

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

SAMENE BATISTA PEREIRA SANTANA

**CAMPO DE MEMÓRIA E REGIMES DE VISUALIDADE:
O SUJEITO CRIMINOSO NO *YOUTUBE***

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
FEVEREIRO DE 2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

SAMENE BATISTA PEREIRA SANTANA

**CAMPO DE MEMÓRIA E REGIMES DE VISUALIDADE:
O SUJEITO CRIMINOSO NO *YOUTUBE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Coorientadora: Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
FEVEREIRO DE 2019

Santana, Samene Batista Pereira.

S223c

Campo de memória e regime de visualidade: o sujeito criminoso no *YouTube*. / Samene Batista Pereira Santana – Vitória da Conquista, 2019. 146 f.

Orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2019.

Inclui referência F. 139 - 144.

1. Campo de memória e regimes de visualidade. 2. *YouTube* - Vídeo. 3. Subjetividade. 4. Poder-Saber. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD 304

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890
UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

Título em inglês: Field of memory and visuality regimes: the criminal subject on *YouTube*.

Palavras-chaves em inglês: Memory field. YouTube. Regime of visuality. Subjectivity. Power-knowledge.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (presidente); Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (coorientadora); Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior (titular); Prof. Dr. Euclides Santos Mendes (titular); Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (titular); Prof. Dr. André Luiz Nicolitt (titular).

Data da Defesa: 14 de fevereiro de 2019.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

SAMENE BATISTA PEREIRA SANTANA

**CAMPO DE MEMÓRIA E REGIMES DE VISUALIDADE:
O SUJEITO CRIMINOSO NO *YOUTUBE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 14 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Milene de Cássia Silveira Gusmão (Presidente)

Instituição: UESB

Prof.^a. Dr.^a. Edvania Gomes da Silva

Instituição: UESB

Prof. Dr. Euclides Santos Mendes

Instituição: UESB

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior

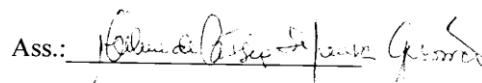
Instituição: PUC/RJ

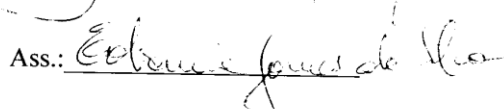
Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves

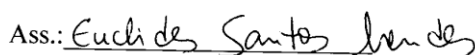
Instituição: UFAL

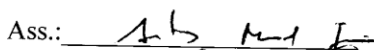
Prof. Dr. André Luiz Nicolitt

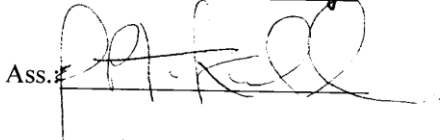
Instituição: UFF

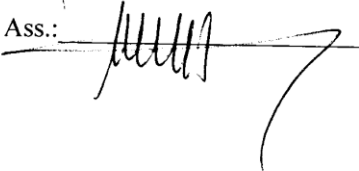
Ass.: 

Ass.: 

Ass.: 

Ass.: 

Ass.: 

Ass.: 

AGRADECIMENTOS

“Quero ignorado, e calmo
Por ignorado, e próprio
Por calmo, encher meus dias
De não querer mais deles.
Aos que a riqueza toca
O ouro irrita a pele.
Aos que a fama bafeja
Embacia-se a vida.
Aos que a felicidade
É sol, virá a noite.
Mas ao que nada espera
Tudo que vem é grato.”

Fernando Pessoa

Não foi fácil. Ninguém disse que seria. Sem vocês, as palavras aqui escritas seriam vazias...

Deus,

Meu amor,

Minha mãe e vovó,

Milene e Edvania (quanto trabalho lhes dei!)

Euclides,

PPGMLS

amigos, alunos, interlocutores, autores que já foram, autores que ainda aqui estão:

GRATIDÃO.

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa que investiga o campo de memória em torno da visibilidade e da visualidade do sujeito assassino que filma o próprio crime e compartilha o vídeo na rede *youtube.com*. A partir dessa materialidade, analisamos a discursividade em torno da violência, do crime e das relações de poder nos espaços periféricos brasileiros. O *corpus* é composto de treze vídeos publicados na plataforma digital entre os anos de 2013 e 2016, os quais têm a mesma regularidade de conteúdo (assassinatos filmados e lançados nas plataformas digitais), bem como, três filmes: *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002) e *Notícias de uma guerra particular* (1999), a partir dos quais estudamos a regularidade discursiva em torno da violência. Abordamos nesta tese, em primeiro lugar, quais as condições de possibilidade tecnológicas para que hoje seja possível filmar os acontecimentos e publicizá-los em rede mundial de computadores, desde o surgimento e movimentação da indústria cinematográfica até a produção vidiática em larga escala por meio de aparelhos celulares com sinal digital. Ademais, consideramos importante ressaltar as transformações sócio-históricas que culminaram na possibilidade de compartilhamento de vídeos (caseiros ou produzidos para o cinema) por meio da internet, especialmente nas redes sociais e *apps* - plataformas de compartilhamento de arquivos. Em segundo lugar, analisamos quais regimes de visualidade estão imbricados na construção dos vídeos encontrados para compor o *corpus* e sua relação com o cinema identitário brasileiro, sobretudo quanto à regularidade de cenários de baixa renda/favela ligados à violência e à criminalidade. Por fim, preocupamo-nos em situar o sujeito assassino nos vídeos a partir das noções de representação, subjetivação, relações de poder-saber, e produção de verdade, a fim de compreender as posições, papéis, efeitos de poder e contornos mnemônicos que a prática presente nos vídeos evoca. Por meio de uma metodologia arqueogenealógica, a qual utilizamos a obra de Michel Foucault, articulamos o objeto e o *corpus* no interior da história, a fim de compreender sua existência material num campo de memória, bem como verificar os nós, as rupturas e as (des)continuidades presentes na prática de filmar o crime.

Palavras-Chave: Campo de memória. *YouTube*. Regime de visualidade. Subjetividade. Poder-saber.

ABSTRACT

This thesis is the result of research that investigates the field of memory around the visibility and visuality of the killer subject who films his own crime and shares the video on the youtube.com network. From this materiality, we analyze the discursiveness around violence, crime and power relations in Brazilian peripheral spaces. The corpus is composed of thirteen videos published on the digital platform between the years of 2013 and 2016, which have the same regularity of content (shootings shot and launched on digital platforms), as well as three films: *Cidade de Deus* (2002) *Ônibus 174* (2002) and *Notícias de uma guerra particular* (1999), from which we study the discursive regularity around violence. We discuss in this thesis, firstly, the conditions of technological possibility for today to be able to film the events and to publicize them in a world-wide network of computers, from the appearance and movement of the cinematographic industry to the large-scale viditic production by means of devices with digital signal. In addition, we consider important to highlight the socio-historical transformations that culminated in the possibility of sharing videos (homemade or produced for the cinema) through the internet, especially in social networks and apps - file sharing platforms. Second, we analyze which visual regimes are embedded in the construction of the videos found to compose the corpus and its relationship with the Brazilian identity cinema, especially regarding the regularity of low income / favela scenarios related to violence and crime. Finally, we are concerned with situating the killer subject in the videos from the notions of representation, subjectivation, relations of power-knowledge, and production of truth, in order to understand the positions, roles, effects of power and mnemonic contours that practice present in the evocative videos. Through an archaeological methodology, which uses the work of Michel Foucault, we articulate the object and the corpus within the history, in order to understand its material existence in a field of memory, as well as to verify the nodes, ruptures and dis) continuities present in the practice of filming the crime.

Keywords: Memory field. *YouTube*. Regime of visuality. Subjectivity. Power-knowledge.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Le Port de Bourdeaux, 1872, Manet.....	33
Figura 2: Red Tree, 1908, Piet Mondrian.....	33
Figura 3: quadro Ceci n'est pas une pipe, de René Magritte, 1929	77
Figura 4: Homem sendo executado em Belfort Roxo: Completo.....	79
Figura 5: Sequência de fotogramas 1.....	81
Figura 6: sequência de fotogramas 2	84
Figura 7: sequência de fotogramas 3	85
Figura 8: sequência de fotogramas 4	86
Figura 9: Homicídio Gravado em Manaus – Cenas Fortes	90
Figura 10: Sequência de fotogramas 5.....	91
Figura 11: sequência de fotogramas 6	93
Figura 12: Olympia de Manet, 1863.....	96
Figura 13: Vídeo mostra assassinato em Maceió.....	98
Figura 14: sequência de fotogramas 7	99
Figura 15: sequência de fotogramas 8	100
Figura 16: Assassino mata menina e filma (1) Garoto mata ex namorada e filma o crime (2)	101
Figura 17: sequência de fotogramas 9	103
Figura 18: sequência de fotogramas 10.....	107
Figura 19: sequência de fotogramas 11.....	110
Figura 20: Covardia assassinos filmam execução de jovem que teria denunciado criminosos (1)....	110
Figura 21: Execução de jovem é filmada pelos autores em Goiânia (2)	111
Figura 22: sequência de fotogramas 12.....	112
Figura 23: Figura 23: sequência de fotogramas 13	112
Figura 24: sequência de fotogramas 14.....	115
Figura 25: cena do assassinato no Motel em Cidade de Deus	116
Figura 26: Vídeo gravado em celular pode elucidar crime em Feira de Santana – TVGeral.com.br .	122
Figura 27: sequência de fotogramas 15.....	123
Figura 28: Homem que matou repórter e cinegrafista FILMOU SEU CRIME (1) Vester Lee Flanigan II, Bryce Willians, suspect in live TV Shooting in Virgínia (2).....	125
Figura 29: Sequência de fotogramas 16.....	128
Figura 30: Criminosos executam vítima, gravam vídeo e postam nas redes sociais	129
Figura 31: sequência de fotogramas 17.....	130
Figura 32: mapa mental.....	136

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1 Considerações gerais: problemas de pesquisa e hipótese	9
1.1.1 Como chegamos ao <i>corpus</i> ? O sujeito criminoso/violento no cinema brasileiro e na internet	16
1.2 Divisão de capítulos	25
2. CAMPO DE MEMÓRIA E REGIMES DE VISUALIDADE DO CRIME: DO CINEMA AO YOUTUBE	27
2.1 Campo de memória e os regimes de visualidade	30
2.2 Condições de possibilidade tecnológicas e regimes de visibilidade	38
2.3 Regimes de visibilidade: smartphone, apps e circulação de vídeos	44
2.4 Regimes de visualidade e memória: cenas de crime e violência em cenários de baixa renda no Brasil	51
3. “QUEM SOMOS NÓS?”: SABER, PODER E VERDADE	60
3.1 O poder-saber e a subjetivação do criminoso nos espaços de pobreza e de violência	65
4. CONVERGÊNCIA DE SABERES, CONVERGÊNCIA DE PRÁTICAS: REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO CRIMINOSO NO YOUTUBE	76
4.1 O criminoso na tela: análise e discussão	79
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	138
FILMOGRAFIA	144

1.INTRODUÇÃO

1.1 Considerações gerais: problemas de pesquisa e hipótese

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa que se iniciou no ano de 2013, durante a composição da dissertação “Sentenças do ritual do Tribunal do Júri Brasileiro: Memória discursiva e Regimes de verdade”, apresentada em 2015 para a conclusão do Mestrado no Programa de Pós Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, sob orientação da professora Dra. Edvania Gomes da Silva. Desde então, a pesquisa guia-se por estudos jurídicos alinhados à teoria e metodologia arqueogenalógica de Michel Foucault.

A partir da pesquisa iniciada no mestrado, nossa preocupação sempre circulou em torno das formas pelas quais o discurso jurídico atravessa e é atravessado por outros saberes e materialidades, tais como as esferas religiosa, política, econômica e cultural.

No mestrado, o estudo voltou-se para casos jurídicos que circularam ou circulam ainda na rede midiática e tiveram grande publicidade. Na dissertação, sentenças de três júris “famosos” - massacre do Carandirú, casal Nardoni e goleiro Bruno - foram objeto do estudo sobre as relações de saber-poder e verdade imbricadas no pronunciamento do veredicto e da dosimetria da pena, bem como os deslizamentos de sentido percebidos a partir de uma memória discursivo-religiosa nos casos supracitados.

Entretanto, desde a conclusão do trabalho de mestrado, as preocupações de pesquisa focalizaram outro quadro de circulação midiática: acontecimentos moleculares, casos não divulgados ou casos não viralizados em rede nacional de televisão, mas nas plataformas de compartilhamento de vídeo da internet, como o *YouTube*. Chegamos assim, nesse grande espaço digital, a alguns vídeos de conteúdo criminoso, protagonizados por homicidas que registraram o crime enquanto o cometiam, e depois compartilharam o arquivo audiovisual na internet.

Desde o final do século XX, com a difusão massiva da internet no mundo, a ciência jurídica se preocupa com os efeitos legais e jurisprudenciais das ações humanas na internet: a compra e venda, os negócios jurídicos, os *cybercrimes*, tais como a pedofilia, tráfico, estelionato, fraude; os registros e provas processuais que circulam na rede, tais como a quebra de sigilo telefônico, de correspondência e de vídeo. Trata-se de acontecimentos perfeitamente viáveis, dada a nova era da circulação de imagens - fixas e em movimento - na internet e,

sobretudo, nas plataformas digitais que geram interação, interconectividade e celeridade na criação e no compartilhamento de arquivos textuais e audiovisuais.

Sobre o efeito da internet na constituição de práticas e relações em sociedade, Castells (2003, p. 8) afirma que a internet é um meio de comunicação que permite, pela primeira vez, a comunicação de muitos com muitos em um momento específico e em escala global, e constitui uma transformação nas mais diversas relações sociais pela utilização de um novo meio de comunicação. O autor ressalta que, como as práticas sociais são baseadas na comunicação, a internet invariavelmente transformou a forma como os indivíduos se comunicam, e acabou por transformar profundamente a vida dos atores sociais. Castells (2003, p. 34) ainda menciona que, em consequência destas transformações, pode-se afirmar que a rede mundial de computadores é uma tecnologia particularmente maleável, “susceptível de ser profundamente alterada por sua prática social, e conducente a toda a uma série de resultados sociais potenciais” (CASTELLS, 2003, p. 34). A sociedade está vivendo, portanto, ainda segundo o autor, numa “cultura da Internet” (CASTELLS, 2003, p. 34).

Ainda sobre os impactos e transformações geradas pela internet nas práticas dos sujeitos, Jerkins, Green e Ford (2014, p. 16) afirmam que a chegada da *Web 2.0*¹ no cotidiano da sociedade transformou a vida dos sujeitos. O web 2.0 é um termo popularizado a partir de 2004 pela empresa americana O'Reilly Media para designar uma segunda geração de comunidades e serviços, tendo como conceito a “*Web* como plataforma”, envolvendo wikis, aplicativos baseados em *folksonomia*, redes sociais, *blogs* e Tecnologia da Informação. Embora o termo remeta à ideia de uma nova versão para a *Web*, ele não se refere à atualização nas suas especificações técnicas, mas a uma mudança na forma como ela é encarada por usuários e desenvolvedores, ou seja, o ambiente de interação e participação que hoje engloba inúmeras linguagens e motivações.

Diversas plataformas para troca de conteúdo foram criadas e fizeram-se presentes na vida dos usuários, que, por sua vez, geraram um tipo de interação mais intensa do que nas gerações anteriores. Além disso, segundo os autores, a internet proporciona a saída do anonimato social, uma vez que qualquer usuário encontrará, ainda que sobre termos e condições estabelecidos por cada plataforma, um espaço onde poderá expressar suas ideias, compartilhar arquivos ou simplesmente participar de enquetes sobre os mais variados temas. As condições históricas e tecnológicas de existência da internet, como um dos principais

¹ Definição dada por Tim O'Reilly sobre a Web 2.0 em 2006 no blog: <http://radar.oreilly.com/2006/12/web-20-compact-definition-tryi.html>, consulta em 20 de Maio de 2017.

meios de comunicação da sociedade contemporânea, permitiu o surgimento de uma variedade de atos jurídicos praticados por meio da e na internet. Assim, o aparecimento de novas formas de entretenimento via *web*, bem como novas formas de praticar atos da vida civil, de cometer crimes ou de publicizar a vida cotidiana na rede de internet, fomentou novas - e rápidas - formas de visualização de conteúdo e de constituição do sujeito na atualidade: um sujeito atravessado por regimes de visualidade, que correspondem às razões históricas de se ver e se representar determinado conteúdo em forma de imagem/vídeo. Com base nessas observações, perguntamo-nos: como o sujeito criminoso se constitui por meio da imagem em movimento? Como os regimes de visualidade engendram um campo de memória sobre o sujeito criminoso e sobre a violência no Brasil?

A respeito dos regimes de visualidade, Lopes e Krauss (2010, p. 257) os definem como o aprendizado histórico-sensorial que permite transformar estímulos nervosos em imagens com forma, luz e sombra, sendo este aprendizado baseado na experiência empírica e em certas regras sociais que estruturam tais experiências. Para os autores, as imagens se imbricam com os significados e com a dinâmica dos afetos, de modo que a relação sujeito e imagem é determinada por uma infinidade de regras sociais denominadas regimes de visualidade, ou seja, as formas de expressar o mundo visível mudam de acordo com as condições de possibilidade da construção imagética de cada época e de cada lugar.

Lopes e Krauss (2010, p. 257) exemplificam os regimes de visualidade comparando períodos históricos no interior da história da arte. Assim, o regime de visualidade do “espaço medieval” (século XII a XV) apresenta um espaço hierático e hierárquico, refletindo uma posição histórica em que tudo o que existia era Deus, homem e diabo. Geralmente, no domínio artístico, no mesmo plano, são superpostas as imagens dos santos em tamanho grande, os anjos um pouco menores, e os homens, quando eram representados, menores ainda. Já, no “espaço renascentista” (século XV e XVI), as obras têm um caráter racional devido aos grandes descobrimentos da época, principalmente os relativos à astronomia. Trata-se de uma visão de mundo que privilegiava o homem como centro do universo, um espaço objetivo, matemático, homogêneo e sistemático. No “espaço barroco” (século XVII), acontece exatamente o contrário; a paixão toma o lugar da racionalidade, a irregularidade e a assimetria apoderam-se da simetria. Nesse espaço, a perspectiva descentraliza-se, tornando-se diagonal, existindo na maioria das vezes um “outro” observador virtual com relação ao observador real da obra barroca. É nesse instante histórico que o homem tem a noção de infinito e já não se sente como o centro do universo.

Assim, a criação imagética é histórica, bem como a constituição do sujeito receptor/ator da imagem - fixa ou em movimento. Na contemporaneidade, as experiências audiovisuais de registro e circulação da imagem - cinema, tv, internet - reinventam as maneiras de como o sujeito é representado, bem como refletem o nosso desejo de flagrar o movimento. Os regimes de visualidade, portanto, aparecem engajados historicamente por meio de diversas estratégias de registro da imagem, desde a pintura rústica, o desenho, a fotografia, o cinema, a televisão, até a janela da internet. Atualmente, a transmissão de conteúdos audiovisuais pelo celular implica mais que a eliminação de barreiras tecnológicas; implica em convergência e confluência entre entretenimento, trabalho, conteúdo, interatividade, e práticas sociais como um todo.

É certo que a expressão visual tornou-se uma dimensão estratégica nas sociedades contemporâneas. Segundo Zorzo (2012, p. 62), convém reconhecer a visualidade como uma produção que passa pela política - condições sócio-históricas de existência de determinada imagem -, pela técnica - a forma como produzimos conteúdo audiovisual -, e pela estética - como a representação midiática é mostrada. Já a visibilidade remete à percepção e capacidade de ver, a uma operação visual, a um artifício de construir imagem, seja fotográfica, virtual ou de outro tipo. Analisamos na tese, os dois vieses, quais sejam, os regimes de visibilidade, ou as condições técnicas e estratégicas para a formação da materialidade audiovisual na rede de internet (vídeos), tomando como ponto de partida a história do consumo cinematográfico; bem como os regimes de visualidade, que ganham aqui maior peso na análise, já que implica na dinâmica de produção das imagens e das condições de se ver/ser visto.

Sobre os regimes de visualidade e visibilidade, Portugal (2009, p. 40) observa a importância da “virada imagética”² na construção da visualidade e visibilidade no século XIX como crucial na estruturação dos regimes de visualidade/visibilidade contemporâneos. O autor pontua que tal análise é útil para esclarecer a natureza das mudanças que se operaram no século XIX, sobretudo para o que conhecemos hoje como imagem digital (imagem técnica), que faz o filme ou o vídeo parecerem “reais”. A forma como enxergamos (estética e historicamente) as imagens em movimento hoje, não são fruto de uma espécie de geração espontânea, invenção sem precedentes, mas houve - e há ainda - uma construção em torno dos

² Inicialmente, usando a expressão para se referir a uma “virada” essencialmente contemporânea, que seguiria a “virada linguística” proposta por Richard Rorty, Mitchell (1994, p.13) diz que o que justifica a noção de uma “virada imagética” (*pictorial turn*) é que a imagem torna-se “[...] um ponto de peculiar fricção e desconforto junto a uma larga faixa de questionamentos intelectuais”. Posteriormente, entretanto, o autor torna a noção mais abrangente, de modo a englobar os diversos momentos da história em que a imagem assumiu papel principal, canalizando tensões sociais – em bizâncio, nos séculos VII e VIII, por exemplo, na famosa “querela das imagens” (cf. MITCHEL apud PORTUGAL; ROCHA, 2009).

modos de existir e ver/compreender as imagens, seja a fotografia, seja o cinema, sejam as novas mídias audiovisuais.

Como exemplo dessa mudança de perspectiva, Portugal (2011, p. 41) indica a análise de Aumont sobre o filme *A chegada de um trem à estação*, um filme de 1895, dos irmãos Lumière³. No caso do cinema, o mais famoso desses mitos conta o pavor e a fuga desvairada dos primeiros espectadores do filme. As imagens impressionam e engendram esses “efeitos de realidade”:

[...] um [dos espectadores das primeiras projeções de Lumière] vê, por exemplo, as barras de ferro “incandescerem” (em Ferradores), outro vê as cenas reproduzidas “com as cores da vida”; de todos os relatos [sobre essas projeções] que li, não há um sequer que lamente [...] só ter visto uma imagem cinza (AUMONT, 2004, p. 31).

Portugal (2011, p. 42) aponta que esses “efeitos de realidade” dependem tanto da materialidade da imagem e das características estruturais do aparelho biológico da espécie humana quanto dos regimes de visualidade que permitem que o espectador veja tal materialidade como imagem e, acima de tudo, como imagem realista num dado contexto histórico.

O autor ainda aponta que o efeito de “novidade” e “realismo” da imagem cinematográfica que o observador do fim do século XIX já estava acostumado a ver, dá-se à gama de “dispositivos ópticos” com essa finalidade - tornar as imagens captadas próximas das imagens vistas a olho nu - o thaumatrópio, o estereoscópio, o estroboscópio, ou o zootrópio⁴. Consideramos também que, o aparecimento de novas mídias e tecnologias não apenas possui suas especificidades técnicas - regime de visibilidade - como também ganha um *status* específico na prática e no imaginário social, sob dadas condições de possibilidade desse tipo de imagem - regime de visualidade. Ao refletir sobre as primeiras projeções de Lumière,

³ Este filme mudo de 50 segundos mostra a entrada de um comboio puxado por uma locomotiva a vapor em uma estação de trem na cidade costeira francesa de La Ciotat. Como a maioria dos primeiros filmes de Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* consiste de uma visão única, editada, que ilustra um aspecto da vida cotidiana. Não há nenhum movimento de câmera aparente intencional, e é um filme composto por um disparo contínuo em tempo real.

⁴ “O thaumatrópio é um disco com dois desenhos, um de cada lado, feitos de modo que se completem – um passarinho de um lado e uma gaiola de outro, por exemplo. Ao se girar o disco rapidamente, tem-se a impressão de que os dois desenhos formam um só – um passarinho dentro de uma gaiola, no exemplo citado. O zootrópio consiste em um cilindro com desenhos sequenciais na parte interna e perfurações. Quando o cilindro é girado ao redor de seu eixo, o observador enxerga rapidamente, através dos buracos, cada uma das imagens, tendo a sensação de ver uma imagem em movimento. O estereoscópio é um dispositivo que “direciona” o olhar, fazendo com que cada olho “veja” uma imagem diferente. Cada imagem é apenas ligeiramente diferente da outra, copiando as diferenças entre as vistas dos dois olhos, de modo que, diante das duas imagens, vistas separadamente, tem-se a sensação de ver apenas uma imagem tridimensional” (PORTUGAL, 2011, p.10)

Aumont considera:

[...] por esse transbordamento de realidade [relacionado à proliferação quase infinita dos detalhes], a vista Lumière escapa, de saída, de uma parte de sua herança – o brinquedo, o zootrópio, o fantascópio, divertimento baudelairiano –, e passa, de saída para o lado da arte, mesmo que ainda uma arte menor (AUMONT, 2004, p. 34).

Interessante notar que, além das transformações técnicas de construção da imagem e dos vídeos, no campo da visibilidade, há transformações acerca do que é desejável e não do que é desejável numa sociedade, no campo da visualidade. Neste sentido, surge a necessidade de refletir sobre a historicidade das produções vidiáticas. Aumont discute, por exemplo, a invenção da fotografia sob esse prisma:

É preciso [...] colocar de saída que a condição de possibilidade (não digo, portanto, é claro, a causa) da invenção da fotografia é, a princípio, que outros tipos de imagens – diferentes daquelas saturadas de sentido e de escritura, do Egito – fosse desejável em uma sociedade, e, mais precisamente, lá onde se produzem as imagens, ou seja: no início do século XIX, na pintura. Assim, a determinação mais direta da invenção da fotografia deve ser lida em certas mudanças ideológicas maiores que afetaram a pintura em torno de 1800 (AUMONT, 2004, p.48).

Essas mudanças “ideológicas” remetem ao que Aumont chama de “mobilização do olhar”. Portugal e Rocha (2009, p. 13) argumentam que, para Aumont, mais focado na questão da representação imagética, as mudanças em questão consistiam principalmente em uma “liberação” dos esquemas pictóricos que definiam o que era “representável”. Ele enfatiza, no fazer artístico, a “passagem do esboço – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao estudo – registro da realidade ‘tal como ela é’, por ela mesma” (AUMONT, 2004, p. 48).

Assim, o avanço tecnológico dos dispositivos ópticos se difundiu rapidamente e transformou esses dispositivos em populares formas de entretenimento – “fenômeno que evidencia a imbricação entre produção intelectual e práticas de olhar, as duas colaborando na estruturação do que estamos chamando de regimes de visualidade” (PORTUGAL, 2009, p. 11).

As novas mídias e os regimes de visualidade contemporâneos indicam, também, transformações no olhar, agora corporificado:

Claramente, a corporificação do olhar está intimamente ligada à possibilidade da desvinculação da sensação visual e da imagem já

significada pela razão, problemática esta que aparece tanto na proposta de “mobilização do olhar” de Aumont quanto no “desenraizamento” da visão proposto por Crary. Os dois tratam de um descolamento da imagem visual, seja a imagem perceptual seja a imagem gráfica, de sua função representativa/significante. Em Aumont, isso é bastante claro. Até o final do século XVIII há sempre, sob a representação da natureza, um texto, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que explica sempre o quadro e lhe dá seu verdadeiro valor; a partir do início do século XIX esse texto se apaga e a “janela” (moldura) agora se abre para um mundo puramente estético – isto é, de uma estética independente e que se justifica por si mesma (AUMONT apud PORTUGAL e ROCHA, 2009, p. 12).

Tal análise nos remete ao trabalho de Foucault quando ele trata da “descontinuidade epistêmica”, localizada também no início do século XIX, a qual encerraria o que ele denomina “pensamento clássico”. O fim deste, escreve o filósofo, “coincidirá com o recuo da representação, ou, antes, com a liberação, relativamente à representação, da linguagem, do ser vivo e da necessidade” (FOUCAULT, 2007, p. 289). Portugal (2009, p. 45) ainda sugere, em concordância ao posicionamento de Foucault, a existência de uma liberação da imagem. Para o autor, Foucault não trata da imagem muito claramente, mas demonstra que o “descolamento” não se opera apenas no campo da visualidade, e sim no da representação de modo geral. Assim, o termo “imagem”, na “virada imagética”, pode ser considerado também em seu sentido mais amplo de “imagem de mundo”, ou historicidade de formação das imagens, atrelado às condições de possibilidade técnicas de sua formação, aproximando-se, deste modo, da noção de *epistème* que Foucault utiliza.

Assim, diante da observação e de um “novo olhar” contemporâneo sobre as práticas judiciárias frente às transformações tecnológicas geradas pelas novas mídias - internet e plataformas de compartilhamento na *web* - propusemo-nos a investigar vídeos veiculados na internet que mostram assassinatos registrados pelos próprios agentes do crime, e assim, discutir os regimes de visualidade e visibilidade envolvidos em sua produção. A partir desses vídeos, reconhecemos um campo de memória sobre práticas violentas/criminosas em forma de conteúdo audiovisual, quando ainda não era possível vê-los e observá-los na rede de internet, mas na televisão, no cinema, e sob determinadas condições de circulação e de estética das imagens violentas.

Nossa hipótese é a de que; i - os regimes de visibilidade e de visualidade envolvidos na produção dos vídeos e filmes que compõem o *corpus* nos dão subsídios para um pensamento crítico sobre a constituição estética e histórica da violência no Brasil, ligada, imageticamente, desde o final do século XX, aos cenários de pobreza e segregação espacial; ii - a representação dos sujeitos criminosos nos vídeos do *YouTube* e no cinema identitário

(brasileiro) - definido nesta tese como o cinema que identifica a cultura e os problemas sociais em determinado contexto histórico - tem como base as relações de saber-poder entre Estado, jurisdição e crime, bem como se insere num campo de memória, no interior do qual utiliza-se a estratégia de filmar e exibir cenas de violência, e assim, exprimir da ficção, a insuportabilidade do “real”.

1.1.1 Como chegamos ao *corpus*? O sujeito criminoso/violento no cinema brasileiro e na internet

Em primeiro lugar, nenhum percurso no interior da pesquisa é livre de tentadores percalços: achamos a resposta para perguntas antes mesmo de olhar para o objeto, para o *corpus*. Entretanto, uma vez preclusas as tentativas de controle sobre o objeto, olhamos, descrevemos, observamos, selecionamos estratos, e assim, chegamos a algumas respostas, além de encontrar mais perguntas.

A investigação e composição do *corpus* que constituiu a pesquisa, e que resultou neste trabalho nasceu na rede de internet, espaço este que oportuniza a criação de novos saberes e condições de se ver, acessar, informar e compartilhar conteúdos dos mais diversos. Procurávamos práticas jurídicas operacionalizadas pela internet, seus dispositivos e plataformas, e as redes de compartilhamento de imagens em movimento foram o ponto de partida para a pesquisa, coleta e organização de um arquivo.

A partir das buscas no *google*, fomos levados a um *site* de notícias local que, por sua vez, nos direcionou a um *link* do noticiário da cidade de Goiânia: “Covardia, assassinos filmam execução de jovem que teria denunciado criminosos” (25-11-2014). A notícia direcionava-nos à plataforma *YouTube* e mostrava a execução de um jovem por cinco outros, os quais filmaram e postaram na rede o próprio ato criminoso.

Com o aparecimento dessa materialidade, o que, *a priori*, revelou-se enquanto barbárie incitou-nos a curiosidade. As ferramentas de pesquisa por similaridade do canal de vídeo nos levaram a outros vídeos sobre o mesmo acontecimento: homicídios reais filmados por meio de celular e postados nas redes sociais e no canal *YouTube*.

Em relação à metodologia de busca no espaço digital *YouTube*, utilizamos a técnica de inserção de palavras-chave. Assim, tivemos duas escalas de busca por “palavras-chave” na plataforma *YouTube*: num primeiro momento, com base no primeiro vídeo encontrado, encadeamos: “crime real filmado”; “homicídio filmado”; “assassinato real”. Nessa primeira busca, o encadeamento léxico entre “crime”- “homicídio”-“assassinato” e “filmado” - “real”

nos levou a outra escala de busca por similaridade: as abas de sugestões se abriram e chegamos à incidência de outro encadeamento: “crime filmado por celular”; “homicídio registrado por celular”; “criminosos filmam o crime por celular”. Nesse segundo momento, o encadeamento léxico “registrado” - “celular” - “filmam” nos conduziu, definitivamente, aos vídeos que compõem o *corpus*. Tais vídeos são formados, portanto, por casos reais de crimes de homicídio filmados por câmeras de celular e postados na plataforma *YouTube*.

A partir daí, outros problemas de pesquisa apareceram. Problemas baseados no senso comum, e problemas mais profundos, ancorados nas nossas redes de saber. O crime e a violência, enquanto imagem em movimento, ganhavam assim, uma atualização dos nossos tempos, embora tenhamos conhecimento de programas televisivos e filmes - anteriores aos vídeos encontrados - com a proposta de mostrar as redes do crime organizado e os altos índices de violência. Ressaltamos, por exemplo, o aparecimento de singularidades entre os vídeos encontrados com alguns filmes brasileiros (os quais também compõem o *corpus* dessa pesquisa), sem que induzíssemos tal resultado com as palavras-chave. Nas imagens e nos títulos dos vídeos, demarcam-se espaços geográficos/sociais de segregação, pobreza e criminalidade, remetendo explícita ou implicitamente à imagem da favela, a mesma da narrativa fílmica de *Cidade de Deus*, *Ônibus 174*, e *Notícias de uma guerra particular*, dentre outras produções.

Ademais, estamos tratando de cenas de violência e crimes filmados por celular, inseridos numa plataforma de compartilhamento de vídeos e disponibilizados mundialmente por meio da internet. Vemos assim, o surgimento de múltiplas “telas”⁵ em movimento, telas essas que roteirizam uma evidência criminosa. Outrossim, novas posições para o sujeito criminoso despontam no interior de um regime de visualidade no qual a visibilidade, o fenômeno do *self*, e a roteirização do cotidiano nas redes sociais possibilitam novas práticas sociais. E nessa relação entre o registro da imagem movimento do cinema, e a imagem movimento capturada e divulgada nos vídeos que coletamos há grandes rupturas em relação às posições do sujeito, já que diferentemente do cinema, o assassino que focalizamos nos vídeos é produtor/roteirizador da imagem de si.

Vivemos, assim, conforme Lipovetsky e Serroy (2009, p. 23), uma mediocracia -

⁵Gilles Lipovetsky (2009), autor de “A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna” trata da extensão quase onipresente e certamente hiperespetacular das telas, pois se o século XX foi o século do cinema, sua segunda metade e o século XXI anunciam a era do tudo-tela, tais como TV, VHS e depois DVD, videoclipe, celular com internet WAP e WiFi, computador, videogame, câmeras pessoais e/ou de vigilância, publicidade, conversação online, o saber digitalizado, arte digital, telas de ambiente, PCTV, TV que acessa a internet, os Tablets etc.

mídia, no plural do latim *media* - ou ecranocracia - ecrã é como usualmente chama-se tela, no português de Portugal - um poder telânico que se imiscui até nas esferas mais banais do cotidiano dos sujeitos. Como salientam os autores, a expressão “tela ou ecrã global” deve ser entendida em vários sentidos. “Em sua significação mais ampla, ela remete ao novo poder planetário da ecranosfera, ao estado generalizado de tela possibilitado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação” (LIPOVETSKY, SERROY, 2009, p. 23). Assim, o mundo está conectado nas telas e os sujeitos se apropriam cada vez mais destas estratégias tecnológicas para praticar atos da vida civil, relacionar-se afetivamente, mostrar-se a si, mesmo comentando crimes.

Delimitamos, portanto, o *corpus* desse trabalho, composto de 13 vídeos encontrados no *YouTube*, entre os anos de 2013 e 2016⁶, nos quais são protagonistas os sujeitos assassinos e suas vítimas. Trata-se de acontecimentos moleculares, sem circulação nas janelas de informação jornalística, mas que nos proporcionam olhar para a história do sujeito a partir da atualidade, e assim, compreender quem somos e como éramos⁷. Ademais, compreendemos que o processo de subjetivação emerge das relações de saber-poder (FOUCAULT, 1999b) e, por conseguinte, das formas como se constituem os sujeitos a partir da prática de filmar o próprio crime.

Além dos vídeos, selecionamos um *corpus* cinematográfico composto de 3 longas metragem: *Cidade de Deus*, *Ônibus 174*, e *Notícias de uma guerra particular*, produções do final dos anos 90 do século XX e início dos anos 2000. Acreditamos que o diálogo entre as expressões da violência nos vídeos e nos filmes selecionados, nos convida a um engajamento nada passivo diante daquilo que vemos. Como conceitua Benjamin:

(...) o cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direção genial da objectiva, aumenta a compreensão das imposições que regem a nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeito (BENJAMIN, Walter. 1992, p. 104)

⁶ A delimitação temporal se dá a partir da relação entre as estratégias tecnológicas. Os primeiros celulares com câmera digital surgiram no ano de 2005. A plataforma *youtube* foi criada no ano de 2006, mas só em 2013 foi possível compartilhar vídeos do celular para as redes sociais, por meio da criação dos *apps* (aplicativos) do próprio *youtube*, *facebook* e *instagram*. Em outras palavras, a partir de 2013, com a expansão dos *apps* para celular com tecnologia digital, banda larga e 3G, não era preciso que nós transferíssemos os arquivos de foto e vídeo para um computador para depois postá-los nas redes sociais. As novas condições tecnológicas proporcionaram, assim, a comodidade de postar esses arquivos diretamente do aparelho de celular.

⁷ Foucault, no decorrer de sua obra, parte de diferentes acontecimentos e práticas que ele considera “frágeis, sensíveis e moleculares” para compreender o sujeito na atualidade. É o que ele chama de “diagnóstico do presente”, para então entender o passado (FOUCAULT, 1994b, p.681). Ademais, o autor concebe uma história que não seja meramente especulativa e cujo campo de pesquisa não seja determinado por algo que não ocorra no presente.

O primeiro longa, *Cidade de Deus*, de 2002, foi produzido por O2 Filmes, Globo Filmes e Videofilmes, e distribuído por Lumière Brasil. É uma adaptação roteirizada por Bráulio Mantovani a partir do livro de mesmo nome escrito por Paulo Lins. Foi dirigido por Fernando Meirelles e co dirigido por Kátia Lund. Em seguida, *Ônibus 174*, um filme documental de 2002, dirigido por José Padilha. Sua narrativa conta a história do sequestro do ônibus 174 por Sandro Barbosa do Nascimento no ano de 2000 na zona sul do Rio de Janeiro. Por fim, *Notícias de uma guerra particular*, documentário brasileiro de 1999, produzido pelo cineasta João Moreira Salles e pela produtora Kátia Lund. O documentário retrata o cotidiano dos traficantes e moradores da favela Santa Marta, no Rio de Janeiro. Resultado de dois anos (1997 - 1998) de entrevistas com pessoas ligadas diretamente ao tráfico de entorpecentes, com moradores que vislumbram esta rotina de perto, e policiais, o documentário traça um paralelo entre as falas de moradores, dos traficantes e da polícia, colocando todos no mesmo patamar de envolvimento em uma guerra que não é uma “guerra civil”, mas uma “guerra particular”. As três produções nos ajudam a compreender o cinema e o audiovisual como instrumentos políticos de representação da realidade. O elo entre os três longas e os treze vídeos do *YouTube* está na potência de suas narrativas: a história do homem pobre, negro, vítima das relações desiguais de acesso à educação e saúde, submerso em cenários de violência e criminalidade. O encadeamento entre cinema, audiovisual, criminalidade e relações de saber-poder estão, não somente numa mesma chave imagética, mas num mesmo campo de memória - os efeitos e ecos de memória - que nos levam ao discurso sobre a violência no Brasil.

Construímos o quadro abaixo onde podemos observar o sistema em rede de informações que o *corpus* evoca. Por uma questão didática, escolhemos tratar em particular de cada vídeo, descrevendo-o, acentuando as informações, e observando, sobretudo, a forma como eles se engendram uns aos outros em cada capítulo e sob dada mobilização teórica, de tal maneira que não é possível separá-los. Conforme Milanez e Prata (2015), cada item é simultaneamente coadjuvante e ator principal nessa rede de visibilidades/visualidade:

<i>Corpus</i> vidiático					
Título do vídeo	Data da publicação no <i>YouTube</i>	Duração do vídeo	Quantidade de visualizações	Curtidas/não curtidas	Vídeo editado pela rede de

					televisão
<i>1. Homem sendo executado em Belford Roxo (COMPLETO)</i>	06/12/2013	0:17	525.016	347/178	não
<i>2. Garoto mata ex namorada e filma o crime</i>	01/04/2014	1:59	306.322	167/179	sim
<i>3. Assassino mata menina e filma</i>	08/07/2014	0:17	199.977	124/586	não
<i>4. Homicídio Gravado em Manaus – Cenas Fortes</i>	02/08/2014	0:36	90.974	65/52	não
<i>5. Vídeo mostra assassinato em Maceió</i>	08/08/2014	3:00	5.602.290	3984/1697	sim
<i>6. Covardia: assassinos filmam execução de jovem que teria denunciado criminosos</i>	25/11/2014	3:26	1.825.672	1535/1108	sim
<i>7. Execução de jovem é filmada pelos autores em Goiânia</i>	25/11/2014	3:35	1.236.193	1219/1628	não
<i>8. Vídeo gravado em celular pode elucidar crime em Feira de Santana –</i>	28/11/2014	0:59	50.367	32/97	sim

<i>TVGeral.com.br</i>					
<i>9. Criminosos executam vítima, gravam vídeo e postam nas redes sociais</i>	25/02/2015	1:35	4.457.089	4657/2910	sim
<i>10. Fortaleza do medo e da morte</i>	06/04/2015	2:35	24.950	65/48	não
<i>11. Homem que matou repórter e cinegrafista FILMOU SEU CRIME</i>	26/08/2015	1:26	118.330	216/66	sim
<i>12. Vester Lee Flanigan II, Bryce Willians, suspect in live TV Shooting in Virgínia</i>	26/08/2015	0:23	1031	2/2	não
<i>13. Gravou assassinato ao vivo, invadiu a casa</i>	20/04/2016	0:19	113.899	95/80	não

Corpus fílmico

Título do filme	Ano de lançamento	Direção
<i>Notícias de uma guerra particular</i>	1999	João Moreira Salles e Kátia Lund
<i>Ônibus 174</i>	2002	José Padilha
<i>Cidade de Deus</i>	2002	Fernando Meirelles e Kátia Lund

No primeiro quadro acima, coletamos algumas informações sobre os vídeos, sobretudo para que os dados não fossem perdidos, já que alguns deles não estão mais na plataforma *YouTube* (foram retirados, ou censurados).

Em primeiro lugar, a identificação dos vídeos por meio dos títulos. Consideramos relevante mostrar a representação linguística do conteúdo vidiático, que serve ora para chamar atenção do público (internautas), ora para anunciar a “gravidade” do conteúdo, por meio de efeitos visuais, como as letras em caixa alta.

Em seguida, registramos a data da publicação dos vídeos na rede de internet, a fim de delimitar o recorte temporal do *corpus* na pesquisa, bem como destacar o lançamento do *app* para celular - *YouTube* - como tecnologia que tornou possível a produção e circulação do conteúdo aqui pesquisado.

A duração dos vídeos, e também a quantidade de visualizações/ *likes* nos ajudam a traçar um perfil de consumo desses vídeos na internet e analisar os regimes de visualidade em torno da indústria audiovisual de violência.

Ademais, a identificação da comunidade na qual o vídeo foi compartilhado nos indica se o penúltimo item do quadro - edição - é “original” ou passou por censuras, cortes, comentários e ajustes externos. Nesse último dado do quadro, observamos que, mesmo quando não é o próprio assassino quem filma o próprio ato criminoso, ele conduz o produtor com comandos de voz do tipo “*mostra a cabeça*”, “*filma o sangue*”, “*aproxima*” ou “*corta*”. Tal constatação nos aproxima da hipótese anunciada⁸: a formação de um campo de memória do conteúdo audiovisual violento na internet e no cinema.

Acreditamos que os vídeos colecionados amplificam, em certa medida, um fenômeno: o registro imagético e vidiático da vida cotidiana. A prática do *self* e do registro audiovisual do dia a dia presente nas redes sociais faz parte do processo de constituição do sujeito nas relações de saber e poder sob dadas condições de possibilidade. Assim, tratamos os casos como verdadeiras lentes de aumento, amostras de um movimento contemporâneo do registro de si.

Enfatizamos, a seguir, nosso objeto no interior dos regimes de visualidade: a historicidade do consumo do registro audiovisual cinematográfico, televisivo, e o conseqüente aumento da potencialidade de veiculação, na internet, de conteúdos audiovisuais por diversos meios de acessibilidade (celulares, *ipad*, *tablet*). Outrossim, analisamos vídeos que coexistem

⁸ vide página 8

nas telas de celular e nas telas da plataforma *YouTube*. Acreditamos ser relevante discutir esta relação, já que a emergência do nosso *corpus* só se faz possível porque (co)existem novas práticas jurídicas concatenadas com novos saberes tecnológicos: surgimento dos primeiros registros da imagem em movimento, da internet, do celular com câmera, dos *smartphones* capazes de filmar e armazenar, bem como, dos espaços digitais de publicação e compartilhamento do conteúdo filmado. Há, portanto, uma rede infinita de saberes formada pela “constelação” de possibilidades a partir dos nossos vídeos (FOUCAULT, 2008, p. 74): a (re)atualização das práticas e dos sujeitos representados nos/pelos vídeos e nos filmes.

Ademais, assumimos, como principal referencial teórico-metodológico, a arqueogenealogia foucaultiana, que é um campo de estudo que oferece ferramentas conceituais para a análise de acontecimentos discursivos, na medida em que propõe como objeto de estudo a produção das práticas de sujeitos históricos, os quais usam certa materialidade (linguística, pictórica, imagética etc.) e estão inseridos na história. Por isso, os campos da análise do discurso e dos estudos relativos ao cinema e das novas mídias - plataformas digitais - podem estabelecer um diálogo extremamente rico, a fim de explicar o papel dos discursos na produção das práticas e identidades sociais.

Nessa pesquisa, trabalhamos numa teia entre discurso e os regimes de visualidade, saber-poder, sujeito, representação e memória - conceitos tratados ao longo do trabalho - buscando mostrar a pertinência da formação de novas práticas jurídicas em torno da violência, e de novos sujeitos a partir da imagem, sobretudo àquela formada a partir de tecnologias da comunicação e da modernização dos conteúdos na *web*. Tendo como ponto central a arqueologia de Foucault, o discurso é tomado como uma prática social, historicamente determinada, que constitui os sujeitos e os objetos. Pensamos, portanto, a produção cinematográfica e a utilização da internet como práticas discursivas, produtos de linguagem e processo histórico que impulsiona a transformação dos sujeitos na contemporaneidade.

Portanto, objetivamos neste trabalho uma articulação entre três eixos teórico-metodológicos: a noção de acontecimento discursivo, de campo de memória e de regimes de visualidade - da violência - para tratar a constituição da posição do sujeito criminoso no *YouTube*.

Em primeiro lugar, o acontecimento discursivo, quando observado arqueologicamente, sob a ótica de Michel Foucault, implica ruptura e/ou regularidade histórica. Witzel (2013, p. 338) defende que, para descrever o acontecimento discursivo, é necessário considerar, de um lado, as condições de existência que determinam a materialidade própria de um enunciado; de

outro, sua singularidade única e latente, interrogando como ele, o enunciado, pôde se formar historicamente e em quais realidades – econômicas, sociais, culturais, políticas – se articula. Partindo do princípio de que o aparecimento e a formação de discursos colocam em questão o acontecimento, sua historicidade e os sentidos daí decorrentes, nesta tese, discutimos a existência material dos filmes e dos vídeos coletados como acontecimentos discursivos no interior de um campo da memória envolvendo as materialidades fílmicas, vidiáticas, a violência e o crime em cenários de baixa renda.

Em segundo lugar, acreditamos que o espaço midiático, especialmente nas plataformas de compartilhamento da internet, está operando em redes de memória, as quais produzem, textual e imagetivamente, reatualizações e ressignificações. Assim, o acontecimento filmado abre “para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro” (FOUCAULT, 2008, p. 31-32). Compreendemos, portanto, a produção dos vídeos no *YouTube* e dos filmes selecionados (*corpus*) como inseridos num campo de memória que possibilita a (re)atualização e o (re)posicionamento do discurso sobre a violência no Brasil, e dos sujeitos criminosos.

Por fim, defendemos que é preciso articular as condições de possibilidade de aparecimento de vídeos caseiros no *YouTube*, qual seja, a história das transformações tecnológicas que possibilitaram sua emergência, com a teoria da produção cinematográfica. Ademais, além de considerar as condições técnicas de existência dos vídeos e filmes coletados, os regimes de visualidade envolvem a história da sociedade, delimitam os objetos vistos, desejáveis, e traçam perfis para o consumo cinematográfico e audiovisual. Temos, assim, filmes que destacam os cenários de pobreza e criminalidade de um lado, e de outro, vídeos caseiros sobre assassinato veiculados na internet abrindo novas formas de se ver/assistir/pensar cenas de violência.

Sobre a violência - termo polissêmico que se destaca em nossa análise - sabemos que é objeto de estudo da biologia, da psicologia sociohistórica, do direito, da sociologia, da antropologia, da política, e estes campos têm focalizado a violência como um fenômeno gerado nos processos sociais, históricos e culturais, afirmando a inadequação de se estudar a violência de forma independente da sociedade que é responsável pela sua produção. Segundo Ristum e Bastos (2003, p. 227), a violência pode assumir muitas formas e intensidade, estando, na regência da referida delimitação, as normas legais e culturais que orientam a classificação das ações humanas em violentas e não violentas. Um importante ponto dessa

controvérsia se localiza na redução da violência à delinquência, produto de origens históricas de identificação da violência com a criminalidade, muito presente no senso comum. Credita-se à mídia uma atuação capaz de contribuir grandemente para a manutenção desta identificação, tão criticada por Minayo *apud* Ristum e Bastos (2003, p. 227), por deixar de incluir a dominação política e econômica nas sociedades e todas as implicações dela decorrentes, desconsiderando, portanto, as violências estrutural e de resistência.

O presente trabalho assume, coerentemente com os pressupostos da filosofia foucaultiana, que a violência, como parte das práticas dos sujeitos não se identifica com as relações de poder, mas extrapola-a, embora o modo de atuação das práticas políticas racionalizadas historicamente no Ocidente tenham se desdobrado em efeitos violentos. Assim, a violência narrada nos vídeos e filmes analisados está imbricada à biopolítica do poder, conforme analisaremos no último capítulo.

1.2 Divisão de capítulos

Apresentadas as perguntas de pesquisa, hipótese⁹, *corpus* e metodologia, dividimos o trabalho nos seguintes capítulos:

Capítulo 1: Campo de memória e regimes de visualidade do crime: do cinema ao YouTube

Neste capítulo, arregimentamos a noção de campo de memória (FOUCAULT, 2008) como forma de coexistência de discursos em que há a atualização dos enunciados a partir das mesmas estratégias, para discutir a produção de um regime de visualidade do recurso audiovisual para registro de crimes. Acreditamos que a produção de vídeos é uma estratégia para a produção de novas práticas - conteúdo filmado -, atualização de saberes e constituição/posição de sujeitos - quem é filmado, quem filma e qual a finalidade. Portanto, investigamos as condições de possibilidade da produção cinematográfica a fim de compreender o escoamento de produções vidiáticas independentes de outras janelas para a plataforma *YouTube*. Ademais, discutimos o conteúdo dos vídeos coletados a partir de um regime de visualidade do cinema brasileiro nas últimas décadas, e a ênfase em torno das periferias, dos cenários de pobreza, da violência e dos efeitos de realidade da produção

⁹ sobre as perguntas de pesquisa, vide página 3. Sobre hipóteses, vide página 8.

técnica.

Capítulo 2: “Quem somos nós?”: saber, poder e verdade

A partir da preocupação da filosofia kantiana, Foucault (1994a, p.231) questiona: “Quem somos nós?” para analisar a questão do sujeito na atualidade. Considerando que, para o autor, nenhum acontecimento ou relação é maior, menor, mais ou menos importante para o processo de subjetivação, neste capítulo, abordamos a constituição do sujeito que protagoniza os filmes em relação aos sujeitos dos vídeos coletados a partir da compreensão das relações de saber, de poder e de verdade (FOUCAULT, 1999b). Nosso objetivo é compreender a produção de vídeos de conteúdo criminoso/violento, para então, analisar o sujeito assassino a partir das relações de saber (ser-saber, a análise do conhecimento), e de poder, entendido por Foucault como a ação de uns sobre os outros (ser-poder).

Capítulo 3: Convergência de saberes, convergência de práticas: representação do sujeito no YouTube

Neste capítulo, apresentamos a prática criminosa/violenta a partir da descrição e análise dos filmes e vídeos que compõem o *corpus*. A partir da abordagem anterior, sobre campo de memória, regimes de visualidade e constituição do sujeito, nosso objetivo é relacionar os crimes filmados à noção de representação - identidade com o real - e a um determinado campo de memória imagético (cinematográfico) no qual coexistem os discursos do crime, da violência, dos cenários de pobreza e da convergência tecnológica.

2. CAMPO DE MEMÓRIA E REGIMES DE VISUALIDADE DO CRIME: DO CINEMA AO *YOUTUBE*

Neste capítulo, partimos da noção foucaultiana de “campo de memória”, conforme definida na *Arqueologia do Saber*, a fim de compreender e analisar o objeto de pesquisa. Em primeiro lugar, ao trabalharmos com vídeos - materialidade audiovisual - tomamo-los como objeto para emergência de um discurso. Nesse sentido, torna-se necessário ver o discurso não como um conjunto de signos linguísticos, que carrega este ou aquele significado repleto de intenções, mas os efeitos produzidos pelas práticas. Os discursos podem ser feitos de signos, “mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os tornam irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, 2008, p. 56). Esse “mais” faz do discurso uma prática que relaciona a língua com outra coisa. Trata-se, portanto, de uma prática discursiva. Foucault, ao longo dos seus 20 anos de escrita, pesquisou e explicou o discurso a partir de diferentes objetos linguísticos, não linguísticos e imagéticos para compreender algo que lhe era caro: as práticas dos sujeitos.

Assim, o discurso não está relacionado “com operadores que sejam puramente psicológicos”, como, por exemplo, a intenção. Neste trabalho, utilizamos “discurso” na mesma acepção de Foucault, na *A arqueologia do Saber*, como um conjunto de enunciados que se apoia em uma mesma “formação discursiva” (discursos clínico, psiquiátrico, jurídico) (FOUCAULT, 2008, p. 124). Esse termo é utilizado, neste trabalho, a partir do confronto da materialidade midiática e filmica com outros saberes, e assim, da formação de “jogos de relações”, ou seja, de relações exteriores ao discurso que “determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou quais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los etc” (FOUCAULT, 2008, p. 52).

Assim, para falar de campo de memória, temos que nos reportar à *macronoção* foucaultiana de função enunciativa (para a formação de um discurso). Esta, por sua vez, está relacionada à quatro características intrínsecas ao enunciado, a partir das quais se pode determinar a existência de um enunciado em uma dada materialidade: referencial; posição de sujeito; domínio de memória ou campo associado; e materialidade repetível (FOUCAULT, 2008, p. 114).

Foucault (2008, p. 32) delinea o enunciado – termo polissêmico nas ciências da linguagem – como “um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (FOUCAULT, 2008, p.32). De um lado, “está ligado a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si uma existência remanescente no campo de uma memória” (FOUCAULT, 2008, p. 32).

A noção de campo de memória, por sua vez é traçada por Foucault (2008, p. 64) a partir do conceito de campo enunciativo, que compreende as formas de sucessão, correlação e esquemas retóricos dos enunciados. Como exemplo da verificação do que Foucault (2008) chama de campo enunciativo, a história natural pode ser utilizada para mostrar que, na passagem do século XVI para o século XVII, os conceitos se modificaram completamente: uns deixaram de ser usados, enquanto outros surgiram. E o que determinou a emergência de novos conceitos e de novos usos de antigos conceitos foi a “disposição geral dos enunciados e sua seriação em conjuntos determinados; é a maneira de transcrever o que se observa e de reconstituir, no fio dos enunciados, um percurso perceptivo” (FOUCAULT, 2008, p. 68). A história natural, portanto, para além de ser uma forma de conhecimento, é “um conjunto de regras para dispor uma série de enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 68).

A partir da definição de campo enunciativo, Foucault (2008) também compreende formas de coexistência particulares: campo de presença, campo de concomitância e campo de memória, conceitos que detalhamos no tópico seguinte.

O campo de memória - no que concerne ao *corpus* desta pesquisa - nos permite analisar como e por que, a partir de práticas atuais, configura-se um *a priori* e se estabelecem filiações com novos enunciados, novas formas de registro vidiático e fílmico, novas formas de praticar crimes, novas posições de sujeitos. Dessa forma, temos subsídio para traçar uma relação mnemônica, segundo Foucault “entre os enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que não definem mais, conseqüentemente, nem um corpo de verdades nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços históricos” (FOUCAULT, 2008, p. 64).

Acreditamos, com base na noção de campo de memória, que os regimes de visualidade cunhados no cinema e reproduzidos no *YouTube*, bem como a transição entre as posições de sujeito ocupadas pelo assassino nestas materialidade têm o poder de criar este “nó em uma rede”¹⁰ (FOUCAULT, 2008, p. 26) de objetivação do sujeito do discurso na apreensão de

¹⁰Segundo Silveira (2004), investigar a noção de “rede” em Foucault é nos depararmos com um trabalho histórico filosófico no qual se pode apreender três conformações distintas de “redes”, de acordo com as três fases gerais de sua obra: as fases arqueológica, genealógica e da estética da existência do indivíduo. E, se

práticas jurídicas em novas condições de possibilidade, definidas no *a priori*, que se transformam, resultando em rupturas, continuidades e esquecimentos. Esta rede que liga os enunciados e seus antecessores assegura a circulação, a transferência e as modificações dos conceitos, assim como a alteração da forma ou a mudança da aplicação. A investigação em torno da história da produção cinematográfica e audiovisual, dos regimes de visualidade ligados ao consumo da violência no cinema e na internet, e à investigação sobre a constituição do sujeito criminoso, nos dá suporte para pensar numa “reatualização” ou “repetição” das estratégias de visibilidade do crime no interior da história¹¹. Novas práticas são impulsionadas a partir de novos meios de produção de filmes e vídeos, e assim, os acontecimentos micro-históricos (re)definem as posições e trajetórias dos sujeitos (assassino, vítima, espectador).

Consideramos que a observação da trajetória de produção e narrativa dos vídeos e filmes (*corpus*), nos leva à “irrupção na atualidade de um acontecimento” (COURTINE, 2009, p. 102) que, por sua vez nos remete aos regimes de visualidade do crime vinculado a uma memória historicamente constituída. Nessa perspectiva, ao observarmos a trajetória do tema “crime e violência em cenários de pobreza” - sobretudo nas zonas segregadas do Brasil - no cinema, compreendemos a veiculação de vídeos caseiros postados no *YouTube* a partir da mesma narrativa. Dessa forma, o nosso olhar atravessado pelo “olhar” da câmera de celular e

conforme veremos, tais “redes” entre si se diferem significativamente em muitos pontos, por outro lado podemos constatar que aquela visão global de Foucault sobre seus escritos é um dos pontos em comum entre elas: trata-se de três “redes” de investigação da constituição do sujeito moderno ocidental, através das quais Foucault buscou mapear a construção de “verdades” na nossa sociedade (em especial, as “verdades” cientificamente reconhecidas) e o enredamento dos indivíduos submetidos a seus efeitos e embates, seja no que se refere a uma rede composta pela articulação de meios discursivos e não discursivos, produtora de discursos científicos: a “rede” arqueológica”; seja no âmbito em que o sujeito se insere em uma rede de saberes e poderes, tendo seu corpo como foco de seu exercício: a “rede” genealógica”; seja no contexto em que a relação do indivíduo perante a rede de valorações histórico-culturais, que provém do seu ambiente exterior, é problematizada no processo de constituição de uma vida bela e justa: a “rede” da estética da existência do indivíduo.

¹¹“O campo associado que faz de uma frase ou de uma série de signos um enunciado e que lhes permite ter um contexto determinado, um conteúdo representativo específico, forma uma trama complexa. Ele é constituído, de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento (um jogo de réplicas formando uma conversação, a arquitetura de uma demonstração - limitada, de um lado, por suas premissas, do outro, por sua conclusão -, a sequência das afirmações que constituem uma narração). É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados (elementos rituais em uma narração; proposições já admitidas em uma demonstração; frases convencionais em uma conversa). É constituído, ainda, pelo conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que podem vir depois dele como sua consequência, sua sequência natural, ou sua réplica (uma ordem não abre as mesmas possibilidades enunciativas que as proposições de uma axiomática ou o início de uma narração). É constituído, finalmente, pelo conjunto das formulações cujo status é compartilhado pelo enunciado em questão, entre as quais toma lugar sem consideração de ordem linear, com as quais se apagará, ou com as quais, ao contrário, será valorizado, conservado, sacralizado e oferecido como objeto possível, a um discurso futuro (um enunciado não é dissociável do status que lhe pode ser atribuído como ‘literatura’, ou como propósito irrelevante, próprio para ser esquecido, ou como verdade científica adquirida para sempre, ou como discurso profético etc)” (FOUCAULT, 2008, p. 111).

dos espaços digitais fixa-se como lugar de dizer a partir de saberes historicamente constituídos.

2.1 Campo de memória e os regimes de visualidade

O estudo da memória envolve um vasto campo de investigação que abrange várias disciplinas e as mais diversas perspectivas teóricas. Por outro lado, há diferentes leituras quanto ao pensamento de Foucault, como há também diversas maneiras de discuti-lo em função das questões mnemônicas.

Em diferentes momentos de sua obra, Foucault esteve preocupado com a constituição do sujeito de poder, relacionado com o saber, a verdade, como em *Vigiar e Punir* e *A ordem do discurso*. Mais à frente, a preocupação dos estudos foucaultianos perpassa a constituição de um ser-consigo da moralidade, como na *História da sexualidade* (I, II e III). Entretanto, no que concerne à memória, vamos nos apegar à *Arqueologia*, com base nas relações estabelecidas pelo próprio Foucault e nos desdobramentos de Jean Jacques Courtine, nas partes em que eles se encontram e se distanciam.

Neste tópico, arregimentamos, especialmente, o conceito de campo de memória que, por sua vez, embasa as análises das materialidades fílmicas e vidiáticas que tomamos como *corpus*. Para tanto, inicialmente, mostramos, de forma sucinta, o percurso teórico que a noção de memória percorreu no âmbito da Escola Francesa de Análise de Discurso (AD) e na arqueologia foucaultiana. Insta salientar que a análise do *corpus* parte do princípio de que a memória, na perspectiva tanto de Foucault como da AD não é uma memória psicológica, mas um corpo sócio-histórico de traços que fundamentam e possibilitam certo funcionamento, transformações e mudanças de estratégias de um discurso.

Começamos o percurso com Courtine, historiador francês, que nos anos 70 e 80 do século XX trabalhou com a Análise de Discurso, deslocou a noção de “domínio de memória”, proposta por Foucault (2008, p. 64), e formulou a noção de memória discursiva, retomando a referida proposta, mas no âmbito teórico da Análise de Discurso. Para tanto, tecendo considerações sobre os domínios de memória, de atualidade e de antecipação, Courtine mostra que “a noção de memória discursiva diz respeito à existência histórica do enunciado no interior das práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos” (COURTINE, 2009, p. 105), e que a relação entre língua e história, no interior da Análise do Discurso, pode ser explicada por meio da diferenciação entre o nível do enunciado (ou interdiscurso) e o nível da

formulação (ou intradiscurso). Ainda segundo o autor, é a memória discursiva que permite ecoar, numa determinada conjuntura ideológica, a posição que convém assumir, o que convém dizer ou escrever, levando-se em conta as coisas que podem ser lembradas e o modo como são lembradas. É nesse jogo entre uma memória e sua irrupção na atualidade que se dá o funcionamento daquilo que Courtine chama de efeito de memória. O efeito de memória se dá na relação entre interdiscurso e intradiscurso, isto é, na relação entre a formação de uma memória no fio do discurso – o interdiscurso – e a sua formulação na atualidade – o intradiscurso. Isto porque “os enunciados existem no tempo longo de uma memória, ao passo que as ‘formulações’ são tomadas no tempo curto da atualidade de uma enunciação” (COURTINE, 2009, p. 106). Analisamos, portanto, a partir de Courtine, a noção de atualidade em sua irrupção, ou seja, quando um acontecimento faz ecoar os efeitos de memória.

E o que há na *Arqueologia do saber* em relação à memória? Partindo da Arqueologia, enquanto fonte teórica e metodológica, Foucault (2008) nos propõe investigar e compreender a singularidade dos discursos e, mais especificamente, nos mostra que não existem verdades gerais e definitivas. Ele trabalha com a constituição dos saberes, das verdades e dos discursos no tempo. Assim, a memória é compreendida enquanto variação retomada, atualizada, que passa por verdadeira/aceita em determinados pontos históricos, constituída de acordo com os discursos e saberes de cada época.

Objetivamos aqui chegar ao encadeamento entre a memória e os regimes de visualidade do crime em cenários convergentes, a partir do que é apreendido, acumulado, cumprido e aceito pela sociedade enquanto tecnicamente/juridicamente viável. Tais aceites sociais, em torno da validação, julgamento e consumo dos vídeos e filmes, atualizam-se ao longo da história, apesar da manutenção das estratégias (produzir, filmar) e da antiga ordem (distribuir, divulgar). Em outras palavras, a produção imagética/audiovisual, fílmica e televisiva do crime e da violência, é uma estratégia que se perpetua ao longo da história, mas que se atualiza em novas tecnologias, novos regimes de visualidade e novas práticas dos sujeitos. Atividade essa, pois, mnemônica.

A que memória nos referimos? Em primeiro lugar, como já expusemos linhas acima, partimos da noção de memória cunhada no interior dos estudos foucaultianos no final da década de 60 e início da década de 70 do século XX. Acreditamos que, no decorrer da obra foucaultiana, a forma molecular do discurso, ligada à noção de enunciado postulada na *Arqueologia do Saber*, se desloca para outras preocupações, especialmente, para as formas como nos constituímos enquanto sujeitos na atualidade. Em segundo lugar, na *A Arqueologia*

do Saber (1969), Foucault (2008) estabelece algumas características sobre o que ele chama de campo enunciativo, ou simplesmente enunciado, o qual, para o autor, em 1969, repisa-se, era a unidade do discurso. Uma dessas características são as formas de coexistência, ou seja, as formas pelas quais diferentes enunciados coexistem - ocupam o mesmo espaço - para a produção discursiva. Essas formas de coexistência, por sua vez, poderiam estabelecer três campos. Primeiramente, um *campo de presença*, em que as relações instauradas podem ser “da ordem da verificação, da validação lógica, da repetição pura e simples, da aceitação justificada pela tradição e pela autoridade, do comentário, da busca das significações ocultas, da análise do erro” (FOUCAULT, 2008, p. 64). Ou ainda, poderiam estabelecer um *campo de concomitância*, em que os enunciados se referem a domínios de objetos inteiramente diferentes e que pertencem a tipos de discurso totalmente diversos, “mas que atuam entre os enunciados estudados, seja porque valem como conformação analógica, seja porque valem como princípio geral e como premissas aceitas para um raciocínio” ou, ainda, “porque valem como modelos que possamos transferir a outros conteúdos, ou porque funcionam como instância superior com a qual é preciso confrontar e submeter, pelo menos, algumas proposições que são afirmadas” (FOUCAULT, 2008, p. 64).

Além dos campos de presença, nos quais encontramos enunciados sendo reafirmados no interior da história; e dos campos de concomitância, em que enunciados completamente diferentes se entrecruzam numa mesma formação; chamamos atenção ao terceiro campo de coexistências: o *domínio de memória*. Em relação ao domínio de memória, Foucault (2008) afirma que “trata-se dos enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que não definem mais, conseqüentemente, nem um corpo de verdades nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica”. É assim que Foucault vai delinear, numa perspectiva mais larga, o chamado *campo de memória* (FOUCAULT, 2008, p. 64), como aquele que não envolve enunciados de reafirmação (campo de presença), mas também não envolve enunciados diferentes em atuação concomitante (campo de concomitância), mas um campo de memórias e de esquecimentos que ressurgem em alguns lugares do conhecimento e reverberam as mesmas estratégias de aparecimento e produção.

Em se tratando de campo de memória, um enunciado liga-se a uma série de enunciados que o precedem e aos quais se refere, atualizando-os. Mas também está associado a enunciados que o sucedem e lhe abrem um futuro. Desta forma, segundo Foucault (2008, p. 109), um campo enunciativo “não pode se exercer sem a existência de um domínio

associado”. Tal domínio só é capaz de associar-se historicamente.

Outro ponto interessante sobre a memória no trabalho de Foucault está na conferência do autor na Tunísia, em 1971, sobre as pinturas de Manet, numa tradução de 2004. Indiscutivelmente, Foucault estava atravessado pela metodologia e teoria cunhada por ele mesmo na *Arqueologia do Saber*, se pensarmos o curto espaço temporal entre 1969 e 1971. Na conferência, Foucault se reporta à “memória pictórica” (FOUCAULT, 2004, p. 9) ao analisar o quadro *Le Port de Bourdeaux*, produzido em 1872 por Manet, aludindo à noção de campo de memória:

Figura 1 *Le Port de Bourdeaux*, 1872, Manet



fonte: googleimagens.com

Na análise do quadro, Foucault trata das linhas horizontais e verticais que se replicam e se repetem das bordas ao centro da tela e enfatiza a relação de memória pictórica de *Le Port de Bourdeaux* com o quadro de Piet Mondrian: *Red Tree*, de 1908:

Figura 2: *Red Tree*, 1908, Piet Mondrian



fonte: googleimagens.com

De sua árvore, ele finalmente extraiu um jogo de linhas que se recortam em

ângulos retos e que formam como uma trama, um tabuleiro de linhas retas horizontais e verticais. Bom, do mesmo modo, desse emaranhado de barcos, de toda essa atividade do porto, Manet pôde extrair isso, esse jogo de verticais e de horizontais que são a representação geométrica da geometria mesma da tela naquilo que ela tem de material (FOUCAULT, 2004, p. 267).

A partir dos dois quadros, Foucault estabelece uma relação mnemônica das imagens no plano das estratégias e técnicas de pintura, e não na similitude das formas, o que nos leva à outra dimensão sobre a memória/campo de memória.

Parece-nos, a partir da conferência, que a diferença traçada por Foucault na Arqueologia entre os campos de coexistência: presença, concomitância e memória, não fora demarcada pela simples semelhança, já que, por exclusão, a memória não nos remete, necessariamente, à mesma coisa/imagem/som do passado, tampouco ao parecido visualmente, mas ao que fora produzido sobre as mesmas estratégias, mesmo que reconfiguradas. Logo, o campo de memória retomado por Foucault como memória pictórica dos quadros *Le Port de Bourdeaux* e *Red Three* estabelece relações descontínuas entre as estratégias e condições de aparecimento dos traços desenhados em um dado domínio das artes pictóricas de 1872 e 1908.

Tomando a análise de Foucault sobre as imagens, o campo de memória a que nos referimos diz respeito não somente ao que os vídeos que compõem o *corpus* nos aparentam, mas a sua existência material a partir da história, das novas posições do sujeito criminoso, dos regimes de visualidade, e das estratégias tecnológicas que possibilitaram seu aparecimento. As rupturas havidas entre o sujeito criminoso na ficção (cinema, ou qualquer outra construção audiovisual), e nos vídeos analisados nesta tese produzem ecos dessa memória sobre crime, pobreza e violência, atualizando o discurso. Tais rupturas se encontram, em primeiro lugar, na estratégia de produção da imagem. Entre o cinema e os vídeos do *YouTube* existem inúmeras transformações tecnológicas que envolvem a captação e o armazenamento da imagem em movimento - película, digital/*bytes* -, bem como a historicidade da abertura do mercado para novas janelas audiovisuais. Por outro lado, o cinema de favela¹² produzido no Brasil rompe as barreiras da “invisibilidade” dos espaços segregados e faz circular o retrato do excesso de

¹² Na tese, utilizamos o termo *favela-movies* para o *corpus* fílmico. A nomenclatura foi utilizada, especialmente, após o lançamento do longa *Cidade de Deus*, ocasião em que o cinema brasileiro ganhou proporções internacionais e consolidou várias produções denominadas pela crítica e pela mídia como *favela movie*. “Designação utilizada pela imprensa ao se referir aos filmes que abordam a favela, violência e tráfico de drogas” (Silvana Arantes, “Barreto diz que chamar filme de favela movie é um problema”, em *Folhaonline*, 17/09/2009. Disponível em www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u448682.shtml). Para alguns autores, como Freitas (2011), trata-se de um “novo gênero” fílmico no qual a produção cinematográfica brasileira expõe a realidade da favela, a partir de imagens explícitas de violência montadas segundo o ritmo dos filmes de ação hollywoodianos e alinhadas a uma estética publicitária.

violência nesses sítios, reverberando tal narrativa em outros meios audiovisuais, tais como televisão e internet - razão pela qual encontramos os vídeos que compõem o *corpus*.

Ademais, por mais que o presente trabalho não mobilize diretamente a noção de memória discursiva, apreendemos alguns subconceitos dela, tais como “atualidade” e “irrupção”, sobretudo dizer que “a memória irrompe na atualidade de um acontecimento” (COURTINE, 2009, p. 103) e “ /.../ toda produção discursiva que se efetua nas condições determinadas de uma conjuntura, movimentada - faz circular - formulações anteriores, já enunciadas” (COURTINE, 2009, p. 104). Assim, Courtine (2009) estabelece algumas variáveis para a coexistência do discurso político e do discurso cristão em um mesmo acontecimento: a **lembrança de uma fórmula**, ou o ritual que preside a enunciação de um discurso político e que causa efeito de memória na atualidade; a **duração e pluralidade dos tempos históricos**, já que, para o autor, a história deve ser mobilizada em descontinuidade e, assim, os acontecimentos estudados por ele nos anos de 1936 e 1976 só poderiam ser analisados em rede; e por fim, a terminologia cunhada por ele a partir da releitura de domínio de memória de Foucault (2008): **memória discursiva**, qual seja, a “existência histórica do enunciado no interior das práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos” (COURTINE, 2008, p. 106). Tais apreensões do trabalho de Courtine nos são caras para pensar nosso objeto, já que os vídeos coletados estão num espectro de curta duração (2013 - 2016), bem como os filmes (1999 - 2002), embora engajados em regimes de visualidade de quase meio século de produção cinematográfica¹³

¹³ “Ao longo do século XX, a favela foi representada - na literatura e no cinema - como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral” (ZALUAR, 2003, p. 14). No Brasil, a favela já havia sido alvo de interesse do cinema brasileiro em décadas anteriores aos anos 90 do século XX, sendo eternizada em filmes como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, bem como em *Cinco Vezes Favela* (1963), filme realizado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e integrado por cinco curtas-metragens: *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Também vale lembrar que, muito antes disso, o diretor Humberto Mauro já havia levado a favela à tela grande, com o filme *Favela dos meus amores*, de 1935. No entanto, quando se observa retrospectivamente o conjunto dessa produção, é crucial destacar que a favela representada pelo cinema brasileiro nos anos 1950 e 1960 guarda pouca relação com a favela dada a ver no cinema recente. Se no passado a ênfase dos filmes recaía sobre as questões sociais, não se pode negligenciar que as representações da favela recebiam uma moldura um tanto idealizada. Não raro, seus moradores figuravam como pessoas solidárias e humildes, amantes do samba, do carnaval e do futebol, e os espaços da malandragem e das contravenções ganhavam uma aura muito mais de romantismo do que de banditismo; juntos, esses elementos conferiram à favela representada pelo cinema moderno brasileiro uma roupagem de simpatia e ternura. Em contrapartida, na representação cinematográfica contemporânea (a partir do final dos anos 90 do século XX e início dos anos 2000), a favela tornou-se o inferno do crime; o malandro de outrora cedeu lugar a bandidos fortemente armados, sendo que a tônica geral das narrativas é perpassada pela guerra do tráfico de entorpecentes, que deriva no sangrento extermínio de bandos rivais, no conflito entre moradores, policiais e traficantes – toda essa ação ocorrendo num espaço de pobreza e violência (SALVO, 2012, p. 334).

Courtine reconheceu no trabalho foucaultiano da arqueologia, longas durações, na medida em que Foucault, desde *As palavras e as coisas* e *História da Loucura*, analisava epistemes e domínios largos. Entretanto, o autor se ancora em Foucault para pensar a formação de um discurso, mesmo em pequenos espaços históricos descontínuos (1936 e 1976), levando-nos à dimensão do micro acontecimento em rede. Logo, a partir da mobilização do campo de memória de Foucault, e de acontecimento em Courtine, podemos justificar: I - a curta duração temporal do aparecimento dos vídeos no nível da formulação, enquanto, discursivamente, a rede de memória evocada é de longa duração (COURTINE, 2009, p. 102); II - Delimitação da *formulação-origem* (COURTINE, 2009, p. 112), não no sentido de começo, mas de fixação de um lugar a partir do qual houve desenvolvimento do processo discursivo, que para nós, se deu com o aparecimento da maior e principal mídia social de compartilhamento de vídeos na internet - *YouTube* - e a possibilidade tecnológica de câmeras de vídeos em aparelhos celulares, dada a passagem do sinal analógico para o digital; III - a abrangência de verificação dos efeitos de memória para além da materialidade linguística, na medida em que:

A mensagem política não é mais unicamente lingüística, mas uma colagem de imagens e uma performatividade do discurso, que deixou de ser prioritariamente verbal. Essa é a razão pela qual para compreendermos e analisarmos essas mensagens complexas - e também para sermos capazes de lê-las e saber como resistir a elas - de agora em diante é insuficiente se referir somente a métodos de análise lingüística (COURTINE, 2006, p. 85).

E assim, como o discurso está para além da língua, a materialidade vidiática e fílmica são fonte de validação das práticas dos sujeitos e de memória, já que se alteram os regimes de visualidade, como por exemplo, gênero violência para gênero fantasia e aventura; e permanecem as estratégias: filmar a vida dos homens ora em forma de ficção e efeitos de realidade.

Efeitos de realidade semelhantes aos do cinema e dos vídeos que constituem o *corpus* se apresentam nos chamados *snuff movies*, produções cinematográficas que tiveram início nos anos de 1960 e que produziam mortes reais em suas cenas. Os *snuff movies*, filmes onde pessoas são mortas de verdade em frente às câmeras, eram produções feitas à surdina e comercializadas no mercado negro da pornografia (e, mais recentemente, na *deep web*), causando fascínio e medo nos fãs do horror, uma vez que nessa produções são entrelaçados os

gêneros ficção e realidade numa só produção audiovisual.¹⁴

A fama dos *snuff movies* se espalhou, reverberando certa memória da espetacularização da violência real por meio de conteúdo audiovisual, o que nos faz esbarrar sobre a produção do horror por meio dos vídeos com os quais trabalhamos na pesquisa que resultou neste trabalho. Há, inegavelmente, pontos de encontro entre eles, pontos de “coexistência desses enunciados dispersos e heterogêneos” caracterizando um “sistema que rege sua repartição, como se apóiam, a maneira pela qual se supõem ou se excluem, a transformação que sofrem, o jogo de seu revezamento, de sua posição e de sua substituição” (FOUCAULT, 2008, p. 69). Os *snuff movies* não estão na mesma regularidade mnemônica quanto à narrativa compartilhada entre filmes e vídeos do *corpus*, mas são regulares quanto à existência material.

Assim, se analisarmos a história considerando seus pontos de descontinuidades, os *snuff movies*, outrora constituídos a partir de imagens reais de conteúdo criminoso, se reconfiguram no presente pela roteirização simples, gratuita e sem destinação sexual específica, atualizando os modos de dizer o crime real espetacularizado na mídia.

A partir do cinema, bem como de produções como os *snuff movies*, os vídeos que aqui serão analisados são acontecimentos atualizados em determinada rede ou campo de memória. As formas pelas quais o homicida espetaculariza o próprio crime no curso da história são tão inventivas quanto as novas formas cada vez mais globalizantes de compartilhamento da informação. A estratégia da internet oportuniza, portanto, a publicização das diversas práticas

¹⁴ A expressão *snuff movie*[#] foi cunhada no livro *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, de Ed Sanders, de 1971, em que o autor afirma que alguns membros de uma mesma família - a Família Manson - produziam esse tipo de filme. Numa entrevista reproduzida no livro, um membro anônimo da família fala sobre uma gravação em que havia “(...) uma moça jovem de uns 27 anos, cabelo curto” e que “(...) cortavam a cabeça dela fora” durante a gravação. Esse mesmo anônimo é quem usa pela primeira vez a palavra *snuff* nesse contexto. Certo é que há muita confusão sobre o que um *snuff movie* de fato é. Considerando que a pornografia legal e ilegal vem se tornando cada vez mais extrema e os efeitos especiais no cinema de horror cada vez mais convincentes, é compreensível que muitas outras produções sejam confundidas com esses filmes. É necessário dizer também que nem toda morte capturada pela câmera é sinônimo de *snuff movie*. Séries como *Faces da Morte*, *Traços da Morte* e *Faces of Gore* documentam diversas mortes violentas; algumas forjadas, mas várias bastante reais. Seguindo essa linha, sites como o *BestGore.com*, o *GoreGrish.com* ou o *Assustador.com.br* são páginas que compilam filmagens de acidentes, tiroteios e execuções para o deleite de um público específico que é atraído por este conteúdo. Trata-se, entretanto, de registros muitas vezes acidentais de mortes causadas por agentes externos, ou de cadáveres de pessoas que sofreram mortes violentas. Contudo, o *snuff movie* não é um registro de morte causada por agentes externos: nele a vítima deve morrer expressamente para os propósitos do filme. Em segundo lugar, o *snuff movie* é feito para causar satisfação sexual, seja para o próprio prazer do assassino ou para distribuição no mercado negro para clientes selecionados. O tema chegou ao grande público em 1976, quando o produtor Allan Shackleton, após ler um artigo sobre *snuff movies* feitos na América Latina, decidiu lançar o *Slasher Slaughter* com o novo título de *Snuff*, acrescentando uma cena ao final da projeção na qual uma mulher era aparentemente morta de verdade. Além de utilizar uma *tagline* instigante - “Um filme que só poderia ser feito na América do Sul... onde a vida é Barata” - Shackleton ainda organizou protestos falsos, em que atores fingiam ser espectadores indignados com o teor do filme.

dos sujeitos em escala global, tirando-os do anonimato, fazendo repercutir dados privados e locais numa rede de compartilhamento instantâneo.

Há, conforme veremos nos próximos capítulos, uma atualização do discurso e das posições do sujeito assassino nas diversas formas de filmar: cinema, televisão, *snuffs* e internet, especialmente nos vídeos caseiros que analisamos. Estes acabam por retomar abordagem não mais destacada no mercado audiovisual (violência em cenários periféricos)¹⁵, enfatizam a espetacularização do crime de homicídio (historicamente interdita)¹⁶, produzem novas estratégias de publicização (internet e plataformas de compartilhamento), e elaboram efeito de atualidade - releitura, filiação e atualização do discurso no interior de um campo de memória sobre o sujeito homicida engajado em cenários de baixa renda, a partir de relações de saber e de poder.

2.2 Condições de possibilidade tecnológicas e regimes de visibilidade

A historicidade da atividade e do mercado audiovisual no mundo é marcada, especialmente, pela produção cinematográfica. A compra e venda de filmes, programas de televisão, novelas, obras seriadas, obras videofonográficas, transmissão de eventos, *reality shows*, alimentam o consumo audiovisual e engendram a negociação dos direitos de produção, de exibição, de distribuição, de adaptação, de veiculação e de transmissão dos conteúdos audiovisuais.

Não podemos ignorar o impacto causado pela criação e difusão do cinema em massa para a sociedade do século XX e XXI. Como objeto industrial, essencialmente, reproduzível e destinado às massas, o cinema revolucionou as produções artísticas e culturais, da produção à difusão. Entre as mudanças ocorridas na sociedade nas primeiras décadas do século XX, o historiador inglês Eric Hobsbawn inclui o surgimento das artes de massa em detrimento das artes de elite, e destaca o cinema, que definiria a “maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo” (KORNIS apud HOBBSAWN, 1992, p.237).

¹⁵ O consumo audiovisual/cinematográfico no Brasil passou por “picos” entre os filmes de violência/favela (início da década de 90 do século XX) e os filmes de fantasia e ficção, ligados à humanização dos zumbis e vampiros (na primeira década dos anos 2000). As produções nacionais e hollywoodianas disputaram a atenção dos brasileiros, gerando, por um curto espaço de tempo, certo hiato entre os favela-movies e o cinema fantástico, no qual aquele foi brevemente abafado ou apagado pelo sucesso das produções estrangeiras (KOBBS, 2016).

¹⁶ Especialmente nos séculos XVI a XVIII, a espetacularização da morte foi estratégia de punição e pedagogização contra a reincidência. Sujeitos que cometiam crimes eram punidos pelo soberano com a morte cruel em praça pública.

Kornis (1992, p. 2) identifica como importante o fato de que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Isto quer dizer que a utilização da imagem pelo historiador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento do *glamour* dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite “ler” as imagens. Por outro lado, o debate que teve lugar no campo de reflexão da história, ao longo das décadas de 1960 e 1970, destacou a importância da diversificação das fontes a serem utilizadas na pesquisa histórica. O movimento de renovação da historiografia francesa, denominado “Nova História”, teve como uma de suas mais importantes características a identificação de novos objetos e novos métodos, contribuindo para uma ampliação quantitativa e qualitativa dos domínios já tradicionais da história. Tal metodologia historiográfica foi utilizada por Foucault (2008) na *A arqueologia do saber*, oportunidade em que o autor a denominou de “História Nova”, ou movimento descontínuo da História para a produção discursiva.

Tal compreensão histórica da Escola dos Annales e de Foucault contribuiu significativamente para o estudo do documento, seja ele escrito, imagético, sonoro ou audiovisual.

Nesse contexto de abertura da história para novas tendências, Kornis (1992, p. 2) preceitua que o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão das práticas, das visões de mundo, dos valores, da formação dos sujeitos num determinado momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades - vistos como meio de representação da história, narram de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tomar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica.

O filme, portanto, é um campo vasto de informações e construções de imagem, cores, sons, palavras e movimentos que alteram a realidade e, ao mesmo tempo, perpetuam os recortes do real, razão pela qual partimos da história do cinema para chegar à pulverização das produções audiovisuais na internet, sobretudo nas plataformas digitais de compartilhamento de arquivos.

Assim, partindo de uma concepção de história concebida com base em um ponto de vista descontínuo, à maneira da historiografia crítica francesa, não nos apegamos às origens

das imagens filmadas¹⁷, mas às condições de possibilidade técnicas e mnemônicas de aparecimento dos filmes e dos vídeos que compõem o *corpus*. Acreditamos que o aparecimento e desenvolvimento do cinema em larga escala, entendido aqui como materialidade fílmica que retrata e roteiriza as práticas dos sujeitos, seja uma maneira de compreendermos a difusão das produções audiovisuais, sobretudo na internet. Portanto, não partiremos de uma possível origem da produção de imagens pelos sujeitos, mas de um ponto da história com base no qual é possível compreender as técnicas atuais de produção de vídeos, qual seja, a partir da difusão do cinema e sua visibilidade - como ele se dá a ver e abre as portas para novas formas de filmar, armazenar, veicular imagens em movimento e chegar ao público destinatário.

Partimos de um ponto da história do cinema mundial: o cinema hollywoodiano contemporâneo, especialmente no que concerne às estratégias de mercado para difusão do cinema, até a abertura de novas janelas audiovisuais.

Nos anos de 1920 e 1930, após a 1ª Guerra Mundial, os Estados Unidos difundem o conceito do *american way of life* por meio da produção e da estruturação da indústria cinematográfica. O predomínio do cinema norte americano gera o controle dos mercados de distribuição doméstico e internacional, a capacidade de extensão a outros segmentos, e, por conseguinte, a integração vertical do cinema americano para garantir e diminuir os riscos. As décadas de 20 e 30 do século XX também foram um marco para a adoção de condutas anticompetitivas que potencializam as economias de escala e de escopo¹⁸. Tais políticas fragilizam-se com o *Paramount case* (1948), razão pela qual foi proibida a integração vertical e a prática anticoncorrencial nos EUA pela Corte Suprema Americana, o que, certamente, abala a indústria americana.

Segundo Martins (2012, p. 10), na década de 50 do mesmo século, as mudanças ocorridas no mercado norte americano o expôs a riscos muito maiores, já que os modelos de distribuição e organização da produção tornaram-se mais flexíveis (contratos feitos filme a filme) e produziram o consequente aumento do risco para o distribuidor, além de incertezas da demanda.

¹⁷ “Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção” (COSTA, 2011, p. 17).

¹⁸ O uso do *blind – bidding* – arrendamento de filmes em pacotes fechados que não permitem a escolha de filmes (o exibidor não tem escolha e deve comprar os pacotes fechados de filme do distribuidor) -, e o uso do *block-booking* – arrendamento de filmes para exibição em pacotes inteiros, casados com outros grandes sucessos.

Entretanto, a década de 1950 também foi marcada pelos musicais hollywoodianos que chegaram a seu ápice, com o lançamento de um dos filmes mais lembrados e comentados de todo o período clássico do cinema, *Singin' in the Rain* (1952). Além disso, os *Estúdios Disney* lançaram, no período, grandes musicais: *Cinderela* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951), *Peter Pan* (1953), *Lady and the Tramp* (1955) e *A Bela Adormecida* (1959).

Apesar das tentativas de alavancar o mercado cinematográfico por meio da produção de grandes clássicos, ainda na década de 1950 os aparelhos de televisão se popularizaram. A TV estava no interior das casas de milhões de pessoas no mundo, o que produziu um grande impacto na indústria cinematográfica com a diminuição do consumo de filmes. Era necessário adaptação e estruturação da indústria americana.

Tais impactos foram diluídos nas décadas de 1960 e 1970 com o declínio do público do cinema, acompanhado por mudanças significativas na sua composição demográfica e social. Segundo Martins (2012, p. 12), a família deixa de ser o mercado de sustentação do cinema e em seu lugar apareceu um mercado predominantemente jovem, cuja faixa etária estava entre 14 e 24 anos. Para fins de adaptação à “crise”, as distribuidoras lançam estratégias para receber esse novo público que vai ao cinema. Ainda nas décadas de 1960 e 1970, as estratégias de produção e consumo do vídeo se alargam com o segmento de sustentação da expansão do vídeo e da TV à cabo, fitas cassetes, TV por assinatura. Tudo isso graças às inovações tecnológicas da época.

A expansão do público jovem no cinema foi, portanto, de extrema importância para desviar o olhar das grandes produtoras e distribuidoras para novos investimentos e estratégias em outras janelas de exibição que não o cinema. Assim, a emergência das novas janelas e a concorrência acirrada dos novos produtores conduzem o mercado cinematográfico a ações drásticas nas estratégias de produção, distribuição e exibição das grandes empresas.

A fim de alavancar o mercado audiovisual e aproveitar o público jovem, as grandes produtoras investiram nos famosos *blockbusters*.¹⁹ Essas empresas optam por competir por

¹⁹ Os *blockbusters* são filmes que considerados grandes sucessos do cinema e que perduram até os dias de hoje. Seus principais diretores são George Lucas, com o filme-franquia (Guerra nas Estrelas/*Star Wars*); Steven Spielberg (Tubarão/*Jaws*) e John Badham com o filme que lançou a moda das discotecas: Os embalas de sábado à noite/*Saturday Night Fever*. Os *blockbusters* são filmes considerados comerciais que, em sua maioria, tem custo alto de produção (por conta do cachê dos atores e dos efeitos especiais), custos de lançamento também elevados e às vezes próximos ou superiores aos custos de produção (em razão do número elevado de cópias e da publicidade massiva). Os *blockbusters* têm como característica a rápida “queima” do filme do circuito primário de exibição nas salas de cinema, não importando o quão positivo seja o boca-a-boca, já que eventuais prejuízos de bilheteria, através da lógica do *high concept*, poderão ser compensados nos mercados secundários de exibição, bem como através dos produtos conexos. São filmes que não comercializam apenas um produto, mas vários produtos a partir desses filmes: roupas, brinquedos eletrônicos, edições de luxo de DVD com horas extras do filme etc.

bilheteria, produzindo alguns poucos *blockbusters*, ou seja, filmes com grandes investimentos em publicidade para atrair o grande público.

Entre os esforços da indústria do cinema para competir com as novas janelas de exibição e as variações de mercado, há a constante e forte dicotomização entre a TV e o cinema. A TV foi a grande substituta do cinema, abrindo espaço para novas produções, novos conteúdos audiovisuais – grades diárias de informação, entretenimento, notícias, telenovelas, documentários. Se, por um lado, a TV rouba o público do cinema, por outro, ela foi/é também um modelo de negócio diferente, já que o risco era menor que no cinema. A venda dos anúncios para a manutenção da TV e dos programas que ela faz circular, gerava o consumo simultâneo dessas informações.

O mercado audiovisual da década de 1980 aos anos 2000 foi marcado pela desregulamentação da era *Reagan* e o movimento político neoliberal para que o Estado norte americano interviesse menos na economia. Além disso, houve um forte endividamento do país, após as crises do petróleo em 1973 e 1979. No mesmo período, grandes empresas como *Columbia, Sony, Paramount, Viacom inc, Time Warner*, complementaram sua estratégia com investimentos para aquisição e construção de cadeias de cinema visando apropriar-se dos lucros excepcionais obtidos a partir dos lançamentos dos *blockbusters* e o consequente retorno da verticalização (integração vertical) entre distribuidoras e produtoras.

Ainda na década de 1980, a hierarquização das janelas exibidoras explica boa parte da estratégia de valorização do público jovem, o qual consome os *blockbusters* - produzidos com mega-orçamentos de negativo e marketing – saturando, assim, as cadeias exibidoras por ocasião do lançamento, a fim de recuperar os altos investimentos no mais curto espaço de tempo. Com as atenções voltadas aos lançamentos desses grandes sucessos, houve investimento maciço em grandes salas de cinema, multiplex, além da TV por assinatura e da TV aberta.

A estratégia era exibir todo grande lançamento primeiramente no cinema a fim de saturar as cadeias exibidoras de todos os países – mercado doméstico e mundial. As consequências dessas estratégias foram: o aumento significativo do custo dos negativos, de reprodução e de publicidade das maiores produções americanas.

Com o investimento em salas de cinema e o aumento do consumo cinematográfico, o incipiente século XXI é marcado pela convergência tecnológica e pela utilização de uma única infraestrutura de tecnologia para prover serviços que, anteriormente, requeriam equipamentos, canais de comunicação, protocolos e padrões independentes. Assim, as redes

tendem a ser digitalizadas e as diferenças entre as tecnologias tendem a diminuir. A partir daí, há o aumento da potencialidade de veiculação de conteúdos audiovisuais por diversos meios de acessibilidade (*iphone, ipads, smartphones, tablets*).

Dadas as condições tecnológicas para a produção audiovisual, a internet se fortalece como canal de concorrência para outras janelas, tornando o sistema de *download*, compartilhamento simultâneo e exibição *online*, uma rede de possibilidades para o consumo do audiovisual. Aos poucos, as plataformas *YouTube, torrent, netflix, telecine play, popcorn, fox vídeos*, dentre outros canais com grande capacidade de arquivamento de vídeos, geram grande escoamento de produções independentes e concorrentes ao cinema.

Tal fenômeno ligado ao aumento da demanda de conteúdos audiovisuais de uma forma geral – *cross media*²⁰ – ocasiona a simultaneidade das exibições em várias janelas, fruto da convergência tecnológica.

Enfatizamos também a migração de um sistema analógico para um digital no que tange à visualidade da imagem em movimento. Cristofoli (2012, p. 5) aponta que o cinema passou por marcos importantes de transformação técnica: i - a digitalização dos sistemas de gravação, reprodução e edição de áudio para cinema, com o uso de gravadores e editores computadorizados; ii- o desenvolvimento do vídeo digital, com a criação dos sensores especiais, que substituíram os processos de captação de imagens dos tubos “RGB”; iii - a inserção dos computadores no processo de produção (não confundir com a digitalização da pós-produção, pois aqui se refere ao computador no uso da produção dos roteiros e na ajuda das planificações dos documentos necessários, além da comunicação, via e-mail e outras meios); iv - o surgimento de sistemas computadorizados de edição não-linear, que substituem as ilhas de edição analógicas, no ambiente do vídeo, e as mesas mecânicas de montagem no cinema; v - o desenvolvimento dos sistemas de telecine em formatos digitais, de alta resolução e scanners digitais de alta resolução, destinados aos processos de transferência de vídeo para película cinematográfica; vi - a exibição de conteúdos digitais com desenvolvimento de projetores cinematográficos digitais, com capacidade para imagens projetadas com resolução de 2.500 x 2000 pixels, equivalente à qualidade da imagem projetada em 35 mm.

O uso da tecnologia digital transformou os modos de produção e do consumo da imagem em movimento. Das películas aos *pixels*, os regimes de visibilidade impulsionam o

²⁰ *Crossmedia* (também conhecida como *cross media* ou *cross-media*) é a distribuição de serviços, produtos e experiências por meio das diversas mídias e plataformas de comunicação existentes no mundo digital e *offline*. O conceito surgiu originalmente na Publicidade na década de 1990 para se referir a uma ação mercadológica transmitida em múltiplos meios (por exemplo: tv, revista, jornal, etc).

mercado à concorrência e disputa pelos olhares sobre as diferentes telas. O cinema foi e é, mola propulsora para que hoje falássemos de outras materialidades audiovisuais, tanto do ponto de vista técnico, como do ponto de vista estético.

2.3 Regimes de visibilidade²¹: smartphone, apps e circulação de vídeos

Em primeiro lugar, ressaltamos a importância de abordar as transformações na tecnologia das comunicações que foram implementadas devido ao uso dos aparelhos *smartphones*, tendo em vista a própria existência do *corpus*. Salientamos que a internet possibilitou uma forte concorrência ao mercado cinematográfico, impulsionando a criação de novas janelas de exibição de conteúdo audiovisual.

Segundo Felinto (2008, p. 413), o cinema digital, armazenando imagens e sons nos *bits e bytes* de aparatos computadorizados, desmaterializou a superfície que, por mais de um século, abrigou os fotogramas, constituindo-se na substância poética em que foram impressionadas as mais pregnantes sensações, visões e fantasias do século XX. O autor salienta que essa suposta desapareição (ou metamorfose) do cinema, como em toda crise, representa tanto um momento de nostalgia pelo término de algo como de oportunidade e abertura ao novo. Para Felinto (2008, p. 413), é certo que a crise não se limita ao horizonte do cinema; ela foi diagnosticada anteriormente também nos domínios da literatura e das artes plásticas. No campo da literatura, sua maior contribuição foi uma vasta reelaboração do próprio conceito de literariedade, o qual passa a adquirir importância central precisamente no que diz respeito ao problema dos suportes materiais das narrativas literárias. O cinema agora encontra novos suportes e linguagens para expressar-se, mas também se vê confrontado com o desafio de redefinir suas práticas, poéticas e fronteiras.

Ademais, Felinto (2008, p. 414) aponta que a introdução das tecnologias digitais facilitou imensamente os processos do cinema industrial e massivo, ao mesmo tempo em que ampliou possibilidades estéticas e abriu novos caminhos aos realizadores independentes. Esse paradoxo, que em muitos sentidos aproxima hoje categorias antes tradicionalmente distintas como “massivo” e “experimental”, constitui apenas uma das muitas contradições criadoras introduzidas (ou apenas amplificadas) pelo que poderíamos chamar de “paradigma digital”.

²¹ Na introdução deste trabalho, ressaltamos a importância de analisar os regimes de visibilidade - condições técnicas e tecnológicas da existência material dos vídeos que compõem o *corpus* - bem como dos regimes de visualidade - as condições históricas de produção e consumo das imagens de violência a partir do cinema e a representação dessa narrativa nas práticas cotidianas.

Ao mesmo tempo que os suportes tecnológicos concorrem com o cinema, eles também fomentam novas formas de registro e publicização do audiovisual. Assim, as tecnologias digitais abrem diversas dimensões interessantes para a reconfiguração tecnológica e cultural da experiência cinematográfica e videográfica como um todo, além de serem fortes vetores para construir e desconstruir verdades no corpo social. Daí a importância de compreendermos os processos históricos e as condições de possibilidade das quais falamos no tópico anterior a fim de chegarmos aos filmes e vídeos que compõem o *corpus*.

Tomando o tema a partir dos vídeos retirados do *YouTube* e da materialidade que ele evoca, antes de falar do processo de modernização dos aparelhos de celular para o registro do audiovisual, e da possibilidade de interconectividade que ele proporciona junto às plataformas digitais, é preciso voltar à era analógica, quando sequer se cogitava a possibilidade de um aparelho de telefone filmar, acessar a internet e enviar dados.

Segundo dados do Centro de Estudos e Pesquisas em Tecnologia de Redes e Operações (Ceptro.br), e departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), entre os anos de 2013 e 2015, a interação com as tecnologias está cada vez mais presente nas diferentes esferas da vida cotidiana, seja em atividades profissionais, participação civil, acesso à saúde ou educação. A qualidade e o custo da conectividade à Internet em banda larga foram fatores relevantes para a efetiva incorporação das tecnologias no cotidiano de indivíduos e organizações. Em 2016, de acordo com os dados da pesquisa, 54% das residências brasileiras possuíam acesso à Internet banda larga, o que corresponde, em números absolutos, a 36,7 milhões de domicílios conectados. Já o acesso 4G ou 5G corresponde à mais 90% do consumo de internet pelos brasileiros.

Historicamente, a transformação dos antigos celulares em *smartphones* foi crucial para o processo de popularização e consumo de redes de internet. Desde o dia 3 de abril de 1973²², quando a primeira chamada de celular do mundo foi realizada, muita coisa mudou. Dez anos depois e com quase 800 gramas, o dispositivo chegou ao mercado com sinal analógico, e só tinha utilidade para transmissão de voz com pouca qualidade.

Os primeiros aparelhos usavam, de um modo geral, o padrão analógico AMPS (Sistema de Telefonia Móvel Avançado). Com essa tecnologia, ainda limitada, não era possível a transmissão de dados pela rede, o que só foi viabilizado com a chegada do sinal digital. A partir daí, o envio de SMS (mensagem de texto), MMS (mensagem com material multimídia), fotos, filmagem e envio de vídeos seguiu até a comercialização de aparelhos com

²²Revista Idgnow: <http://idgnow.com.br/mobilidade/2008/06/27/saiba-o-que-acontece-com-o-fim-do-celular-analogico>

tecnologia GPRS (*General Packet Radio Services*, ou Serviços Gerais de Pacote por Rádio) e EDGE (*Enhanced Data Rates*), que já possibilitavam o acesso à internet através do aparelho, numa frequência ainda lenta e limitada. A necessidade de modernização do acesso à internet pelos aparelhos celulares incitou o surgimento da banda larga de conexão de 3ª geração, chamada de 3G. Hoje, temos modernos *smartphones* com tecnologia para compartilhamento de dados por aplicativos e sinal digital 4G.

Desse modo, nem sempre os aparelhos celulares foram veículos de conteúdo audiovisual. Segundo matéria no site *tecmundo.com* (2014), as pesquisas para que câmeras fossem acopladas em aparelhos celulares começaram na década de 90 do século XX, mas somente no ano de 2000 a pesquisa se tornou realidade a partir da modernização das bandas de frequência e do compartilhamento de dados. O primeiro modelo comercial de celular com câmera foi o J-SH04, da Sharp. Ele só chegou às lojas em 2001 e foi comercializado pela J-Phone, empresa que hoje pertence à Softbank.

Alguns meses antes, a Samsung quase foi a pioneira ao lançar o SCH-V200, um celular acoplado a uma câmera. O fato de eles não serem integrados no mesmo conjunto fez com que a versão da Sharp fosse oficialmente considerada o primeiro celular com câmera do mundo. Em outras palavras, a Samsung lançou o primeiro modelo 2 em 1, que reunia um celular e uma câmera. Entretanto, meses depois, foi a vez de a Sharp transformar celular e câmera em uma coisa só.

Nos anos seguintes, a maioria das marcas de aparelhos celulares lançaram suas versões de celular com câmera integrada e a cada ano que passava mais qualidade ganhavam as lentes, passando também a integrar, além da função de tirar fotos, a função de gravar vídeos. Em novembro de 2002, a Sanyo lançou nos EUA o SCP-5300. Com câmera digital integrada de 0,3 megapixels, capturava imagens em 640 x 480 pixels, flash básico, controle de equilíbrio de branco, temporizador automático, zoom digital, e vários efeitos de filtro, como sépia, preto e branco, e as cores negativas. Continuando a nova tendência de celulares com câmera integrada, em julho de 2004, foi lançado nos EUA, nas lojas da Sprint, o PM8920. Fabricado pela Audiovox, o PM8920 possui uma câmera de 1.3 megapixels capaz de capturar fotos de 1280 x 960 pixels de resolução. Possui um *built-in flash*, auto temporizador, zoom digital de capacidade de até 8x, uma variedade de configurações, incluindo uma opção multi-shot para tirar oito fotos rápidas sequenciais e um display LCD de TFT de 260 cores.

Em 2005, a Nokia lançou o Nokia N90, modernizando a câmera do celular e fazendo-a parecer com uma câmera de vídeo. Além da câmera de 2MP, o referido aparelho também

tinha lentes Carl Zeiss, foco automático, flash LED e função de gravar vídeos. Na época que foi lançado, era o mais vendido dos celulares com câmera. Em 2006, a Sony Ericsson lançou o Sony Ericsson K800i, com uma câmera digital Cyber-shot da Sony de 3.2MP, com foco automático, estabilização de imagem e um Xenon Flash. O aparelho foi lançado para tomar o lugar do Nokia N90, e assim estabelecer um novo padrão de câmera. Em 2007, a Samsung lançou o primeiro celular com câmera de 5-megapixel, lente *Carl Zeiss*, gravação de vídeos em 30 quadros por segundo e permaneceu como celular com câmera de alta qualidade por vários anos.

O sucesso dos celulares com câmeras digitais integradas foi tão grande que, a cada ano que se passava, novos modelos surgiam com câmeras cada vez mais avançadas e novos recursos. Por conta da constante transformação das câmeras de celulares, algumas marcas de câmeras digitais foram à falência por não terem mais saída no mercado.

Note-se que os primeiros celulares com câmera de vídeo foram coexistentes e contemporâneos à criação da plataforma digital *YouTube*, em 2005, conforme veremos no próximo tópico. Em 2006, o sucesso do *YouTube* foi tão grande que a empresa foi comprada pela *Google* por 1,65 bilhões de dólares²³.

Fator relevante é que, analisando os vídeos que compõem o *corpus*, a maior incidência de crimes de crimes reais filmados por celular que aparecem no *YouTube* se dá a partir do ano de 2013, quando a possibilidade de compartilhar vídeos do celular para as redes sociais foi amplamente facilitada com a criação dos *apps* (aplicativos) do próprio *YouTube*, *facebook* e *instagram*. Assim, a partir de 2013, com a expansão dos *apps* para celular com tecnologia digital, banda larga e 3G, não era preciso que os consumidores dessas tecnologias transferissem os arquivos de foto e vídeo para um computador para depois postá-los nas redes sociais. As novas condições tecnológicas proporcionavam, assim, a comodidade de postar esses arquivos diretamente do aparelho de celular.

Logo, unimos as condições históricas de aparecimento dos nossos vídeos em três redes:

- a) Aparelhos de celular com câmeras capazes de produzir vídeos digitais só foram fabricados a partir do ano de 2005, devido à modernização da tecnologia digital de banda larga e 3G, no mesmo ano de lançamento da maior rede social de compartilhamento de vídeos do mundo: *YouTube*;
- b) A pulverização das novas janelas de exibição de conteúdo audiovisual e a

²³<http://tecnologia.terra.com.br/noticias/0,,OI1182065-EI12884,00-Google+confirma+compra+do+YouTube+por+US+bi.html>

facilidade de compartilhamento de vídeos do celular diretamente nas redes sociais, como, por exemplo, no *YouTube*, no *facebook* ou no *instagram* só foi possível com a criação e popularização dos *apps* (aplicativos móveis) dos espaços digitais, a partir do ano de 2013. Antes disso, os usuários das redes sociais teriam que transferir o vídeo do celular para um computador, e só depois publicar. Os anos de 2013 e 2014, por sua vez, coincidem com o aparecimento dos primeiros vídeos de produção caseira que mostram crimes filmados pelos próprios criminosos e são lançados nos espaços digitais de compartilhamento. Tal prática homenageia, no interior de um regime de visibilidade, os filmes que destacamos como parte do objeto de análise do presente trabalho, já que as estratégias de produção do cinematógrafo também consistem em capturar as imagens, filmar, produzir e projetar.

- c) A veiculação econômica que impulsiona o mercado tecnológico em rede como uma estratégia de poder “invisível” (FOUCAULT, 1999a, p. 156) leva o público consumidor a administrar e fomentar certo grau de dependência tecnológica em nossos dias. O cruzamento entre as tecnologias de aparelhos de celular com o aparecimento dos espaços digitais de compartilhamento de vídeo, bem como, das redes sociais, possibilita que nosso olhar convirja às estratégias de poder em torno da movimentação econômica grandiosa num espaço de apenas duas décadas de produção de tecnologia digital. O consumo dessa tecnologia se traduz em verdadeira técnica de si, já que a inclusão digital-tecnológica funciona como uma forma de exclusão/inserção dos sujeitos no meio social.

Como dissemos, chegamos ao espaço digital *YouTube* “acidentalmente”, mas o estabelecemos como campo e objeto. Assim, selecionamos o *corpus* para a pesquisa em um *site* de compartilhamento de vídeos, no qual qualquer pessoa pode publicar, comentar e assistir aos vídeos disponibilizados. Entre os vários *sites* que oferecem este serviço, chegamos ao *YouTube*, principalmente por sua popularidade. Criado em 2005, em 2006 foi comprado pelo Grupo *Google*, conglomerado de populares sites de serviços.

Segundo Morales (2011, p. 127), até outubro de 2010, no mundo, o *YouTube.com* foi o terceiro site mais acessado, perdendo apenas para o *Google*, site de buscas e principal serviço de seu proprietário, e para o *Facebook*, site de rede social na web. No Brasil, no mesmo

período, o *site* ficou em quarto lugar, perdendo também para o *Google*, *Google Brasil* e *Facebook*. Em dados atualizados pelo CGI Brasil (Comitê gestor da internet Brasil) - março de 2019 - o *YouTube* é a empresa que ocupa a maior parte do tráfego mundial em dispositivos móveis. No total, a rede social de vídeos puxa 37% de todo tráfego online nos smartphones. Em comparação, o segundo colocado, Facebook, usa somente 8,4% do tráfego. Claro que parte de alto consumo é pelo fato de que o *YouTube* é uma plataforma voltada para compartilhamento de vídeos, enquanto outras redes sociais são mais focadas em fotos ou textos, ainda que o *Facebook* ofereça a seção *Watch* dedicada exclusivamente a vídeos. Mesmo levando isso em consideração, a plataforma de vídeos da Google cresce exponencialmente no Brasil. Isso porque até mesmo a *Netflix*, também focada em vídeos de alta qualidade, não chega nem perto de seu consumo: o serviço de streaming usa apenas 2,4% do total. Ademais, na mesma análise do CGI, o consumo e o acesso à internet no Brasil tem se deslocado para novas tendências nos últimos anos (desde 2016). No lugar de constituírem acervos próprios por meio da posse dos bens culturais obtidos via download, os usuários de Internet têm optado cada vez mais por ter acesso a esses bens mediante a conexão direta a determinadas plataformas que disponibilizam conteúdos *on-line*. Se, por um lado, essa tendência prescinde de grandes espaços de armazenamento e memória nos dispositivos, por outro, demanda maior qualidade na conexão. Para além das questões de infraestrutura, tal tendência representa uma maior concentração do consumo cultural on-line e amplia o peso das grandes plataformas – a exemplo do *YouTube* e da *Netflix* –, trazendo questões acerca de seus modelos de negócio, da diversidade dos conteúdos disponíveis e do impacto dos algoritmos utilizados nessas plataformas na definição das práticas culturais pela Internet.

Conforme dados apresentados por Morales (2011, p. 128), em tese acadêmica sobre publicidade contemporânea, o número de visualizações-dia no *youtube.com* é, em média, de dois bilhões, isso equivale a mais do que a soma da audiência das três maiores emissoras de TV dos EUA. Além disso, o conteúdo do *YouTube* representa 10% de todo o tráfego de informações na internet e, a cada segundo, dez novos vídeos são publicados. A categoria mais popular é a “música”. Sozinha, ela responde por 20% do conteúdo e os usuários gastam, aproximadamente 15 minutos no site por dia acessando vídeos de performance musical. O *YouTube* oferece diversos recursos funcionais e interacionais que são constantemente aprimorados.

Serrano e Paiva (2008, p. 4 - 5) citam alguns deles: 1) envio de vídeos para o próprio site e a possibilidade de sua exportação para outros sites, *blogs* ou e-mails, através do código

de incorporação disponibilizado; 2) faculdade de escolha dos usuários: se preferem que o vídeo seja público ou privado; 3) captura rápida, através de *webcam* e o *software Flash*, os usuários podem gravar vídeos diretamente no site, sem a necessidade de armazená-lo em seu computador pessoal; 4) divisão dos vídeos em categorias, sendo que cada um pode pertencer a diversas áreas de tópicos; 5) sistema de busca por palavras-chave; 6) contagem de visualizações e comentários; 7) exibição de vídeos relacionados; 8) modo de exibição que permite ao usuário visualizar os vídeos em tela cheia, assim como navegar entre vídeos relacionados; 9) opção de sinalizar os vídeos, uma vez encontrado um considerado impróprio, que infringe os termos de uso do *site*, os usuários podem marcá-lo para que seja avaliado e removido posteriormente; 10) avaliação dos vídeos, realizada pelos próprios usuários; 11) conexão de vídeos através de vídeo-respostas, que podem ser acrescentados; 12) comentários dos vídeos postados e avaliação dos comentários, os usuários cadastrados podem definir se os comentários são relevantes ou não, desqualificando os hostis; 13) resposta aos comentários; 14) compartilhamento ativo, esse recurso permite saber quem mais está assistindo ao mesmo vídeo que você ou explorar históricos recentes dos usuários (SERRANO; PAIVA, 2008, p. 4 - 5). Além destes dados, acreditamos que a ampliação mais significativa de recursos disponíveis aos usuários aconteceu em dezembro de 2011: os vídeos não teriam mais limite de tempo para serem publicados. Anteriormente, podiam ser de apenas dez minutos, o que foi expandido, em julho de 2010, para 15 minutos. Atualmente, não há limitação para o tamanho do vídeo postado na plataforma. Ademais, apresentadas as questões estatísticas e funcionais, o *YouTube* foi escolhido também por ser considerado um dos maiores *cases* da Cultura da Convergência²⁴.

Como explica Burgess (2009, p. 2), ainda não se sabe o futuro do site, mas ele já configura um fenômeno que mudou para sempre a relação das pessoas com a propriedade intelectual, entretenimento e conteúdo audiovisual. Para o mesmo autor, o sucesso do site se deve à implementação de quatro recursos: recomendações de “vídeos relacionados”, um link de e-mail que permite o compartilhamento de vídeos, a possibilidade de deixar comentários,

²⁴Cultura da Convergência é um termo desenvolvido por Henry Jenkins em livro homônimo publicado em 2008 pela Editora Aleph. O termo pode ser relacionado a três fenômenos: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva. Jenkins (2008) considera a palavra convergência como uma expressão que define as transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais. Assim, no mundo da convergência das mídias toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é atraído por múltiplos suportes de mídia. Por outro lado, o argumento de Jenkins (2008) contrapõe-se ao reducionismo da ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Ao contrário, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que os consumidores são incentivados a procurar novas informações e a fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos.

funcionalidade de redes sociais e um reprodutor de vídeo que pode ser incorporado em outras páginas da internet. Segundo Morales (2011, p. 130), de todos os sites de compartilhamento de vídeos, o universo de participantes do *YouTube* é tido como o mais universal, já que inclui produtores de mídia e detentores de direitos autorais, como canais tradicionais de televisão, empresas esportivas, grandes anunciantes e, ainda, “pessoas comuns”. De acordo com Felinto (2008, p. 8), a possibilidade de qualquer um tornar-se produtor cultural é, justamente, o que fascina em um *site* como este, pois faz com que as pessoas excedam a posição de consumidores passivos em que estavam em relação aos meios tradicionais de comunicação de massa. Diante de tais dados, acreditamos que os vídeos que são publicados no *YouTube* geram infinitas possibilidades de “intercâmbio” digital, uma vez que reúnem num só espaço, a possibilidade de busca - como no *google.com* - visualização e postagem de conteúdo audiovisual, comentários, “curtidas” e compartilhamento.

Uma das maiores peculiaridades do *youtube.com*, que implica até nas condições de possibilidade de aparecimento do *corpus*, é a facilidade de qualquer indivíduo publicar no site e achar vídeos de seu interesse, utilizando as palavras-chave que desejar, o que faz com que os vídeos que chamamos de “não-oficiais” - aqueles que são compartilhados por usuários que não possuem a fonte primitiva do vídeo -, possam se juntar aos que chamamos de “oficiais” - aqueles que postam o vídeo primitivo -, aumentando o número de contatos e as probabilidades de experiências dos internautas que visitam o espaço digital. Outros recursos que facilitaram a composição do *corpus* foram o sistema de pesquisa por palavras-chave e o próprio sistema de indicação de vídeos relacionados no canto direito da tela no site, que oferece aos usuários conteúdos similares; o primeiro, no momento da pesquisa; e o outro, após a exibição. Vale ressaltar que a escolha dos vídeos que compõem nosso trabalho, como já expusemos, foi feita com o auxílio do próprio *software* do site, por meio de uma associação de palavras-chave e padrões de visualização, sem que tivéssemos controle sobre o que seria sugerido.

2.4 Regimes de visualidade e memória: cenas de crime e violência em cenários de baixa renda no Brasil

Vistos os regimes de visibilidade que tornam possíveis, do ponto de vista da existência material, o *corpus* desta pesquisa, interessa-nos falar sobre os regimes de visualidade que

tornam as imagens de violência e pobreza - fio condutor da narrativa dos 13 vídeos coletados e dos 3 filmes selecionados por nós - consumíveis, desejáveis, representáveis.

O diálogo que se faz nesta tese, entre o cinema, a filosofia, a memória e o Direito é necessário para a compreensão histórica do modo como construímos um discurso sobre a violência no Brasil, ou pelo menos uma face amplamente espetacularizada dela. Amaral (2018, p. 1) aponta a utilização do cinema para compreensão da memória sobre a violência, como um desafio de ler e compreender as práticas atuais. Para o autor, a obra cinematográfica de chave violenta no Brasil não comporta *happy endings*.

Lyotard (*Apud* AMARAL, 2018, p. 3) diz que ao passo que o cinema representa a “inscrição do movimento”, a aprendizagem do ofício cinematográfico implica saber eliminar e organizar um número infinito de movimentos para a consolidação da imagem em sequência. Elabora-se uma película ao preço de exclusões, de supressão de outras imagens não postas.

Ao passo que exclui, o cinema inclui o desejo - ou a normalização libidinal - do que se vê. Amaral (2018, p. 11) preceitua que o filme funciona como uma fábrica de adestramento do desejo, razão pela qual faz fluir intensidades de gozo inéditas em lugar de objetos consumíveis - tal como a violência.

Guatarri (2017, p. 389), por sua vez, interroga essa economia do desejo gerada pelo cinema a partir de “um princípio da realidade dominante” ou “princípio do prazer ilícito”. O autor quer frisar o universo do desejo - da imagem - tanto no nível intrasubjetivo das “máquinas desejanter”, quanto no nível suprasubjetivo ou social, para produção de “agenciamentos coletivos de desejo”. Assim, o cinema interdita uma imagem, ao mesmo tempo que mostra outra, favorecendo a libertação desse desejo.

Na mesma pauta, para Deleuze (1992, p. 92), a tarefa crítica se iniciaria não pela mera descrição da narrativa fílmica, mas pela injeção de conceitos e práticas que não são mostradas no filme, mas que convém às imagens mostradas. Daí se poderia inventar novos circuitos cerebrais - “entendido o cérebro como um volume espaço-temporal” - cabendo à arte, criar estes caminhos na emergência de novas sinapses cinematográficas. Caberia a nós, entender, a partir destas sinapses, como e porque o conteúdo violento é objeto das narrativas fílmicas.

Tomando, portanto, a trajetória de produção e consumo de filmes nacionais que abordam o crime e a violência, destacamos aqueles que geraram maior visibilidade: os chamados *favela*²⁵-*movies*. A partir deles, analisamos os pontos de convergência e singularidade dos vídeos coletados para análise, em relação aos regimes de visualidade

²⁵ vide nota de nº 12

constituídos no cinema brasileiro: as cenas de crime e violência em cenários de baixa renda no país. Prysthon (2012, p. 102), defende que, no cinema há uma evidente preocupação com a memória e com a história, talvez como reelaboração nostálgica dos discursos que envolvem pertencimento e identidade, tais como, a dificuldade do sertão, a violência na favela, o crimes políticos nos centros urbanos, dentre outros. Segundo a autora, o cinema é inclinado às ações do passado, é nostálgico, faz emergir um diálogo mais enfático da tradição com a modernidade, um diálogo que vai pressupor uma desconstrução da própria ideia de nacionalidade, a partir de um cosmopolitismo excêntrico. Ainda segundo a referida autora, “esse cinema - identitário - apresenta uma tentativa de rearticulação com a tradição, e afirma constantemente certas narrativas de nação, mas frequentemente procurando subverter noções fechadas sobre identidade” (PRYSTHON, 2012, p.102).

Assim, o cinema brasileiro, a partir dos anos de 1990, passa por uma articulação da tradição nacional, engajamento histórico e criticismo político, econômico e social. Prysthon (2012, p. 103) salienta que o cinema contemporâneo se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica. A insistência numa representação do periférico ou a referência ao discurso de identidade nacional demonstram mais do que uma recuperação do idealismo ou do engajamento das estéticas do terceiro cinema (que pode emergir como resíduo ou vestígio), uma adesão a uma estética mundial (a do *world cinema*, a da *world culture*), o que indica uma tentativa de dar conta de estar no mundo.

Em outras palavras, o chamado “Terceiro cinema” é o cinema que valoriza os excluídos, desvalidos e subalternos, apesar de não deixar de privilegiar os aspectos técnicos, pois, sobretudo a partir do desenvolvimento e popularização das tecnologias digitais, a produção desses filmes, apesar de trazer temática simples e identitária, tem imagem e som comparáveis às grandes produções do cinema mundial.

No Brasil, o crescimento do crime e da violência nos cenários periféricos nos anos de 1990, fenômeno este analisado por Prysthon (2012, p. 102), mobilizou a produção cinematográfica nacional, que acreditamos ter sido resgatada mnemonicamente até os presentes dias (apesar de haver outros picos de consumo do cinema de fantasia, aventura, zumbis, vampiros e apocalípticos). O papel que a visualidade desempenha nesse fluxo de memórias do real para a ficção, tentando resguardar ao máximo a realidade cotidiana nas

telas, é fundamental para o escoamento da produção de vídeos caseiros com a mesma temática, tais como os vídeos agrupados nessa pesquisa.

Hamburger (2007, p. 2) cita no texto “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo”, várias produções brasileiras ligadas ao terceiro cinema: *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Palace II* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *O invasor* (2003), *Ônibus 174* (2003), *Cidade dos homens* (2003), *meninos do tráfico* (2006), e também, mais recentes, citamos; *Tropa de Elite* (2007), *Era uma vez* (2008), *Linha de passe* (2008), *5x favela - agora por nós mesmos* (2010). Esses são alguns exemplos de obras de ficção ou documentário que acentuaram a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia no cinema e na televisão brasileiros. Ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que Hamburger (2007, p. 2) chama de disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharam expressão audiovisual, como e onde se consolidam, e quais elementos estratégicos são utilizados na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea.

Sobre o tema, Xavier (2006) enfatiza que o cinema brasileiro recente, quando representa as experiências sociais de maior ressonância mediática e política, reitera a mesma conexão, já antes trabalhada nas telas, entre pobreza e violência, ou retoma uma visão crítica da inépcia das instituições oficiais que se ocupam dos excluídos, com uma atenção especial dirigida ao colapso do sistema carcerário.

Destacamos que a memória da/na consciência identitária das favelas e dos cenários de crime - violência e pobreza no Brasil têm tratamentos diferentes na televisão e no cinema. Hamburger (2007) destaca uma incursão na história de possíveis interlocuções visuais da pobreza e da violência no cinema e na televisão no Brasil. Ao contrário da televisão, que com poucas - embora talvez crescentes - exceções tem se concentrado em difundir versões glamourosas da vida que a sociedade de consumo permite, o cinema brasileiro, desde o início de sua história, aborda situações de pobreza.

As peculiaridades e diferentes tratamentos estéticos de temas como pobreza e violência em situação urbana, especialmente em favelas, marcam transições relevantes entre períodos da história do cinema brasileiro. Hamburger (2007, p. 5) identifica um “romantismo simpático” que está presente nos filmes que inauguram o cinema moderno; o cinema novo²⁶

²⁶ Os anos 1960, no Brasil, foram marcados por diversas manifestações que se opunham ao mercado internacional, em especial ao mercado das artes. Nesse período, o Brasil vivenciou um momento único na música, nas artes plásticas e principalmente no cinema. Quando Nelson Pereira dos Santos produziu *Rio 40 Graus*, começava um ciclo de produções cinematográficas que se opunha às produções nacionais que tinham no cinema hollywoodiano, em especial, um ideal de cinematografia. Os cineastas dessa nova fase do cinema

ênfatisa a violência, principalmente no campo, mas também em meio urbano, em chave alegórica, como forma de questionar ideologias hegemônicas, desenvolvimentistas e de convivência pacífica. Mais recentemente, o cinema da retomada²⁷ associa violência e pobreza em chave documental.

Nesse contexto, é que se destacam os favela *movies*, filmes que focalizam a vida na favela, as ações e emoções dos moradores, a violência, o tráfico, a cultura, as disparidades econômicas e os movimentos políticos e policiais de pacificação segregadora. Tais produções, segundo Hamburger (2007, p. 10), criam uma rede de memórias sobre os movimentos sociais, econômicos e políticos brasileiros desde o fim da ditadura militar até os presentes dias, ressignificando os sujeitos da favela e os cenários de crime e de violência.

Ao passo que a historicidade do cinema brasileiro mostra o crescimento do mercado audiovisual por meio de filmes com essa temática (da realidade para a ficção), as produções cinematográficas e a difusão tecnológica estimulam as produções caseiras, veiculadas especialmente no *YouTube* (da ficção para a realidade). Um campo de memória instala-se na medida em que as mesmas estratégias de filmar o crime e fazer aparecer o excesso de violência - em vídeos e no cinema - pulveriza-se para destacar e (re)atualizar os discursos sobre a segurança pública, o tráfico de drogas e o pluralismo judicial.

Podemos considerar que, a difusão em massa dos “favelas-*movies*”²⁸, especialmente após a década de 1990 no Brasil, faz emergir um regime de visualidade de valorização, produção e consumo de filmes com cenários de violência e pobreza, embora haja um hiato e uma abertura para produções de ficção científica e enredos fantásticos (zumbis e vampiros, bem como apocalípticos no final da década de 1990 e início dos anos 2000). Na retomada enunciativa audiovisual, o discurso é atualizado no cinema e no *YouTube*, fazendo o crime, a violência e a pobreza (que não eram mais discutidos, nem estavam mais em destaque)

brasileiro faziam seu cinema, gozando de uma maior liberdade criativa e improvisação nas produções e marcando o Cinema Novo, o que viria gerar muitas discussões sobre o “ser cinema” dessa fase. Um dos grandes méritos do Cinema Novo foi o de justamente mostrar as diferentes possibilidades de se fazer e de se ver o cinema, não a partir de uma realidade importada, mas sim de uma realidade vivenciada, experimentada por aqueles que produzem e consomem o cinema (LEITE, 2005).

²⁷ “O termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo. O Cinema da Retomada se refere a um ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90 do século XX, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor” (MARSON, 2006, p. 17).

²⁸ vide nota nº 12.

retornarem às diversas janelas de difusão audiovisual, o que, para nós, produz efeito de memória.

O cinema brasileiro de retomada, então, opta por produzir cada vez mais filmes que retratem a realidade dos espaços segregados do país, e os problemas que surgem, tais como a corrupção policial, o tráfico de drogas, os assassinatos e as crises Estatais. Muito oportuno é que, com a difusão da internet, vídeos com essa mesma temática apareçam na plataforma *YouTube* e sejam “consumidos” pelos usuários. Primeiramente porque, como dissemos, o *YouTube* é o maior espaço de compartilhamento de vídeos da rede mundial de internet. Em segundo lugar porque, com a criação dos *apps* e dos celulares com câmera e sinal digital, os vídeos podem ser filmados, editados e postados pelo próprio aparelho. E por último, consideramos pertinente ressaltar que o discurso da violência/pobreza nas materialidades apresentadas - vídeos caseiros do *YouTube* e filmes - mostram diferentes lugares para que o sujeito assassino se constitua.

No campo de memória sobre a violência, o próprio criminoso, o sujeito violento e assassino não é tão somente o protagonista das ficções (cinema), mas também produtor da imagem de si, da vítima e do crime (vídeos coletados). Em outras palavras, reverberamos e repetimos ao longo da história os atos criminosos das mais variadas maneiras, e na contemporaneidade, mais do que nunca, cresce a estratégia de filmar, produzir e assistir vídeos de conteúdo violento, especialmente aqueles que trazem o grande “clímax” do assassinato, sob dado regime de visualidade. Com isso, atualizamos o discurso e os lugares ocupados pelos sujeitos, a partir de um campo de estratégias que produzem certo efeito de atualidade e “domínio de validade para os enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 69).

Considerar que os filmes e os vídeos que compõem o *corpus* da pesquisa que resultou neste trabalho estão numa relação mnemônica não é tentar identificar as ligações manifestas dos conceitos de homicídio ou de assassino presentes em tais materialidades, levantando seus traços em comum, mas sim, verificar os “esquemas de seriação, agrupamento, modificações” (FOUCAULT, 2008, p. 69), estratégias de produção, condições de possibilidade e rupturas, que os fazem pertencer a um mesmo discurso que ecoa num dado campo de memória.

Historicamente, se pensarmos que as políticas de produção da memória das cidades, em especial as de promoção do patrimônio cultural, negligenciam as favelas e seus moradores, ignorando-os do saber sobre a cidade, o cinema foi e é um grande veiculador/mantenedor dessa memória. Destacamos para isso, filmes como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, bem como *Cinco Vezes*

Favela (1963), filme realizado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. No Brasil, estes filmes foram pioneiros no que diz respeito à visibilidade da favela. Recentemente, com as crescentes transformações nos meios de comunicação, nas tecnologias digitais de produção da imagem, e, sobretudo, de facilitação dos meios de divulgação em redes sociais e em plataformas, a produção audiovisual cresce exponencialmente, cruzando a linha realidade - ficção em tempo real.

Assim, tanto os filmes supracitados quanto os vídeos que compõem o *corpus* enfrentam, no conjunto, um debate sobre a corrosão do espaço social, a crise na construção da cidadania, indicando um loteamento das zonas de poder pelo crime organizado. Xavier (2006, p. 32) explicita que a figura marginalizada, a periferia, o tráfico, a violência, e os núcleos urbanos se mostram numa versão nova de um Brasil extra-legal que antes se fazia visível nos espaços rurais focalizados pelo Cinema Novo, que dissecou o coronelismo e o latifúndio, a geografia da fome, o mundo de beatos e cangaceiros, temas que são ainda trabalhados pelo cinema brasileiro, mas agora em outra chave.

Destacamos que os vídeos coletados para a pesquisa tem uma regularidade que caracteriza um ícone da violência no imaginário social: o homicídio. Não um homicídio “comum”, mas aquele praticado com requinte de crueldade e excesso de violência. Retirar a vida do outro, nos *favela-movies* e nos vídeos do *YouTube*, engendra relações de poder e destaca o regime de visualidade dos espaços periféricos. Segundo Xavier (2006), na lida com a esfera urbana, o cinema destaca os territórios controlados pelos traficantes que promovem a feudalização de certos espaços da cidade e delimitam o *status* matando uns aos outros. No campo visível da tela, mais do que os circuitos da droga (que ficam implícitos), desfila o contrabando de armas, a relação direta entre o poder e o querer ser conhecido.

Xavier (2006, p. 63) destaca, ainda, que enquanto o olhar republicano do cinema dos anos 1960 dava sempre maior ênfase para a função repressiva vinda do aparelho do Estado ou exercida em seu nome, embora estivesse lidando com setores pré-modernos do país, no cinema de hoje (final dos anos 1990 até a presente década), a ênfase recai sobre o bolsão ilegal, do tráfico ou de outro tipo de contravenção, do assassino nas periferias, do protagonismo criminal, das operações de “pacificação” e de controle do banditismo. Segundo o autor, os filmes que antes justificavam os “bandidos” com o discurso da vingança social, do papel do justiceiro, da legítima defesa, hoje evitam romantizar a figura do bandido. A tônica é retirar dele a carga de representatividade, em contraste com os marginais do passado cuja violência, embora de equívoco reconhecido, carregava ainda um resto de legitimidade como

resposta da vítima à injustiça social [isto valia para os cangaceiros, para Tião Medonho, de *Assalto ao Trem Pagador* (1961), de Roberto Farias, Lúcio Flávio (1978), de Babenco]. Nos anos 50-60-70 do século XX, se acentuava a pobreza de forma mais extrema e colocava-se o drama das figuras transgressoras no centro, com seu passado sofrido, vitimizado. Hoje, o bandido, o assassino e o marginal dos filmes é ele por ele mesmo, e “a morte é o destino partilhado, ponto de comunhão ‘de fato’” (XAVIER, 2006, p. 66).

O sujeito criminoso retratado no cinema não é mais o protagonista “vilão-vítima”, carregado de historicidade e produto de uma sociedade cruel:

Mapeados os sintomas locais desse quadro em que o crime organizado é juiz do bem e do mal, a serviço do lucro, chegamos a uma inversão sugestiva: no passado, o coronel rural era visto como braço armado da “ordem nacional” em sua feição arcaica; hoje, o traficante é a vitória do mercado ultra-avançado sobre o Estado-nação. Este, em plena crise de valores, parece não ter projeto, se tomarmos como referência a paisagem do cinema brasileiro dos anos 90-2000. No corpo a corpo com os sintomas de crise brasileira, o cinema tem destacado as formas de reposição dos estados de beligerância que, nos filmes mais comerciais, mostram seu bom rendimento nas telas, pois é sempre alta a voltagem dos dramas apoiados em formas de sociabilidade e de mando mais típicas aos territórios onde antes valia a lei da família (esfera do trágico) e hoje vale a lei da quadrilha (XAVIER, 2006, p. 67).

Hoje, atravessados pelo cinema e pelas condições de existência das diversas janelas audiovisuais expandidas pela internet, estão os vídeos produzidos e protagonizados por sujeitos sem passado roteirizado, que matam e mostram-se a si. Tal acontecimento faz ecoar a memória do sujeito nos filmes do “Terceiro cinema”, o sujeito molecular, o sujeito da favela, o sujeito que mata em nome da manutenção da própria vida e do poder.

Os cenários de violência, pobreza, crime e identidade nacional ultrapassam o cinema, a televisão, os documentários, e atingem o *YouTube*, com sua política de livre inserção e veiculação de conteúdo audiovisual. Os vídeos de conteúdo real publicizados na internet e coletados para essa pesquisa são uma amostra do produto audiovisual que desejamos que circule (consumo do gênero violência), que têm significado para nós e que nos impõe, historicamente, regras sociais, as quais Portugal (2009) chama de regimes de visualidade. Para o autor, tais regimes estão ligados, portanto, à relação entre observador e a imagem, ou seja, do papel que as imagens desempenham em sua “realidade”.

Assim, ora reverberamos a história nas produções audiovisuais, ora reafirmamos e repetimos discursos, ora criamos novas práticas ou as atualizamos a partir da produção de

vídeos. Os regimes de visualidade criam elos entre imagem e memória, uma vez que nos conduzem ao efeito de novidade e ao efeito de realidade.

Portugal (2009, p. 6) aponta que os “efeitos de realidade” e de “novidade” dependem tanto da materialidade da imagem e das características estruturais do aparelho biológico da espécie humana quanto dos regimes de visualidade que permitem que o espectador veja tal materialidade como imagem e, acima de tudo, como imagem realista. Assim, o fictício e o real se embaraçam com o movimento histórico, talvez seja essa a razão pela qual reproduzimos ou recordamos as práticas e nos colocamos no lugar dos sujeitos fílmicos.

Com isso, estamos indicando que os vídeos amadores, autorreferentes e performativos que compõem o *corpus* deste trabalho estão engajados num regime de visualidade da sociedade molecular em foco, a qual aborda o homem da periferia - e são resultado do rompimento da “quarta parede”²⁹, e espelham uma parte da historicidade do cinema brasileiro.

Muito embora as condições de produção, qualidade e tecnicismo estejam presentes na produção fílmica, mesmo nos cenários simples da periferia; as imagens amadoras, domésticas, precárias, emergenciais, instáveis e fugidias dos vídeos que compõem o *corpus* deste trabalho são articuladas pela mesma estratégia de criação: a prática de filmar a violência. O campo de memória que envolve o consumo dessas imagens em movimento para a produção e atualização do discurso sobre o crime, sobre a pobreza, sobre o tráfico e sobre a atividade punitiva do Estado remete ao efeito de atualidade do acontecimento.

Entender o regime de visualidade evocado pelas imagens que produzimos e assistimos é também compreender o papel ativo das redes de visibilidade - cinema, televisão, documentários, internet etc - na formação dos sujeitos no interior da história. Acreditamos, portanto, que há, na história do cinema brasileiro subsídios importantes para compreendermos a produção independente de vídeos reais protagonizados, roteirizados e produzidos por assassinos e veiculados na plataforma *YouTube*. No Brasil, a produção de filmes com atenção ao homem da periferia, do tráfico e da violência explodiu nos anos de 1990. Não obstante estejamos há quase duas décadas do século XXI, os regimes de visualidade se perpetuam em certa medida, e num efeito mnemônico, filmamos a vida real do homem periférico e violento, e o assistimos na internet. O sujeito outrora anônimo - embora visível e representado nas produções cinematográficas - mostra-se a si nas redes de compartilhamento de vídeos.

²⁹ Quarta Parede: conceito usado primeiramente no teatro designando uma parede imaginária situada na frente do palco, através da qual a plateia assiste passiva à ação que está sendo encenada. Acabou sendo adaptado também para o cinema e televisão.

3. “QUEM SOMOS NÓS?”: SABER, PODER E VERDADE

Neste capítulo, construímos a trajetória dos sujeitos criminosos/assassinos nos vídeos coletados, traçando comparações e dispersões em relação ao sujeito filmado/cinema. Acreditamos que as posições dos assassinos no cinema - sobretudo nos “favela-movies” brasileiros - e nos vídeos do *corpus* têm diferentes arranjos e, assim, provocam diferentes efeitos no discurso sobre a violência. Quando estamos diante dos vídeos do *YouTube*, filmados e postados por criminosos que publicizam o próprio delito, a violência nos parece latente, a “realidade” nos choca. Nos filmes, por sua vez, mesmo os de chave documental, são, por assim dizer, “consumíveis” dado o efeito mnemônico da narrativa, que sempre remete ao acontecimento de outrora, findado, consumado. O sujeito criminoso nas duas materialidades - vidiática/fílmica - está em posição, ora de singularidade, ora de distanciamento, o que nos faz pensar sobre a banalidade e o horror que a narrativa sobre a violência evoca.

Sobre o tema, destacamos uma entrevista dada em 1980 para os *Cahiers du Cinema* (Cadernos de Cinema), chamada *Os quatro cavaleiros do apocalipse e os vermes cotidianos*, na qual Foucault comenta o filme *Hitler, um film d'Allemagne* (1977), de Hans-Jurgen Syberberg, destacando o sucesso e a bela estética da película de um lado, e de outro, enfatiza que a produção mostrou o aspecto mais abjeto na história da Alemanha nazista. Para Foucault (2006a), ao filmar o “belo monstro”, Syberberg nada mascarou o que ele tinha de sórdido. A aproximação entre o poder e política apontava a “reversibilidade entre o horror e a banalidade”, gerando certo fascínio pela narrativa. Tanto o nazismo, quanto o fascismo só podem ser compreendidos, conforme o autor, se nos afastarmos da antítese fácil entre amor e poder, e nos aproximarmos da premissa do amor pelo poder. A penetração profunda do desejo no interior das massas a respeito do fascismo, decorreu da disseminação e capilarização das práticas de poder, ou seja, o mais ignóbil sujeito que exerce força, desperta o fascínio e, em um certo sentido, a forma “mais excitante do poder” (FOUCAULT, 2006a, p. 338). O que os “belos monstros” dos vídeos e filmes que tanto nos pertubam/atraem tem à dizer?

Partimos de uma noção de sujeito na perspectiva da arqueogenealogia foucaultiana, a qual não diz respeito ao sujeito pragmático (sujeito individual) - como portador de racionalidade. Para o autor, o sujeito se constitui a partir de um processo histórico, sendo ele

um lugar, uma posição vazia que pode ser ocupada por diversos agentes e atravessada por vários discursos.

Esse vazio representativo do sujeito é preenchido por relações de saber (constituição do sujeito do conhecimento), relações de poder (constituição do sujeito a partir das relações de poder horizontais presentes em toda a sociedade), e de validação de verdade(s) (impulsionadas a partir da vontade histórica coletiva, e mantidas a partir da institucionalização dessa vontade).

A questão da historicidade do sujeito é tratada de maneira pedagógica por Foucault (2008) que tinha o sujeito como seu objeto de estudo: “Meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (FOUCAULT, 2008, p. 61). Segundo o autor, haveria três modos pelos quais os indivíduos se tornam sujeitos, quais sejam, a partir do saber, do poder e da ética.

Assim, o sujeito foucaultiano é o produto de um processo discursivo que ora se consolida, ora se modifica em determinado momento histórico. O sujeito que se constitui pelo saber, o sujeito que se constitui pela ação do poder e o sujeito que se constitui a partir de si mesmo. Assim, o sujeito, como um lugar vazio, pode ser ocupado por qualquer indivíduo pragmático. Como ser histórico, o sujeito se constitui a partir das relações que o atravessam discursivamente. Esse processo funciona para/pelo poder, que por sua vez determina quais saberes devem ser tomados como verdade.

Foucault concebe como saber o “conjunto de elementos, formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensáveis à constituição de uma ciência. Um saber é aquilo de que podemos falar em uma prática discursiva” (FOUCAULT, 2008, p. 201). Assim, o autor se interessa pela produção do saber a partir de uma historicidade descontínua, na qual a própria descontinuidade considera que um saber está interligado a uma rede de acontecimentos que lhe dão sustentabilidade. Daí que o que interessa a Foucault, além do discurso, são as condições de possibilidade desse mesmo discurso.

No que diz respeito ao segundo elemento, Foucault (1995) busca compreender como o sujeito é constituído mediante a ação do poder. Ao contrário da concepção tradicional/clássica de poder, Foucault tem uma visão dinâmica, descentralizada e positiva sobre o poder. Assim, o poder é dinâmico porque está presente e em constante transição no corpo social; é descentralizado porque não tem o Estado como seu espaço único de manifestação, mas, ao contrário, manifesta-se nas mínimas e diversas relações sociais (familiares, jurídicas, acadêmicas); é positivo porque não é, apenas e principalmente, repressor ou verticalizado,

mas produz sujeitos dóceis, disciplinados, sistemáticos numa lógica da disciplina, governamentalidade e biopoder.

Ademais, Foucault compreende o poder não como um objeto de que se pode apoderar, controlar, mas como uma luta, uma ação sobre outra ação que resulta, a todo instante, o exercício do poder. Nessa visão, não existe aqueles que detêm o poder, e aqueles que não o detêm. Ao contrário de ser dominado, possuído, o poder é antes de tudo exercido.

Íntima é, portanto, a relação que Foucault (1995) faz entre saber e poder, já que o saber não surge do nada, ou não está submetido à ação individual de um sujeito, que por um instante se compreenda como senhor de seu enunciado, mas surge através da ação do poder.

Retomando a fala de Kant, quando pergunta, em 1784: “O que é que se passa nesse momento? O que é que nos acontece? Qual é este mundo, este momento preciso no qual vivemos?” Foucault, de outro modo, pergunta: “Quem somos nós?” (FOUCAULT, 1994, p. 231), dirigindo a interrogação kantiana para a questão do sujeito, e assinalando que não se trata de perguntar quem somos nós enquanto sujeitos universais, mas enquanto sujeitos subjetivados por singularidades históricas. Assim, responder a “quem somos nós”, é também responder: Qual é esta historicidade que nos atravessa e nos constitui? Quais posições - de sujeito - ocupamos em determinado momento histórico?

Atentos à preocupação foucaultiana sobre o sujeito, delineamos a seguir, as relações de saber e de poder imbricadas na composição dos lugares ocupados pelos criminosos dos vídeos que compõem o *corpus* deste trabalho, dentro de um campo de memória com os sujeitos do cinema de periferia.

Antes de olharmos para o cinema, mister ressaltar o paradigma histórico-cultural-social-econômico a que está submetido o homem da favela. As relações de poder e saber envoltas na constituição das favelas brasileiras e os processos de subjetivação dos moradores podem ser explicados, dentre outras formas, pela sociologia jurídica. Citamos para tanto, o sociólogo português Boaventura de Souza Santos, que, ao defender a existência material do direito, ou da ciência jurídica, elaborou um estudo baseado no pluralismo jurídico. O autor afirma que a ordem jurídica emana de outros lugares que não do Estado, como por exemplo, das redes periféricas sociais, e que, a partir das condições precárias de vida e segregação, o crime é a caracterização do Direito/justiça da favela, sua “arma” paraestatal. Este estudo, cuja pesquisa de campo foi realizada no verão de 1970, constituiu uma tese de doutoramento apresentada na Universidade de Yale (U. S. A.) em 1973 e intitulada *Law Against Law: Legal Reasoning in Pasargada Law*, História Jurídico-Social de Pasárgada, feito na favela do

Jacarezinho - Rio de Janeiro.

Santos (2002, p. 2) explicita que a favela, sobretudo a que fora objeto do seu empirismo, é um espaço territorial, cuja relativa autonomia decorre, dentre outros fatores, da ilegalidade coletiva da habitação à luz do direito oficial brasileiro. Para o autor, esta ilegalidade coletiva condiciona de modo estrutural o relacionamento da comunidade enquanto tal com o aparelho jurídico-político do Estado brasileiro. No caso específico da favela do Jacarezinho, a qual Boaventura apelida de Pasárgada, há a vigência não-oficial e precária de um direito interno e informal, gerido, entre outros, pela associação de moradores, e aplicável à prevenção e resolução de conflitos no seio da comunidade decorrentes da luta pela habitação. Este direito não-oficial - o direito de Pasárgada como chamado pelo autor - vigora em paralelo (ou em conflito) com o direito oficial brasileiro e é desta duplicidade jurídica que se alimenta estruturalmente a ordem jurídica da favela. Entre os dois direitos estabelece-se uma relação de pluralismo jurídico extremamente complexa, a existência de “dois direitos”, o direito da favela e o direito do Estado (o poder do Estado e o poder da favela). Muito em geral pode dizer-se que não se trata de uma relação igualitária, já que o “direito de Pasárgada” é sempre e de múltiplas formas um direito dependente em relação ao direito oficial brasileiro.

Santos (2002, p. 87) esclarece que a “vigência” de mais de uma ordem jurídica no mesmo espaço geopolítico pode ter, entre outros, fundamentos de ordem rática, profissional e econômica. Ainda segundo o autor:

[...] ela pode corresponder a um período de ruptura social como, por exemplo, um período de transformação revolucionária; ou pode ainda resultar, como no caso de Pasárgada, da conformação específica do conflito de classes numa área determinada da reprodução social – neste caso, a habitação (SANTOS, 2002. p. 87).

Os habitantes esquecidos que ocupavam aquela comunidade eram desprotegidos do direito oficial que os considerava ilegais. Nesse contexto, surge a autorregulação dos conflitos de habitação, realizada pela própria comunidade, paralelamente ao Estado. Ou seja, os moradores, por meio da associação, resolviam e organizavam seus conflitos. O autor traz a ideia de um novo direito, oriundo das classes marginais, o qual se emancipa tornando-se efetivo e legítimo, contrapondo-se à burocracia do processo legislador formal estatal.

Na pesquisa de Santos (2002), a inacessibilidade aos meios jurídicos formais e o receio dos moradores de serem punidos pela ilegalidade da ocupação, que poderia ser questionada judicialmente, afastavam-os de tentar alternativas que satisfizessem seus conflitos

dentro da própria favela. Assim, foi construído um direito de Pasárgada, diferente do direito estatal, com destaque para os recursos tópicos-retóricos, ou seja, o direito não formalizado, não baseado em leis positivadas nem num sistema organizado, constituído e construído, mas sim em um sistema empírico de relações de poder:

A polícia não tinha delegacias em Pasárgada e, mesmo se as tivesse, é improvável que fossem solicitadas pela população para intervir em casos de conflito, e as delegacias policiais nas áreas urbanizadas próximas também não eram chamadas a agir. Quando se pergunta aos moradores mais antigos as razões por que eles não usavam os serviços da polícia, eles primeiro riem pela surpresa que lhes causa tal pergunta - tão óbvio é a resposta. Depois fazem um esforço para expressar o óbvio. Desde os primórdios da ocupação do morro, a comunidade "entendeu" que estava numa contínua luta com a polícia. Antes de os terrenos de Pasárgada passarem para o domínio público, várias foram as tentativas empreendidas pela polícia para expulsar em massa os moradores. E mesmo depois disso a sobrevivência da comunidade nunca esteve garantida, uma vez que se conheciam casos de remoção de favelas construídas em terrenos do Estado. Chamar a polícia aumentaria a visibilidade de Pasárgada como comunidade ilegal e poderia eventualmente criar pretextos para remoção (SANTOS, 2002, p. 89).

Logo, o poder e as relações de força não emanam apenas do Estado, Santos (2002) baseia sua tese na concepção do pluralismo jurídico, na qual o Direito não é exclusivo do Estado, mas capilarizado em diferentes pólos normativos: as normas do Estado, as normas da periferia, as normas dos Quilombos, as normas indígenas etc.

Frisa-se que o ser ou não ser ilegal, do ponto de vista do direito estatal, determina a posição de sujeito ocupada pelos indivíduos que moram nas favelas e nos mostra as relações de poder travadas. Os estudos de Boaventura sobre o direito em Pasárgada, sendo este um microespaço de segregação geográfica, econômica e social, direciona-nos aos regimes de visualidade traçados pelo cinema identitário e de retomada brasileiros, cujo enfoque são os cenários de pobreza e violência. Neles, o sujeito do crime ocupa um lugar marginalizado, mas ao mesmo tempo destacado, já que, de acordo com a teoria do pluralismo jurídico de Santos (2002), o direito está também, nas periferias. Compreender a justiça periférica como paraestatal é compreender que as relações de poder que constituem o sujeito da periferia, que o colocam na posição de subversão são condições de possibilidade para a produção discursiva da violência nesses espaços segregados. O saber sobre o homem pobre, da favela, que não faz uso das armas jurisdicionais Estatais para viver, fica, portanto, de forma pré conceitual, ligado ao tráfico, ao homicídio e à violência.

Apreende-se que, no Brasil, desde o final da década de 90 do século XX, o sucesso

dos favela-movies, e os regimes de visualidade no cinema ligados ao cenário da favela, destacam-se por seus protagonistas: sujeitos criminosos e vitimizados pela ineficácia do poder Estatal. Por sua vez, nascem, também na segunda década dos anos 2000, vídeos de homicídios reais praticados no mesmo espaço segregado (favela), protagonizados e produzidos pelo sujeito criminoso, que agora ocupa posição de condução da narrativa, registro do vídeo e veiculação do mesmo na internet. No último capítulo da tese, articulamos o *corpus* fílmico e vidiático a fim de validar tais hipóteses.

3.1 O poder-saber e a subjetivação do criminoso nos espaços de pobreza e de violência

A preocupação com o saber e o poder para explicar a questão do sujeito está presente na obra foucaultiana desde a *Arqueologia do saber*. O tratamento que Foucault deu à temática do sujeito mantém um vínculo estreito com essas duas bases: a definição do saber e a constituição do poder, que funcionam conjuntamente e de forma indissociável.

Em primeiro lugar é importante salientar que noção de poder não se relaciona com a noção de repressão e muito menos com uma concepção puramente jurídica ou estatal de poder, a qual relaciona o poder a uma lei que diz não. Foucault (2011) defende ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder, que, curiosamente, todo mundo aceitou. O filósofo chega, inclusive, a questionar: “se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido?” (FOUCAULT, 2011, p. 8). O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é, simplesmente, o fato de que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que também permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso.

Ademais, a noção de saber precisa ser destacada. O saber não é o mesmo que conhecimento: enquanto o conhecimento corresponde à aplicação de um processo complexo de racionalização, de identificação e de classificação dos objetos, independentemente do sujeito que os apreende, o saber designa, pelo contrário, o processo pelo qual o sujeito de conhecimento, que não é fixo, mas está em constante processo de transformação, reatualização e reconfiguração, passa por modificações durante o exercício que ele efetua com o objetivo de conhecer. Na perspectiva de Foucault, o saber é, portanto, aquilo que conduz o sujeito ao conhecimento.

Foucault (2011, p. 148), em *Microfísica do Poder*, especialmente no capítulo *Genealogia e Poder*, diz que o saber está basicamente ligado à questão do poder na medida

em que, a partir da Idade Clássica, é por meio do discurso da racionalidade, isto é, da separação entre o científico e o não-científico, entre o racional e o não-racional, entre o normal e o anormal, que será efetuada uma ordenação geral do mundo e também dos indivíduos, que passam, ao mesmo tempo, por uma forma de governo (o Estado) e por procedimentos disciplinares. A disciplinarização do mundo, por meio da produção de saberes locais, corresponde à disciplinarização do próprio poder: na verdade, o poder disciplinar, quando se exerce nestes mecanismos sutis, não pode fazê-lo sem a formação, a organização e a disponibilização de um saber, ou melhor, de aparelhos de saber, isto é, de instrumentos efetivos de acumulação do saber, de técnicas de arquivamento, de conservação e de registro, de métodos de investigação e de pesquisa, de aparelhos de verificação, etc. Dessa forma, ainda segundo Foucault, o poder não pode disciplinar os indivíduos sem produzir igualmente, a partir deles e sobre eles, um discurso de saber que os objetiva e antecipe qualquer experiência de subjetivação.

Revel (2011, p. 77) afirma que a transformação dos procedimentos de saber acompanha as grandes mutações das sociedades ocidentais: é assim que Foucault é levado a identificar diferentes formas de "poder-saber" e a trabalhar sucessivamente com a medida (ligada à constituição da cidade grega), com a investigação (ligada à formação do Estado medieval) e com o exame (ligado aos sistemas de controle, de gestão e de exclusão próprios das sociedades industriais). Ainda segundo Revel (2011, p. 78), a forma do exame será fundamental nas análises que Foucault dedica ao nascimento da governamentalidade e ao controle social: ela implica um modelo de poder basicamente administrativo que impõe ao saber a forma do conhecimento: um sujeito soberano que tem por função a universalidade e um objeto de conhecimento que deve ser reconhecível por todos como já estando ali. Assim, o paradoxo segundo o qual o saber está para o conhecimento trata-se, na verdade, de formas de poder-saber que, funcionando no nível da infraestrutura, dão origem à relação do conhecimento historicamente determinada, a qual se baseia no par sujeito-objeto.

Se, por exemplo, num campo de memória sobre a violência e sobre os lugares ocupados pelo sujeito criminoso no Brasil, se engendram os saberes sobre a pobreza e a segregação geográfica, há relações de poder que mantêm ou atualizam esses saberes. Nesses espaços periféricos brasileiros, a formação do sujeito-objeto ligado ao crime se sustenta a partir das relações de poder (Estado x justiça das favelas, discutidas no tópico anterior como pluralismo jurídico), bem como a partir das relações de saber (a definição do que é legal ou ilegal, justo ou injusto na jurisprudência, doutrina, precedentes, princípios gerais de Direito).

Fato é que a constituição histórica da violência ligada aos cenários de pobreza reverbera nas produções fílmicas e audiovisuais em geral, especialmente quando apresenta o criminoso como anti-herói, aquele que faz justiça com as próprias mãos, uma vez que o justiça do Estado não lhe alcança.

Como exemplo, começamos pelo longa *Cidade de Deus* (2002), filme brasileiro produzido em 2002 e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, cujo roteiro foi adaptado a partir do livro de mesmo nome. Em *Cidade de Deus*, os sujeitos que habitam a favela transitam em diferentes posições - os criminosos, as gangues, o tráfico, e a luta pela sobrevivência dentro e fora do contexto de violência. Trata-se de um filme singular na estética, produção e narrativa, já que a maioria do elenco constituiu-se de moradores da favela, artisticamente preparados para um hiper-realismo próprio do cinema identitário e de retomada no Brasil.

A primeira parte da narrativa fílmica compreende os anos 60 do século XX, em que a favela se formava com a evasão de pessoas dos pontos centrais da zona urbana para lá. A composição estética da produção foi planejada para contrastar as transições históricas da favela. Conforme explicita Vieira (2011, p. 40), na primeira fase do filme a favela é representada sob a predominância de tons pastéis em que, por uma exigência da direção, ficava terminantemente proibido o uso da cor azul e de outros tons frios, nem o céu poderia ser azul. Já na segunda parte do filme, que compreende os anos 70, predominam as cores frias e aumentam as filmagens noturnas. Nagib (2004, p. 97) explica que essa estrutura representa um espaço que - se inicia no paraíso e termina no inferno - propicia o surgimento de uma nostalgia de aspecto romântico. A nostalgia, por sua vez, concerne a uma visão da favela como espaço rural, embora inserida num contexto urbano. Na primeira fase do filme, o espectador tem a impressão de estar em uma cidade do interior, num espaço bucólico de vida em sociedade. Nagib (2004) complementa que a interrupção desta nostalgia se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo, que elimina de vez a imagem do espaço rural. Os recursos técnicos utilizados - “a predominância de cores, as posições da câmera, os efeitos temporais” (NAGIB, 2004, p. 104) - foram muito importantes para que se estabelecesse essa relação paralela de rural e urbano, assim como a permanência dessa representação indicada no roteiro contribuiu para que se observasse como a favela surgiu. Ademais, a favela mostrada pelo filme *Cidade de Deus* nem sempre foi um emaranhado de barracos, mas nasceu como um complexo habitacional criado para alojar pessoas que não interessavam aos pontos turísticos do Rio de Janeiro. “Segregação espacial e a luta pelo

direito fundamental à moradia são fatores históricos da formação de muitas favelas no Brasil” (VIEIRA, 2011, p. 43).

Antes da transição do filme (dos anos 60 para os anos 70), o filme mostra as crianças brincando nas ruas, jogando bola, tomando banho de rio e explorando um pouco da inocência que resiste a situação de precariedade e a violência que começa a se instaurar. Posteriormente, na virada temporal aos anos 70, a interrupção da narrativa se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo. Tal fato cria na narrativa, uma relação direta entre o poder e a aquisição de armamento cada vez mais potente, armamento este que servirá como instrumento na guerra entre os traficantes na luta pelo domínio desse novo espaço. Aparece assim, segundo Vieira (2011, p. 45), uma nova favela, onde as crianças já não brincam mais e perderam a inocência inicial, seduzidas pelas armas e pelo poder. A autora pontua que essa transição dos espaços formadores da favela *Cidade de Deus* também é marcada pela transição da criminalidade. Inicialmente, na década de 60, os assaltos cometidos pelo Trio Ternura eram no estilo *Robin Hoodiano* - tirar dos ricos para dar aos pobres. A cena do assalto ao caminhão de gás explicita bem isso, em que os botijões foram distribuídos para a população e uma parte do dinheiro também foi distribuída para as crianças no jogo de futebol. Entretanto, depois da década de 70, a violência ganha novos “motivos” (VIEIRA, 2011, p.57): questões pessoais, busca pelo poder, e obsessão por planos de vingança. Assim, como explica Vieira (2011, p. 58), a mudança categórica na condição criminoso é muito bem marcada - o “bandido malandro”, cuja comunidade simpatiza, é substituído pelo bandido profissional que atua nas redes de tráfico e passa a despertar o medo e a repressão nos moradores, que se tornam reféns das organizações criminosas e legitimam as leis no espaço da favela. Em *Cidade de Deus* desenvolveu-se o mínimo de infra-estrutura para a sobrevivência de seus moradores, estabeleceram-se relações pessoais e comerciais, e dentro dessas relações surgiu e firmou-se o tráfico de drogas, que alterou a sociabilidade nas favelas cariocas.

O processo de produção do filme confirma e destaca a transição dos espaços ocupados pelos sujeitos na *Cidade de Deus*. Nos primeiros trinta minutos da narrativa, quando o conjunto habitacional está se formando, é possível observar a predominância de movimentos de câmera mais lentos e planos mais longos, quando a violência se confunde com o heroísmo de seus feitores, “o que não se observa mais adiante no filme, durante as décadas de 70 e 80, em que a câmera é conduzida por movimentos bruscos e muito rápidos, resultando em planos mais curtos” (VIEIRA, 2011, p. 59), recurso que produz a sensação de que as ações criminosas são mais bruscas e desmedidas. Outro elemento de destaque que marca a transição

do espaço e do comportamento dos sujeitos, são as combinações audiovisuais. Assim como na formação do conjunto habitacional os planos são mais longos, a trilha sonora também se dá num ritmo mais lento, com a narrativa embalada por sambas como *Alvorada* e *Preciso me encontrar*, de Cartola. Depois da década de 70 é possível ouvir músicas com volume mais alto e a introdução de uma trilha sonora internacional como *Kung Fu Fighting*, de *Carl Douglas* e *Get Up I Feel Like Being Like (Sex Machine)*, de *James Brown*.

Especialmente após *Cidade de Deus*, o espaço das favelas recebeu uma acentuada visibilidade no Brasil, inclusive, a utilização do termo *favela-movie* por jornalistas e colonistas para se referir a um suposto “gênero” novo do cinema brasileiro, se deu a partir do longa em análise. Além de *Cidade de Deus*, outros filmes como *Orpheu* (1999), *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007), *Tropa de Elite 2* (2010), ou documentários como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Ônibus 174* (2002), *Falcão, meninos do tráfico* (2006) fazem parte da vertente do Cinema de Retomada, conforme discutimos no capítulo anterior, cujo *climax* é desigualdade social brasileira em situações urbanas de violência endêmica. Segundo Hamburger (2007, p. 553), esses filmes rompem com um padrão de invisibilidade estética, no qual a periferia quase não aparecia nas produções nacionais e a violência urbana não fazia parte da ampla produção audiovisual. Nos anos 70 e 80, quando a televisão atinge efetivamente as camadas populares da sociedade brasileira, principalmente numa esfera comercial, o que se plantava era uma imagem de Brasil em desenvolvimento, um lugar paradisíaco. Segundo a autora, tentava-se vender a ideia de um Brasil urbano, moderno, liberal, veloz, branco e afluente.

Os filmes com essa chave acabaram servindo para travar importantes discussões sobre a violência, o tráfico de drogas, a segregação espacial, as políticas públicas de educação, moradia e combate ao crime organizado. Sem dúvida, a produção de filmes (ficção e documentais) sobre a vida da favela contribuiu para o aumento da discussão pública do assunto e, conseqüentemente, para a reflexão acerca de possíveis soluções para o problema. Hamburger (2007, p. 555) sugere que a disposição para participar do universo do espetáculo televisivo e cinematográfico, presente no cenário de efervescência que caracteriza a periferia hoje, pode ser interpretada como uma disposição por participar da disputa em torno do controle de quem representa o quê, como e onde. Bentes (2007, p. 242) pontua que a favela sempre foi um “outro Brasil”, um lugar de miséria, um não-lugar que, a partir dos anos 90 do século XX, passa a ser mostrada pelo cinema brasileiro sob o discurso do exotismo, enfocando personagens como o policial e o traficante. Segundo a autora, o território da favela

exerce sobre as pessoas um fascínio, em virtude do seu exotismo e, para muitos, por ser um território desconhecido e até mesmo perigoso, ele combina esse fascínio - que atrai - com o medo e o horror. Embora tal fascínio, na visão de Bentes (2007), tenha sido objeto de exploração mercadológica dos favela-movies, é necessário colocar em pauta que assim como o cinema novo, o cinema da retomada tratou profundamente de questões sociais e políticas, convergindo olhares e políticas públicas para os espaços periféricos dos grandes centros do país. Hamburger (2007, p. 555) comenta que, a ascensão desse cinema que intervém na vida pública, como no caso de *Cidade de Deus*, na forma de um cinema de resultados, denuncia o enfraquecimento das instituições democráticas na medida em que faz aparecer nas telas as situações de desigualdade no país.

As imagens de *Cidade de Deus* se imbricam com os significados e com a dinâmica dos afetos, de modo que a relação sujeito e imagem é determinada por uma infinidade de regras sociais em diferentes tempos e espaços, o que denominamos, desde a introdução deste trabalho, como regime de visualidade. *Cidade de Deus*, portanto, marca um criticismo generalizado em torno da favela, por mais que tenhamos outras produções fílmicas com esse tema anteriores ao lançamento do longa. Ainda que os fatos narrados no filme sejam datados das décadas de 60 e 70 do século XX, as condições de existência e produção da imagem no início do século XXI convergiram os holofotes para a vida na favela. O filme altera o padrão por meio do qual o cinema brasileiro vinha tratando a desigualdade social, e segundo Hamburger (2007, p. 552), a produção rompe a convenção difundida na cultura brasileira, que trata a malandragem do morro em chave positiva, além de trazer uma ruptura também estética. A visualidade da favela anti-romântica trazida por *Cidade de Deus* enfatiza a história da mudança de qualidade no crime carioca: da malandragem simpática, e em certo sentido comunitária, que inspirou outros filmes que lidam com o assunto, para o padrão profissional implacável e cruel das redes do tráfico. A partir do filme em análise, de um lado, colocamos o espaço segregado de pobreza na pauta de políticas públicas de educação e inclusão, de outro, fixamos estereótipos sobre a vida na favela.

A natureza e função das imagens fílmicas dão a ver seus modos de pertencimento a um dado regime de visualidade na medida em que desempenham um papel relevante na vida social na contemporaneidade. Segundo Bazin (1991, p. 96), as imagens em movimento produzem efeitos de identificação com a realidade, e não de realismo, pois existe no cinema um espaço de subjetividade - como o enquadre, por exemplo - mas a realidade fica por conta do espectador, e é da ordem do psicológico do social e da história. Ademais, quando as

imagens produzidas pelo cinema são objeto de análise, Jullier e Marie (2009) enfatizam que o cinema não é mídia, que ele - pode até ser divulgado por mídias diversas, mas é linguagem específica, pois possui uma estrutura narrativa própria. De acordo com os autores, o cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu e ensinou um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração. Tal significação em *Cidade de Deus* reverbera as referências das mais latentes que temos hoje no cinema brasileiro sobre a favela e outros espaços segregados do Brasil.

A composição/posição do sujeito violento no filme *Cidade de Deus* é marcada já na primeira cena deste, quando, no plano da imagem, galinhas são preparadas para o almoço e uma escapa, sendo perseguida por um grupo armado pelas ruas da favela Cidade de Deus. A galinha pára entre a gangue e um jovem chamado Buscapé, que acredita que a gangue quer matá-lo. Buscapé, o narrador, começa a contar a história de sua infância, e o filme volta ao final dos anos 1960. Nos anos 1960, a favela é um complexo habitacional recém-construído longe do centro do Rio de Janeiro, com pouco acesso à eletricidade e água. Três ladrões amadores conhecidos como “Trio Ternura” - Cabeleira, Alicate e Marreco - aterrorizam os negócios locais. Marreco é o irmão de Buscapé. Como *Robin Hood*, eles dividem parte do dinheiro roubado com os habitantes da favela e, em troca, são protegidos por eles. Vários garotos acompanham e idolatram o trio, e, um deles, chamado de Dadinho, os convence a roubar um motel. A gangue concorda, porém, decidem por não matar ninguém e, achando que Dadinho é pequeno demais para participar, o colocam como vigia. Insatisfeito, Dadinho dá vários tiros de advertência no meio do roubo para satisfazer seu desejo, assassinando todos ocupantes no motel. O massacre chama a atenção da polícia, fazendo com que o Trio Ternura deixe a favela. Alicate se junta à igreja, Cabeleira é morto pela polícia ao tentar escapar com sua namorada, e Marreco é morto por Dadinho depois de tentar roubar o dinheiro do menino e seu amigo Bené, que estavam se escondendo após os crimes cometidos no motel. O destino dos jovens habitantes da favela é traçado pela “justiça local”, exercida por meio da violência, e da aplicação da norma Estatal, ligada à punição do crime institucionalizado. O sujeito da favela, por suas relações de poder-saber, assume lugares correspondentes ao crime.

Por exemplo, quando Zé Pequeno prepara o terreno para ser o líder da comunidade, impõe regras de “convivência” para manter a ordem e a “justiça” na favela. Em primeiro lugar, Zé Pequeno impõe normas para evitar roubos/furtos/assaltos dentro da favela, o que *a priori* parecia salutar, embora o real propósito desta decisão de era a de não chamar atenção da polícia para a favela, e assim não criar problemas para o bom andamento do tráfico de

drogas. A penalidade para a quebra dessa regra é mostrada na cena em que Zé Pequeno atira no pé de uma das crianças do bando de Paraíba (rival). Outros exemplos de regras são percebidas no filme, tal como a morte de um parceiro de bando, punida com a morte de um dos homens do bando rival; ou a limitação da zona do tráfico criada por Zé Pequeno em razão da amizade de Bené com o Paraíba, que coordenava uma “boca” sem intervenção dos rivais. A própria distribuição espacial e da separação das moradias e das “bocas” do tráfico são regras estratégicas para manutenção da ordem e mínima intervenção do Estado.

Vieira (2007, p. 70) acentua que no filme, não há um outro Brasil sendo mostrado, com uma ressalva para uma ou duas cenas que se passam na praia, ou as poucas cenas que acontecem no jornal, que não possibilitam uma identificação com o Brasil. O estabelecimento de uma relação entre violência e pobreza com as elites, a classe empresarial e a classe média não aparecem. O filme não relaciona a violência e o tráfico de drogas com espaços fora da favela. Não é estabelecida nenhuma relação entre o crime organizado da favela Cidade de Deus com outros espaços fora dela. Assim, a descontextualização da violência no longa com outros discursos, reforça os estereótipos e cria um campo de memória da violência e do tráfico determinista às condições de produção das favelas.

No cinema, e de certa maneira no imaginário social, as relações de poder e de saber envolvidas na formação de novas posições para o sujeito criminoso não estão relacionadas apenas à favela. Mas também não podemos descartar o fato de que as favelas mostradas nos filmes são nichos de segregação que marcam, no Brasil, cenários de violência e intervenção Estatal maciça. O discurso da criminalidade no Brasil, ancorado, sobretudo, na criminologia, nos remete à memória de jovens - da favela ou de qualquer espaço segregado - que, para manter sua vida e subsistência, entram no “mundo do crime”. Tanto no cinema quanto nos vídeos que analisamos, os processos de subjetivação dos moradores da favela não se desvinculam da criminalidade, como se o processo de marginalização no Brasil fosse gerada lá, e sabemos que não é. Se olharmos para o personagem Buscapé, por exemplo, a representação de sua trajetória, no longa, está na contramão da discursividade que sobressai na narrativa, já que se trata de um adolescente à procura de uma vida digna fora da criminalidade. Nos documentários que analisaremos no próximo capítulo, *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular*, o destaque está tanto nas condições precárias de vida dos jovens que vivem nas favelas e que partem para a criminalidade, quanto na ineficiência do Estado, em termos de atenção aos Direitos humanos, às políticas públicas de segurança, e às formas de prevenção e punição.

Outrossim, o saber jurídico sobre o crime de homicídio, sobretudo na criminologia, passa, historicamente, por fases de estudo empírico sobre o crime e sobre o sujeito criminoso. A criminologia é dividida em escola clássica (Beccaria, século XVIII), escola positiva (Lombroso, século XIX) e escola sociológica (final do século XIX). Em toda a trajetória da ciência criminológica, o foco está no sujeito delinquente e nas causas de sua conduta - fatores biológicos, psíquicos, sociais e culturais.

A partir da criminologia, os processos de normatização da sociedade para inibir a conduta criminosa são entendidos, segundo Foucault (1977), não somente com base na criação de leis, mas a partir da observação da relação entre saber e poder, ou entre verdade enquanto saber e poder. Nos níveis das relações entre os sujeitos nas diversas situações do cotidiano, especialmente nas várias instituições criadas na modernidade (escolas, prisões, quartéis, asilos, fábricas), desenvolvem-se assimetrias que fortalecem relações de poder.

O saber médico, a biologia, a psiquiatria foram, para Foucault, grandes nortes para o saber jurídico da criminologia. Segundo França (2014), o caso do parricida *Pierre Rivière* foi um exemplo clássico do que defendia Foucault (1977) acerca da ação da psiquiatria e da medicina legal nos trâmites da justiça, pois os pareceres e laudos médicos e psiquiátricos passaram a subsidiar as decisões judiciais, que se orientam, a partir desse momento, no sentido de delimitar o par loucura-sanidade, sendo a última a possibilidade de se imputar a responsabilidade penal ao indivíduo criminoso. Foi somente a partir da organização dessas ciências, as quais passaram a construir um conhecimento sobre os delinquentes, que se estabeleceram os processos de normatização. A partir desses processos se tornou possível - ao contrário do que pensavam Beccaria e Bentham que se preocuparam com o ato delituoso - acreditar que o próprio delinquente carregava em si o potencial para delinquir, fenômeno esse que se tornou notório a partir dos estudos do italiano Cesare Lombroso e sua teoria sobre o “criminoso nato”.

França (2014, p. 8), ao elaborar uma espécie de inventário da obra Foucaultiana, lembra de duas obras importantes sobre a elaboração teórica de Foucault em torno do saber jurídico e do saber médico. Nas obras, *O poder psiquiátrico* (2006) e *Os anormais* (2001), Foucault desenvolve a lógica de um poder bem diferente daquele voltado à soberania, presente nos séculos XVII e XVIII, e o transporta às benesses de um saber psiquiátrico sobre o crime. Assim, a psiquiatria direcionou-se a buscar no indivíduo “monstruoso” motivos que explicassem a força dos instintos presentes nesses indivíduos que passavam então a ser vistos como “anormais”, por carregarem dentro de si essa força que os impulsiona ao cometimento

de atrocidades. Os anormais são identificados, pois, a partir dos diversos saberes que criam uma verdade sobre os indivíduos, papel esse que será difundido principalmente pelas ciências humanas (psicologia, pedagogia), pelo saber médico, sobretudo a psiquiatria, e pelo saber jurídico.

No Brasil, os processos de formação do saber jurídico sobre o criminoso perpassam estudos sobre as relações de poder estabelecidas entre o Estado (polícia, instâncias judiciárias) e moradores de favelas (“os anormais”, alvos de análise da criminologia brasileira). Os espaços segregados de pobreza destacam-se como campo de investigação a respeito da produção de uma “subjetividade-policia” ou Estatal, e “subjetividade-morador-de-favela”, intimamente relacionada com processos de criminalização (BARBOSA e BICALHO, 2014, p. 43).

Os espaços de segregação geográfica, econômica e cultural no Brasil são objeto constante de políticas públicas de pacificação e engajamento entre o Estado e os moradores, ações estas que demarcam o território da violência e assim concretizam estratégias de controle, repressão e segregação. Essa relação entre Estado e o sujeito segregado coloca em evidência a pobreza como condição histórica da violência massificada e amplamente difundida nas janelas audiovisuais (destacando um regime de visualidade), conforme vimos. Há aí um funcionamento do poder, que, a partir de Foucault, ressalta-se, não pode ser entendido em separado das relações entre os sujeitos, e que por esse motivo não se constitui como força unidirecional, mas sempre relacional. É nesse sentido que, na obra foucaultiana, o poder é referenciado como prática e não como posse, possibilitando o uso do conceito como instrumento para se pensar efeitos engendrados pelo seu exercício.

Ademais, Barbosa e Bicalho (2014, p. 3) ressaltam que o sujeito dos espaços segregados, em referência explícita às atividades de tráfico de drogas que acontecem nas favelas, torna-se responsável por diversos problemas que acometem aqueles que residem nesses mesmos espaços: confrontos com a polícia, brigas entre facções criminosas, e também falta de emprego. Aquilo que atribuímos - enquanto sociedade - como causa, Soares apud Barbosa e Bicalho (2014, p. 19) explica como consequência de um processo em curso na atualidade que transforma violência em sinônimo de pobreza.

O saber jurídico sobre o crime, a violência e o encarceramento forma-se não só na criminologia, mas no imaginário social pré conceitual como uma relação *sine qua non* entre criminalidade, pobreza e segregação. Barbosa (2014, p. 13) aponta que uma das marcas principais da relação de poder que o Estado estabelece com os espaços populares de

habitação, em especial as favelas, é a atenção majoritária ao aspecto da segurança pública - em sua vertente criminal -, especialmente ao combate das atividades relacionadas à compra e venda de substâncias ilícitas.

Entendemos, assim como Barbosa e Bicalho (2014), que a criminalização é aquela que se associa à legislação, ou melhor, ao seu aspecto legal. Foucault (2008), no entanto, ofereceu-nos pistas para uma distinção conceitual entre incriminar e criminalizar. Enquanto o primeiro termo refere-se àqueles processos de separação dos indivíduos com base nas leis penais oficiais, o segundo diz sobre tantos outros processos que igualmente operam distinções entre a população sem, no entanto, estarem apoiados em mecanismos positivamente formais. Os processos de criminalização estão pautados em subjetividades, em conjuntos de determinações sobre maneiras normalizadoras corretas de ser e existir. Para o autor:

O crime não é uma virtualidade que o interesse ou as paixões introduziram no coração de todos os homens, mas que é coisa quase exclusiva de uma classe social; que os criminosos, que antigamente eram encontrados em todas as classes sociais, saem agora quase todos da última fileira da ordem social (FOUCAULT, 1977, p. 261).

O poder e o saber operam, portanto, na manutenção de uma verdade sobre o sujeito criminoso - no Brasil e no mundo. Esse criminoso encontra-se, portanto, subjetivado e objetivado em discursos sobre pobreza, segregação, tráfico e injustiças sociais. E aqui, novamente, no mesmo campo de memória, os regimes de visualidade do cinema nacional nos levam ao consumo e preocupação - científica - com as filmagens de violência e assassinato circulando na internet. Destacamos como singularidade, que as imagens mostradas nos vídeos coletados, em sua maioria, também se passam nas favelas e demais espaços de segregação urbana/econômica.

4. CONVERGÊNCIA DE SABERES, CONVERGÊNCIA DE PRÁTICAS: REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO CRIMINOSO NO *YOUTUBE*

Neste capítulo, objetivamos analisar os vídeos que compõem o *corpus* desta pesquisa a partir da noção de representação/repetição - identificação com o real - a fim de focalizar o sujeito criminoso que aparece na tela, sua existência material, sua(s) posição(ões) e suas singularidades no vasto campo de memória (que envolve os regimes de visualidade, a ciência criminal, a indústria cinematográfica, as novas tecnologias etc).

Foucault, preocupado em demonstrar em que período da história poderíamos falar de representação entre imagem-língua-som, nos revela que:

O que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a episteme onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico. Mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma ‘arqueologia’ (FOUCAULT, 2007, p. 18).

O autor refere-se às diferenças entre a episteme clássica e a pré-clássica. Na mesma obra, conclui que a ideia de representação do real só se torna possível no período da episteme clássica, momento subsequente ao final do século XVII.

Insta ressaltar que Foucault (2007, p.18) compreende a representação não como cópia ou réplica do real, mas como identificação com o real, semelhança e diferença em um mesmo espaço. Portanto, a representação seria composta pela repetição – que quando repete acaba por criar algo novo – e pela criação de algo novo a partir da diferença que há do real. Compreendemos, assim, que dentro do campo de memória sobre o crime/criminoso e a discursivização dos regimes de visualidade do cinema brasileiro identitário, os vídeos coletados sejam/contenham uma representação dos acontecimentos e práticas criminosas em cenários de pobreza e violência.

Foucault (2007, p. 59), *a priori*, estuda a relação de representação com a língua. O autor explica que nos séculos XVII e XVIII - Classicismo - começam a ocorrer mudanças significativas para o conhecimento, momento em que “perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa” (FOUCAULT, 2007, p. 59), buscando entender que relação há entre a palavra cachorro e o animal, a palavra cadeira e o objeto, por exemplo. Não encontrando um motivo para tais nomeações, entende-se que “a linguagem não será nada mais

que um caso particular de representação (para os clássicos) ou da significação (para nós)” (FOUCAULT, 2007, p. 59). Coelho (2011, p. 98) comenta que, juntamente com essa importante mudança do século XVII, ocorre uma ruptura fundamental com o mundo da semelhança, que buscava uma separação entre real e representação, entre coisas e palavras. Ademais, Foucault (2007) analisa as mudanças ocorridas no saber do classicismo para o saber moderno - séc. XIX - e com esse estudo mostra que ocorreu, no decorrer da história, um distanciamento da palavra em relação à coisa; e ainda quanto à concepção platônica de linguagem como representação. Assim, somente uma linguagem primeira poderia ser fruto da representação direta e clara do real.

No campo das imagens, Foucault, na obra *Isto não é um cachimbo*, descreve uma tela de René Magritte:

Figura 3: quadro *Ceci n'est pas une pipe*, de René Magritte, 1929



fonte: google imagens

Na análise foucaultiana sobre a imagem, a palavra cachimbo ou a frase acerca do cachimbo não são cachimbos, pois são representações dele. Seria como se o quadro afirmasse: “isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo” (FOUCAULT, 1988, p. 35). O desenho é apenas a representação de um objeto cognoscível.

Com o saber moderno, Foucault (1988) acredita que as várias maneiras de representação e de fazer uso da linguagem corroboram para o distanciamento epistémico da objetividade e da valorização do sujeito. Coelho (2011, p. 99) comenta que, com um olhar moderno sobre a obra de René Magritte, pensaríamos no papel e na função do artista que cria um novo real. Dessa forma, a centralização do homem possibilitou uma desvalorização da

semelhança. As obras – não sendo objetivas e valorizando, assim, a subjetividade – não necessariamente deveriam se ligar à semelhança durante a representação.

Foucault (2007) destaca transformações abruptas na pintura ocidental da modernidade, já que o signo verbal e a representação visual não seriam mais dados de uma vez só, como no classicismo, período no qual uma pintura intitulada “flores”, por exemplo, continha, imagetivamente, um vaso de flores. Isso nos leva a olhar a imagem do cachimbo de Magritte e pensar: “isto é um cachimbo, por que não seria?”, e, num segundo instante, quando olhamos a frase presente no quadro, percebemos um julgamento precipitado e minorizado da obra. Uma releitura do quadro a partir da noção de representação, nos leva a compreender a obra de tal forma que o cachimbo desenhado não é simples e particular, mas é um cachimbo representado, que nos remete a diversos outros cachimbos.

Para Foucault (1988), a representação do real não seria uma clara cópia dele, já que mesmo repetindo a realidade, a repetição seria de maneira diferente. Isso leva a referência de diversos cachimbos em uma mesma obra, a existência de similitude no lugar de semelhanças com o real. Coerente a isso, lembramos as duas cartas de René Magritte, em que ele afirma que “As coisas não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não similitudes” (FOUCAULT, 1988, p. 82). Por isso, só ao pensamento seria dado ser semelhante.

Tomando a noção de representação foucaultiana, compreendemos vídeos e filmes que compõem o *corpus* numa relação de similitude, já que, quando representadas em imagens em movimento, enunciam práticas criminosas similares com efeitos diversos. Entendemos também que, i - tanto as imagens dos sujeitos criminosos dos “favela-movies”, quanto as imagens dos sujeitos criminosos dos vídeos estão na posição do “cachimbo” de Magritte, num “quadro da realidade”, e portanto, na ordem da representação; ii - dentro de um mesmo regime de visualidade, a representação do criminoso no cinema ou no *YouTube* está ancorada em estratégias similares de produção da imagem: filmar o crime, embora produza diferentes efeitos no discurso, o que os coloca num mesmo campo de memória e investigação; e iii- não há como diferenciar, do ponto de vista das noções do que é real e do que é ficção, as imagens captadas para o cinema e para os vídeos caseiros publicizados no *YouTube*, dado que é tudo representação. De um lado, representação ligada à historicidade e ao regime de visualidade do cinema identitário brasileiro, de outro lado, representação das imagens do sujeito criminoso no *YouTube* e das relações de saber e poder envolvidas em sua prática.

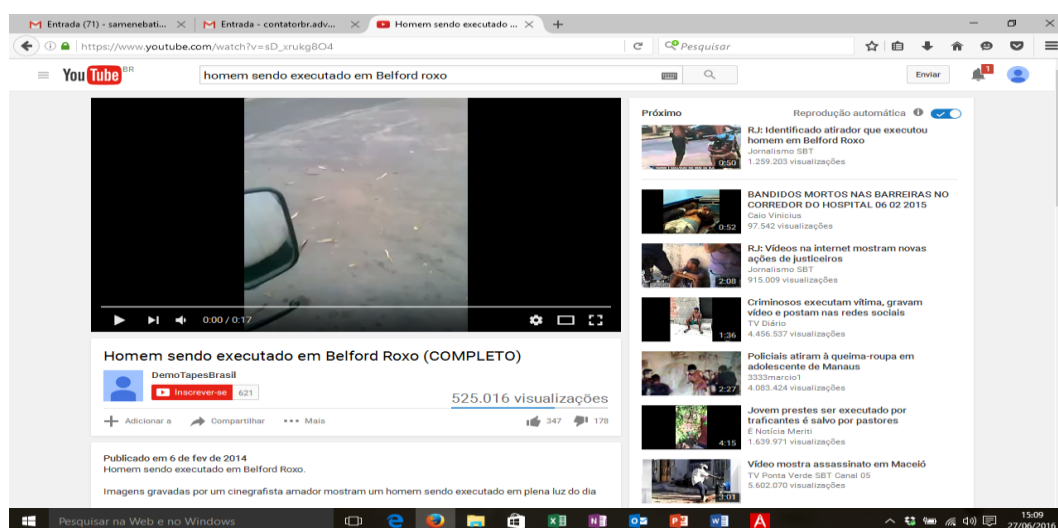
4.1 O criminoso na tela: análise e discussão

Neste tópico, descrevemos e analisamos a representação da língua, imagens e sons produzidos pelos filmes e vídeos-*corpus*, bem como ressaltamos os conceitos teóricos que eles evocam. Como anunciamos na introdução deste trabalho, uma metodologia arqueogenealógica conduzirá as análises, na medida em que, sob a lógica foucaultiana, o analista parte da singularidade do acontecimento para, a partir daí, compreender a produção discursiva que orbita em torno desse mesmo acontecimento e como se estabelece sua relação com outros discursos (dispersos, aparentemente desconexos, singulares). É nesse exercício que se busca identificar os discursos no interior da descontinuidade histórica e compreender os processos de subjetivação a partir das relações de saber-poder. Nesta tese, focalizamos nos sujeitos: vítima, assassino e espectador.

Compreendemos que o método arqueogenealógico de Foucault nos possibilita a demonstração de que as relações de saber e de poder são imanentes a toda e qualquer prática discursiva. Portanto, em primeiro lugar fazemos uma análise descritiva dos vídeos e das cenas dos filmes selecionados; posteriormente, identificamos como as práticas narradas nas imagens mobilizam relações de saber, de poder, e formam “verdades”, constituindo-nos, sujeitos do conhecimento.

Vejamos um primeiro vídeo:

Figura 4: *Homem sendo executado em Belfort Roxo: Completo*



Fonte: youtube.com

Em primeiro lugar, o vídeo foi publicado sem edições ou interferências da mídia jornalística. O celular que registra o homicídio ocorrido na periferia da cidade de Belford Roxo está nas mãos de um terceiro que aguarda os disparos. O espaço geográfico é a região mais pobre da baixada fluminense, e conforme descrição do vídeo, o “*crime ocorreu em Belford Roxo, na Baixada Fluminense, em área de disputa entre traficantes e milicianos. Testemunhas afirmam que vítima era um ladrão, capturado por 'justiceiros' que agem naquela região*”

No início do vídeo, as imagens são registradas em *contra-plongée*, ou seja, o espaço é registrado de baixo para cima, quando enxergamos, primeiro, um automóvel passando, e logo depois, a vítima e o autor dos disparos chegando na carona de uma motocicleta.

Assim que se iniciam os sons da arma de fogo, conseguimos registrar, auditivamente, três disparos. O primeiro disparo é ligado à imagem que enxergamos, posto que, no vídeo, a câmera registra a imagem da arma ao mesmo tempo em que ouvimos o primeiro tiro. Os dois outros barulhos de disparo não são registrados, uma vez que a câmera faz o caminho inverso em *plongée* (de cima para baixo), tirando do quadro o assassino e a vítima.

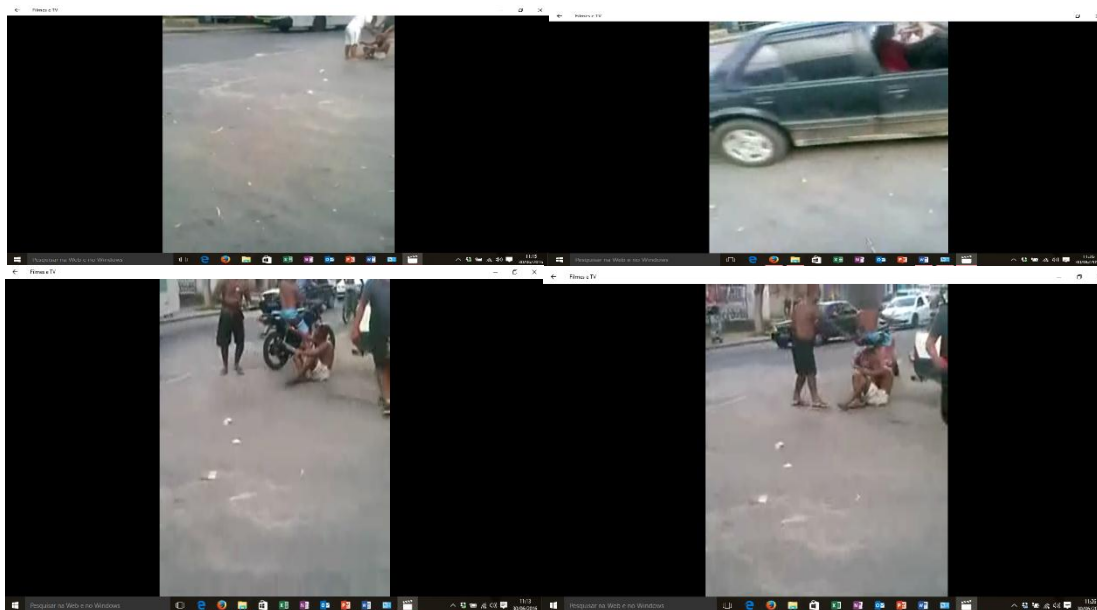
A morte, portanto, não é registrada pela imagem, mas marcada pelos sons da arma de fogo e da enunciação linguística do título do vídeo: “Homem sendo executado em Belford Roxo”. Ademais, no primeiro disparo, enxergamos o sangue que espirra da cabeça da vítima, anunciando, possivelmente, a morte.

Interessante notar que, apesar de aparecerem as imagens do assassino e da vítima, não vemos a morte/homicídio diretamente - a imagem do corpo da vítima sem sinais vitais - mas a ouvimos e sabemos que ela ocorreu pela escolha verbal do canal responsável por postar o vídeo: “Homem sendo executado”. Aqui, a representação liga o som à imagem e à língua, como no exercício escolar que por séculos fizemos “do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único” (FOUCAULT, 1988, p. 35).

Ademais, nas palavras de Milanez e Prata (2015), “a morte se torna mais suportável quanto mais distante ela estiver de nós” (MILANEZ, PRATA, 2015, p. 61). Mesmo que esteja do “outro lado”, a morte é vista pela câmera do celular de quem a gravou, primeira forma de virtualização da morte enquanto acontecimento suportável de se ver. Em segunda instância, para nós que vamos apenas assistir ao vídeo, trata-se de um acontecimento

ficcionalizado - representação e identificação com o real - levando em consideração o distanciamento que a produção desse mecanismo de registro proporciona. Portanto, as condições de se ver estão atreladas às maneiras de dizer sobre o sujeito do acontecimento, já que o conjunto de imagens em movimento por si, não nos leva às observações aqui realizadas.

Figura 5: Sequência de fotografamas 1



Fonte: youtube.com

Outrossim, a enunciação linguística do título do vídeo marca um espaço geográfico do acontecimento: Belford Roxo. Mais abaixo, na descrição do vídeo no *YouTube*, “zona periférica da baixada fluminense”. Trata-se de uma materialização das coordenadas que direcionam o nosso olhar para o vídeo. Sem a antecipação desta fala, não seria possível identificar, nas imagens, o espaço geográfico preenchido pelo registrador das imagens, o corpo da vítima e do assassino. A produção do vídeo sugere um pertencimento aos regimes de visualidade do cinema identitário brasileiro, já que o crime em cenários de pobreza no Brasil foi consolidado nas condições - de se ver, de se aceitar como verdadeiro - do olhar público.

Vejamos, por exemplo, que em *Cidade de Deus*, *Notícias de uma guerra particular e Ônibus 174*, a narrativa circula em torno da favela, ou lhe faz menção direta, destacando situações de criminalidade, pobreza, violência e ineficiência do Estado na prevenção e combate ao círculo vicioso do tráfico de drogas.

No espaço “visível” nas imagens mostradas no vídeo em análise, vemos uma esquina, um ônibus paralelo ao local da morte da vítima, uma rua que separa o registrador do vídeo do corpo da vítima e o autor do crime. Todos esses elementos unem os olhares na dispersão dos

espaços digitais.

O vídeo é extremamente curto, possui 0:17 segundos de duração, entretanto, registra uma das maiores visualizações entre os vídeos que compõem o *corpus*: 525.016 mil.

Quanto ao registro temporal dos vídeos, Milanez e Prata (2015) enfatizam-no como um “domínio de atualidade” (FOUCAULT, 2008, p. 67). Em primeiro lugar, o vídeo foi publicado no dia 06/02/2014. “Estamos certos de que essa periodização não seria jamais aleatória, pois ao tomarmos essa produção audiovisual como um acontecimento, observamos a exigência de uma condição que a emplacasse em um tempo” (MILANEZ e PRATA, 2015, p. 53). Logo, a data da publicação pode não corresponder à data em que foi cometido o crime de homicídio em Belford Roxo, mas evoca sua condição de atual e nos dá as referências cronológicas para investigação da historicidade em torno dele.

Em relação à duração do vídeo, sua brevidade também nos dá suportes para pensar relações possíveis a partir da vida e da morte e do som de três disparos provenientes da arma de fogo que está nas mãos do assassino. Em 17 segundos, vemos e ouvimos a representação da transição vida-morte a partir da emissão de breves imagens em movimentos e curtos sons. Ademais, Milanez e Prata (2015) sugerem que a brevidade da duração dos vídeos no *YouTube* é um traço determinado já pelo próprio sistema de veiculação dos vídeos. O *YouTube* não encorajava postagens mais longas do que dez minutos até o ano de 2015. A coerção do suporte de acolhimento dos vídeos em rede, a brevidade vidiática era, sobretudo, uma faceta da alma do negócio no mundo de compartilhamento de vídeos. Nas palavras dos autores, a duração dos vídeos se tornou uma estratégia, uma tática de gerenciamento do espaço digital. Quanto mais breve, maiores as chances de os vídeos serem vistos na sua integralidade.

Os vídeos que estudamos emergem como um desvelar representativo do crime antes mesmo da investigação criminal, a chamada fase pré-processual no processo judiciário. O criminoso que protagoniza os vídeos deseja mostrar o crime, a arma utilizada, o corpo da vítima, e muitas vezes, o seu próprio rosto em tela “cheia”. O sujeito alí posicionado poderia ser o protagonista de um filme, do paradoxo vilão-herói do cinema identitário brasileiro.

Falamos, então, de uma posição de sujeito marcada pelo biopoder, já que, a partir de políticas sobre a vida e sobre a morte, a sociedade assumiu enquanto discurso verdadeiro o fato de que ninguém pode tirar a vida do seu semelhante. Não podemos deixar de lembrar, portanto, da definição de Foucault (1999b) sobre a biopolítica e o bio-jurídico.

No interior dos estudos foucaultianos em *A Vontade de Saber*, vemos que a partir do século XVIII, o Ocidente conheceu uma profunda transformação nos mecanismos de poder. O

poder de soberania, o direito de causar a morte e de deixar viver tão característico desse poder, é agora reconfigurado por um poder que gera a vida e a faz se ordenar em função de seus reclamos. A configuração política de fazer morrer para, assim, instituir uma verdade em torno do poder do soberano sobre a vida, vai aos poucos se modificando, dando espaço ao controle de manutenção da vida em detrimento da morte.

Segundo Foucault (1999b, p. 131), o século XVIII marca o processo de entrada da vida na história, isto é, a entrada dos fenômenos próprios à vida humana na ordem do saber e nos cálculos do poder. Assim sendo, os processos relacionados à vida humana começam a ser levados em conta por mecanismos de poder e de saber que tentam controlá-los e modificá-los. É pelo fato de encarregar-se da vida, mais do que da ameaça da morte, que o poder pode apropriar-se dos processos biológicos para controlá-los e eventualmente modificá-los.

Trata-se do que Foucault chama de biopolítica, a qual cria novos objetos de saber, que, por sua vez, se (re)criam “a serviço” do novo poder e destinam-se ao controle da própria espécie. A biopolítica vai se ocupar, portanto, dos processos biológicos relacionados ao homem-espécie, estabelecendo sobre os mesmos uma espécie de regulamentação. É preciso, portanto, não apenas descrever e quantificar o homem-espécie, o corpo social – por exemplo, em termos de nascimento e de mortes, de fecundidade, de morbidade, de longevidade, de migração, de criminalidade – mas também jogar com tais descrições e quantidades, combinado-as, comparando-as e, sempre que possível, prevendo seu futuro por meio do passado. E há aí a produção de múltiplos saberes, como a Estatística, a Demografia e a Medicina Sanitária.

O desenvolvimento de uma biopolítica que institui enquanto verdade a manutenção da vida na sociedade teve como “braço direito” a esfera jurídica, sobretudo o sistema de produção das leis. Foucault (1999b) explica que as leis retiravam do poder soberano o poder sobre a vida, instituindo punições como pena de morte, aos que infringissem severamente as leis. E esse mecanismo é a norma. É por isso que “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida” (FOUCAULT, 1999b, p. 135). Foi a norma que conseguiu estabelecer um elo entre o elemento disciplinar do corpo individual (disciplinas) e o elemento regulamentador de uma multiplicidade biológica. A norma é tanto aquilo que se pode aplicar a um corpo que se deseja disciplinar como a uma população que se deseja regulamentar. Em outras palavras, as leis regulamentam os crimes e punem os criminosos de forma integrada a outros aparelhos: médicos, administrativos, religiosos etc. Ademais, a norma é técnica e estratégia que faz reverberar alguns efeitos de poder, como por

exemplo: não é o Direito em si que controla, mas a norma que desenvolve esta separação entre o castigo e o controle. Assim, o controle sobre a vida torna-se tão necessário - para o corpo social - quanto viver.

No vídeo, vemos a espetacularização da morte ressaltando a necessidade da norma, já que o homicídio foi instituído como ato criminoso em nossa sociedade. Temos, portanto, um sujeito criminoso posicionado de acordo às relações de saber - as condições de possibilidade e regimes de visualidade que ligam o crime aos espaços de pobreza e violência - e às relações de poder - para tirar a vida do semelhante.

Como exemplo, em *Cidade de Deus*, na cena em que Zé Pequeno proíbe que algumas crianças - do bando de Paraíba, seu rival - façam assaltos para não chamar a atenção da polícia, encurrala dois garotos na parede e pede para que eles escolham sua “punição”: tomar um tiro no pé ou na mão, para que paguem pelo bando. Em seguida, Zé Pequeno obriga o garoto Filé a atirar e matar um dos garotos, a fim de conquistar sua entrada no bando.

Figura 6: sequência de fotogramas 2



Fonte: googleimagens.com.br

Do mesmo modo, em *Ônibus 174*, o biopoder manifesta-se ostensivamente na narrativa, especialmente em relação à ação da polícia para manter os reféns vivos. Em primeiro lugar, o gênero da película é o documentário, que foi produzido por José Padilha e Marcos Prado, com a direção do primeiro, fotografia a cargo de César Moraes e Marcelo Guru e com edição de Felipe Lacerda. O documentário exhibe o sequestro ocorrido no dia 12 de junho do ano 2000, realizado por Sandro Rosa do Nascimento (21 anos), que, no meio daquela tarde, tomou os passageiros de um ônibus da linha 174 (central - gávea, Rio de Janeiro) como reféns. Paralelamente ao sequestro, a história de vida do sequestrador é mostrada na película. Filho de pai desconhecido, ainda criança, com apenas 6 anos de idade,

ele vai para as ruas depois de presenciar o cruel assassinato da mãe. Por meio de depoimentos de alguns meninos de rua, parentes ou conhecidos de Sandro, alinhavados por comentários do antropólogo Luís Eduardo Soares, o documentário narra a triste e curta história do jovem. O autor do crime, Sandro, era um quase indigente, relegado à margem da sociedade. Além da morte de sua mãe, em 1993, sobreviveu a chacina da Candelária, quando assistiu companheiros serem mortos por policiais militares.

A maior parte do filme é destinada às imagens do sequestro e das ações da polícia no esforço de render Sandro e negociar a libertação dos 11 reféns. Durante as 4h e 20 min. de duração do crime, oito foram libertados. No documentário, aos 27 minutos e 19 segundos minutos da narrativa, Sandro obriga uma refém a escrever de batom na janela do ônibus “*ele vai matar geral às 6 h*”. Na ocasião das 18h, Sandro profere o primeiro disparo no interior do ônibus.

Figura 7: sequência de fotogramas 3



Fonte: youtube.com

Várias emissoras de televisão, rádio e jornais impressos enviaram equipes para acompanhar a operação. Grande número de curiosos também ficou no local para aguardar o desfecho da situação. As negociações não progrediram. Às 18h 50 min., Sandro decidiu, por conta própria, deixar o ônibus, levando a refém, Geísa Firmino Gonçalves, como escudo. Um policial do Batalhão de Operações Especiais (BOPE), que estava escondido na lateral do ônibus, decidiu executar Sandro, mas errou o tiro e acertou Geísa. Outro policial tentou tomar a arma de Sandro, que disparou mais três vezes nas costas da refém. Imobilizado, Sandro foi levado para o camburão da Polícia Militar e acabou morto por asfixia. Geísa não resistiu aos ferimentos e faleceu.

Figura 8: sequência de fotogramas 4



Fonte: youtube.com

Na opinião de Valadares (2010, p. 166), a transmissão do sequestro deu início à novelização do fato. Sandro foi claramente estereotipado como o bandido padrão, o vilão. Visto nesse panorama, o ato de Sandro não teria nenhuma outra motivação além da maldade pura. Distribuem-se os papéis e posições para os sujeitos frente às relações de poder: os policiais são a representação do biopoder; manutenção da vida dos reféns, das “vítimas”, posto que é conduta criminosa sequestrar e matar; e Sandro, a resistência ao biopoder.

Como explica Foucault, “a formação regular do discurso pode integrar, sob certas condições e até certo ponto, os procedimentos do controle; e, inversamente, as figuras do controle podem tomar corpo no inteiro de uma formação discursiva” (FOUCAULT, 1998, p. 66). Valadares (2010, p. 100) comenta que a cobertura da mídia engajou-se numa determinada formação discursiva, na qual as motivações criminosas de Sandro não teriam ligação com sua condição social e ele estaria agredindo a sociedade apenas por crueldade. Assim, os procedimentos de controle de uma parcela da sociedade ficam claros no relato do fato feito pela mídia. A narrativa midiática trata Sandro como um desajustado e não como um excluído, eximindo de culpa a parcela da sociedade que não enxerga as consequências da desigualdade social. Sandro foi excluído da sociedade ideal, e nas palavras do antropólogo Luís Eduardo Soares (um dos narradores do documentário): “A televisão permitiu que se sentisse poderoso (...) Sandro impôs a sua visibilidade, era, então uma personagem de uma outra narrativa (...) Ele inverteu a narrativa, posto que agora ele era o protagonista. Reafirmou, portanto, sua

existência social e teve a pequena glória de ser reconhecido”. Nas palavras de Foucault:

O ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam [...]; define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem os limites de seu valor de coerção (FOUCAULT, 1998, p. 39).

No fim - comenta Valadares (2010, p. 170) - a morte de Sandro acabou sendo, para a sociedade, um desfecho aceitável e até mesmo desejável para a desconfortante exposição das consequências da exclusão social. Dentro do campo de memória da violência, o vídeo do assassinato em Belford Roxo e o documentário *Ônibus 174* tornam visíveis as ações violentas - os tiros, o anúncio da morte, e a própria morte - e invisível a violência do Estado, já que a Constituição Brasileira estabelece no artigo 6º que são direitos sociais a educação, a saúde, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e a infância, a assistência aos desamparados (BRASIL, 1988). No filme documental, fica claro que tais direitos nunca foram oportunizados à Sandro. No vídeo, por mais que não apareçam as histórias de vida dos assassinos e da vítima, a omissão Estatal destaca-se pelas razões da própria conduta criminosa, conforme anunciado na legenda do vídeo: “Testemunhas afirmam que vítima era um ladrão, capturado por 'justiceiros' que agem naquela região”.

Numa releitura do biopoder tratado por Foucault e Giorgio Agamben:

Essa forma não guerreira que declara um combate não aos inimigos políticos, mas aos perigos da população identificados através da classificação das raças revela a “aceitabilidade de tirar a vida em uma sociedade de normalização”. Ou seja, se a biopolítica quer garantir seu direito de matar, pois o biopoder se funda na modificação da máxima deixar viver e fazer morrer para fazer viver e deixar morrer, mas, de qualquer modo, se a biopolítica ainda quer garantir este direito ela tem que funcionar com os dispositivos do racismo. Este sentido de retirar a vida se estende à morte contemporânea da qual o homo sacer é vítima, o que não significa necessariamente assassinato direto, mas também e, talvez, principalmente sua forma indireta que atuam através do afastamento, rejeição e morte política (CERA apud VALADARES, 2010, p. 167).

Destaca-se, portanto, no campo de memória entre vídeo e documentário, um regime de visualidade ligado à violência e a justiça, estabelecendo-se entre eles um paradoxo no qual a violência é justificada pela justiça. Agamben (2004, p. 38) comenta que o Estado - o soberano - é o ponto de indiferença entre violência e Direito, o limiar em que a violência transpassa em direito e o direito em violência. Segundo o autor, o que concede legitimidade às regras, desde

pelo menos o final da idade medieval, é o princípio da soberania. Para que essas regras sejam assimiladas, pode, todavia, não ser bastante o sentimento de respeito, e deste modo, para assegurar a obediência, prevenir e penalizar com um mínimo de violência é necessário. Conclui Agamben (2004, p. 38), que o Estado detém, enquanto organização política e jurídica, titular do exercício da soberania, o monopólio da violência.

Na cultura política do ocidente, observa Agamben (2004, p. 41), o vínculo entre Direito e Violência teria prevalecido especialmente por intermédio da teoria de Thomas Hobbes³⁰. O Estado é constituído com a finalidade de proteger a sociedade, mesmo sob a égide do estado civil. Sendo assim, nada é inteiramente garantido aos súditos, nem mesmo a conservação da própria vida. Com a instauração do estado de leis, o súdito tem sua vida juridicamente protegida contra todos os demais súditos, mas não contra o soberano.

Agamben afirma que, “na modernidade, a vida se coloca sempre mais claramente no centro da política estatal (que se tornou, nos termos de Foucault, a biopolítica)” (AGAMBEN, 2004, p. 117). O autor discute, ainda que o “*homo sacer* teria se tornado o paradigma para a política moderna” (AGAMBEN, 2004, p. 128). O *homo sacer*, para Agamben, é o sujeito cuja vida é nua, conceito pensado no rastro da filosofia da biopolítica, mas que pretende ir além dele, para abrir novas possibilidades. O autor menciona que alguns dos vários processos pelos quais passou a humanidade - o surgimento do homem como sujeito político, o nascimento da democracia moderna, o refinamento do poder disciplinar e das sociedades de controle - ainda que possuam diferentes causas e efeitos, convergem para o que ele chama de “vida nua” (AGAMBEN, 2004, p. 128). Uma vida desprovida daquilo que lhe era inerente: uma vida generalizada, já que todos são tratados como espécie. Se pensarmos no controle biopolítico da criminalidade no Brasil, a classe de “bandidos” é administrada de maneira uniforme, já que o Estado, na teoria de Agamben, toma para si uma espécie de violência legitimada - o poder/dever de punir - enquanto a violência praticada por criminosos é, em seu cerne, deslegitimada, contrária à biopolítica.

A partir desse alargamento da noção de biopolítica - foucaultiana - proposta por Agamben, o autor indica a conversão ou a reversão da biopolítica em uma tanatopolítica³¹,

³⁰ *Leviatã ou Matéria, Palavra e Poder de um Governo Eclesiástico e Civil*, comumente chamado de *Leviatã*, é um livro escrito por Thomas Hobbes e publicado em 1651. Ele é intitulado em referência ao Leviatã bíblico. O livro diz respeito à estrutura da sociedade e do governo legítimo, e é considerado como um dos exemplos mais antigos e mais influentes da teoria do contrato social. No capítulo XXI, p. 133, Hobbes diz que nós - sociedade - legitimamos o poder ao soberano a fim de instaurar a paz. Sendo assim, o homem só abriu mão do seu direito para proteger a própria vida.

³¹ O termo tanatopolítica tem como prefixo a derivação de Tânatos: o personagem da mitologia grega que personifica ou comunica a morte, aquele que conduz os seres humanos ao Hades, o mundo inferior dos mortos.

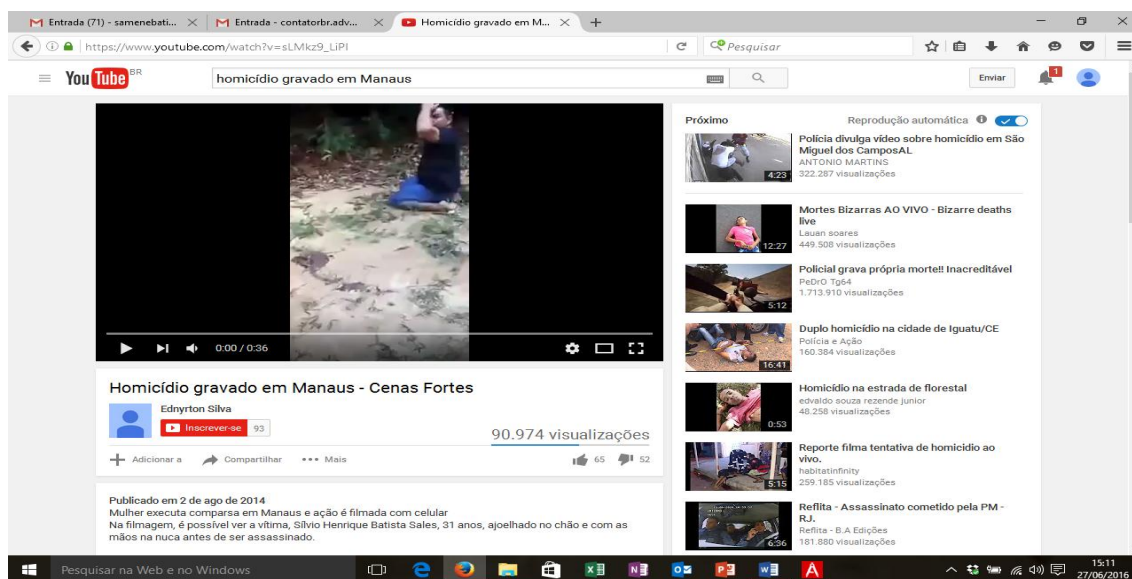
mediada pela condição de ser exposto à morte, ou votado à morte certa. Agamben (2004, p. 121) argumenta que o homem contemporâneo está exposto à violência sem precedentes, já que em sua análise genealógica em *Homo Sacer*, conclui que nunca antes do século XX os homens foram expostos à morte de forma tão corriqueira e trivial, com o agravante de não saber sê-lo. Convertendo-se a biopolítica em tanatopolítica, Agamben (2004) menciona que há uma confusão sobre a linha que assinala o ponto de decisão entre o fazer viver e o fazer morrer, e, assim, a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte.

Por isso, forma-se um novo olhar sobre o *homo sacer* e sua morte inevitável. Agamben (2004) o reconhece não somente na imagem do homem do campo de concentração nazista, mas também nos refugiados, nas cobaias humanas, no comatoso, nos terroristas prisioneiros norte - americanos, a população dos guetos nos EUA, e nos habitantes das favelas brasileiras. Outras tantas figuras podem ser sugeridas: o doente na fila dos hospitais, os encarcerados em penitenciárias lotadas e insalubres, os internos depositados e esquecidos em hospitais psiquiátricos e manicômios judiciários, os trabalhadores exaustos dos campos de extração de cana-de-açúcar, as crianças submetidas ao trabalho escravo, os moradores de rua etc. Para Agamben (2004, p. 146), na idade da biopolítica, o poder do soberano de decidir sobre a exceção transforma-se em poder de decidir sobre o ponto em que cessa de ser politicamente relevante, sobre o valor e o desvalor da vida enquanto tal, sobre quem merece ou não merece viver e sobre quem precisa ser eliminado, segregado e afastado dos direitos e garantias constitucionais - no caso do Brasil. “A vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente” (AGAMBEN, 2004, p. 146).

O campo de memória que envolve a discursividade da violência em *Ônibus 174* e em *Homem sendo executado em Belford Roxo: completo*, mostra-se indissociável da representação da própria violência. O que vemos no vídeo e na apresentação midiática do caso de Sandro, é a violência física, a morte, a figura do bandido cruel. Por outro lado, há a violência legítima do Estado no controle biopolítico da espécie, e tanatopolítico na escolha de quem deve “morrer” e quem deve “viver”. Tomando o cachimbo de Magritte como metáfora, o vídeo analisado é a imagem do cachimbo, e o filme documental é o enunciado linguístico “isto não é um cachimbo”, mostrando-nos as faces da violência.

A seguir, mais um vídeo para a continuação de nossa análise:

Figura 9: Homicídio Gravado em Manaus – Cenas Fortes

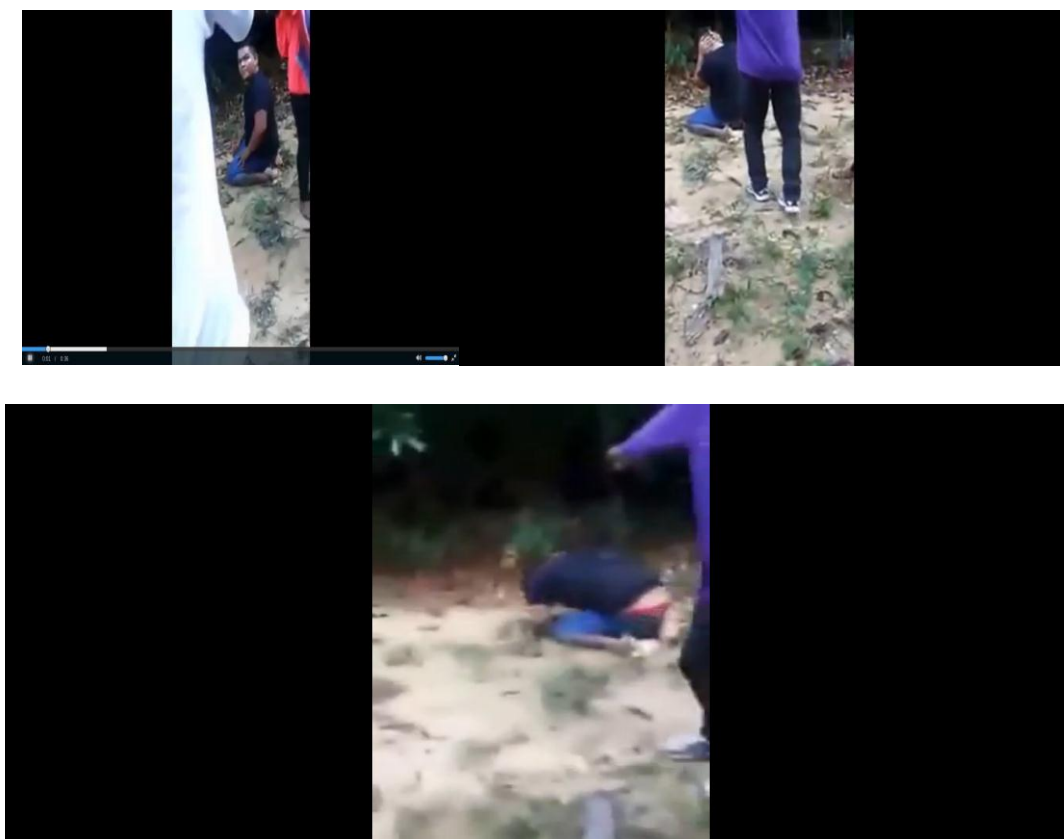


Fonte: youtube.com

No vídeo “Homicídio Gravado em Manaus - Cenas Fortes”, o enquadramento da câmera do celular tem como centro do quadro, a vítima rendida, ajoelhada, com as mãos cruzadas em torno da nuca. O vídeo de 0:36 segundos mostra em segundo plano vários coautores do crime e cada um deles com mais de uma arma de fogo nas mãos.

Nos primeiros 3 segundos do vídeo, uma mulher, cujo corpo é mostrado do lado direito do quadro, sinaliza para que o registro do vídeo se inicie. Logo depois, outra mulher se aproxima da vítima e faz menção de disparar, entretanto, recua. Assim, o registrador do vídeo diz: “Vai”, com voz feminina, e outra pessoa dispara quatro vezes na cabeça da vítima, fazendo-a tombar no chão. Nota-se, sobremaneira, a necessidade de roteirizar e produzir adequadamente o vídeo, como se ele não pudesse ser gravado de qualquer maneira, mas seguindo uma sequência, ângulo de filmagem e roteirização. Enquanto a voz-off enuncia os comandos para o registro da imagem, a câmera intercala *zoom* com plano aberto a fim de que enxerguemos tanto a arma disparando, quanto a vítima.

Figura 10: Sequência de fotogramas 5



Fonte: youtube.com

Chamamos atenção ao registro linguístico do título do vídeo, entrelaçado com a descrição do vídeo, que aparece abaixo do mesmo. O título “Homicídio gravado em Manaus - Cenas Fortes” completa seu encadeamento com “Mulher executa comparsa em Manaus e ação é filmada com celular”, texto da sinopse do vídeo.

A localização geográfica do acontecimento é novamente acentuada pelo título do vídeo: zona periférica da cidade de Manaus. O espaço imagético, no entanto, nos transporta a um local isolado, entre chão de terra e árvores ao fundo do quadro. Tal cenário cria uma rede de imagens de espaço comum com outros vídeos do mesmo gênero, colecionados no *corpus*. Assim, outra regularidade nos é mostrada: o espaço campestre, além de isolado e periférico, como lugar do homicídio filmado aparece na maioria dos vídeos analisados daqui para frente.

A identificação dos assassinos não é feita diretamente pela câmera de celular, posto que em nenhum momento a imagem focaliza os rostos dos autores. A câmera permanece em

todo o vídeo, centralizando a vítima que está ajoelhada, e assim, tira do quadro a cabeça do atirador e de seus comparsas. Dentro do quadro, aparecem as pernas e os troncos dos assassinos.

A morte é o fator principal da trama mostrada pelo vídeo. Ao anunciar “Cenas Fortes”, o canal que publicou o vídeo atribui ao homicídio filmado a ficcionalização do medo, da censura e, também, do agravante. Ao filmar o crime, os comparsas ampliam a visibilidade do homicídio em larga escala, reconstituindo, na íntegra, o que jamais poderíamos reconstituir sem as filmagens, mesmo se um flagrante fosse autuado pela polícia. Estabelece-se pois, um valor enunciativo entre a imagem da morte e as palavras que a descrevem como “cenas fortes”. Trata-se de uma representação sógnica que não representa as coisas que consideramos reais, apenas se identifica com o real, em certa medida. Foucault (2006, p. 10) diz que ela não produz nada semelhante, visto que há limitação sógnica (embora a linguagem se repita ao infinito, sempre renovada). Também não produz similitude (o parecido não é o mesmo, nem o igual).

Cruzando as estratégias de produção do vídeo apresentado com as estratégias cinematográficas de representação, importa-nos pensar na composição de uma nova posição para o sujeito que enxergamos representado nas telas do cinema ou do *YouTube*. Para Comolli apud Codato (2010), o cinema é encarregado de revelar os limites do poder ver, designando o não visível como condição daquilo que vemos. A sétima arte desloca o visível no tempo e no espaço, subtraindo mais do que mostrando. A máquina do cinema produziria, segundo Comolli apud Codato (2010), tanto luz quanto sombra, tanto um fora de campo quanto um dentro do campo, como o faz também Foucault (2007) com *Las meninas* de Velasquez. É isso que o cinema produz ainda hoje:

o não visível como o que acompanha, margeia e penetra o visível; o visível como fragmento ou narrativa ou leitura do não visível do mundo – e, como tal, historicamente determinado e politicamente responsável; o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo (COMOLLI apud CODATO, 2010, p. 9).

No vídeo apresentado, como afirmamos, há o apagamento do rosto criminoso e a valorização do rosto da vítima. Aquilo que não se deixa ver, tornar-se, portanto, o desafio e o agente da representação. É ela, ainda segundo Comolli apud Codato (2010), que permite que a imagem se abra para o espectador como a possibilidade de perceber e entender o que não se deixa observar, o que escapa ao concreto da representação, confrontando-o com os próprios

limites do ver, exigindo-lhe uma nova visada, tirando-o de seu confortável lugar e inquirindo-lhe acerca do espetáculo da representação, e conseqüentemente, da simulação. A experiência do “assistir”, portanto, se modifica da experiência do “estar lá”, o que nos sugere uma posição diferente para o criminoso na imagem. Vemos, então, a imagem de um sujeito criminoso produtor do vídeo, roteirizador das falas/movimentos, estratégias de captação do vídeo por meio da câmera do celular, e sobretudo, aquele que se coloca no anonimato.

Em *Notícias de uma guerra particular*, documentário gravado em 1997/1998 e lançado em 1999, de João Moreira Salles, é abordado o panorama bélico mantido pelo Estado e o narcotráfico na cidade do Rio de Janeiro, evidenciando-se como um importante registro sobre a relação entre traficantes e a polícia no Brasil. A narrativa do documentário contém depoimentos de policiais, traficantes, moradores da favela e do ex-chefe da polícia Civil do Rio de Janeiro, Hélio Luz. Nas falas dessas “personagens”, destacamos duas - aos 16’47” e outra aos 47’33” do filme - nas quais os traficantes aparecem na tela com toucas para cobrir o rosto.

Figura 11: sequência de fotogramas 6



Fonte: youtube.com

Na fala, os jovens afirmam: “*Quando a gente mata polícia a gente comemora. Até churrasco a gente faz. É uma vitória...temos que comemorar*”. Em outro momento, um dos jovens confessa ter empilhado sete rodas de caminhão e matado um rapaz queimado, preso às rodas. Sobre o fato, diz que “*se sente normal. Se pudesse matar de novo, matava. Só não tive a oportunidade de matar policial ainda*”. No documentário, a presentificação da morte se dá na fala dos criminosos, ainda que os rostos sejam apagados da tela, à maneira do vídeo *Homicídio gravado em Manaus - Cenas fortes*.

Colluci (2007, p. 5) argumenta que filmes como *Notícias de uma guerra particular* são como um painel sobre a contemporaneidade, já que conformam uma certa etnografia audiovisual da violência urbana brasileira, vista como um campo complexo de relações articuladas a esse contexto histórico específico. Tais relações, segundo a autora, apontam para o rompimento da invisibilidade dos setores sociais que vivem nos espaços de exclusão brasileiros; e sua presença na mídia, especialmente no cinema, forma, então, um conjunto significativo acerca do momento histórico vivenciado no Brasil no início do século XXI, e permite identificar diferentes estratégias utilizadas para o filme representar, ou representificar essa realidade histórica. Forma-se assim, um regime de visualidade sobre a forma como a violência no Brasil é mostrada e discutida no campo fílmico e audiovisual. Neste sentido, Colluci (2007, p. 5) diz que quatro modos de discursivizar a violência em filmes documentais se destacam: (1) as relações com o contexto histórico, que evidenciam a violência urbana brasileira no período; (2) o tipo de negociações entre os “sujeitos” documentaristas e documentados, suas implicações e determinações, o discurso construído e sua articulação na estrutura da narrativa; (3) as passagens entre imagens que permitem níveis diferenciados de recepção do tema e remetem às relações midiáticas inseridas no imaginário contemporâneo; e (4) a superação de modelos e a renovação na linguagem, que manifestam fragmentação, hibridismo e reflexividade, marcas do cinema contemporâneo. Entre 1999 - ano de lançamento do documentário - e 2014, ano de postagem do vídeo em análise, podemos traçar um nó descontínuo em que a violência é representada na imagem - os tiros, a vítima, a narração, a roteirização dos fatos - e na invisibilidade dos rostos dos criminosos.

Ademais, Colluci (2007, p. 105) frisa que, segundo os diretores de *Notícias de uma guerra particular*, o foco final - da narrativa do documentário - na morte era uma certeza, a ponto de a produção esperar notícias de um policial morto em ação, já que a morte de alguém envolvido no tráfico acontecia praticamente todos os dias, para finalizar as filmagens. O final do filme, além da morte de um policial e de um morador, dá ênfase ao crescimento da violência: na tela, inscrições mortuárias aparecem ocupando todo o espaço, numa lápide que ao final está completamente tomada pelos nomes que não são mais legíveis, restando somente a tela preta. João Moreira Salles informa que os nomes não foram inventados, nem quando não havia mais nenhuma possibilidade de o espectador identificá-los. No vídeo *Homicídio gravado em Manaus*, o posicionamento da câmera e as falas dos co autores do assassinato também elevam a morte como acontecimento inevitável, como o *clímax* da narrativa. *Notícias, Ônibus 174* e os diversos vídeos que compõem o *corpus* desta pesquisa “empregam

a mesma estratégia de articulação de fragmentos de depoimentos de personagens situados em posições diferentes, até antagônicas, muitas vezes começando em off, como recurso para salientar os contrastes entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema” (HAMBURGER, 2005, p. 202).

A enunciação das “cenas fortes” nos vídeos e nos filmes produz diferentes efeitos. O filme explora a intensidade da imagem da violência, mas não gratuitamente e sem relações, como fazem os vídeos do *YouTube*, ou as reportagens de televisão. “O cinema retrabalha o material produzido pela cobertura televisiva, com a temporalidade e o estranhamento que a tela grande e a sala escura permitem, para contextualizar o evento e seus personagens” (HAMBURGER, 2005, p. 202).

Para Hamburger (2005) há, no cinema contemporâneo, uma disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência, que estão no centro dessas elaborações, e constituem um regime de visualidade para o final do século XX e início do século XXI. Para ela, “a representação ‘documental’ da violência em filmes como *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular*, entre outros”, altera o padrão da representação da violência colocado desde o Cinema Novo, o qual:

problematizava formas de representação nacional que já haviam se tornado de senso comum – nas quais o Brasil figura como um país essencialmente pacífico, na chave das interpretações sociológicas clássicas, que acentuaram a cordialidade e a tolerância como elementos estruturais da nação (HAMBURGER, 2005, p. 210).

Assim, a autora pontua que o cinema documental, característico do cinema de retomada/contemporâneo, marca um padrão de representação da violência diferente do mostrado no cinema novo/moderno. Neste, a violência ainda era romantizada, enquanto naquele, a discussão em torno da violência ganha um criticismo e um efeito de realidade mais intensos.

Em determinadas condições de possibilidade, as produções fílmicas, televisivas e audiovisuais sobre a violência no Brasil, escancaram o problema de uma “*guerra que não é civil, mas é particular*” - entre traficantes da favela e a polícia - nas palavras do capitão Pimentel, em *Notícias de uma guerra particular*.

Ainda sobre o anúncio “Cenas fortes” do vídeo *Homicídio gravado em manaus - Cenas fortes*, temos, na conjugação das palavras e das imagens, efeito de excesso e efeito de agravante que, juntos, provocam no espectador certo espanto/escândalo. O efeito agravante

relaciona-se à forma negativa e espetacularizada como enxergamos o homicídio - identificado com o acontecimento real - filmado, e o efeito de excesso diz respeito à utilização da arma de fogo com emprego de “exagero”, principalmente em relação ao número de disparos.

Sobre tais efeitos de excesso e de agravante, Foucault (2004) nos inspirou teórica e metodologicamente na conferência na Tunísia, sobre *La peinture de Manet* numa análise específica e peculiar sobre um quadro denominado *Olympia*. Tal análise de Foucault (2004) trata do escândalo provocado pela pintura de Manet, quando exposta em 1865 no museu *D’Orsay*, em Paris: “houve burgueses que, visitando o Salão, quiseram furá-la com seus guarda-chuvas, tanto eles a consideravam indecente. (...) O que havia então de escandaloso nesse quadro que fez com que ele não pudesse ser suportado?” (FOUCAULT, 2004, p.12). A pintura *Olympia* traz uma mulher nua, posicionada lateralmente e deitada sobre uma cama. Suas formas são evidenciadas pelos traços marcados e pele luminosa, diga-se de passagem, a única parte iluminada do quadro é o corpo da mulher.

Figura 12: *Olympia* de Manet, 1863



fonte: googleimagens.com

No que diz respeito ao espanto provocado pela pintura *Olympia*, Foucault (2004) elucidava que os historiadores da arte diziam que o escândalo moral não era senão uma maneira desastrada de formular algo que se tratava de um escândalo estético: não se suportava essa estética, essas superfícies uniformes, essa grande pintura à japonesa, “não se suportava a própria baixeza dessa mulher (...) Eu me pergunto se não há, de uma maneira um pouco mais precisa, uma outra razão para o escândalo e que está ligada à iluminação” (FOUCAULT, 2004, p.18). Ao lançar uma hipótese sobre a causa do escândalo da *Olympia* de Manet,

Foucault (2004) sugere a iluminação:

Ora, aqui vocês veem que se Olympia de Manet é visível, é porque uma luz vem atingi-la. Essa luz, de modo algum é uma doce e discreta luz lateral, é uma luz muito violenta que a atinge aí, em cheio. Uma luz que vem de frente, uma luz que vem do espaço que se encontra à frente da tela, ou seja, a luz, a fonte luminosa que está indicada, que está pressuposta pela própria iluminação da mulher, essa fonte luminosa, onde ela está, senão precisamente aí onde nós estamos? Ou seja, não há três elementos: a nudez, a iluminação e nós, que surpreendemos o jogo da nudez e da iluminação, há, ao invés, a nudez e nós que estamos no próprio lugar da iluminação. **Na pintura de Manet há a nudez e a iluminação que está no mesmo lugar onde nós estamos, ou seja, é nosso olhar que, abrindo-se para a nudez da Olympia, ilumina-a. Somos nós que a tornamos visível; nosso olhar sobre a Olympia é 'lâmpadôforo', é ele que porta a luz; nós somos responsáveis pela visibilidade e nudez da Olympia** (FOUCAULT, 2004, p.18, grifo nosso)

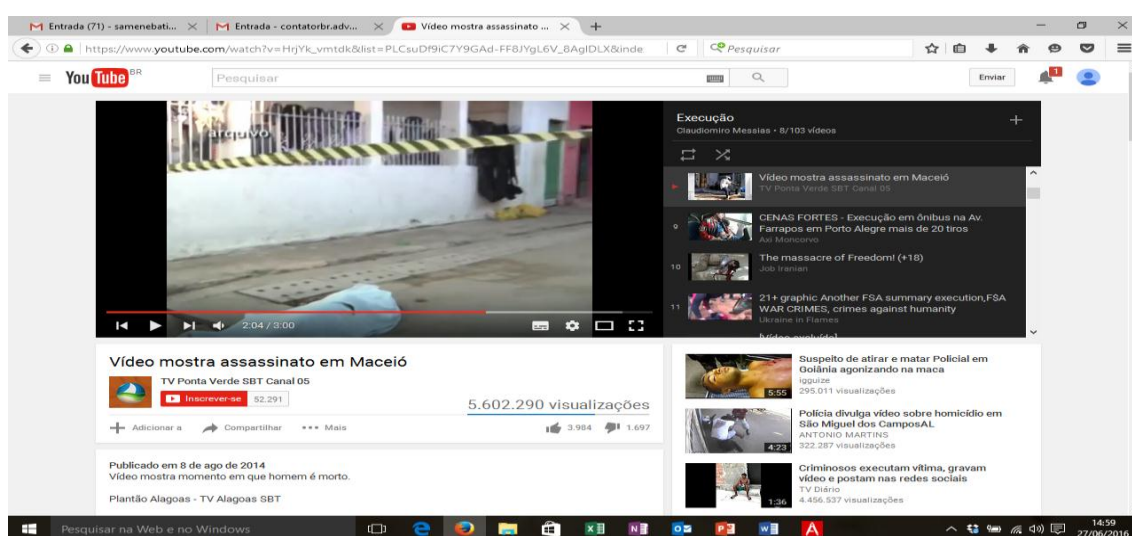
Refletindo sobre a análise de Foucault concernente à “iluminação” do quadro de Manet, verificamos que sua principal hipótese acerca do escândalo atribuído à *Olympia* foi a de que não era a luminosidade no quadro que evidenciava as curvas e a nudez da mulher, mas o que iluminavam o referido quadro eram os olhos da sociedade da época. Para Foucault, “nosso olhar e a iluminação não são senão a mesma coisa. Olhar um quadro e iluminá-lo são uma única e mesma coisa em uma tela como esta e esse é o motivo pelo qual nós estamos – como todo espectador - necessariamente implicados nessa nudez” (FOUCAULT, 2004, p. 19).

Dessa forma, Foucault (2004) chega à conclusão de que a iluminação do quadro de Manet não estava no próprio quadro, mas no olhar de quem o via e do que era enxergado em 1865 como imagem escandalosa. Assim, o mesmo quadro, ao tempo da conferência - 1971 - não seria mais escandaloso, não em razão da iluminação do quadro, mas do olhar histórico sobre a imagem. Foucault utilizou a pintura de Manet de 1865 para explicar o modo como nos constituímos sujeitos da história, e a forma como o mesmo objeto pode ser “iluminado” ou tomado de modo distinto, razão pela qual o mesmo quadro não causava mais nenhum escândalo à sociedade de 1971, e portanto, sua representação atualizava o corpo nu de *Olympia*. Do mesmo modo, o nosso olhar sobre os vídeos que compõem o *corpus* é a própria iluminação - destaque - das imagens, razão pela qual tornamos o aparecimento desses casos reais de crimes filmados e espetacularizados, motivo de escândalo e excesso na atualidade. Os criminosos, ao filmarem o próprio crime, provocam escândalo semelhante ao que foi causado por *Olympia* na sociedade do final do século XIX, o que garante a visibilidade e atualidade do ato criminoso. Assim, nossa vontade de verdade é direcionada pela premissa de que a

espetacularização da morte, o apagamento do assassino no vídeo, são indícios do agravante, do excessivo e do escandaloso na prática do crime, assim como, em 1865, um quadro de uma mulher nua era indício de despudor, desonra, excesso e escândalo. Nos filmes documentais trazidos à análise, a ficcionalização do real ameniza, em certa medida, tais efeitos, posto que, os fatos estão inseridos numa narrativa distante do tempo presente.

Após essas observações, vejamos mais um vídeo que compõe o *corpus* e que nos remete aos efeitos de excesso, agravante e escândalo dentro de um quadro representativo:

Figura 13: Vídeo mostra assassinato em Maceió



Fonte: youtube.com

O vídeo acima foi o de maior visibilidade dentre os vídeos que compõem o *corpus*, com mais de 5 milhões de visualizações. Apesar de ter sido postado pela TV Ponta Verde, filiada do canal SBT, o vídeo parece não ter edições, bem como, não tem comentários ou qualquer tipo de legenda.

O vídeo tem 0:20 segundos de duração e nos dez primeiros segundos, uma imagem fixa de quatro homens sentados numa calçada. Alguém do outro lado da rua filma o fato. Antes da imagem do assassino aparecer no quadro, os homens correm cada um para uma direção diferente, anunciando a chegada de alguém armado. Ressalta-se que o espaço geográfico é novamente marcado como área periférica da cidade de Maceió na descrição do vídeo: “Assassinato em Benedito Bentes”, bairro de Maceió³².

³² “Com pequenas variações das posições ocupadas por alguns deles, os bairros Benedito Bentes, Cidade Universitária, Jacintinho, Clima Bom, Tabuleiro do Martins, Vergel do Lago e Levada seguem no topo da violência em Maceió. A causa, repete o secretário de Segurança, Paulo Lima Júnior continua sendo a guerra

O autor do crime aparece no quadro com uma arma de fogo na mão e um capacete de motocicleta na cabeça. O assassino focaliza a vítima com uma arma e atira quinze vezes em direção ao tronco e cabeça da vítima. Salienta-se que todos os disparos são vistos e ouvidos no vídeo.

Figura 14: sequência de fotogramas 7



Fonte: youtube.com

Relacionamos a visibilidade estrondosa do vídeo no espaço digital *YouTube*, dentre outras coisas, ao excesso, ao escândalo e ao efeito de agravante em relação aos tiros proferidos. Acreditamos que há excesso pois, embora a vítima caia no terceiro tiro, o assassino continua a proferir disparos (15 no total), o que, de um lado, choca, e de outro, revela construções de uma história social do consumo audiovisual da violência.

Em *Cidade de Deus* (2002), duas cenas nos chamam a atenção quanto ao número de disparos de arma de fogo, e conseqüentemente, o mesmo efeito de excesso e agravante causado ao espectador. Primeiramente, na cena da morte de Cabeleira, integrante do chamado “trio ternura”, procurado pela polícia, o jovem é morto numa troca de tiros ao tentar escapar

travada por facções criminosas que disputam o controle do tráfico de drogas”, in <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=327007>, 18 de julho de 2018.

com sua namorada. Enquanto corre atrás de um automóvel, Cabeleira recebe 3 tiros pelas costas, e depois mais 10 tiros, quando já estava morto. Outra cena marcante no início do longa *Cidade de Deus* é o assalto de Dadinho ao motel. O garoto profere mais de 20 disparos de arma de fogo para assassinar casais no assalto ao motel. Em seguida, a cena é cortada para o momento em que Dadinho, nos dias atuais, declara-se chamado Zé Pequeno. O posicionamento da câmera sempre focaliza primeiro a arma de fogo, num plano mais aberto, e depois se abre num plano mais fechado, para dar visibilidade ao corpo da vítima.

Figura 15: sequência de fotogramas 8



fonte: googleimagens

Essa rede de imagens que focalizam o excesso de violência nos vídeos do *YouTube* faz parte desse espectro dos regimes de visibilidade sobre pobreza e violência conjugados no cinema brasileiro. No campo de memória imagético sobre a violência e criminalidade no Brasil, discutimos como a produção dos *favela-movies*, que ao romperem o silêncio e a invisibilidade a que a comunidade pobre foi em larga medida relegada, contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de incluí-la plenamente, reforçariam, uma

vez mais, sua identidade de excluída. Sobremaneira, há de se questionar a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema, também encontrada hoje, em vídeos do *YouTube*.

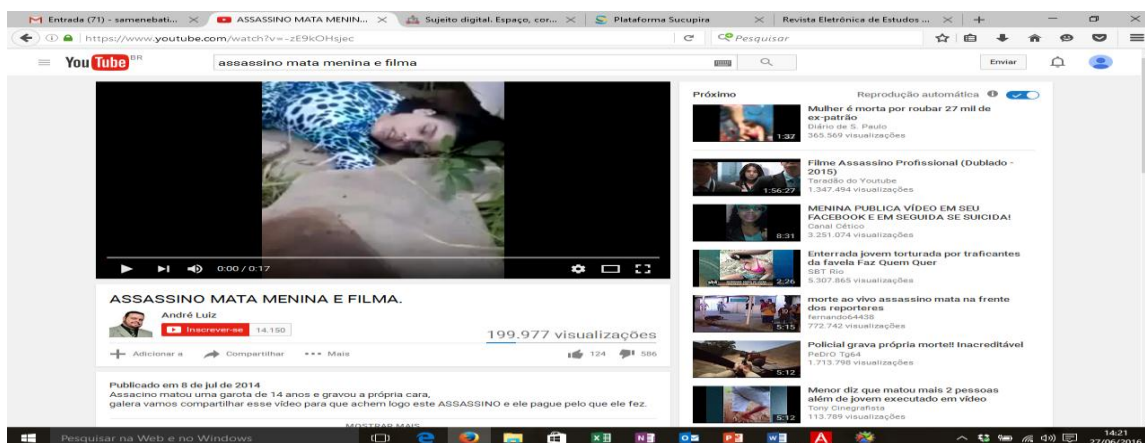
Essas verdades irrompidas pelas relações de poder-saber são representadas no cinema e na internet de forma que, a imagem do criminoso ligada aos cenários de baixa renda e espaços segregados, apareça como um lugar de enunciação do crime. Ademais, os excessos que vemos nas cenas dos filmes, e nas cenas dos vídeos do *YouTube*, reforçam a espetacularização da violência “sem requinte”, no interior de um regime de visualidade do hiper-realismo do cinema identitário, e da virtualização do homicídio por meio da filmagem caseira e publicização na internet. Aqui, novamente, nosso espanto, aquilo que nos é escandaloso, é o que vemos, e no momento histórico em que vemos, como na análise de Foucault (2004) do quadro *Olympia*, de Manet.

Outros dois vídeos do *corpus* mostram, novamente, a representação do assassinato no *YouTube* e a relação mnemônica com os regimes de visualidade do cinema identitário brasileiro. Os dois vídeos têm de ser vistos em relação um ao outro, já que registram o mesmo ato criminoso. O vídeo 1: “Assassino mata menina e filma” traz o vídeo na íntegra, e o vídeo 2: “Garoto mata ex namorada e filma o crime”, que é (re)editado pela rede midiática de jornalismo.

Figura 16: Assassino mata menina e filma (1) Garoto mata ex namorada e filma o crime (2)



Fonte: youtube.com



Fonte: [youtube.com](https://www.youtube.com)

Em primeiro lugar, o registro linguístico dos títulos dos vídeos mostra o funcionamento da conjunção coordenativa aditiva “e”, que liga a ação criminosa com o fato de filmar. Assim, dizer que o garoto matou ex namorada “e” filmou o crime ou ainda, que o assassino matou a menina “e” filmou, nos revela o desejo de mostrar o incomum. Note-se que o verbo “filmou” tem como sujeito o próprio assassino: ele matou e filmou a ação. Enquanto o efeito de “matar” alude ao casual, “filmar” o crime de homicídio é acontecimento relevante, escandaloso, anormal. Por meio dos títulos, é possível, à maneira de Foucault (2008), enxergar regularidades, efeitos, e, assim, singularizar os objetos, acontecimentos e sujeitos. Ao adjetivar o conteúdo do vídeo com o anúncio de uma morte, mas não qualquer morte, uma morte filmada, os títulos agrupam os homicídios peculiares pela utilização da estratégia “de filmar”. Retomamos, assim, a análise foucaultiana das pinturas de Manet sobre o efeito de “escândalo” causado pelo quadro *Olympia*, posto que, na análise de Foucault (2004), não era o quadro que trazia uma figura escandalosa, mas o olhar da sociedade francesa no início do século XIX ao apreciar a obra de Manet. Do mesmo modo, o espanto e o escândalo em relação à filmagem do crime pelo próprio assassino, conforme títulos dos vídeos e narração, são próprios do nosso saber e estão relacionados à “verdade” sobre a prática de homicídio.

Os dois vídeos, juntos, somam mais de 500 mil visualizações, o que em certa medida, dá *status* aos vídeos na mídia digital *YouTube*, como já dissemos. A mesma visibilidade ocorre quanto à quantidade de *curtidas/não curtidas* e dos comentários.

No vídeo 2, o registro começa com a narração da jornalista da TV Brasília que diz: “Adolescente que matou a ex namorada no início desse mês, **filmou** o corpo da garota segundos depois de cometer o crime”. Ao pronunciar as primeiras palavras, a jornalista o faz com bastante tranquilidade até que emite a palavra “filmou” com ênfase e espanto percebidas

quando a jornalista aumenta o tom da voz, e soletra a palavra “fil-mou” paulatinamente, aumentando, também, a rigidez da expressão facial e arregalando os olhos:

Figura 17: sequência de fotogramas 9



Fonte: youtube.com

A imagem, portanto, corrobora com a enunciação linguística no nome do vídeo, contribuindo, ambas as materialidades, imagética e linguística, com a construção do efeito de “espanto” ao fato de filmar o crime. O homicídio, aqui, não se destaca senão em razão da filmagem.

Logo depois da narração da jornalista no vídeo 2, a TV Brasília mostra o vídeo - encontrado no celular do autor do crime - com borrões de censura sobre o corpo da vítima, bem como sobre o rosto do assassino, ambos menores de 18 anos, à época do crime. Os borrões que aparecem no vídeo editado pela rede televisiva são exigências jurídico-biológicas de interdição (FOUCAULT, 2002), já que o Estatuto da Criança e do Adolescente exclusiviza o tratamento aos menores de 18 anos, dando-lhes o direito de não terem sua imagem exposta pela mídia. Tal borrão do corpo dos adolescentes - a vítima e o autor do crime - causa um efeito de “semiologia da marca”³³ (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 59) e aponta para uma separação do corpo que tende a apagar a identidade dos rostos, desidentificando o sujeito de suas paixões, esquivando-o de seus lugares políticos e sociais, tornando-o um anônimo na multidão, protegendo a privacidade em um mundo no qual a visibilidade é a palavra de ordem. Para Courtine e Vigarello (2006, p. 341), “A sociedade democrática apaga os indícios

³³ Courtine e Haroche (1988) estudam a semiologia da marca como um indício superficial, mas que parece incrustada na carne, gravada na pele e, tem a profundidade de uma incisão, e assim pode testemunhar do homem interior. E o fato de serem gravados confere-lhes a propriedade de permanentes e irreversíveis (diferente da fisionomia que provoca metamorfoses passageiras, efêmeras, das emoções). – a marca mergulha a figura num tempo imóvel e irreversível: tatuagens, desenhos, cicatrizes, edições etc.

físicos tradicionais, embaralha os velhos códigos da sociedade de ordem, banaliza a postura, mascara as hierarquias”.

Figura 17: sequência de fotogramas 9



Fonte: *youtube.com*

Na passagem do vídeo “interditado” pelos borrões, que, em certa medida, reposicionam os sujeitos assassinados na representação, surgem na tela comentários jornalísticos do tipo: “frieza extrema”, “desrespeito completo pela vida” e “história macabra”, ligados ao fato de o assassino ter filmado o próprio crime, o que remete, mais uma vez, à estranheza, ao escândalo e ao pavor que o homicídio filmado nos causa.

Ademais, é preciso destacar as edições feitas pela rede de televisão no vídeo sob análise. A TV exerce/exerce um papel relevante na construção dos regimes de visualidade do discurso sobre a violência no Brasil. Dentro de um campo mnemônico, especialmente as redes de jornalismo sensacionalistas e programas como “linha direta”, “programa do Ratinho”, “Brasil urgente - Datena” - construíram um espectro de visibilidades sobre o crime, além de traduzirem “violências já existentes na sociedade”. Os “meios tecnológicos e artísticos da TV, na medida em que traduzem ou reproduzem a violência já latente na sociedade, hiperdimensionam a violência” e podem levar a “uma banalização da violência no cotidiano, em cima da passividade de telespectadores dos mais diversos níveis culturais” (MORAIS apud COLUCCI, 2009, p. 98). Assim, “a miséria espetacularizada acaba transformando-se em caricatura; perde a sua densidade e profundidade humanas, mostrando-se superficialmente

tratada e, portanto, posta como desimportante” (MORAIS apud COLUCCI, 2009, p. 98). Tal argumento reforça, por um lado, a reprodutibilidade na banalização da violência, e por outro lado, o reconhecimento de que, por mais repetidas que sejam, a transformação da violência em imagem, em si, vai sempre guardar o poder de torna-se escândalo ao espectador. Sobre isso, Colucci (2007, p. 98) argumenta que o uso que a televisão tem feito dessa imagem-intensa, explorando o espetacular em estratégias narrativas que usam das circunstâncias da tomada, e é estruturado quase sempre de modo a levar à banalização da violência, ou a uma sensação de impotência.

Zaluar (2002, p.1) complementa explicando que a televisão atuou, historicamente, de modo a tornar o discurso sobre a violência urbana um estereótipo, pois esta é vista somente como resultado da ação de pequenos e médios delinquentes, moradores nas regiões mais pobres e a favelas da cidade, sem a necessária conexão do crescimento da violência “com as profundas transformações nas formas da criminalidade que se organizaram em torno do tráfico de drogas, em especial da cocaína, e do contrabando de armas” (ZALUAR, 2002, p. 1).

Rondelli (2000, p. 150), por sua vez, explicita que a mídia televisiva é um determinado modo de produção discursiva, que com seus modos narrativos e suas rotinas produtivas próprias, estabelece alguns sentidos sobre o real no processo de sua apreensão e relato. Segundo a autora, compreender a mídia não deixa de ser um modo de se estudar a própria violência, pois quando esta se apropria, divulga, espetaculariza, sensacionaliza, ou banaliza os atos da violência está atribuindo-lhes sentidos que, ao circularem socialmente, induzem práticas referidas à violência. Compreendemos, a partir dessa análise, que a mídia televisiva é também, condição de possibilidade para os vídeos aqui analisados, fazendo parte do campo de memória que defendemos existir. No interior desse campo, as estratégias de mostrar a violência são similares, produzindo-se, no entanto, diferentes efeitos - de memória, dada a representação dos sujeitos criminosos no filme, no documentário, no *YouTube* e na TV. Ainda segundo Rondelli (200, p. 150), as cenas de violência real e cotidiana transmitidas pelos telejornais são fixadas num imaginário coletivo, as quais “visibilizam-se os conflitos, marcadamente sociais, crônicos e quase-insolúveis” (RONDELLI, 2000, p. 146). Desse modo, os episódios de violência “que ganharam destaque na mídia, além de possuírem todas as características para se tornarem fatos jornalísticos – escandalosos, cruéis ou inusitados –, são episódios cuja repercussão ocorre por revelarem outras questões que não estão propriamente neles.” (RONDELLI, 2000, p. 145-46). Acreditamos que o conteúdo violento mostrado na televisão e no cinema brasileiros torna-se constitutivo do regime de visualidade

sobre a violência, o crime, e os espaços segregados no país, afinal, a imagem do cinema e da televisão são, também, lugares “para onde convergem e se explicitam vários outros discursos que passam a ser por ela configurados e/ou normatizados (institucionalizados) por uma ordem narrativa própria” (RONDELLI, 2000, p. 153).

Rondelli apud Colucci (2007, p. 101) identifica características - as quais considera discursivas - construídas a partir do regime de visualidade sobre a violência no Brasil, e que produzem os sentidos referentes a esta: i - a da mídia, que enquadra a violência segundo sua própria dinâmica de produção, enfatizando-a como espetáculo a partir da visibilidade, do sensacionalismo, do fascínio e da banalização; ii - a que inspira as políticas públicas e especificamente as políticas sociais, que podem ter orientação assistencialista ou serem voltadas às políticas de segurança, normalmente relacionadas à preservação da auto-imagem do país; iii - a do discurso político-econômico, orientado pela visão da violência como obstáculo à expansão da produção e circulação dos bens e serviços realizados no espaço urbano; iv - a que identifica, nas manifestações da violência, formas de explicitação das injustiças sociais, buscando igualdade e reconhecimento social das diferenças e o reforço da cidadania e da democracia; e v - a da constatação crítica e pessimista da falência do Estado, em que a violência é vista como símbolo do contemporâneo por sujeitos sociais dispersos e desmobilizados, que são meros espectadores dessa violência. A análise “fria” da imagem, especialmente a projetada em *Cidade de Deus* e nos vídeos do *YouTube* sob análise, leva o espectador a fixar, prioritariamente, a discursividade do item “i”, alargando nosso campo de memória sobre o crime e a violência atrelado à cenários de baixa renda e segregação espacial no Brasil.

Importante frisar que *Notícias de uma Guerra particular* e *Ônibus 174* tratam de forma mais ampla as outras discursividades apontadas por Rondelli (2000) por meio de estratégias narrativas e visuais. O espectador é levado a lugares determinados, ou seja, favelas, bairros periféricos e ruas da cidade, além de instituições prisionais, no período específico trazido pela narrativa. Lá, entretanto, a violência e a criminalidade ganham ênfase em detrimento da denúncia à ineficiência do Estado.

Outrossim, o vídeo 1 mostra registros do mesmo acontecimento sem edições, ou seja, o vídeo na íntegra. A câmera de celular se encontra nas mãos do assassino que já inicia o vídeo em *close* no rosto da vítima, que está morta entre vegetação e pedras. O assassino pronuncia as seguintes palavras, enquanto abre a imagem ao ponto de incluir todo o corpo da vítima no quadro: “*comigo o negócio é diferente parceiro, tá vendo aí? Dou na Casinha e*

nois mata é assim parceiro, cê tá ligado? Nóis mata é assim..dou na casinha". Insta ressaltar que a construção/gíria "*dou na casinha*" significa atingir a cabeça. O autor do crime proferiu disparos de arma de fogo na cabeça da vítima.

Logo depois de mostrar o corpo da vítima, o assassino coloca no centro do quadro a arma de fogo supostamente utilizada para matar a garota. Em seguida, vira a câmera do celular para si e filma o próprio rosto e continua a proferir: "*Nóis mata é assim, dá na casinha parceiro, tá ligado? Demorou, demorou*". Após o *self* com a câmera, em que o assassino revela seu próprio rosto e confessa o crime, volta a focar a cabeça da vítima em *close*, e dessa vez, centraliza o quadro sobre o local afetado pelos disparos, o qual aparece ensanguentado:

Figura 18: sequência de fotografias 10



Fonte: youtube.com

Em relação ao vídeo 2, as imagens registradas no vídeo 1 são nítidas, sem edições, borrões ou comentários. Ao contrário dos vídeos anteriormente analisados, não ouvimos e nem vimos o disparo da arma de fogo, embora reconheçamos no interior da "narrativa", das imagens e das falas do assassino, que o corpo da garota é um corpo morto por tiros proferidos pelo sujeito assassino. Há, portanto, uma relação entre as imagens, a fala do autor do crime e o título do vídeo no *YouTube*, que enunciam, juntos, o lugar do homicídio.

A prática do *self*, que revela o rosto do assassino, produz efeito contrário às mesmas

imagens editadas pela rede de jornalismo. No vídeo 2, os borrões que escondem o rosto do assassino produzem seu apagamento, ao passo que, no vídeo 1, a revelação do autor do crime é autoproduzida.

A imagem do sujeito-assassino que se revela na internet é representação do sujeito assassino do cinema, quando rompe a “quarta parede”³⁴. A *self* produzida em vídeo pelo assassino nos remete à discussão sobre as condições de possibilidade tecnológicas para que tal prática fosse possível e os saberes sobre a atividade criminosa fossem atualizados. A internet, sobretudo, a era da globalização, muito nos diz a respeito da constituição do sujeito na contemporaneidade, posta as relações de poder e saber envolvidas na criação de plataformas digitais e mídias sociais de compartilhamento de imagens, vídeos, textos, sons e arquivos dos mais diversos. Estamos nas vias de uma revolução tecnológica - da *web* - desde meados do século XX, o que possibilitou a ascensão extraordinária da internet e a existência de um novo processo de conexão entre pessoas, fato gerador de novas práticas e novas relações/representações.

Jenkins, Green e Ford (2014) explicam que a internet possibilitou aos indivíduos a saída do anonimato social e a exposição pública da vida que outrora era privada. Assim, o ambiente de troca de informação que a geração pós-*era www* vive atualmente, faz emergir um sujeito que deixa/quer ser visto, e representado na internet.

Os autores ainda tentam explicar porque a mídia se espalha e porque há a propagação de mídia “viral” com seu poder de difusão. Tal viralização dos conteúdos postados nas mídias sociais nos fornece subsídios para compreender como o sujeito criminoso que se apresenta - se dá a ver - nos vídeos se constitui no processo histórico da chamada revolução tecnológica e/ou digital e a necessidade/possibilidade de ser visto por muitos.

Acreditamos que as mídias sociais, bem como as tecnologias surgidas a partir da internet - celulares mais modernos, computadores - são um divisor de águas no processo de constituição do sujeito na contemporaneidade. Nas redes ou mídias sociais - *facebook, twitter, instagram, YouTube* etc - , os indivíduos são levados a falar de si , a confessar sua vida privada e, assim, construir um perfil de si, por meio tanto da mobilização de certos marcadores, pré-dados, material postado, como da expressão de atributos que retratariam a

³⁴ No filme *Tropa de Elite 2*, numa das cenas, Fortunato - personagem que interpreta um jornalista sensacionalista - quebra a “Quarta Parede” estabelecendo um diálogo direto com o telespectador e com o governador, o alvo do apelo, fazendo a seguinte pergunta: “- *O senhor vai transformar a nossa cidade numa enorme poça de sangue! É isso que o senhor quer? Transformar a nossa cidade numa enorme poça de sangue?*”. Em seguida, Fortunato pega um spray de tinta vermelha e picha o mapa da cidade do Rio de Janeiro, que faz parte do cenário, simulando uma poça de sangue.

sua posição enquanto sujeito. Além disso, nas mídias sociais, as práticas de interação, divulgação e postagem também são constitutivas da sujeição à representação. Desse modo, entendemos que os discursos veiculados tanto no ambiente social como no ambiente das mídias sociais - sobretudo o *YouTube* com o qual trabalhamos nesta pesquisa - são permeados pelo poder e constitutivos de sujeitos - representados - considerando que esses sujeitos se encontram inscritos numa rede de relações complexas, em que várias instâncias estão presentes, como o jurídico, a família, a religião, os dizeres possíveis, o modo como a circulação se dá, o propósito da rede, os regimes de visualidade etc.

Enfatizamos, novamente, o gênero “violência” dos vídeos que compõem o *corpus* e que são publicizados no *YouTube*. As imagens dos sujeitos assassinos, com as quais lidamos nesta pesquisa, espetacularizam cenas de horror na internet - representação de crimes reais - e ganham milhões de curtidas/visualizações. Ou seja, mais que perceber e analisar os lugares ocupados pelo sujeito criminoso, é analisar a forma pela qual esses indivíduos são representados em imagens - de sujeitos criminosos - veiculadas na *web*, especialmente, no *YouTube*. Temos assim, vídeos do gênero “violência” circulando pelo *YouTube*, os quais não se enquadram na espécie ficção ou filme documental do cinema (embora estejam dentro de um mesmo regime de visualidade e campo de memória), mas trazem casos reais de crimes filmados ora pelo próprio criminoso, ora por terceiro autorizado pelo criminoso. Trata-se de “filmes” não só baseados em casos reais, mas que representam e presentificam o crime ao interlocutor no exato momento de seu cometimento.

As formas pelas quais o sujeito criminoso espetaculariza o próprio crime no curso da história são tão inventivas quanto as novas formas, cada vez mais globalizantes, de compartilhamento da informação. A internet oportuniza, portanto, a publicização das diversas práticas dos sujeitos em escala global, tirando-o do anonimato, fazendo repercutir dados privados e locais numa rede de compartilhamento instantâneo. Em outras palavras, o desejo de ser visto acompanha a história dos sujeitos ao longo dos séculos, mas a interconectividade entre eles por meio da *web* realiza, em grau exponencial, este desejo.

Vemos a transformação do desejo do anonimato para o desejo de ser visto em *Ônibus 174*, quando aos 24 minutos do longa, Sandro retira a blusa que envolve o seu rosto e passa para mostrá-lo diante das câmeras. Aos 27 minutos e 19 segundos da narrativa, o autor do sequestro fala diretamente para as câmeras e policiais, colocando seu rosto para fora da janela do ônibus. Na oportunidade diz que “o bagulho vai ficar sério” e que “vai explodir a cabeça da refém” às 18 horas. Ademais, Sandro conta, diante das câmeras, como sua ação naquele dia

estava ligada à morte de sua mãe e à chacina na Candelária, oportunidade na qual sobreviveu ao massacre.

Figura 19: sequência de fotogramas 11



fonte: youtube.com

A ação de filmar os acontecimentos criminosos, ficcionais ou não, entrelaça a materialidade cinematográfica e a materialidade vidiática, que apesar de produzirem diferentes efeitos, atualizam o discurso sobre pobreza e violência num mesmo campo mnemônico. As imagens veiculadas pela mídia televisiva, na ocasião do acontecimento do sequestro do ônibus 174 foram despidas das informações sobre a vida pregressa de Sandro, ganhando significação como um “problema Estatal” a partir da narrativa documental. De igual modo, as imagens do garoto que matou a namorada e filmou a ação com seu aparelho de celular não enunciam a constituição histórica do sujeito ali posicionado.

Ainda sobre a representação do sujeito assassino em *self*, vejamos mais dois vídeos:

Figura 20: Covardia assassinos filmam execução de jovem que teria denunciado criminosos (1)

fonte: youtube.com

Figura 21: Execução de jovem é filmada pelos autores em Goiânia (2)



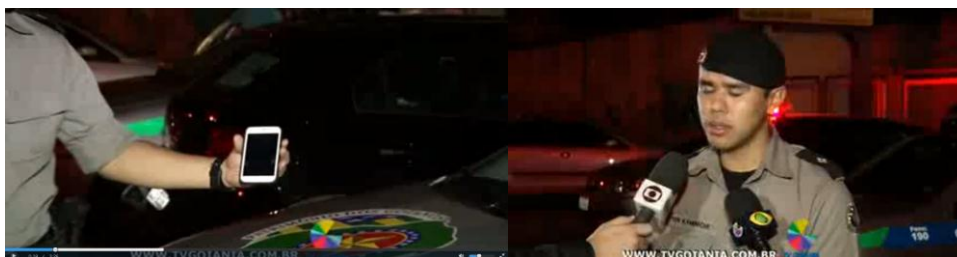
fonte: youtube.com

Aqui, novamente, temos de ver os dois vídeos em conjunto, posto que o vídeo 1, “Covardia assassinos filmam execução de jovem que teria denunciado criminosos” e o vídeo 2, “Execução de jovem é filmada pelos autores em Goiânia” dizem respeito ao mesmo acontecimento, apresentado em vídeos diferentes. No vídeo 1, há edição de rede de jornalismo em forma de notícia, enquanto que no vídeo 2, temos o vídeo na íntegra.

A *priori*, mostramos a descrição dos vídeos e sua discursividade. Em primeiro lugar, novamente temos os títulos dos vídeos enfatizam o verbo “filmar” como ação aditiva à prática do crime. As construções “execução filmada” e “filmam execução” adjetivam o homicídio, singularizam-no, o tornam atrativo, e assim, prendem os olhares. Outrossim, mais uma vez, temos um grande número de visualizações: 3 milhões.

No vídeo 1, de 3:36 minutos de duração, a TV local da cidade de Goiânia comenta que “um jovem menor de idade foi apreendido dirigindo uma motocicleta sem habilitação e portando drogas”. Para a “surpresa” da polícia, foi apreendido o celular do jovem - nesse momento, a imagem faz um *close* no aparelho de celular - contendo um vídeo em que ele e mais dois companheiros matam outro “menor”. A polícia relata que o crime teria sido cometido dois dias antes da apreensão do celular do assassino, bem como da publicação na rede de internet.

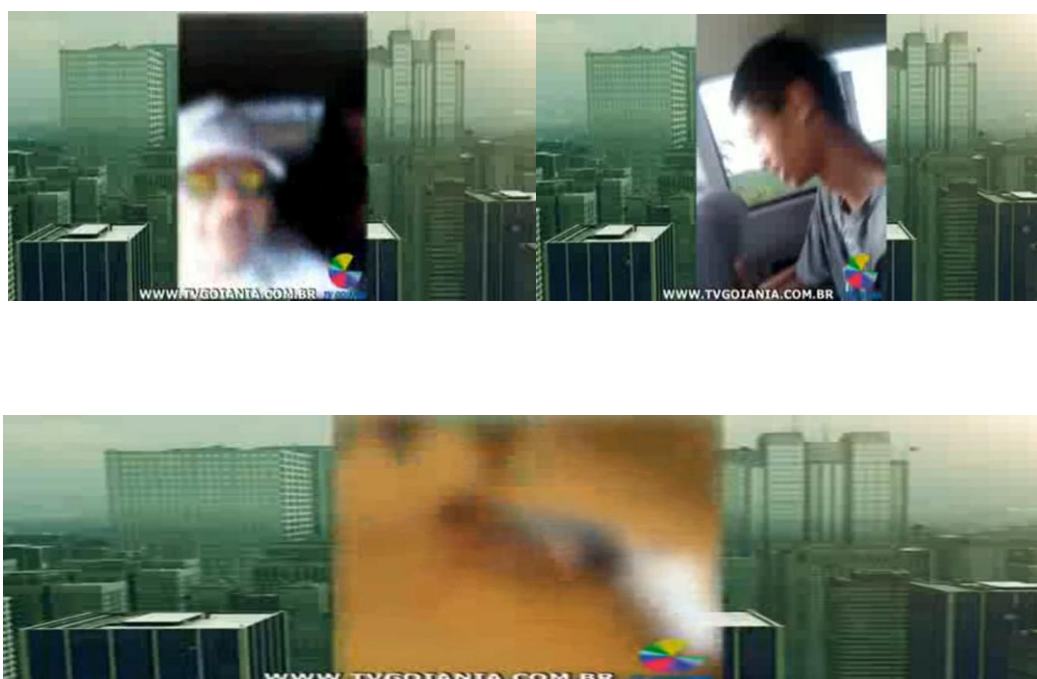
Figura 22: sequência de fotogramas 12



Fonte: youtube.com

Logo depois dos comentários da polícia no vídeo, imagens encontradas no celular do assassino são reproduzidas com edições: cortes, borrões e outros comentários. Aqui, novamente, vemos a interdição das imagens como estratégia de controle jurídico-biológico, já que os borrões sobre os rostos dos assassinos e da vítima são devidos à minoridade dos mesmos.

Figura 23: Figura 23: sequência de fotogramas 13



Fonte: youtube.com

Alguns comentários enunciam a “barbárie” e a “frieza” dos assassinos, que cantam “felizes” enquanto conduzem a vítima num automóvel à determinada zona isolada de Goiânia, tiram a vítima do carro e a mandam correr. Os disparos começam em direção à cabeça da vítima e seu corpo tomba no chão. Novamente, o excesso de violência é narrado e mostrado nas imagens: após receber cinco tiros na cabeça, os assassinos chutam o corpo, já morto, e realizam mais cinco disparos. Mais uma vez, relacionamos tais “excessos” à visibilidade estrondosa dos vídeos no espaço digital *YouTube*, e ao regime de visualidade e de visibilidade que os favelas-movies ajudaram a construir. Os três filmes sob análise neste trabalho compõem um retrato da violência urbana no Brasil do final do século XX e início do século XXI, definindo um campo complexo de relações articuladas a esse contexto histórico específico. A representação da violência urbana, nos filmes, nos remete aos espaços de exclusão e segregação espacial de uma das maiores capitais brasileiras: Rio de Janeiro, e a um momento específico – entre 1999 e 2002³⁵. As condições de possibilidade para a construção dessas imagens da favela reverberam nas condições de aparecimento dos vídeos, cujas narrativas envolvem espaços do Rio de Janeiro, São Paulo, Goiás, Bahia, Alagoas, Amazonas e Ceará, entre os anos de 2013 à 2016.

Acreditamos haver uma disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência desde o final do século XX, que estão no centro dessas produções fílmicas e midiáticas. Produz-se, assim, um efeito de memória ligado à espetacularização da violência em dois vieses: de um lado, o horror à morte, o pavor ao crime, e de outro, a ficcionalização da morte enquanto remissão ao produto cinematográfico/fílmico e televisivo de gênero violento. Sobre isso, Lipovetsky (2009) diz que crescente “espetacularização” dos fatos cotidianos na internet nos despojará da verdadeira vida, nos levaria à desrealização do mundo (a imersão completa no mundo das imagens/fantasia), e “que o processo de cinematização induziria ao controle dos comportamentos, ao empobrecimento das existências, à derrocada da razão, à

³⁵ Colucci (2007, p. 105) comenta que *Notícias de uma guerra particular* é resultado de pesquisas e filmagens feitas entre 1997 e 1998 no Morro Santa Marta, bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Para a autora, a determinação de um contexto particular, vivenciado no estado do Rio de Janeiro à época, fez de Notícias “um filme de urgência”, que se sobressai por ter sido o primeiro a ser produzido com a temática. Kátia Lund, produtora, lembra que a idéia de fazer um filme no morro Santa Marta foi de Walter Salles, em 1996, e surgiu da polêmica em torno da gravação de um clipe do cantor Michael Jackson, dirigido por Spike Lee. Lund fez parte da produção, no morro de Santa Marta, num momento também marcado pela prisão do traficante Marcinho do Santa Marta, na época dono do morro. Ademais, politicamente, o ano de 1997 no estado do Rio de Janeiro foi marcado por um momento crítico do governo do PSDB de Marcelo Alencar (1994-1998), que adotou uma política de enfrentamento ao narcotráfico, comandada pelo chefe da Secretaria de Segurança Pública, General Nilton Cerqueira, que acreditava numa solução bélica para a guerra de traficantes nos morros cariocas. As operações de confronto resultaram na prisão e morte das principais lideranças do tráfico, e na morte de vários policiais em ação. Sobre *Ônibus 174*, Colucci (2007, p. 112) comenta que é o mesmo contexto da favela carioca como espaço de violência que se impõe no documentário.

padronização da cultura” (LIPOVETSKY, 2009, p. 309). Filmar o crime e publicizá-lo na internet torna-se um acontecimento possível sob dado regime de visibilidade - condições técnicas de produção da imagem fora do cinema e da televisão, por meio de aparelhos de celular, sinal digital, *apps*, mídias sociais - e dado regime de visualidade - discursivização da violência no Brasil, sobretudo do final do século XX, ligada aos cenários de pobreza, segregação espacial e criminalidade.

Ainda sobre o vídeo 1 em análise, nos últimos minutos da narrativa, a TV Goiânia, em entrevista ao delegado responsável pelas investigações, o interroga sobre as consequências penais ao assassino e aos comparsas e o delegado responde que não há como proceder a prisão em flagrante, já que o crime ocorrera dois dias antes de o vídeo ser encontrado, e que mesmo com a “confissão”, não seria o caso de “passar por cima da lei”. A fala da autoridade policial indica a falta de incidência legal para conseguir a prisão cautelar dos suspeitos.

No vídeo 2, as imagens transcorrem sem edições abruptas e sem comentários, embora o vídeo tenha sido compartilhado pelo canal Plantão Policial. O vídeo tem 3:36 minutos e mostra como ocorreu o assassinato, desde o itinerário dos assassinos e da vítima até o local onde o homicídio foi praticado. A câmera está nas mãos do assassino que ocupa o espaço do banco do passageiro na frente do automóvel, com a qual ele focaliza o rosto da vítima, que se mostra apavorada. Enquanto a câmera enquadra o rosto da vítima, o registrador do vídeo diz: “*É caixeta, cê vai morrer hoje, fala ai, fala!*”. Enquanto continua a filmar o rosto da vítima, um dos assassinos continua a pedir a confissão da vítima por algo que a mesma falou: “*Fala, fala! Que que cê merece? Fala!*”.

Em 1:07, o registrador do vídeo começa a fazer imagens *self* - de si - e de seus comparsas. O quadro do vídeo, então, se espalha por toda a parte interna do automóvel revelando a identidade dos demais comparsas. Três sujeitos riem enquanto a vítima continua desesperada. Novamente, um dos assassinos diz: “*Que que vai acontecer com você? Cê vai morrer*”. O anúncio da morte cria o espaço do medo, uma vez que a futura vítima começa a chorar no instante do aviso.

A imagem continua a transitar pelos rostos dos autores do crime. Eles começam a cantar: “*Periferia é assim, primeiro foi o Bicha louca, agora é o Caixetinha*”. A “canção” dos assassinos enuncia que outro crime já havia sido cometido, o assassinato de “Bicha Louca”, já que “Caixetinha” é o apelido dado por eles à vítima mostrada no vídeo.

O automóvel pára num espaço num espaço isolado, chão de terra e vegetação ao redor. Novamente, o título do filme nos localiza geograficamente - Goiânia. Os autores do crime

mandam a vítima descer do carro, gritando “*Vai, vai, corre*”. A vítima desce do carro chorando e os disparos começam. Como já dissemos, um dos assassinos profere cinco disparos até que o corpo da vítima cai.

Com a vítima já morta, um dos autores do crime chuta sua cabeça, esmagando-a, enquanto um de seus comparsas, que registra tudo pela câmera, enquadra o corpo no chão. Um dos assassinos profere: “*Otário! Safado aí ó...tchau Caixeiro, Tchau Caixeiro*”. Logo depois, um dos assassinos pergunta ao outro: “*Tem mais bala aí?*”. Em seguida, são realizados mais cinco disparos sobre o corpo da vítima. A câmera se afasta do corpo e mostra o movimento dos assassinos se distanciando do corpo e dizendo: “*Desgraçado! Vai com deus, pau no cú*”. Ainda distanciando a câmera do corpo, um dos autores do crime reclama que seu pé estava “*sujo de sangue*”. Por último, a câmera registra a entrada dos assassinos de novo no automóvel.

Cenas como essa vemos em *Cidade de Deus*, por exemplo, quando é revelado na narrativa, que Dadinho/Zé Pequeno matou todos os casais e os funcionários do motel no assalto realizado pelo Trio Ternura. Tanto quanto no vídeo apresentado, nosso olhar fixa-se na representação dos excessos de violência que espetacularizam o homicídio filmado, sobretudo porque são visíveis os rostos dos assassinos, das vítimas e o *modus operandi* da ação. Dois espetáculos são mostrados no vídeo, um registrado na tela do celular e outro publicizado nos espaços digitais: a tela da tela, o olhar sobre outro olhar. Esse é um dos poucos acontecimentos registrados nas nossas análises em que é possível saber, especificamente, a duração entre a gravação do vídeo na 1ª tela - a câmera do celular - e a 2ª tela - a publicização do vídeo na rede de internet - dois dias - conforme narrado no vídeo 1 pela TV local da cidade de Goiânia.

Figura 24: sequência de fotogramas 14





fonte: *youtube.com*

Figura 25: cena do assassinato no Motel em Cidade de Deus



fonte: *youtube.com*

Outro ponto crucial que nos chama atenção é a produção do medo na narrativa fílmica e vidiática. Na Idade Média, o medo era o principal elemento que marcava a insanidade dos suplícios exibidos em praça pública, para que servissem de exemplo a todos e reafirmassem o poder e a autoridade do soberano, pois “a cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei” (FOUCAULT, 1999a, p. 30). Por meio dos suplícios, procurava-se “dar o exemplo não só suscitando a consciência de que a menor infração corria sério risco de punição; mas provocando um efeito de terror pelo espetáculo do poder tripudiando sobre o culpado” (FOUCAULT, 1999a, p. 56). Assim, como ocorria na Antiguidade e na Idade Média, atualmente o medo continua sendo utilizado como ferramenta de controle social tanto pelo Estado, quanto pelas instituições sociais.

O sujeito criminoso que se dá a ver nos vídeos e filmes é também o sujeito que impõe medo no espetáculo do poder. Em “O Sujeito e o Poder” (1995), Foucault reafirma que seu objetivo em todos os seus anos de trabalho não foi analisar o poder, a sexualidade ou a loucura, mas sim, a partir das diferentes formas como o sujeito se configura nessas relações, saber como os seres humanos se tornam sujeitos. Foucault (1995) analisa o sujeito a partir das

relações de poder observando como as resistências atuam contra as diferentes formas de poder. As “resistências” do sujeito, por sua vez são uma recusa a qualquer forma de poder que faz dos indivíduos “sujeitos à”. Elas incidem contra a submissão da subjetividade e se exteriorizam por meio de práticas de luta.

Para explicar como se dá essa formação, Foucault (1995) lida, no texto, com três formas de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos. O primeiro seria o modo de investigação que ele se propôs a empreender. Segundo o autor, esse modo de investigação tentaria atingir o estatuto de ciência, como por exemplo, a objetivação do sujeito do discurso na gramática, na filosofia e na linguística. Há também a objetivação do sujeito produtivo, “do sujeito que trabalha a análise das riquezas e na economia” (FOUCAULT, 1995, p. 231). O segundo modo de objetivação seria o que Foucault (1995) chama de práticas divisoras. Nesse modo, o sujeito, no interior e em relação aos outros, será dividido. Um exemplo seria: “o homem criminoso e o homem bom, o doente e o sadio, o louco e o são” (FOUCAULT, 1995, p. 231). A terceira forma de objetivação do sujeito seria explicar o modo pelo qual o indivíduo se torna sujeito. Para estudar este modo, Foucault escolhe o domínio da sexualidade como campo de estudo.

Reiteramos: o autor pontua que não seria o poder o tema geral de suas pesquisas, e sim o sujeito. Colocando o sujeito humano em relações de produção e de significação, Foucault (1995) afirma que este é o posto e confrontado em relações de poder extremamente complexas. Em suas palavras:

Ora, pareceu-me que a história e a teoria econômica forneciam um bom instrumento para as relações de produção e que a linguística e a semiótica ofereciam instrumentos para estudar as relações de significação; porém, para as relações de poder, não temos instrumentos de trabalho (FOUCAULT, 1995, p. 232).

Dada a essa falta de “instrumentos de trabalho”, os recursos disponíveis para tal estudo é pensar os modos de poder com base nos modelos legais e institucionais que conhecemos. Foucault (1995) então, expõe a necessidade de entender as dimensões de uma definição de poder para alcançar a objetivação do sujeito:

Será preciso uma teoria do poder? Uma vez que uma teoria assume uma objetivação prévia, ela não pode ser afirmada como uma base para um trabalho analítico. Porém, este trabalho analítico não pode proceder sem uma conceituação dos problemas tratados, conceituação esta que implica um pensamento crítico - uma verificação constante (FOUCAULT, 1995, p. 232).

A partir dessa necessidade de verificação constante do poder, Foucault (1995) expressa-se no sentido de não acreditar que a questão do poder foi levantada, pela primeira vez somente no século XX, por não se tratar apenas de uma questão teórica, e sim de uma parte de nossa experiência. O autor então sugere que observemos a manifestação dos efeitos de poder a partir das práticas dos sujeitos e das lutas contemporâneas - lutas de gênero, de sanidade, de insanidade, de criminalização - que giram em torno de uma questão emblemática: “quem somos nós?” (FOUCAULT, 1995, p. 234).

Sobre tal questão emblemática, o autor sugere que investiguemos as práticas que fazem parte do nosso cotidiano, uma vez que ele - Foucault (1995) - as apreende como formas de poder que fazem dos indivíduos, sujeitos. Para o autor, existem dois significados para a palavra sujeito: “sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

A partir dessa subjugação externa e de si, o sujeito se forma e se exterioriza a partir das lutas. Para Foucault (1995), há três tipos de luta: contra as formas de dominação (étnica, social e religiosa); contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão). Ainda segundo Foucault:

Acredito que na história podemos encontrar muitos exemplos destes três tipos de lutas sociais, isoladas umas das outras ou misturadas entre si. Porém, mesmo quando estão misturadas, uma delas na maior parte do tempo, prevalece. Por exemplo, nas sociedades feudais, as lutas contra as formas de dominação étnica ou social prevaleciam, mesmo que a exploração econômica possa ter sido muito importante como uma das causas de revolta. No século XIX, a luta contra a exploração surgiu em primeiro plano. E, atualmente, a luta contra as formas de sujeição - contra a submissão da subjetividade - está se tornando cada vez mais importante, a despeito de as lutas contra as formas de dominação e exploração não terem desaparecido. Muito pelo contrário. Eu suponho que não é a primeira vez que a nossa sociedade se confrontou com este tipo de luta. Todos aqueles movimentos dos séculos XV e XVI, e que tiveram a Reforma como expressão e resultado máximos, poderiam ser analisados como uma grande crise da experiência ocidental da subjetividade. e como uma revolta contra o tipo de poder religioso e moral que deu forma, na Idade Média, a esta subjetividade. A necessidade de ter uma participação direta na vida espiritual, no trabalho de salvação. na verdade que repousa nas Escrituras - tudo isto foi uma luta por uma nova subjetividade (FOUCAULT, 1995, p. 236)

A respeito das formas de luta, Foucault (1995) nos incita a pensar sobre os efeitos de poder que estão nelas, e na constituição dos sujeitos - ou da forma como os indivíduos se posicionam - face às diversas formas de manifestação deste mesmo poder. O sujeito moderno foi constituído, desde o século XVI, conforme Foucault (1995), a partir de um tipo de luta que prevalece em nossa sociedade: a luta pelo/contra o Estado. O autor explica que, desde o século XVI, uma nova forma política de poder se desenvolveu de modo contínuo: uma estrutura política chamada de Estado. Para Foucault (1995), na maior parte do tempo, o Estado é considerado um tipo de poder político que ignora os indivíduos, ocupando-se apenas dos interesses da totalidade ou de uma classe ou de um grupo dentre os cidadãos. Entretanto, Foucault (1995) refuta esta ideia, afirmando que o poder do Estado é tanto individualizante quanto totalizador, e isto se deve ao fato de que “o Estado moderno ocidental integrou, numa nova forma política, uma antiga tecnologia de poder originada nas instituições cristãs. Podemos chamar esta tecnologia de poder pastoral” (FOUCAULT, 1995, p. 236).

Para o autor, o cristianismo seria a única e primeira religião a se organizar como uma Igreja. Essa Igreja vai postular o princípio de que certos indivíduos podem servir a outros como pastores, e assim, o “poder pastoral” vai designar uma forma específica de poder:

1) É uma forma de poder cujo objetivo final é assegurar a salvação individual no outro mundo. 2) O poder pastoral não é apenas uma forma de poder que comanda; deve também estar preparado para se sacrificar pela vida e pela salvação do rebanho. Portanto, é diferente do poder real que exige um sacrifício de seus súditos para salvar o trono. 3) É uma forma de poder que não cuida apenas da comunidade como um todo, mas de cada indivíduo em particular, durante toda a sua vida. 4) Finalmente, esta forma de poder não pode ser exercida sem o conhecimento da mente das pessoas, sem explorar suas almas, sem fazer-lhes revelar os seus segredos mais íntimos. Implica um saber da consciência e a capacidade de dirigi-la. Esta forma de poder é orientada para a salvação (por oposição ao poder político). É oblativa (por oposição ao princípio da soberania); é individualizante (por oposição ao poder jurídico); e co-extensiva à vida e constitui seu prolongamento; está ligada à produção da verdade - a verdade do próprio indivíduo (FOUCAULT, 1995, p. 237).

O Estado, então, se investe das estratégias do poder pastoral para a multiplicação dos objetivos e agentes do poder pastoral. Assim, conforme Foucault (1995), o enfoque deste poder é o desenvolvimento do saber sobre o homem em torno de dois pólos: um, globalizador e quantitativo, concernente à população; o outro, analítico, concernente ao indivíduo. “E isto implica que o poder do tipo pastoral, que durante séculos por mais de um milênio - foi associado a uma instituição religiosa definida, ampliou-se subitamente por todo o corpo

social; encontrou apoio numa multiplicidade de instituições” (FOUCAULT, 1995, p. 238). Assim, em vez de um poder pastoral e de um poder político, mais ou menos ligados um ao outro, mais ou menos rivais, havia uma “tática individualizante” que caracterizava uma série de poderes: da família, da medicina, da psiquiatria; da educação, das formas jurídicas, das relações de trabalho, lugares estes, assumidos pelos indivíduos, tornando-os sujeitos.

Do ponto de vista jurídico, tornamo-nos sujeitos de direito a partir das garantias, tanto coletivas quanto individuais que, no Brasil, a Constituição da República de 1988 promete aos indivíduos desde o seu nascimento até a sua morte. A forma de exercício desses direitos e garantias depende de como os indivíduos serão atravessados pelo poder do Estado para constituírem-se ou não, sujeitos de direito. Daí as táticas globalizantes, individualizantes e divisoras do poder atuando na formação do sujeito. O sujeito amparado pela Constituição é o que se sujeita às leis e é atravessado pelo poder do Estado, enquanto que o sujeito que infringe as leis restringe sua liberdade e perde garantias. O sujeito criminoso representado nos vídeos e filmes, objeto deste trabalho, constitui-se, dentre outras formas, a partir das estratégias do poder legislativo e judiciário do Estado na separação dos indivíduos cidadãos e criminosos, livres ou presos. Retomamos aqui a discussão de Agamben (2004) sobre a tanotopolítica e a estratégia de poder do Estado para direcionar sua proteção legal. Ademais, a estratégia de filmar o crime e publicar o conteúdo na plataforma *YouTube* fortalece as relações de poder, na medida em que guarda correspondência com o regime de visualidade de mais de uma década de cinema identitário no Brasil, além disso, afirma como verdadeiro o discurso dos espaços segregados como sítios de violência, espalha o medo e provoca efeitos de “barbárie” e “espanto” ao espectador.

Se os sujeitos se constituem a partir das diferentes estratégias de poder manifestadas nas lutas, práticas de resistência e posições que assume, Foucault (1995) problematiza questões caras à sua análise: “como o poder se exerce?”, ou melhor, “como os indivíduos exercem o seu poder sobre os outros?” (FOUCAULT, 1995, p. 240).

Como já dissemos, Foucault (1995) entende o poder como relação, e não como dominação - sendo este um efeito do exercício do poder e propulsor das lutas - o que caracteriza um jogo de relações entre indivíduos (ou entre grupos). Pois, ainda segundo o referido autor, “não devemos nos enganar: se falamos do poder das leis, das instituições ou das ideologias”, se falamos de estruturas ou de mecanismos de poder, “é apenas na medida em que supomos que ‘alguns’ exercem um poder sobre os outros” (FOUCAULT, 1995, p. 240). Assim, o termo “poder” designa relações entre “parceiros”, que segundo Foucault (1995),

deve-se entender por isto não um sistema de jogo, mas apenas - e permanecendo, por enquanto, na maior generalidade - um conjunto de ações que se induzem e se respondem umas às outras.

Desta forma, Foucault (1995) esclarece que o exercício do poder não se dá entre indivíduos, mas em forma de prática, de ação de alguns sobre os outros. Assim, o poder só existe em ações e não há quem o possua:

o poder não é da ordem do consentimento; ele não é, em si mesmo, renúncia, uma liberdade, transferência de direito, poder de todos e de cada um delegado a alguns (o que não impede que o consentimento possa ser uma condição para que a relação de poder exista e se mantenha); a relação de poder pode ser o efeito de um consentimento anterior ou permanente; ela não é, em sua própria natureza, a manifestação de um consenso (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Para Foucault (1995), o termo “conduta” é o que melhor permite atingir aquilo que há de específico nas relações de poder. “A ‘conduta’ é, ao mesmo tempo, o ato de ‘conduzir’ os outros (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos) e a maneira de se comportar num campo mais ou menos aberto de possibilidades” (FOUCAULT, 1995, p. 243). Assim, o exercício do poder consiste em “conduzir condutas” e ordenar a probabilidade e assim, “governar” a si e aos homens, uns pelos outros (FOUCAULT, 1995, p. 244). Portanto, os indivíduos tornam-se sujeitos na relação de si consigo mesmo, a partir do exercício do poder e de uma história da verdade. Por meio de práticas conduzidas pelas/nas relações de poder e de resistência, os sujeitos posicionam-se não numa ação voluntária e consciente, mas inserida numa rede - uma rede de poderes horizontais que circulam e atravessam os indivíduos a fim de torná-los sujeitos.

Ainda sobre as posições do sujeito criminoso nos vídeos e as relações de poder imbricadas em sua prática, trazemos mais um vídeo:

Figura 26: Vídeo gravado em celular pode elucidar crime em Feira de Santana – TVGeral.com.br



fonte: youtube.com

O vídeo com 0:59 segundos e mais de 50 mil visualizações traz um exemplo da incerteza quanto à identidade do assassino. Na legenda do vídeo, a descrição: *“Imagens gravadas por um aparelho celular e compartilhadas através do WhatsApp podem ajudar a Delegacia de Homicídios e Proteção à Pessoa (DHPP) na identificação dos autores de um assassinato ocorrido no mês de abril deste ano em Feira de Santana. A vítima foi o adolescente Felipe Melo Santos, 17 anos, encontrado morto na localidade da Cabrita, próximo ao conjunto Viveiros”*³⁶. Em todo o vídeo focaliza-se o corpo da vítima, que sentada, segura as duas pernas com as mãos escondendo o rosto entre elas. O primeiro disparo é proferido e a vítima permanece sentada. Os demais disparos são feitos e a vítima cai de lado e, em seguida, estira-se no chão por completo.

Em todo o vídeo, os únicos indícios de autoria do homicídio são apresentados quando o atirador transita na frente da câmera e profere, com voz masculina: *“tá filmando? Vai, filma”*. O assassino é negro, cabelos curtos e crespos e veste uma camisa amarela. Ao proferir alguns disparos sobre o corpo e a cabeça da vítima, o assassino se reporta novamente ao comparsa e diz *“filma o olho, filma o olho lá ó”*, referindo-se à bala que atravessa o rosto da vítima. Em seguida, o assassino pede ao comparsa que dê close no rosto deformado.

³⁶ O conjunto habitacional Viveiros está localizado numa zona periférica da cidade de Feira de Santana - BA, considerada a região mais populosa da cidade, onde o crescimento demográfico não acompanhou o crescimento econômico e imobiliário.

Figura 27: sequência de fotogramas 15



Fonte: *youtube.com*

Interessante notar o registro linguístico que marca o título do vídeo no *YouTube*: “Vídeo gravado em celular **pode** elucidar crime em Feira de Santana”. Aqui, fica marcado na língua, bem como nas imagens, que a elucidação plena do crime não se dá, uma vez que a identidade do criminoso não é revelada por completo.

Outra questão crucial é pensar na representação e no posicionamento do sujeito criminoso por meio da estratégia de filmar. Ao filmar o ato criminoso, o assassino ou seu comparsa podem escolher o posicionamento da câmera, roteirizar, cortar, dar *close* ou ficar em plano aberto para enunciar o crime por meio das imagens. Chamamos atenção aqui, não para o posicionamento físico dos sujeitos mostrados no vídeo, mas para o posicionamento sócio-histórico do criminoso e da vítima. Para Foucault (2008, p. 59) “as posições de sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos”, pois uma posição-sujeito não preexiste ao discurso, mas se produz, se materializa e pode ser apreendida nele.

Ressaltamos que a noção de posição-sujeito para Foucault não se relaciona ao domínio da geografia, mas indica um lugar historicamente constituído e representado no discurso. Assim, quando o assassino do vídeo pratica o ato criminoso, esconde sua face do quadro da câmera - embora publique o vídeo nas redes sociais - sua posição é representada nas imagens como o lugar, i - do pobre, morador da periferia; ii - do assassino, aquele que comete crime de homicídio, segundo a lei vigente, iii - do anonimato, uma vez que não deixa seu rosto aparecer nas imagem, iv - do feitor do próprio vídeo. Sendo assim, ao se identificar com determinados saberes, o sujeito se inscreve em uma formação discursiva e passa a ocupar, não mais o lugar de sujeito empírico, mas sim o de sujeito do discurso.

A representação do sujeito criminoso no *YouTube* - produção vidiática - coloca o assassino num lugar diferente daquele ocupado pelo assassino que não filma o próprio crime. Enquanto a prática criminosa é resultado direto de um controle social normativo, legislativo e jurídico, a filmagem do próprio homicídio dá ao assassino uma margem de liberdade e controle de si - de sua representação. Como dissemos, há como apagar o rosto, deslocar a câmera, focar, distanciar, começar e acabar a filmagem em pontos estratégicos. O sujeito dos vídeos, em certa medida, se constitui e se posiciona num duplo processo: por um lado, ele se objetiva por saberes constituídos como verdade, e por outro lado, ele assume seus desejos, vontades, que estão intrinsecamente ligadas a relações de poder e técnicas de dominação.

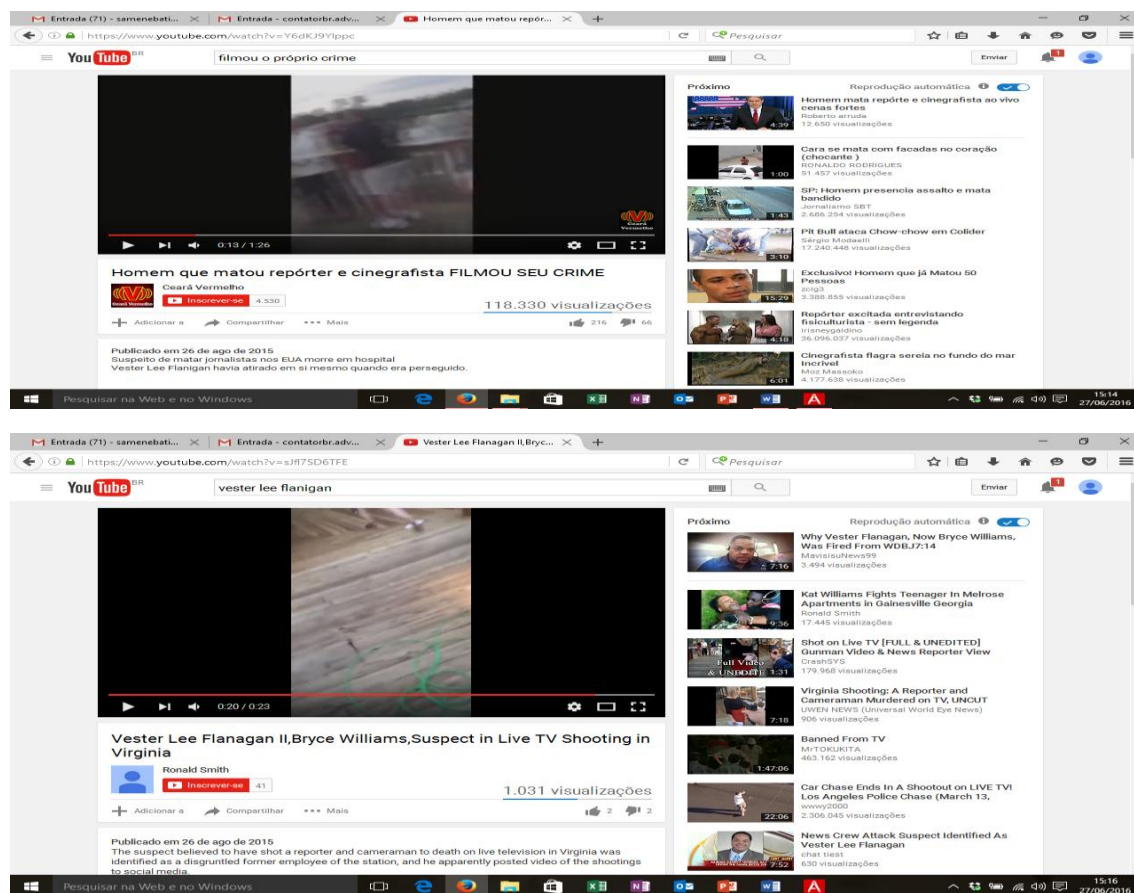
Esse apagamento do rosto é também encontrado em outros dois vídeos que compõem o *corpus*. Neles, há um controle preciso da forma como o assassino se revela, já que a câmera - em suas mãos - não revela seu rosto, mas sua identidade é mostrada pela “assinatura” digital, quando o sujeito criminoso posta o vídeo no *twitter* e *YouTube*.

Em *Notícias de uma guerra particular* há, também, o apagamento da identidade de alguns entrevistados, muitos deles, menores de 18 anos, acolhidos em institutos de medidas socioeducativas. Nas falas dos condenados diante das câmeras, a ausência de arrependimento: “matar policial é motivo de comemoração”. Na fala dos policiais, a desesperança: “Quando saiu do espaço dos ricos para o espaço dos pobres a coisa ficou mais violenta. As mortes começaram a aparecer na mídia, sair do espaço da favela” (Policial Hélio Luiz). A narração - em *off* - , por sua vez, enuncia o “beco sem saída” da relação entre moradores da favela e a polícia: “Na primeira terça-feira de cada mês, um camburão escoltado por três carros da Polícia Civil deixa a avenida Suburbana no Rio de Janeiro, sede da Delegacia de Repressão a Entorpecentes e vem para este ferro velho no Caju. O comboio transporta toda a droga apreendida durante o último mês, uma quantidade que pode variar de duzentos quilos a três ou quatro toneladas”. Num outro momento, “a expansão do tráfico de drogas a partir da metade da década de 1980 é diretamente responsável por um crescimento vertiginoso do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por balas de grosso calibre”. Ainda em relação ao crescimento do tráfico de drogas: “A Polícia Federal estima que hoje o comércio de drogas empregue 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade. Nem todas essas pessoas moram em favelas, no entanto, a repressão se concentra exclusivamente nos morros cariocas”. Por fim, “este programa, rodado ao longo de 1997 e 1998, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador”.

Seguindo a análise, ressaltamos, que os dois vídeos descritos a seguir não são singulares aos demais já analisados, embora sejam fundamentais para pensarmos a construção do campo de memória sobre o crime e sua representação nas materialidades midiáticas do *YouTube*. Ademais, trata-se do único vídeo em que o homicídio não aconteceu no Brasil, e nem num cenário que envolva tráfico de drogas ou segregação sócio-espacial. Entretanto, dentro de uma metodologia de coleta dos vídeos para essa pesquisa, eles aparecem como dado fundamental para pensarmos nas condições de possibilidade tecnológica - internet, câmera de celular, sinal digital, plataformas digitais etc - e na publicização do acontecimento filmado a nível mundial.

Dentro do campo de memória em estudo, não são relevantes apenas as singularidades dos objetos, mas sobretudo, as estratégias para atualização dos discursos no interior da história, tornando os vídeos a seguir expostos, uma amostra relevante do uso do aparelho de celular para divulgar a prática criminosa.

Figura 28: Homem que matou repórter e cinegrafista FILMOU SEU CRIME (1) Vester Lee Flanigan II, Bryce Williams, suspect in live TV Shooting in Virgínia (2)



fonte: youtube.com

Os dois vídeos trazem o mesmo acontecimento criminoso, entretanto, no segundo vídeo, as imagens aparecem sem edições, ou seja, na íntegra, na forma como o vídeo foi veiculado pelo agente. O primeiro vídeo, ao contrário, foi reeditado pela mídia jornalística por meio de borrões de censura, cortes, intervenções e comentários. Ademais, o primeiro vídeo tem 1:26 minutos de duração e 118.330 mil visualizações no *youtube.com*, enquanto o segundo vídeo tem 0:23 segundos de duração e 1.031 visualizações. Insta ressaltar que a publicização do fato foi muito mais ampla na rede de televisão, em noticiários de todo o mundo.

Em ambos os registros audiovisuais, a história que impactou o mundo tornou-se, no *corpus*, verdadeiro marco, já que, ao contrário dos outros vídeos coletados, que reportam micro acontecimentos que mal circularam nas redes abertas de televisão brasileira, o caso do Repórter americano que matou os colegas - uma repórter e um cinegrafista, filmou tudo pelo celular, postou na rede de internet e depois suicidou-se - viralizou no mundo inteiro em agosto de 2015.

Vester Lee Flanagan, 42 anos, negro, americano, se apresentava como “Bryce Willians”, no canal WBDJ, como apresentador e repórter. Antes da WBDJ, Flanagan/Willians, trabalhou em diversos outros canais, inclusive numa afiliada da NBC. Antes do “escândalo”, no dia 26 de agosto de 2015, o mundo não conhecia Vester Lee Flanagan. Após o duplo homicídio contra dois ex-colegas de trabalho, ato criminoso filmado e postado no twitter pelo próprio Flanagan, seguido de tentativa de fuga e de suicídio, o fato foi notícia mundial. Logo, os jornais, os blogs, as revistas começaram as apostas sobre o atirador: “infeliz”, “vítima de racismo”, “descontrolado”, “pessoa difícil”, “imprevisível”. Esse era Flanagan, o sujeito que cometeu um crime que “chocou os americanos e era mostrado por apresentadores de TV consternados”. Na “O globo” virtual, retomando a NYT, há uma descrição do crime, conforme enunciado pelo primeiro vídeo:

Num crime transmitido ao vivo pela TV e repetido pelos noticiários de todo o mundo, o repórter Vester Lee Flanagan (que se apresentava como Bryce Williams) abriu fogo enquanto uma equipe fazia uma entrevista na Virgínia, matando dois ex colegas — uma repórter e um cinegrafista — e ferindo a entrevistada, na cidade de Moneta. Em um vídeo gravado e divulgado pelo próprio autor, é possível ouvir os tiros e a dupla à frente da câmera correndo. O atirador fugiu após disparar ao menos seis vezes. Depois, tentou suicídio e morreu horas mais tarde, segundo a polícia estadual. Flanagan já havia feito ameaças a outras pessoas com quem trabalhou. Na transmissão, a repórter Alison Parker, da WBDJ, entrevista uma empresária e não percebe a aproximação de Flanagan. Ela é surpreendida pelos tiros, enquanto o cinegrafista Adam Ward é atingido e cai morto no chão. Aos gritos, Alison corre em meio a outros disparos, e a transmissão é cortada, mostrando uma

expressão de surpresa da apresentadora. O crime chocou os americanos e era mostrado por apresentadores de TV consternados. Nos primeiros momentos, enquanto não estava claro quem era o atirador, as escolas perto da Bridgewater Plaza, onde ocorreu o episódio, tiveram as portas fechadas e a segurança reforçada. Equipes de segurança emitiram um alerta máximo para caçar o suspeito, enquanto em Nova York a polícia reforçava a segurança em emissoras de TV. Segundo o presidente e diretor-geral da emissora, Jeff Marks, o atirador era uma pessoa difícil (O GLOBO, 26/08/2015).

Nos vídeos, a acontecimentalização³⁷ do caso Flanagan emana muito mais do vídeo “produzido”, “roteirizado” e “protagonizado” pelo próprio atirador, do que dos próprios homicídios. A partir de nossas discussões anteriores sobre o poder e a verdade, esta última é produzida no vídeo de modo que imaginemos como as vítimas foram executadas de maneira “cruel”, e tal crueldade é própria de um poder concernente aos mecanismos específicos e estratégicos suscetíveis de induzir comportamentos ou discursos, ou seja, da forma como Flanagan filmou seu próprio ato criminoso. Em uma das mãos, a arma de fogo, na outra, um celular, e logo depois, a inserção do vídeo num miniblog (Twitter) do criminoso: a acontecimentalização da realidade em forma de “filme”. Eis o fato que “chocou” o mundo. Vale salientar que, “acontecimentalizar”, no trabalho genealógico de Foucault (1990, p. 63), é tomar um conjunto de práticas singulares para fazê-los emergir como diferentes regimes de saber e de poder, é tomar as práticas sob o viés histórico. No caso Flanagan, três práticas foram possíveis, historicamente, para a formação do acontecimento: o homicídio, a gravação do vídeo e, por último: a publicação do vídeo nos espaços digitais. Assim, para tais práticas, o acontecimento desdobra-se na prática criminosa e na prática de gravação/publicização do vídeo:

³⁷ Conceito tratado por Foucault no texto *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*. Bulletin de la Société française de philosophie, Vol. 82, n° 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Tradução de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. No texto, Foucault explica a definição da "acontecimentalização" não como uma história acontecimental, mas a conscientização das rupturas de evidência induzidas por certos fatos. O que se trata, então, de demonstrar é a irrupção de uma "singularidade" desnecessária: o acontecimento que representa o encarceramento, o acontecimento do surgimento da categoria de "doenças mentais" etc. A acontecimentalização da história deve, portanto, se estender de maneira genealógica por meio de uma acontecimentalização de nossa própria atualidade. Em outras palavras, os acontecimentos devem ser investigados no interior da história.

Figura 29: Sequência de fotogramas 16



Fonte: *youtube.com*

Notamos, assim, que o rosto do assassino não foi filmado, mas sua identidade foi revelada no momento em que o mesmo posta o vídeo nas mídias sociais. Acreditamos que, na era digital, os indivíduos são constituídos em sujeitos ao se inscreverem em práticas sociais interativas, como no caso das redes sociais, que formam/fragmentam suas identidades. Ressaltamos que a identidade é tomada aqui como processo, em que certos modos de subjetivação, poder e discursos corroboram para a constituição da identidade nas mídias sociais (*Facebook, instgram, twitter, YouTube*), e não como algo dado, cristalizado.

O funcionamento destes dois vídeos - no interior do campo de memória sobre a violência nos espaços fílmicos e audiovisuais desde o final do século XX no Brasil - não se inclinam ao campo de presença, tampouco estão inseridos num campo de concomitância, mas atualiza o registro da morte nas condições de visibilidade próprias dos vídeos coletados. A memória imagética que liga estes últimos vídeos aos outros, e aos filmes separados para análise, não está na semelhança, mas na condições estratégicas de existência dessas imagens em movimento.

Seguimos a análise com mais um vídeo que enuncia e salienta a ação do criminoso

que, além de cometer o homicídio e filmar, posta no *YouTube*.

Figura 30: *Criminosos executam vítima, gravam vídeo e postam nas redes sociais*

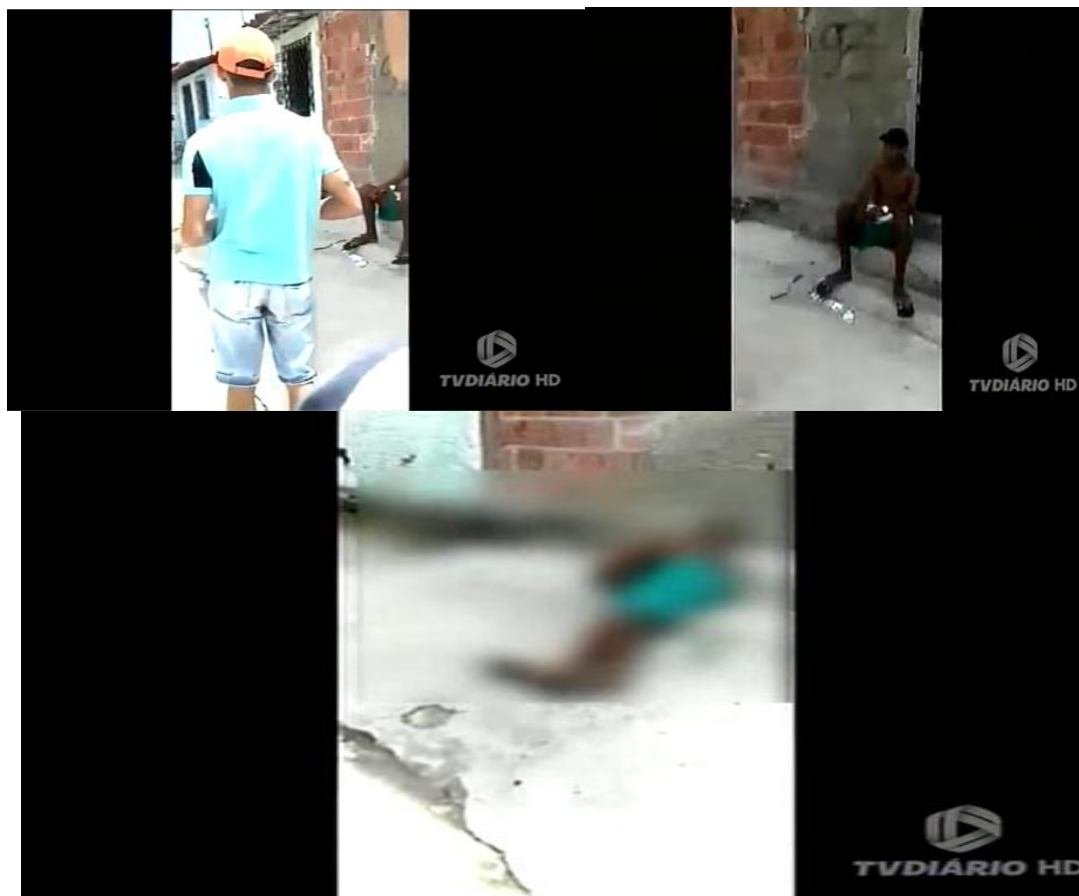


Fonte: *youtube.com*

O vídeo se inicia com a narração do jornalista da TV Diário anunciando um crime cometido com “*barbárie*” na “*zona periférica de Fortaleza*”, favela de São Miguel, onde os criminosos, além de praticarem o ato criminoso, “*filmaram, postaram nas redes sociais, bem como enviaram o vídeo para policiais*”. A TV Diário mostra o vídeo em câmera lenta e descreve o assassino que está de costas, de camisa azul, boné laranja, um rojão em uma das mãos, e na outra, a arma do crime. Ao redor dele, vários comparsas.

Logo depois que a câmera mostra o assassino, foca-se o corpo da vítima, que antes de receber os disparos, está “*tranquilo*”, e sentado na calçada. Em seguida, começam os disparos. Depois do terceiro disparo, o corpo da vítima cai, e mesmo assim, o executor continua a proferir tiros (ao todo são 20). No meio dos tiros, ouve-se a voz de uma mulher, quem supostamente está segurando o celular e filmando o assassinato. Ela diz: “*continua! descarrega! dá na cara, vai!*”, conduzindo o atirador a proferir mais disparos, enquanto aproxima a câmera do corpo da vítima. Insta ressaltar que os últimos quatro tiros são proferidos por outro comparsa, que recebe a arma do primeiro assassino mostrado no vídeo.

Figura 31: seqüência de fotogramas 17



fonte: [youtube.com](https://www.youtube.com)

No vídeo narrado, nota-se, novamente, o excesso de violência marcando a narrativa, bem como, presente a regularidade espacial da periferia como o lugar do crime, dado presente num regime de visualidade de grandes produções cinematográficas brasileiras. Enfatizamos também, o que a TV Diário mais frisou na narrativa da notícia: o fato de os assassinos postarem o vídeo nas redes sociais e, ainda, enviarem-no para a polícia.

Em primeiro lugar, consideramos que as ações: matar alguém, utilizar tecnologia para produção de vídeos, e postar um arquivo nas redes sociais são, como já discutimos, relações de poder. Segundo Pimenta (2015), para uma compreensão adequada das maneiras pelas quais grupos ligados ao crime exercem poder e estabelecem formas de controle social sobre determinados segmentos da população é preciso contextualizar a emergência das novas formas de crime organizado no interior do processo de expansão urbana no Brasil. O surgimento acelerado de grandes metrópoles, onde se formaram zonas de segregação social e

espacial, caracterizados por situações de pobreza e vulnerabilidade social, deu-se paralelamente ao crescimento da violência e do recurso a práticas ilegais, produzindo a territorialização da violência no espaço urbano. Do ponto de vista geográfico, esse fenômeno consiste na formação de territórios controlados, redutos de poder do crime organizado que daí comandam a sua atuação na cidade, mobilizando, para isso, “exércitos” formados pela população excluída pela segregação e desigualdade social ligada ao tráfico de entorpecentes e à contravenção (FERREIRA e PENNA apud PIMENTA, 2005, p. 156). Ainda segundo a autora, os territórios são espaços concretos, apropriados e ocupados por grupos sociais, o que lhes confere raízes e identidade. Nesse sentido, os diferentes territórios da cidade operam de forma dinâmica para a construção de subjetividades urbanas, sejam elas ligadas à pobreza, à riqueza ou à violência. Os territórios da violência são, assim, fruto da produção do espaço social pelos agentes sociais de formas excludentes. Formam-se a partir da fragmentação do tecido urbano, cindindo a cidade em espaços elitizados e periféricos, onde predominam a pobreza, a informalidade e a autoconstrução, a cultura de subsistência, a desvalorização imobiliária, as relações precárias com o Estado (expressadas pelas múltiplas formas de abandono institucional) erguendo barreiras estruturais à cidadania e tornando esses territórios mais vulneráveis à criminalidade. Todo esse processo histórico de formação dos espaços periféricos é discursivizado nos filmes sob análise, especialmente em *Cidade de Deus*, quando na primeira parte do filme, é mostrada a formação do conjunto habitacional e o escoamento da população “indesejada” da região central para lá.

Ademais, o uso do vídeo para enunciar o crime ao mundo (*YouTube*) e à polícia (envio particular por aplicativo de mensagem) é uma estratégia de poder que ressignifica o sujeito nesse lugar da criminalidade, na medida em que expor “as penas” diminiu a reincidência, uma verdade jurídica de nossos tempos. Por meio de regras locais, estabelece-se um controle sobre quem deve morrer e quem pode matar. Pimenta (2015) afirma que os motivos para que a sentença de morte seja decretada também precisam ser validados junto aos superiores na hierarquia do grupo que controla a localidade. Em um primeiro momento, as determinações sobre o que é considerado legítimo e ilegítimo na decisão pela sanção máxima (pena de morte) parecem se orientar por critérios de ordem moral. Porém, o poder de coerção também é sustentado por meio da mesma violência que faz do exemplo seu instrumento maior de intimidação: no comércio de drogas, quem não paga a dívida, tem de morrer³⁸. Assim, mostrar

³⁸ Segundo Lopes Jr. (2009, p. 61), “nesses mercados, a incerteza é contrabalanceada pela construção da reputação dos principais. Daí o recurso à violência extremada, como a tortura e a eliminação física dos desafetos, ter se tornado de uso corrente. Todos sabem com quem, e de quem se está falando”.

o crime nas redes sociais não significa, nesta rede de poder, se entregar ao Estado, mas reafirmar políticas hierárquicas na periferia, além de maximizar a eficácia dos “códigos de conduta” locais. Tais códigos de conduta, por sua vez, precisam ser obedecidos para a manutenção das relações de poder instituídas, e do controle social - cuidado de si e dos outros.

Foucault (2002), ao estudar a sexualidade como um dispositivo de subjetivação, desvenda alguns aspectos: como o homem se constitui como sujeito de conhecimento, de ação sobre os outros e como sujeito de ação moral sobre ele mesmo. O modo de o sujeito se relacionar com ele mesmo esboça-se por meio de um conjunto de técnicas, que o possibilitam sua constituição como sujeito da própria existência. Esse conjunto de técnicas, formuladas como resultado de uma disposição de saberes, criado para instituir o sujeito como objeto de conhecimento, está agrupado em: tecnologias de produção, tecnologias de signos, tecnologias de poder e em tecnologias do eu. O uso dessas técnicas possibilita, ao sujeito, relacionar-se consigo, com os outros e com o meio material e institucional no qual está inserido.

O primeiro grupo de tecnologias possibilita que ações, pensamentos e objetos sejam produzidos ou transformados. O segundo permite formar um sistema de signos, a fim de atribuir sentidos, símbolos ou significados à vida material e ao relacionamento interpessoal e intrapessoal. As tecnologias de poder visam a determinar a conduta dos indivíduos, procurando submetê-los a determinados procedimentos e interdições, cuja finalidade reside na objetivação do sujeito. E, as tecnologias do eu, possibilitam que os indivíduos, por si mesmos ou auxiliados por outros, empreguem algumas técnicas sobre seu corpo, pensamento e conduta. Ao operar essas técnicas, o indivíduo anseia a transformação de si, a fim de atingir determinado resultado que, naquele momento, o satisfaça.

A ética, na perspectiva de Foucault (2002), corresponde ao modo como o indivíduo se constitui como sujeito moral, demonstrando a maneira pela qual ele tece relações com o conjunto de regras e sente-se, voluntariamente, obrigado a aplicá-lo. Por sua vez, a moral é entendida como conjunto de regras, configurando-se no sistema de prescrições e de códigos de conduta que são apresentados e sugeridos ao indivíduo. De acordo com Foucault (2002), a ética é parte da moral, e a moral refere-se àquela do pensamento grecoromano, cujo ideal ético é de fazer da vida uma obra de arte. Nesse caso, um estilo de vida, ou uma estética da existência, intimamente ligado à ética e moral greco-romana, deveria ser colocado em prática. A estética da existência, compreendida como produção inventiva de si, pode ser compreendida tanto como práticas de sujeição quanto percebidas como diferentes maneiras encontradas pelo sujeito de se constituir e de se conduzir moralmente. As práticas de si não

ocorrem desprendidas do meio social, mas estão associadas às técnicas que são engendradas e veiculadas externamente ao sujeito. Isso significa que o ideal ético, derivado desses procedimentos, encontra-se associado aos saberes e às relações de poder. Em outras palavras, as técnicas inventivas de si, resultantes da relação do ser-consigo, estão intercaladas ao ser-saber e ao ser-poder. O sujeito é produto da dinâmica e da intersecção desses três elementos, sendo constituído a partir de simultâneos processos de sujeição e de subjetivação.

Ainda segundo Foucault (2002), o modo com que cada um entende a si e o mundo está relacionado a jogos de verdade. Esses jogos estabelecem os conceitos de falso e verdadeiro, correto, incorreto, adequado e inadequado, sinalizando o que pode ser considerado como ético. E, para perceber como os sujeitos se constituem, é preciso estudar as práticas inventivas de si e de relação consigo mesmo, presentes nos sucessivos episódios da vida cotidiana, a fim de desvendar os jogos e o conjunto de verdades que as elaboraram ou foram construídos a partir delas. A partir das lições foucaultianas sobre o ser-consigo, entendemos que o assassino, ao matar, filmar a postar o crime, pratica modos de se reinventar, cuidar de si, dos outros e manter códigos de conduta importantes para o funcionamento do meio em que vive:

Na verdade toda ação moral implica uma relação com o real que ela se realiza, e uma relação com o código ao qual ela se refere; mas também implica uma certa relação consigo mesmo; esta não é simplesmente ‘consciência de si’, mas constituição de si como sujeito moral, na qual o indivíduo circunscreve a parte dele próprio que constitui esse objeto de prática moral, define a sua posição em relação ao preceito que ele acata (FOUCAULT, 2002, p. 213- 214).

No interior do campo de memória, visualizamos as formas pelas quais os sujeitos envolvidos nas narrativas fílmicas e vidiáticas se constituem por meio de práticas de si. Em *Cidade de Deus*, Buscapé, personagem central do longa, representa o desassujeitamento das normas instituídas ao seu redor relativas ao tráfico de drogas e à criminalidade. Nesse processo de distanciamento, há a instauração de novas regras e normas pelas quais a personagem foi levada a dar sentido e valor à sua conduta, aos seus deveres, aos seus prazeres e aos seus sentimentos. Ou seja, quais os “jogos de verdade” em que o sujeito se constituiu como avesso ao “mundo do crime”. O mesmo se dá no processo inverso da maioria das personagens. Na constituição das “leis” da favela marca-se o domínio que os sujeitos criminosos exercem sobre si mesmos que os torna capazes de, portanto, exercer um poder sobre os outros. Portanto, são as “práticas de si” que determinam a moral vigente.

O mesmo se dá em *Notícias de uma Guerra particular*, na ocasião do depoimento de

uma senhora que cuidou de Sandro como se fosse sua mãe. A senhora relata que Sandro “queria mudar, queria trabalhar, queria ser famoso, mas que ninguém lhe daria oportunidade”, razão pela qual teria de “*escolher continuar no crime*”. Vemos, portanto, que Foucault não define o sujeito, mas sim, realiza uma “história da verdade”, onde busca saber quais “jogos de verdade” estavam presentes para que os indivíduos, na sua relação consigo mesmo que os tornaram sujeitos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido neste trabalho perseguiu as respostas às primeiras indagações, a partir das quais surgiram tantas outras questões, caras à pesquisa. Sobre uma primeira versão da tese, constituímos uma antítese, que a fragilizou por completo. O olhar sobre o objeto teria que mudar. E mudou.

Começamos a investigar pequenos acontecimentos relatados em formato de vídeo que foram publicizados na plataforma digital *YouTube*, e chegamos a um largo campo de memória que engendra a constituição de um sujeito criminoso aos regimes de visualidade sobre a violência no Brasil, a partir do cinema. A seleção do *corpus* foi, ao mesmo tempo, causa e consequência das perguntas de pesquisa. *A priori*, selecionamos vídeos do *YouTube* que tinham uma regularidade incomum: cenas de homicídio gravadas, em sua maioria, pelos próprios criminosos, e depois, postadas na rede de internet. Em segundo plano, era preciso investigar as condições de possibilidade para a existência destes vídeos enquanto objeto, o que nos levou ao cinema de retomada e ao cinema identitário brasileiro, sobretudo às produções do final do século XX e início do século XXI, filmes que nos fizeram compreender como e porque o olhar do espectador brasileiro convergiu para os espaços de segregação espacial no país, e como a violência foi delimitada em novas discursividades.

Em primeiro lugar, analisamos os regimes de visibilidade que possibilitaram o aparecimento de vídeos no *YouTube*, os quais mostram cenas de crime e violência registrados por aparelhos de celular. O processo de convergência tecnológica, o sinal digital, o aumento crescente da qualidade das imagens captadas por aparelhos de celular, e sobretudo, a criação e popularização dos aplicativos das redes sociais para *smartphones*, bem como do próprio *YouTube*, possibilitaram a saída do sujeito criminoso do anonimato. As estratégias de virtualização dos crimes reais são entrelaçadas com as estratégias de criar o efeito de realidade aos crimes enunciados pelo cinema. No interior de um campo de memória, ao mesmo tempo que o cinema de retomada mostra a “realidade como ela é”, os vídeos mostram a ficcionalização da realidade no *YouTube*.

Em segundo lugar, focalizamos nos regimes de visualidade que o *corpus* evoca. Destaca-se a tematização da violência urbana ligados ao tráfico de drogas e aos espaços de segregação espacial em quase todos os vídeos e em todos os filmes trazidos à análise, tendo em vista o contexto histórico de produção dessa materialidade. A representação das favelas e periferias, das ruas das grandes cidades brasileiras e dos presídios mostra, nos filmes e vídeos

sob análise, uma visão complexa do contexto social, econômico e político vivido no Brasil ao final do século XX e primeiros anos do século XXI.

Outrossim, as condições históricas de produção dos filmes trazidos à análise, irrompem de um regime de visualidade de denúncia à desigualdade social, à falta de políticas públicas para o combate à violência e ao tráfico de drogas em relação a um realismo estético, sem romantização dos anti-heróis da favela. Muito embora a visualidade gerada a partir de filmes como *Cidade de Deus*, *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular* - no cinema identitário e de retomada - tenham descortinado problemas sociais, econômicos e culturais no Brasil aos olhos da grande massa populacional, o campo de memória em torno da apropriação imagética da favela mostrou um país “fora” (inerte) e “dentro” dos espaços segregados, sendo os últimos condicionados à violência, protagonizada pelo homem pobre e negro. Constitui-se, como vimos, um “Direito da favela” - pluralismo jurídico - que se justifica na violência de seus membros, e não no descaso do Estado com os problemas históricos territoriais de habitação, distribuição de renda e tráfico de drogas.

Observemos a rede de enunciados que atualizam o discurso sobre a violência:

Figura 32: mapa mental



Constatamos, no decorrer de algumas análises aqui presentes, que há estreita relação entre a memória e o discurso, nos moldes propostos por Foucault (2008). As materialidades estudadas - vídeos do *YouTube* e filmes - não se aproximam só porque formam, supostamente, um mesmo discurso sobre a violência e a criminalidade no Brasil ou produzem a mesma imagem (campo de presença). Por outro lado, não reconhecemos, apenas, vários discursos

diferentes que se entrecruzam para a formação das narrativas (campo de concomitância). Especialmente, as materialidades são agrupadas num campo de memória, uma vez que utilizam estratégias similares para a atualização de um discurso. Vimos que filmar, produzir, roteirizar, espetacularizar, e atingir espectadores são ações que fazem parte das estratégias compartilhadas por vídeos e filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa. O fio condutor de tais estratégias está no domínio da visibilidade e da visualidade que tornam visíveis e possíveis cenas de violência e criminalidade nas favelas e nos espaços periféricos no Brasil. A memória produzida na/a partir das materialidades imagéticas diz respeito a quem somos e quem são os sujeitos representados nos vídeos e filmes, as relações de poder, de saber e a produção discursiva de “verdade”, aqui delineada como uma verdade sobre a violência no Brasil a partir de um olhar para os espaços periféricos.

Os filmes e os vídeos trazidos para análise nos remete aos ecos de memória que se consolidam, e sobre os quais não questionamos, *a priori*. “O sujeito criminoso no *YouTube*” subtítulo deste trabalho, aparece para nós como irremediável, fadado à criminalidade. O cinema por sua vez, nos indica os motivos da formação desses discursos no interior de uma teia mnemônica.

Poderíamos falar de violência no Brasil e sua relação com o poder-dever de punir do Estado, com a falência do sistema carcerário, com a falta de segurança pública, ou com a tendência de endurecimento legislativo do Direito Penal. Mas vimos, em micro acontecimentos divulgados no *YouTube*, uma lacuna para explorar um vasto campo de memória, no interior do qual há uma atualização de saberes concernentes à violência e à criminalidade no Brasil desde o final do século XX. De lá para cá, acompanhamos o rompimento da invisibilidade dos setores sociais que vivem nos espaços de exclusão brasileiros por meio da veiculação cinematográfica e audiovisual.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

AMARAL, Augusto Jobim. (Org). Arteafectualidades: cinema, política e poder. In **Violência e cinema**: diálogos entre ficção e realidade. 1ª ed. Florianópolis: Tirant lo Blanch, 2018.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARBOSA, R. B.; BICALHO, P. P. G. Dispositivo-Favela, Relações de Poder e Produção de Subjetividade In: **Subjetividades, Violência e Trajetória Juvenis**. Rio de Janeiro : Gramma, 2014.

BAYM, N. **Internet Research as It Isn't, Is, Could Be, and Should Be**. TheInformation Society, London, 21: 229–232, 2005.

BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Adorno. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. Alceu. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, v. 08, n. 15, jul./dez. 2007.

BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral II**. 2ª Ed. Campinas: Pontes, 1989.

BOCADOINFERNO, **Snuffmoveis**: onde a vida é barata. <http://bocadoinferno.com.br/artigos/2014/06/snuff-movies-onde-a-vida-e-barata/>. Acesso em 20 de Dezembro de 2016.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. Revista **Verso e Reverso**, XXIX(55):47-56, UNISINOS, janeiro-abril 2010.

COELHO. Kamila Kristina Sousa França. A representação e o real em Michel Foucault. RevLet – **Revista Virtual de Letras**, v. 03, nº 01, jan./jul, 2011.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado. Orientador: Adilson - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL – CGI.br. **Pesquisa Sobre o Uso das Tecnologias de Informação e Comunicação no Brasil – TIC Educação 2018**. Coord. Alexandre F. Barbosa. São Paulo: CGI.br, 2018. Disponível em: <https://cgi.br/> Acesso em: 23 de março de 2019.

COSTA, Flavia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. (Coleção Campo Imagético).Campinas, SP: Papirus, 2011.

COURTINE, J.; HAROCHE, C. **Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions (du XVIe siècle au début du XIXe siècle)**. Paris: Rivage, 1988.

_____. VIGARELLO, G. Identificar traços, indícios, suspeitas. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Ed.). **A História do corpo: as mutações do olhar**. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. COURTINE, Jean Jacques. **Análise do discurso político**. O discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Ed. EDUFSCAR, 2009.

CRISTOFOLI, Eduardo Pires. Os Marcos tecnológicos do cinema digital. **Revista estudos do cinema - Famecos/PUCRS**. Porto Alegre, nº 15, agosto 2012.

DELEUZE, Giles. **Conversações, 1972 - 1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FELINTO, Erick. Videotrash: o Youtube e a cultura do —spoof na internet. **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez. 2008.

FOUCAULT, Michel. La Peinture de Manet. In: SAISON, M. (Dir.) **La peinture de Manet**. Suivi de Michel Foucault, un regard. Paris: Seuil, 2004.

_____. Os quatro cavaleiros do Apocalipse e os vermes cotidianos. In: **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

_____. Anti-retro. In: **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

_____. **A ordem do discurso**. Campinas: Loyola, 1998.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

_____. **O poder psiquiátrico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b

_____. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A Arqueologia do saber**. 7ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **História da Sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1999b.

_____. Qu'est-ce que les Lumières? In: **Dits et écrits.** Vol. IV. Paris, Gallimard, 1994a

_____, Le sujet et le pouvoir. **Dits et écrits.** Vol. IV. Paris, Gallimard, 1994b

_____. **Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung.** Bulletin de la Société française de philosophie, Vol. 82, n° 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990

_____. **Ditos e escritos III** - Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2011

_____. **Vigiar e punir: história das violências nas prisões.** Rio de Janeiro: Vozes, 1999a.

_____. O sujeito e o Poder. In Rabinow, P e Dreyfus. **Foucault, Uma Trajetória Filosófica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

_____. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975/1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999c.

_____. **História da Sexualidade III - o cuidado de si.** Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. Retornar à História. In: Motta, M. B, da (org). **Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas do pensamento.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, (1972 [2005]).

FRAGOSO, Suely, RECUERO, Raquel, AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRANÇA, Fábio Gomes. Foucault, o direito e a norma. **Revista Publius.** v.1, n.1, jan./jun. São Luís, 2014.

FREITAS, Guacira Barbosa de. **A relação entre mídia e periferia: um estudo sobre o projeto Central da Periferia da TV Globo.** Tese de doutorado. São Leopoldo. 2011.

GUATARRI, Félix. **La revolución molecular.** Madrid: Errata Naturae, 2017.

HAMBURGER. Esther, Visibilidade, visualidade e performance em 11 de setembro de 2001.

in. **Visualidades hoje**. Salvador, Compós, 2013.

_____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente – reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Revista Novos Estudos**, n° 79, São Paulo, 2007.

_____. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: **O cinema do real**. op. cit., p.196-215. 2005.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

KOBS, Verônica Daniel. Vampiros e Zumbis do século XXI. Revista **Scripta Alumni** - Uniandrade, Curitiba - PR, n. 16, 2016.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **A Tela Global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Ed. Sulina, Porto Alegre: 2009.

LOPES, Marcelo Silva; KRAUSS, Regina. O sujeito e a visualidade: parábolas do olhar contemporâneo. Revista **Visualidades**. Goiânia v.8 n.2 p. 251-267, 2010.

LOPES JR. Edmílson. As redes sociais do crime organizado: a perspectiva da nova sociologia econômica. Revista **Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, n. 69, p. 53-68, 2009 <dx.doi.org/10.1590/S0102-69092009000100004>.

MARSON, Melina Izar. O cinema da retomada: **Estado e cinema no Brasil da fissolução da embrafilme à criação da ancine**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Fevereiro, 2006.

MARTINS, Vinicius. **Fundamentos da atividade cinematográfica e audiovisual** – 2.ed. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MILANEZ, Nilton; PRATA, Vilmar. Sujeito digital. Espaço, corpo e vídeos de suicídio em uma cidadezinha qualquer no youtube. MOARA – **Revista Eletrônica do Programa de Pós-**

Graduação em Letras. UFPA, 2015.

MORALES, Camila Pereira. **Transgressões à publicidade clássica:** novos suportes e formatos da publicidade contemporânea. 2011. 363 fl. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Faculdade de Comunicação Social - FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, 2011.

NAGIB, Lúcia. A língua da bala. In Sabrina Sedlmayer e Maria Esther Maciel (eds), **Textos à flor da tela.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

PORTUGAL, D. B.; ROCHA, R. L. M. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. **E-compós**, Brasília, v. 12, n. 1, jan. / abr. 2009. Disponível em: . Acesso em: 24 abril 2018.

_____. O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do Século XIX. **discursos fotográficos**, Londrina, v.7, n.11, p.33-54, jul./dez. 2011.

PIMENTA, Melissa de Mattos. Relações de poder e controle social em áreas de grande exposição à violência. **Civitas**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 84-104, jan.-mar. 2015.

PRUVOST, J. **Dictionnaires et nouvelles technologies.** Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

PRYSTHON, Angela. Banalidades, minimalismo e os paradoxos do real em Martín Rejtman. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Org.). **Políticas dos cinemas latino-americanos.** Palhoça: Unisul, p. 249-263. 2012.

_____. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico Estéticas contemporâneas e cultura mundial **PERIFERIA.** Volume 1. Número 1, Rio de Janeiro, 2009.

RABINOW, Paul. O conceito de Biopoder hoje. **Revista Ciências Sociais**, nº 24/Abril de 2006.

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

ROCHA, R. L. M.; PORTUGAL, D. B. Trata-se de uma imágica?: hibridação, visibilidade e (ir)realidade da imagem. In: ARAÚJO, D. C.; BARBOSA, M. C. **Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação.** Porto Alegre: Plus, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3171-1.pdf>. Acesso em: 19 abril 2018.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e prática discursiva. In: PEREIRA, Carlos Alberto M.; RONDELLI, Elizabeth; SCHØLLHAMMER, Karl E. (orgs.) **Linguagens da violência.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RISTUM, Marilena; BASTOS, Ana Cecília de Sousa. Violência urbana: uma análise dos conceitos de professores do ensino fundamental. in **Ciência e saúde coletiva**, vol.9, n.1, pp.225-239, 2003.

SALVO, Fernanda Ribeiro. **Marginalidade urbana em cena**: o advento do gênero favela no cinema brasileiro. *Animus: Revista interamericana de comunicação midiática*. V. 11, nº 22. Santa Maria - RS. 2012

SANTOS, Boaventura de Sousa. Notas sobre a história jurídico social de Pasárgada. In: SOUTO, Cláudio e FALCÃO, Joaquim (Orgs.); *Sociologia e Direito: textos básicos para a disciplina da sociologia jurídica*. São Paulo: Pioneira, 2002.

SERRANO, Paulo Henrique Souto Maior; PAIVA, Cláudio Cardoso. **Critérios de Categorização Para os Vídeos do Youtube**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, UFPB, Paraíba, 2008.

SILVEIRA, F. de A. A noção de rede em Foucault. *UNIMONTES científica*. Montes Claros, v.6, n.1, jan./jun. 2004.

TECMUNDO, **A história da google e do youtube**. Disponível em <http://www.tecmundo.com.br/youtube/2295-historia-do-google.htm> Acesso em Junho/2016.

WITZEL. Denise Gabriel. Acontecimento discursivo e memória de imagens na reprodução de sentidos “controlados” pela mídia. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 13, n. 2, p. 337-357, maio/ago 2013.

VALADARES. Pedro Henrique Vasconcelos. Ônibus 174 – a violência velada do Estado e o pânico moral. *Acta Scientiarum*. Human and Social Sciences Maringá, v. 32, n. 2, p. 165-171, 2010.

VIEIRA, Claudia de Souza da Natividade: **Cidade de Deus e a violência através dos espaços**: das linhas à tela - Florianópolis, SC, 91 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós- Graduação em Literatura, 2011.

XAVIER. Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, núm. 51, julho-diciembre, 2006.

ZALUAR, Alba. Crime, medo e política. In: ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 3ª edição, 2003. p. 209-232.

_____. ZALUAR, Alba. **Crime organizado e crise institucional**. Núcleo de Pesquisa das Violências. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_periodicos/crime>. Acesso em 10/11/2018.

ZORZO. Francisco Antônio. A visualidade urbana contemporânea como campo de estudos interdisciplinares. Número temático: Desenho e Educação: Cultura Visual e Cidade. **A Cor das Letras** - UEFS, Feira de Santana, n. 13, 2012.

FILMOGRAFIA

Cidade de Deus - Ficha Técnica

Produção: Companhia(s) produtora(s): O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International; BR

Companhia(s) co-produtora(s): Globo Filmes; Lumiere; Wild Bunch

Produção: Salles, Walter; Ranvaud, Donald K.; Ribeiro, Andrea Barata; Ramos, Maurício Andrade

Co-produção: Daniel Filho; Levine, Hank; Beauchamps, Marc; Maraval, Vincent; Renaud, Juliette

Direção de produção: Bittencourt, René; Franco, Claudine

Produção executiva: Tolomelli, Elisa

Assistência de produção: Murat, Branca; Romero, Carolina; Stringer, Madge; Vianna, Mariana

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Lumière Latin America

Argumento/roteiro

Roteiro: Mantovani, Braulio

Estória: Baseada em histórias reais e no romance homônimo de <Lins, Paulo>

Direção

Direção: Meirelles, Fernando

Co-direção: Lund, Katia

Assistência de direção: Ferreira, Lamartine; Teixeira, Isabella; Miranda, Malu

Coreografia: Perê, Luciano

Fotografia

Direção de fotografia: Charlone, César

Assistência de fotografia: Carvalho, Lula; Baião, Pablo Giannini; Schmidt, Júlia

Som

Som direto: Ayrosa, Guilherme; Nunes, Paulo Ricardo

Mixagem: Pi, Rudy; Sawelson, Adam

Direção de arte

Direção de arte: Peake, Tulé

Assistência de direção de arte: Aquinno, Simone

Figurinos: Salgado, Bia; Salgado, Inês

Cenografia: Moraes, Claudia; Araújo, Beli

Música

Música original: Pinto, Antonio; Côrtes, Ed

Ônibus 174 - ficha técnica

Direção: José Padilha

Produção: José Padilha e Marcos Prado

Co-Direção: Felipe Lacerda
 Co-Produção: Rodrigo Pimentel
 Edição: Felipe Lacerda Câmera: Cezar Moraes e Marcelo Guru
 Música: João Nabuco e Sacha Amback
 Som: Yam Saldanha e Aloísio Compasso
 Pesquisa: Jorge Alves e Fernanda Cardoso
 Assistente de Direção: Alexandre Lima
 Assistente de Produção: Mari Martins, Eduardo Chalita e Daniela Fortes
 Assistente de Edição: Moema Pombo
 Pós-Produção: Maria Clara e Helena Barreto
 Assistente de Câmera: Marcela Bourseau
 Som Adicional: Nuno Saldanha
 Edição de Som/Mixagem: Denílson Campos
 Efeitos de som e foley: Aurélio Dias e André Ponzano Folet
 Produção: Maria Byington
 Transfer 35mm: Megacolor
 Arquivo: CEDOC – Rede Globo de Televisão, Rede Record, TV Bandeirantes, Daniel Mattar (Capoeira), Cristina Leonardos (Candelária), Vídeos filmes (Pe. Severino)
 Fotos Arquivo: Manoel Águas (Capoeira), Jornal O Globo (ônibus, Sandro e Candelária), Peter Weir (meninos dormindo) País/Estado/Ano de lançamento: Brasil, RJ, 2002 Duração: 118 minutos Produtora: Zazen Distribuição em cinema: Riofilme

Notícias de uma guerra particular - Ficha técnica

Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund
 Argumento: João Moreira Salles, Kátia Lund e Walter Salles
 Fotografia: Walter Carvalho
 Edição: Flávio Nunes
 Música: Antônio Pinto
 Som direto: Geraldo Ribeiro, Aloysio Compasso
 Produção: Raquel Freire Zangrandi, Mara Oliveira
 Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos
 Locução: Alberto Flaksman
 Fotografia Adicional: José Guerra, Flávio Zangrandi, Marcelo Brasil, João Moreira Salles
 Assistentes de Câmera: Alberto Bellezia, Lula Carvalho, Cláudio Gustavo da Silva
 Som Direto Adicional: Cristiano Maciel, Anderson Mangueira
 Assistentes de Produção: Isabel Monteiro, Maria Isabel Noronha
 Pesquisa: Adriana Gouveia, Mara Oliveira
 Decupagem: Adriana Gouveia, Marta Rodrigues Neves, Renata Corrêa Barbosa, Aleques Sandro Ellerer, Fabrício Felice, Alexandre Guerreiro
 Sincronização de Som: Jorge Luís Cavalcanti
 Assistente de edição: Gizella Werneck, Roberto Corrêa
 Finalização de som: Denilson Campos, Alexandre Saggese

Finalização de imagem: Flávio Nunes, Andrei Jouvin

Músicas adicionais: Adão Xalebaradã

Imagens de arquivo: TV Manchete, Cinemateca do MAM, Agência O Dia, Agência O Globo,

Uma avenida chamada Brasil País/Estado/Ano de Lançamento: Brasil/RJ/1999 Duração: 56 min

Dados complementares: apoio Lei do Audiovisual/sonoro./cor/diálogos em português