sem observação. Exatamente como os filmes que eram expostos nas câmeras analógicas e não revelados. Deixando sobre a película não processada a imagem latente, imaginada, ou imaginária, que habita quem a fez, quem posou ou somente o conjunto de especulações de quem não testemunhou a produção desse latente, e do que poderia estar contido nesse incerto.

Mas colocar uma câmera dentro da caixa/ elevador muda esse estado de coisas. Deixamos de ter sistemas e temos um dispositivo. O elevador dá a ver o que ocorre. Assim assume o seu lugar nos lugares mais amplos do horror e da tragédia cotidiana. E não estamos falando apenas de filmes de ficção, acidentes e falhas de segurança reais. Essas imagens pertencem a um contexto mais amplo, os das câmeras de vigilância, o que presume uma lógica de panóptico sobre os sujeitos e corpos ao alcance do campo de captura das lentes. Vale sublinhar também que a morfologia da imagem, de ângulo em *plongée*, geralmente denuncia que a câmera é colocada no teto do elevador em ângulo otimizado, justamente para dar a ver a maior área possível do elevador. Interessante que replica a ideia das câmeras de *drone*, de uma super-visão, colocada em ângulo alto ao cenário dos desdobramento dos flagras, transformando a imagem em informação, em dado visual instantâneo e necessário as pretensões de vigilância e segurança.

A partir de um certo protocolo de atuação entre os actantes da cena: Sari – Miguel – Elevador e Câmera podemos tecer algumas relações. É sintomático que a opção da patroa em colocar o menino se dê em opção de um elevador de serviço. Isso, se vincula a uma tradição arquitetônica brasileira: elaborar os espaços da casa de acordo com a posição social, cor da pele e função da pessoa no local. Daí, derivam duas singularidades, o quarto de empregada e obviamente, os elevadores. Estes em sua grande maioria nos prédios ao longo do Brasil, existindo em duplicidade, um social, para moradores e visitas; e outro, de serviço, para cargas, trabalhadores, entregadores. O dispositivo ganha corpo.

No edifício em questão, o elevador de serviço não divisa com o elevador social. Este, só dá acesso à porta principal dos apartamentos de cada andar, sem comunicação com o mundo externo. O de serviço, ao contrário, dá acesso à porta dos fundos dos apartamentos onde situa-se a área de trabalho e o quarto de empregada.

Ao seu turno, o quarto de empregada é um espaço delimitado dentro do âmbito privado, se destina a abrigar as pessoas a serviço da casa. É um ambiente caracterizado por algumas regularidades. Geralmente, no pior espaço da planta, bem menor que os demais quartos das casas e apartamentos. Não raro sem janelas, ocupado com utensílios, equipamentos e objetos de trabalho. É também um espaço separado da circulação social da casa, justaposto a área de serviço e em geral, sem visibilidade. É na figura da senzala e da casa urbana colonial que está a gênese deste cômodo, não raro complementado por outras figuras arquitetônicas como o elevador de serviço e até portarias e acessos separados. O dispositivo dilata-se.

Ao pressionar o botão do elevador, Sari Corte Real completa um projeto no qual é actante sem, contudo, ter em conta a amplitude do seu pertencimento. Ela deflagra a ação material possível do dispositivo. Do mesmo modo, um fotógrafo amador pressiona o botão de uma câmera sem ter muita noção que o seu ato já faz parte de um sistema maior de programação, que dará a ver imagens. Simultaneamente, o apertar do botão fecha a porta do elevador, tal qual uma cortina de obturador, separando e encaminhando as duas realidades: uma, o conforto de Sari que pode voltar para os cuidados da sua manicure; outra, o destino de Miguel, agora selado. A realidade dos personagens é diferente. Sari, pode ser vista como uma fotógrafa que opera o elevador de serviço, uma câmara gigantesca, capaz de portar corpos. Abandonando uma criança de cinco anos, age sabendo que ela é diferente dele. Age na cisão entre operador ou autora diante do sujeito/ fotografado. Age consoante um regime visual que se baseia em relações sociais, de cor de pele, de poder amplamente assimilados e que, entre outras coisas, não concebe um menino negro ser visto no elevador social. Tivesse isso acontecido com Miguel, entre outras eventos plenamente evitáveis, ele não teria como escapar para a área de serviço do nono andar que deu contexto à tragédia. O elevador de serviço, como o quarto de empregada são estruturas da casa, e se amplificam na cidade, na história. São sintomas de uma ideia de arquitetura e de uma visualidade capazes de matar. Sari, age conforme um dos programas possíveis. O dispositivo se consolida.

5. É possível concluir?

De algum modo o sistema de segregação estrutural forjado no Brasil deu mostra mais uma vez da sua existência e aplicabilidade. O menino negro abandonado no elevador de serviço é uma cena em que cabe todo o Brasil. Expõe e escancara a farsa do conceito de democracia racial elaborada por Gilberto Freyre, como nos lembra Moraes (2020). Ela é possível em dois prismas, ambos derivados da ação-dispositivo: tanto na continuidade de um imaginário de dispor sobre a vida ou morte do outro que tem pele mais escura em atos diluídos de macro e micro racismos diários; como, obviamente, a projeção desse estado de valores sobre o desenho dos espaços que devem ser ocupados e usados em uma lógica de segregação. Um dado complementar se insere: a falência, neste caso, do projeto das câmeras de vigilância em entregar a concepção de segurança. Esta se demonstra seletiva, organizada e direcionada, entre outras coisas, para operar de modo distinto para pessoas de cores de pele e posição social diferentes.

Defendemos neste texto que sistemas se articulam em modo de dispositivo, entregando externalidades não previstas inicialmente em cada uma das esferas envolvidas. Concentramos as análises nas aproximações constitutivas e epistemológicas dos modos de existir no mundo via duas concepções: a câmera e o elevador, e como eles assimilam dimensões de visibilidade. No caso, a partir de um dado momento histórico, essa aproximação acontece com a presença das câmeras de vigilância dentro do elevador-caixa.

Nenhum fato trágico ocorre por apenas uma causa. É resultado do acúmulo de fatores, no caso, na própria lógica do dispositivo que materializa a sequência da ação. Na morte de Miguel, o dispositivo se articula dentro de uma lógica precisa, sequencial e perversa, justapondo intencionalidades diversas presentes nos sistemas e entre eles.

Nenhum deles mata por si só. Mas a linha que os costura que é feita em cima de diferenças na elaboração do outro, dos locais de pertencimento, do projeto histórico da segregação. Pensar esse fenômeno sob a lógica do visual e de como a imagem assimila pressões vindas dos diversos campos da vida social, é o método que dá a perceber a lógica que as articula e que permite a resultante possível do controle sobre as cores da pele, os corpos, sobre o morar e sobre o morrer.

É Portanto, um dispositivo onde todos actantes, aparatos, valores e saberes comunicam a questão da invisibilidade. Perceber o jogo entre essa dualidade visível/oculto é ao mesmo tempo o método e o esforço para que se tenha com mais clareza a

ação dispositiva que amplia o impacto dos simples usos dos aparatos e sistemas. E para que fique mais explícito o conjunto de intencionalidades entre quem aperta botões e quem faz o resto.

Figura 9



Mirtes e Miguel. Fonte: Acervo da Família Santana da Silva

Esse trabalho é dedicado totalmente a Mirtes e Miguel. Essa dedicatória jamais deveria existir. Se está aqui, é pelo o absurdo do estado de coisas acumulado, historicamente, para a consumação de tragédias homólogas. Estas, se reverberam devido também a organização dos dispositivos de vigilância, dos espaços da casa, da rua, como eles são habitados, dispostos e organizados para certos corpos e cores de pele. Dando assim tributo aos ecos da escravidão e segregação presentes como chaga eterna na identidade nacional brasileira.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica** [1935]. In. *Magia e técnica, arte e política. (Obras escolhidas I)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MORAES, Fabiana. Miguel, Sari e Gilberto Freyre se encontram no elevador. In. **Medium**. <https://medium.com/@fabi2moraes/miguel-sari-e-gilberto-freyre-se-encontram-no-elevador-aa02d241b9a>. 2020. Acesso em: 1 de outubro. 2020.

MOUILLAUD, Maurice. **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora UnB, 2002.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SILVA JR, José Afonso. O segundo clique da fotografia. Entre o registro e o compartilhamento. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.13, n.22, p.147-168, jan./jul. 2017.

SILVA JR, José Afonso. O terceiro clique da fotografia. Reindicialização das imagens efêmeras em telas flutuantes. **Interim**, Curitiba. INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020.

SANZ, Cláudia. Quando o tempo fugiu do instantâneo. **Revista Studium**, Campinas, n. 32, 2011. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/4.html>>. Acesso em: 5 de outubro. 2020.