



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

ENREDAR A MORTE: ASSASSINATOS DIGITALIZADOS
NO BRASIL DOS ANOS 2010

Tese apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de Doutor em
Estudos de Cultura

Por

Eduardo Prado Cardoso

Faculdade de Ciências Humanas

Novembro de 2023



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

ENREDAR A MORTE: ASSASSINATOS DIGITALIZADOS
NO BRASIL DOS ANOS 2010

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de Doutor em Estudos de Cultura

Por

Eduardo Prado Cardoso

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Professora Doutora Isabel Capelo Gil

Novembro de 2023



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

ENREDAR A MORTE: ASSASSINATOS DIGITALIZADOS NO
BRASIL DOS ANOS 2010

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de doutor em Estudos de Cultura

Por

Eduardo Prado Cardoso

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar as relações entre representações de assassinatos e a internet no Brasil, posicionando, em particular, crimes da década de 2010 como eventos culturais que remedeiam linguagens e práticas estabelecidas (nomeadamente dos mundos da imprensa, da música, do cinema e da televisão) como forma de confrontar desigualdades ou heranças de imaginários violentos. Como hipótese geral, questiona-se se, em função da digitalização promovida pelas indústrias culturais, o legado moderno das narrativas de violência apresenta continuidades.

Através de uma análise sobre como a crítica da modernidade tardia teorizou as indústrias culturais latino-americanas e os modos pelos quais o Brasil produziu e reproduziu crimes em tempos de globalização, é revisitada a produção acadêmica sobre a modernidade tardia para ligar casos de homicídio mediados pelo YouTube e Facebook a transformações sociotecnológicas mais amplas. Teriam as práticas nos ambientes digitais desafiado comunicações hierárquicas, ou perpetuado estratificações de longa data? Ademais, a investigação pretende localizar especificidades sobre o caso brasileiro no período, e compreender o que poderiam ser peculiares engrenagens a envolver crime e cultura, entre 2013 e 2019.

Utilizando-se de uma perspectiva dos estudos de cultura, para que as manifestações culturais sob análise reflitam a prática contemporânea de produção, recepção e consumo de histórias de crimes reais após a viragem digital, a pesquisa debate o conceito de circularidades da criminologia cultural para revelar como mediações contemporâneas alteram a maneira com que a comunicação de massa se apossou de funções do Estado antes da chegada do século XXI. A tese postula que os enredos criminais (agora em rede) ainda fazem circular materialidades estéticas e discursos de violência relativos a enredamentos estruturais da modernidade tardia brasileira, nomeadamente a apropriação da violência por táticas do sensacionalismo e do espetáculo, retóricas do punitivismo e da substituição de instituições estatais na resposta aos problemas de segurança pública.

Palavras-chave: Representações da violência; Brasil; Culturas digitais; Modernidade tardia; Indústrias culturais.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the relationships between representations of murder and the internet in Brazil, positioning, in particular, crimes of the 2010s as cultural events that remediate established languages and practices (namely from the press, music, cinema and television) as ways of confronting inequalities or violent imaginaries. As a general hypothesis, it is questioned whether, due to the digitalization promoted by the cultural industries, the modern legacy of narratives of violence presents continuities.

Through an analysis of how the critique of late modernity theorized Latin American cultural industries and the ways in which Brazil produced and reproduced crimes in times of globalization, the academic production on postmodernity is revisited to link homicide cases mediated by YouTube and Facebook to broader socio-technological transformations. Have practices in digital environments challenged hierarchical communications, or perpetuated long-standing stratifications? Furthermore, the research aims to locate specificities about the Brazilian case in the period, and to understand peculiar mechanisms involving crime and culture, between 2013 and 2019.

Employing a culture studies perspective, in order for the cultural manifestations under analysis to reflect the contemporary practices of production, reception and consumption of true crime stories after the digital turn, the research discusses the concept of loops and spirals from cultural criminology to reveal how contemporary mediations alter the way in which mass communication took over functions of the state before the 21st century. The thesis posits that criminal plots (now online) still circulate aesthetic materialities and discourses of violence related to structural entanglements of the Brazilian late modernity, namely the appropriation of violence by tactics of sensationalism and spectacle, punitive rhetorics and a claim for the replacement of state institutions in responding to public safety problems.

Keywords: Representations of violence; Brazil; Digital cultures; Late modernity; Cultural industries.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à Universidade Católica Portuguesa e a todos os membros da Faculdade de Ciências Humanas e do Lisbon Consortium pela oportunidade de desenvolver uma investigação original e independente. Todos os professores e colegas do universo acadêmico foram fundamentais e motivos de inspiração na minha caminhada.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, cujo financiamento foi crucial para concluir esta tese, as publicações e apresentações relativas a ela, em especial durante os anos pandêmicos.

À minha orientadora, Professora Doutora Isabel Capelo Gil, por sempre olhar com generosidade e interesse para aquilo que produzi ao longo deste percurso – e por ser fonte de inspiração em tantas frentes.

À minha família e amigos próximos, que tanto me escutaram e estimularam a seguir decifrando os enredos e enredamentos aqui propostos.

Índice

• Resumo	7
• Agradecimentos	11
• Índice	13
• Introdução geral	17
Parte I	27
Capítulo 1: Enredamentos da modernidade: crises e crimes	29
1.1. Introdução	31
1.2. Modernidade, pós-modernidade e modernidade tardia: aproximações teóricas	32
1.2.1. Perspectivas latino-americanas sobre a modernidade tardia	41
1.2.2. Estudos de cultura (de massa) no Brasil: entre a modernidade e a pós-modernidade	45
1.3. Indústrias culturais na modernidade tardia: continuidades e rupturas	50
1.4. Por uma crítica da modernidade tardia e a violência nos anos 2010	57
Capítulo 2: Enredos criminais na cultura: da violência à representação	61
2.1. Introdução	63
2.2. Relatos e enredos: contatos narrativos	65
2.3. O aparato: narrar através de tecnologias	67
2.4. Genealogias e arqueologias midiáticas: novas telas, antigos retratos de violência	73
2.5. Círculos e espirais: temas, produções e intertextos brasileiros sobre assassinatos na cultura de massa	81
Capítulo 3: Relatos criminais em rede: espetáculos da era digital	105
3.1. Introdução	107
3.2. Mídias conectadas na sociedade de plataformas	109

3.3. Epistemologias das mediações algorítmicas	112
3.4. Narrativas modernas em crise? Armazenamento, excesso e obsolescência	117
3.5. Enredos em rede: sobre técnicas e comparações	124
3.6. Usuários, criadores, perpetradores: narrativas móveis e crimes acessíveis	130
Capítulo 4: Os anos 2010 no Brasil: um entrelaçamento de crises	143
4.1. Introdução	145
4.2. A virada do século: redemocratização, globalização, impeachment I	146
4.3. Cidade de Deus, cidade brasileira: um breve histórico das favelas e a desigualdade nas capitais	150
4.4. Desilusão política, protestos de 2013, impeachment II	155
4.5. A ascensão de Bolsonaro: novas ou velhas retóricas de violência?	160
• Parte II	165
Capítulo 5: Das notas de cem, dos vinte centavos: o espetáculo em fluxo de MC Daleste	167
5.1. Introdução	169
5.2.1. Indústria musical: crises e reinvenções	170
5.2.2. O gênero do “funk ostentação” e as novas práticas de produção e consumo de música no Brasil	173
5.3. Fábulas do consumo: viver o sonho de pertencer à capital	176
5.4. Um panorama das letras e vídeos de MC Daleste	180
5.5. Os protestos de 2013 no Brasil: da revolta nas ruas à representação cultural de MC Daleste	186
5.6. A morte de MC Daleste: o YouTube como fluxo de sentidos	192
Capítulo 6: O retrato digitalizado de Fabiane de Jesus	203
6.1. Introdução	205
6.2. Morrinhos, miséria e comunidade	206

6.3. Retratos falados no espaço digital:	209
da imprensa moderna às denúncias em rede	
6.4. Os vídeos em Morrinhos e a estetização da violência	215
6.5. Linchamentos, boatos e algoritmos:	223
a eficiência em se disseminar relatos criminais	
 Capítulo 7: O buraco na tela: uma narrativa do massacre de Alcaçuz	 229
7.1. Introdução	231
7.2. Rebeliões e assassinatos em massa em prisões brasileiras:	233
disputas de poder on e offline	
7.3. O massacre dentro de Alcaçuz:	237
relatos jornalísticos, acadêmicos e artísticos	
7.4. Uma resposta online: análise estética de um vídeo gravado por prisioneiro	243
7.5. A seção de comentários e a circulação de violência	249
7.6. Negociações entre o discurso televisual e as práticas digitalizadas	252
 Capítulo 8: “Vocês se lembram do filme 174?”:	 257
(re)constituições e (des)fechos na ponte Rio-Niterói	
8.1. Introdução	259
8.2. Os relatos jornalísticos sobre Willian da Silva:	260
ideologias da eficácia e da motivação	
8.3. Programas policiais televisivos e a tradição tardomoderna:	263
a disputa por espetáculos de violência	
8.4.1. Filmes de favela no Brasil: uma arqueologia	265
8.4.2. Ônibus 174: o crime de 2000	271
8.4.3. Ônibus 174: o documentário de 2002	274
8.4.4. Ônibus 174: o filme de ficção de 2008	278
8.5. Reconstituindo um crime ou um filme?	281
8.6. O impacto digital:	285
copiar, renomear, piratear, compartilhar e reinventar filmes policiais no Brasil	

Capítulo 9: Por uma crítica dos relatos criminais digitalizados e da modernidade tardia no Brasil	289
9.1. Introdução	291
9.2. A mesma tela, múltiplos crimes: meios da contemporaneidade, meios tradicionais	292
9.3. Regulamentação e responsabilização: a moderação das plataformas	295
9.4. Desigualdades globalizadas versus contextos brasileiros: (sub)desenvolvimentos nos anos 2010 e as mediações culturais	300
9.5. Histórias de crimes na modernidade tardia: detectando padrões e sugerindo alternativas	303
• Considerações finais	309
• Bibliografia	315
• Fontes audiovisuais	337
• Fontes das figuras	341

Introdução geral

Dentre as discussões que o cinema, a fotografia, o audiovisual e as imagens em movimento sempre colocaram, uma das mais afetadas pela viragem digital foi aquela relativa à circulação de histórias criminais. Mortes violentas produzidas, vistas e consumidas em modos e estilos específicos criaram no Brasil o que se pode compreender como uma cultura de violência de alcance e popularidade massivos; tais enredos criminais na realidade se confundem com o surgimento da imprensa e das técnicas comunicacionais, com o crescimento das urbes e com as forças estatais de contenção e repressão que historicamente se valeram de violência desmedida. O que esta tese sustenta é precisamente que a narrativização da violência contemporânea revela procedimentos e marcas da modernidade tardia – estruturando-se comumente no espetáculo, no sensacionalismo e em discursos punitivistas sobre corpos agredidos. Isso não se rompeu quando do avanço dos meios digitais, afinal o narrar de morte (seja ele informacional, criativo ou documental) é tudo menos fortuito. As produções sobre assassinatos reais em vídeo, texto e imagem criam relações entre si e conjugam estéticas e discursos muito particulares, podendo ser entendidas enquanto linhagens e tradições culturais.

Se as imagens de guerra em 2023, a exibir massacres e cadáveres, têm circulado com tanta facilidade pelas redes, isso ocorre pela existência de novas tecnologias móveis e conectadas e também porque, culturalmente, permite-se (e promove-se) o visualizar e contar da morte real. As correntes jornalísticas e culturais obviamente já enfrentaram grandes dilemas sobre como representar a morte violenta, com destaque para eventos excepcionais e convertidos em marcos históricos como a Segunda Guerra Mundial e o ataque às Torres Gêmeas. Ao legitimar ou censurar a violência, as indústrias de comunicação e cultura sublinharam uma das grandes tensões modernas: teriam a catástrofe e o horror dos cadáveres expostos evidenciado a falha absoluta do progresso científico e civilizacional? Ocorre que na circulação desses artefatos ligados à morte também se construíram, durante décadas, sentidos de naturalização do crime e da punição, de dessensibilização sobre a precariedade e, principalmente, de espetacularização da penúria. Uma das formas de apreensão sobre a violência está assente no regozijo que o espectador experimenta em não estar no lugar de sofrimento –

e por mais que as formas de narração calculem algum grau de empatia, pouco a pouco o cinema, a televisão e a imprensa consolidaram sofisticadas práticas envolvendo a exibição da destruição do outro. Elas nem sempre se preocuparam com a dignidade humana, mas até mesmo isso já parecia incluído na ambiguidade com que a modernidade se constituiu: progresso e ruína, mais que fatores explicativos da realidade, tornaram-se índices de consumo da espetatorialidade, no formato de histórias e enredos excepcionais. O Brasil historicamente acomodou essa tensão primordial sobre o representar da morte nas estruturas sociais e econômicas legadas pelo colonialismo, portanto seus arranjos modernos de produção e distribuição de tais relatos reincidiram na representação estigmatizada das populações majoritárias (pobres e negras). Dito isso, como se observa a narrativização da morte violenta no Brasil em tempos recentes, em particular na década de 2010?

No século XXI, o volume e a rapidez com que as mortes reais se apresentam (e representam) têm gerado desconforto até mesmo na análise da cultura que envolve manifestações violentas. Dada a ubiquidade das imagens e sons e a facilidade com que são descartados, não apenas os domínios jurídico e tecnológico debatem causas e consequências da visualidade sobre o derramamento de sangue, mas também a crítica de cultura. Como esses fenômenos narrativos, técnicos e agora digitais, a criar sentidos sobre o crime, teriam adentrado a lógica das plataformas? Faz-se necessário entender como a rede mundial de computadores tem desafiado a interpretação da cultura em duas chaves, uma ontológica e outra mais epistemológica. A primeira corresponde à constituição numérica da digitalidade e como esteticamente e discursivamente ela se apresenta e é consumida na contemporaneidade. Se as empresas de tecnologia da internet valem-se de metáforas e práticas comparativas a outras mídias e indústrias para enraizar sua importância cultural, também seus usuários, ao criar relatos e enredos por meio de computadores, recorrem a modos e formas preestabelecidas e de forte apelo emocional e identitário. Nesse sentido, a gênese digital tem se ser compreendida não apenas em sua forma numérica e algorítmica, como também nas estéticas que mobiliza a todo tempo.

No que toca à problemática de como proceder à investigação de tais práticas digitais, surge um impasse epistemológico de base: referir-se à *representação* digital não faz jus à complexidade do evento criminal midiaticizado. É preciso se recorrer à noção de circularidade do enredo de morte: com esse conceito, advindo da criminologia cultural

(“círculos e espirais”), é possível capturar tensões e fricções entre usuários, espectadores, produtores, exibidores e agentes do mercado no enredar da morte – porque, essencialmente, os relatos de assassinatos já não resumem em seus índices representativos seu impacto histórico e cultural. Tornaram-se os crimes midiáticos, eles próprios, inspiração, remediação, e ferramentas de apreensão da realidade brasileira. Em outras palavras, já não basta apenas diferenciar o crime do filme, o vídeo do romance, a canção da reportagem, quando as forças referenciais que alimentam as práticas digitais emaranham referente, signo e significado: o crime circular tem gerado consequências devastadoras em todas as suas fases de consumo, não raro provocando mortes absolutamente reais. Enredar, nesse sentido, é simultaneamente uma marca própria desses tempos conectados e de uma aproximação estética da realidade criminal – via modos do espetáculo, toma-se o crime recontado como explicação do mundo e reduz-se, muitas vezes, a gravidade das diversas violências perpetradas contra brasileiros.

O recorte aqui feito, no âmbito dos estudos de cultura, tem como empresa contextualizar os crimes midiáticos de maneira profunda: ao relacionar diferentes veículos de comunicação envolvidos no narrar de morte brasileiro, ambiciona retomar quais são as tradições culturais que, ao longo de décadas, pavimentaram o espaço digital de espalhamento da morte. Isso inclui descrições da cultura intimamente ligadas aos encontros e desencontros da política, da economia e da sociedade. Mas também é dever da crítica ater-se às especificidades materiais que contingenciam os relatos criminais, ou seja, interpretações que capturem as técnicas visuais, audiovisuais e sonoras com que produtores e públicos criaram múltiplos sentidos. A estratégia para alicerçar tais métodos de análise advém do próprio título do presente trabalho: enredar é verbo de múltiplas acepções, e relaciona os três principais eixos do trabalho. O primeiro se refere a transformações históricas brasileiras trazidas à luz pela crítica da modernidade tardia. Tais “enredamentos” surgidos no seio de um progresso tecnológico caótico e próprio do Sul Global gestaram e continuam a produzir imaginários sobre a violência. Mais gravemente, persistem estruturas socioeconômicas hierarquizadas de produção e distribuição dos relatos de assassinatos que refletem desigualdades e concentrações de poder no Brasil. Nesse sentido, as “redes” de comunicação a partir dos anos 2010 devem ser descritas também sob o ponto de vista de sua existência empresarial e de organização

internacional, num claro diálogo com o que as teorias latino-americanas sobre a globalização, ainda nos anos 1990, descreveram como um mercado internacional que interage de maneiras surpreendentes e particulares com os domínios culturais – afinal, a mundialização da cultura não se deve confundir com sua estandardização (Martín-Barbero, López e Jaramillo 1999, 16). Finalmente, “enredos” culturais são produtos de materialidades e relações com cânones da arte e da comunicação. Por isso, não é possível abordar relatos de assassinatos reais sem considerar as singularidades que os casos criminais escolhidos ensejam: desde histórias de linchamento até sequestros e celebridades mortas, há uma série de relações entre crime e cultura que convocam uma análise das técnicas narrativas e discursivas sobre a violência. Essas três dimensões do “enredar” a morte almejam desemaranhar forma e conteúdo sem desconsiderar as produções sociais de que a cultura criminal trata, isto é, está na cultura uma sedimentação espetacular do imaginário brasileiro sobre a morte violenta, algo que os números frios da contagem de vítimas ou encarcerados jamais estará apta a resgatar.

A motivação para se eleger um corpus tão incômodo e de implicações macabras se relaciona aqui à vontade de explorar as contradições das práticas massivas que persistem na modalidade digital: seria possível compreender, por exemplo, por que a população desfavorecida economicamente comumente reproduz discursos violentos ao se autorrepresentar? Notada a existência de um vácuo nos estudos dos assassinatos digitalizados em geral (muitas vezes reúnem-se os esforços na interpretação dos cibercrimes), percebe-se que um dos desafios é mesmo o de delimitar quais artefatos digitais sobre a morte violenta possuem lastro e relevância – mas há igualmente uma tendência em se superestimar o status de novidade das práticas conectadas e móveis. Mas esse jogo de forças só fica claro através de uma narrativa teórica que toque na abstração dos conceitos ao mesmo tempo em que resgata a concretude das mortes reais midiáticas. Em outras palavras, a presente reflexão crítica se atenta ao nível de gravidade exposto nas histórias contadas e por isso mesmo se esforça em estabelecer vínculos claros entre as estruturas de poder e as tradições narrativas de violência.

É importante frisar que a relevância dos estudos sobre a violência no Brasil após a viragem digital se comprova não apenas na atualidade e urgência do tema, que afeta milhões de espectadores e produtores de relatos de morte. Há, além disso, a necessidade de se propor uma crítica cultural atualizada na sua forma, ou seja, afinada às próprias

linguagens encontradas nas redes. Alguns investigadores têm recorrido a estratégias originais: Emily Edwards (2020) e suas narrativas em formato de quadrinhos em *Graphic Violence: Illustrated Theories about Violence*, e Constantin de Tugny (2023), que em sua dissertação da Universidade de São Paulo, “As rebeliões carcerárias de 2017: matar e filmar,” adota os vídeos feitos em contextos brutais como objetos de estudo. As áreas de pesquisa do audiovisual e dos estudos de mídia têm proposto, ainda que timidamente, interpretações acerca desses ambientes digitais violentos. Já as áreas do direito, e das ciências sociais brasileiras foram responsáveis por produções importantes no campo da violência no século XXI, com destaque para o Centro de Estudos de Segurança e Cidadania no Rio de Janeiro e o Núcleo de Estudos da Violência da USP. Mas a necessidade de centrar o papel da cultura nas percepções e até mesmo reproduções do crime se mostra também pela ausência de produções acadêmicas devotadas aos assassinatos digitalizados. Dentro de domínios específicos, e versando sobre produções cinematográficas e documentais envolvendo violência no Brasil, houve dezenas de trabalhos. Mas as relações entre as práticas das indústrias culturais modernas do século XX e aquilo que se vê e se consome de violência via plataformas digitais carecia de um exame mais profundo.

A inserção de “Enredar a morte” no campo dos estudos de cultura permite a este trabalho não apenas remeter a uma tradição importante de autores que se dedicaram ao estudo da cultura no Brasil e na América Latina, como Renato Ortiz, Martín-Barbero e García Canclini, como propor um entrelaçamento teórico transdisciplinar, exemplificado pelas seguintes escolhas conceituais: compreender a modernidade tardia, pois ela admite discussões sobre consumo, urbanização, alienação, espetáculo e até mesmo sobre estruturas violentas; estudar as circularidades e espirais do crime, cunhados pela criminologia cultural, já que elas relembram a centralidade dos artefatos culturais artefatos nas problematizações sobre a violência; visualizar estratégias dos estudos audiovisuais contemporâneos e da arqueologia das mídias, que se importam menos com as divisões tradicionais entre público e espectador, entre um filme convencional e um vídeo online, e mais com o impacto de tais práticas na sociedade em rede. Ao correlacionar a modernidade tardia aos estudos de caso apresentados, objetiva-se propor uma metodologia crítica dos enredos criminais que não fuja à responsabilidade de capturar os problemas do presente (nomeadamente a circulação de mortes reais nas

redes), enquanto se orienta por problemas contextuais históricos de longa duração – como o impacto das indústrias culturais e as tradições narrativas sobre a violência que elas forjaram e ainda forjam.

Algumas perguntas essenciais orientam este trabalho para buscar a universalização do tema, ainda que através da exposição da aparente localidade brasileira dos fenômenos: qual é a gênese cultural dos enredos de crimes digitalizados? Quais técnicas, temas e discursos eles remedeiam? Como a intertextualidade dos objetos criminais opera no século XXI? Quais parâmetros modernos de produção e disseminação de narrativas violentas têm se alterado com o advento da internet? De que maneira as instituições tradicionais de distribuição dos relatos de morte têm se comportado face às propostas atomizadas e partilhadas das redes? Quais são os impactos sociais das formas contemporâneas de se narrar assassinatos, massacres e mortes violentas? Quais as transformações políticas, econômicas, artísticas e comunicacionais que circundam a narrativização criminal feita no Brasil e como elas dialogam com as transformações no mundo? Apenas através de uma análise qualitativa específica e pormenorizada dos artefatos culturais eleitos é possível se criticar a circulação midiática criminal, ainda que números e estatísticas contribuam para a articulação de certos argumentos, principalmente sobre a segurança pública e a difusão dos espetáculos do crime. Apostando num corpo teórico diverso e interessada desde as produções sociológicas sobre o crime no Brasil até as tradições culturais que moldaram os imaginários criminais, esta tese ainda assim reivindica a importância de se situar no estudos de cultura – pois se interessa simultaneamente pelos processos materiais que dão forma aos assassinatos reais brasileiros, pelos contextos dos meios, dos públicos e dos produtores da cultura criminal e pelos possíveis sentidos criados a partir dessas complexas interações ocorridas entre 2010 e 2019.

Na primeira parte da tese, busca-se um aprofundamento dos três níveis relativos ao enredar da morte e que formam um enquadramento teórico e descritivo dos contextos que produziram espetáculos criminais no Brasil. No primeiro capítulo (“Enredamentos da modernidade: crises e crimes”), é feita uma densa revisão da literatura a focar o modo como a crítica da modernidade tardia (no país, na América Latina e no Ocidente) é capaz de se converter em metodologia para apreender as duradouras relações entre as indústrias de cultura e as narrativas de violência. Ao tentar compreender o modo com que

macroestruturas econômicas e políticas foram tanto definidoras dos contextos históricos brasileiros quanto objetos de análise dos teóricos da cultura de massas, o segmento reforça o próprio papel metanarrativo do doutoramento, cuja revisão da literatura liga a crítica da contemporaneidade a textos basilares sobre a cultura brasileira. O segundo capítulo (“Enredos criminais na cultura: da violência à representação”) exerce a função de lançar luz sobre processos narrativos e tecnológicos que historicamente (re)criaram a morte, retomando algumas origens dos relatos sobre crimes reais em vários domínios da cultura e propondo uma arqueologia dos crimes midiáticos. Também é nesse espaço que se debate o modo com que círculos e espirais de crimes na cultura brasileira criaram pontos de contato em vários momentos históricos. O terceiro capítulo (“Relatos criminais em rede: espetáculos da era digital”) tem a missão de descrever as redes sociais e conectadas, discutindo várias de suas características que impactam a disseminação de relatos de morte: desde os discursos de eficiência e neutralidade autopromovidos pelas plataformas digitais, até seu funcionamento algorítmico. Compilam-se exemplos de enredos de assassinatos colocados nas redes no Brasil (na década de 2010) e que foram discutidos nacionalmente ou continuam a exercer algum tipo de influência na cultura. Além disso, trata-se das possibilidades técnicas e narrativas que os dispositivos digitais têm apresentado no contexto da produção e consumo de histórias de crimes. Finalmente, o capítulo 4 (“Os anos 2010 no Brasil: um entrelaçamento de crises”) arremata a primeira parte da tese com o propósito de fornecer mais detalhes sobre os anos 2010 no Brasil no que se refere aos discursos e relatos de violência do período, e sobre como transparecem na cultura certas crises que a sociedade vivenciou na política e em resposta a desigualdades econômicas.

A segunda parte da tese é dedicada a estudos de caso, que envolvem uma variedade de artefatos culturais sobre crimes brasileiros reais. Eles articulam diferentes meios de comunicação e cultura na produção de sentido sobre a morte e diversos índices de referencialidade, ou seja, demonstram que as linguagens criativas e culturais, na década de 2010, têm ativado históricos estéticos e sociais muito específicos, a dizer: histórias prisionais, punições na base da lei de talião, fábulas de ascensão social e também de rompimento do regramento jurídico e social – com forte ascendência da roupagem sensacionalista e própria do espetáculo das indústrias culturais. No quinto capítulo (“Das notas de cem, dos vinte centavos: o espetáculo em fluxo de MC Daleste”) é debatido o

caso de 2013 no qual o cantor MC Daleste perdeu a vida, em cima de um palco. Partindo-se de uma análise de como o gênero de funk a que pertencia é sintomático das transformações digitais vividas pela indústria musical, são observados os reflexos do contexto político do período, quando ocorreram as Jornadas de Junho, na obra do artista. Tanto a videografia de Daleste quanto os métodos pelos quais as canções brasileiras lidaram com temáticas criminais são centro da atenção do capítulo, que também explora a dimensão espetacularizada da morte de Daleste no YouTube, bem como as homenagens prestadas online ao cantor assassinado. O capítulo de número 6 (“O retrato digitalizado de Fabiane de Jesus”) trata do caso de linchamento de uma mulher no Guarujá em 2014, ocorrido após a repercussão de boatos no Facebook. Argumenta-se que a construção visual e cultural do crime se deu através de uma relação próxima com a tradição da imprensa e dos jornais do retrato falado e das notícias de crimes bárbaros. Uma reflexão sobre o modo como uma telenovela recente se apropriou e estetizou a violência de Morrinhos serve para exemplificar a tradição audiovisual e imagética da morte e o que se tem como aceitável ao representar a dor. Além disso, é complexificada a relação entre miséria, acesso à internet e criminalidade a partir da indigna midiaticização da morte de Fabiane de Jesus tanto por seus perpetradores quanto por aqueles que a inseriram na lógica mercantil do espetáculo. O sétimo capítulo (“O buraco na tela: uma narrativa do massacre de Alcaçuz”) investiga um vídeo produzido por um indivíduo recluso e que narra o massacre ocorrido em 2017 dentro dos muros de um complexo prisional no Rio Grande do Norte. Retroagindo a outros momentos marcantes na história de rebeliões e mortes em massa no Brasil, é discutido como tradições literárias, musicais e fílmicas deram voz a personagens invisibilizadas. O centro do argumento, contudo, parte do próprio vídeo do detento, o qual retorque uma reportagem televisiva feita pela TV Globo uma semana antes, e diz que agora dirá a “verdade.” Emanam daí questões sobre as práticas jornalísticas dos anos 2010, sobre a retribuição de violência via comentários no YouTube, bem como um apelo à produção crítica que o aparato televisivo ainda pode oferecer em tempos de violência extrema colocada online. O oitavo capítulo da tese (“‘Vocês lembram do filme 174?’: reconstituições e fechamentos na ponte Rio-Niterói”) conta da funesta execução de um jovem no Rio de Janeiro em 2019, ocorrida após o mesmo sequestrar um ônibus e replicar características de um crime de 2000 e os filmes (um documentário e uma ficção) que o firmaram no imaginário cultural

brasileiro. Discute-se os modos como houve, historicamente, uma disputa por narrativas de criminalidade (em especial a focar as favelas) entre o cinema e a televisão, e como tanto a ação do sequestrador (pautada já por aspirações digitais e conectadas) quanto a reação mortífera a ela elaboram questões sociais e políticas que colocam a cultura num lugar privilegiado de discussão sobre a violência. Por fim, o capítulo 9 tenciona reaver conceitos e observações da primeira parte em vista dos estudos de caso. O segmento serve tanto para explorar marcas e padrões relativos à criação e disseminação de enredos criminais, como para sugerir caminhos legais, sociais e culturais de contenção da cultura de violência através das plataformas.

Ao lidar com objetos de análise que tecem tramas entre a comunicação e a cultura por meio de procedimentos nada ortodoxos, sem início ou fim claros, e à primeira vista caoticamente, esta tese propõe que *enredar a morte* é um dispositivo cultural encontrado nas práticas da contemporaneidade digital por unir tradições narrativas e discursivas próprias da modernidade tardia.

Parte I

1. Enredamentos da modernidade: crises e crimes

1.1. Introdução

As mortes habituais, sim, as usuais, gente que começava a festejar e acabava matando-se, mortes que não eram cinematográficas, mortes que pertenciam ao folclore, mas não à modernidade: mortes que não assustavam ninguém.

Roberto Bolaño, 2666

Se o crime gera tanto interesse nas suas iterações estéticas e audiovisuais, pode-se argumentar que o faz por existir um fascínio do público em se deparar com o extraordinário, com o escabroso, e também por sua curiosidade orientada para um senso de investigação, alimentando-se de pistas, detalhes e enredos particulares. Surpreendentemente, o exercício acadêmico se depara com questões nem tão distintas. Investigar também descreve uma pesquisa detalhada num campo de conhecimento, neste caso os estudos de cultura: esta investigação propõe inquirir sobre eventos e representações, e também destacar casos criminais de algum modo influentes na cultura brasileira. Os eventos reais e suas repercussões midiáticas acabam por sobrepor tematicamente objeto e metodologia, forma e conteúdo: o meta-processo de eleger um caso, e então descrever suas conexões históricas e estéticas com movimentos culturais mais amplos, tem o condão de “levantar questões sobre precedentes e de futuros, sobre cânones de contextualizações, sobre elucidação narrativa”¹ (Berlant 2007, 666). O presente capítulo sugere um exame da modernidade enquanto enquadramento teórico de agência dupla: toma-se a modernidade tardia como fenômeno de bases históricas e políticas que se liga a crises de identidade, a desafios postos a modelos tradicionais de informação e cultura; ao mesmo tempo em que se distingue a produção intelectual sobre cultura cujo foco foi a crítica à modernidade e aos espetáculos de violência produzidos no fim do século XX, com especial atenção à América Latina e ao Brasil. É por perceber em certa crítica aos meios de comunicação a possibilidade de dialogar com processos digitais contemporâneos de corporações e plataformas que este trabalho recorre aos signos da modernidade e seus pensadores.

¹ Todas as traduções são do autor desta tese daqui em diante, caso contrário o(a) tradutor(a) correspondente constará na bibliografia.

O mapeamento de conceitos da modernidade adiante não tem o propósito de esgotar os muitos sentidos atribuídos a este longo e, para muitos, inacabado processo histórico de complexas camadas. A missão aqui é evidenciar como as formações culturais modernas por excelência, e que produziram espetáculos sobre crimes, a violência e a morte para as massas, ainda são altamente relevantes na era das plataformas dos anos 2010, além de investigar possíveis rupturas ou desvios de rota na produção de sentido sobre crime no Brasil. Mas de que maneira expressões televisivas, cinematográficas, radiofônicas e da imprensa escrita legaram não somente discursos sobre crimes, como também delimitações estéticas e criativas bastante pervasivas? Como a reflexão poderá demonstrar, os enredamentos modernos são tudo, menos óbvios: há que se atentar aos fatores econômicos propiciadores das indústrias culturais e de informação; às tradições, costumes e hábitos regionais; às eventuais idiossincrasias nacionais; às tecnologias de massa e suas potencialidades de recorte geográfico e social; e, finalmente, aos reflexos das próprias crises capitalistas que certos processos midiáticos expõem ou tentam resolver. Enredar (ou emaranhar, embaraçar, confundir, complicar) as histórias de morte e crime parece ser característica tardomoderna: tanto as representações quanto seus casos factuais passam a conviver em desarmonia, muitas vezes embaralhando os sentidos e provocando apatia ou medo – importa menos se através do “real” ou do “representado.” É, portanto, também mote deste capítulo o indivíduo moderno posto em causa por seus excessos consumistas e duplos representativos, para formular a hipótese de que as “mortes pertencentes à modernidade” avançam desenfreadamente rumo à complicação-mor de nossos tempos: apesar do acesso aos dispositivos autorrepresentativos nos anos 2010, criadores de imagens não prescindem dos cânones modernos da representação criminal que os vitimizam, possivelmente pois as crises socioeconômicas fundantes dos crimes permanecem ou foram radicalizadas.

1.2. Modernidade, pós-modernidade e modernidade tardia: aproximações teóricas

Uma chave de acesso às representações digitalizadas contemporâneas é histórica, posto que a comunicação obviamente sempre se relacionou a questões sociopolíticas de seu tempo – e ainda que a televisão, a imprensa e o cinema tenham atravessado gerações

e se adaptado à digitalidades (como capítulos posteriores poderão demonstrar), os crimes mediados atestam conjunturas específicas. Eles demonstram que há traços culturais persistentes e cujas genealogias merecem atenção especial, um deles exatamente a habilidade e o interesse humanos em narrar episódios violentos.² A seguir, interessa colher descrições, via crítica cultural, dos espetáculos de violência tão característicos da modernidade, para apontar quais crises (desarranjos sociais próprios de seus tempos e localidades) os crimes narram. Walter Benjamin, em seu seminal texto “Para a crítica da violência”, de 1921, aponta a figura do grande criminoso como um paradigma moderno de raízes míticas: para o autor, um dos pais da crítica sobre a modernidade, a figura infame que ganha destaque nas páginas policiais perpetra uma violência simbólica que “ameaça instaurar um novo direito” (Benjamin 2013, 131), e tanto provoca estremecimento quanto ganha admiração de audiências exatamente por tocar as estruturas não somente representativas, mas também políticas da sociedade.³ Embora neste notável ensaio o alemão esteja mais preocupado com a natureza filosófica entre violência e poder, não espanta que seu texto mais citado, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), se debruce exatamente sobre a questão da técnica na era da fotografia e do cinema. Representações culturais na modernidade, mais que subprodutos sem valor de consumo ou para a discussão filosófica, sempre participaram ativamente nos construtos ideológicos e dos imaginários sociais. Um teórico próximo de Benjamin, Siegfried Kracauer, foi outro a apontar manifestações culturais da superfície como reveladoras das estruturas sociais de seu tempo. Para ele, “as fantasias bobas e irreais dos filmes são os *devaneios da sociedade*, nas quais a verdadeira realidade passa para o primeiro plano e seus desejos outrora reprimidos tomam forma” (Kracauer 1995, 292 [ênfase do texto original]). A ideia de espelhamento cinematográfico é importante como aparato crítico por ter acompanhado o desenvolvimento da produção cultural para as massas enquanto ainda se discutia a própria validade das artes fotográfica e

² A literatura ocidental desde há muito debate o ambivalente fascínio com a guerra e a catástrofe. O poeta romano Lucrécio, em *De Rerum Natura* (século I a.C.), sugere que o prazer com a violência se relaciona ao alívio de não tomar parte na tragédia. Seria na calma e distância da espectralidade que se construiria uma divisão crítica entre corpo e mente.

³ Seligmann-Silva chama a atenção para o binômio *Gewalt*/poder, dada a ambiguidade da língua alemã, no sentido de que o próprio Estado pode fazer uso do poder/violência institucionalizada para responder à violência do “grande bandido” (2005, 26).

cinematográfica, em contraponto a outras tradições como a pintura e o teatro.⁴ A influência de tal ato crítico é extensa: considerar-se o gosto “popular” digno de ensaios filosóficos e políticos foi ato que inspirou o próprio surgimento dos estudos culturais. Antes disso, no entanto, a astuta observação benjaminiana sobre relações entre estruturas de poder e determinados textos culturais que as suportam preparou terreno para que a crítica frankfurtiana cunhasse o termo *indústria cultural*. Tal acepção é relevante por situar a produção de cultura, ainda que de maneira radical, num campo político altamente relevante, e por estruturar o pensamento sobre espetáculos⁵ modernos.

Com o crescimento avassalador do consumismo e da obsolescência programada,⁶ teorizar a produção de cultura através de perspectivas marxistas, gramscianas e que aliassem o fazer industrial à manipulação das massas via símbolos e bens culturais ganhou importância a partir de *Dialética do Esclarecimento* (1944), de Adorno e Horkheimer. O capítulo devotado à indústria cultural foi capaz de esquematizar essa energia laboral convocada para vender ilusões. Tudo isso numa era que testemunhava as contradições atávicas e destrutivas das sociedades ocidentais modernas, exterminando milhões de vidas em duas guerras mundiais. Para os autores, então, era acima de tudo um dever político discutir-se a perversidade do maquinário cultural, o qual propagaria histórias com segundas intenções – a tal ponto que a relação entre espectadores e obras de arte massificadas envolveria uma violenta coerção do espectador, legado à passividade de um trabalhador exaurido e conformado aos moldes estilísticos dos produtos audiovisuais – no caso exemplificado, os desenhos animados:

O prazer com a violência infligida ao personagem transforma-se em violência contra o espectador, a diversão em esforço. Ao olho cansado do espectador nada deve escapar daquilo que os especialistas excogitaram como estímulo; ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e reagir com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga. (Adorno e Horkheimer 2014, 136)

⁴ Benjamin critica o que chama de lugar-comum, segundo o qual o cinema constitui mera distração para as massas: para o autor, há que se compreender as leis de recepção com mais cuidado – a arquitetura, por exemplo, não seria exatamente um tipo de arte apreciada coletivamente e na distração? (Benjamin 2017, 237-238).

⁵ Pontue-se que o uso do termo *espetáculo*, apesar de recuperado no século XX, era corrente no século XVII, a definir ritos e eventos públicos (Briggs e Burke 2006, 19).

⁶ “A criação de produtos que ficam intencionalmente ultrapassados para se assegurar novas vendas” (Reed 2014, 48). Para a conceitualização de obsolescência no contexto de teorias das mídias, cf. Elsaesser (2016).

A analogia dos personagens de animação maltratados nas histórias de perseguição traz consigo a visão de espetáculo não apenas como distração, mas principalmente como instrumento. Da temática ao estilo do desenho, os sinais de que o público é partícipe de um jogo ilusório mercantilista e falsamente pacificador estariam presentes aos montes nas programações televisivas e nos filmes de maior sucesso. Décadas mais tarde, a contribuição de Guy Debord ajudaria a consolidar correntes interpretativas de representações culturais enquanto elaborados projetos de fundo ideológico, e não meros “produto[s] das técnicas de difusão massiva de imagens. [O espetáculo] é bem mais uma *Weltanschauung* tornada efectiva, materialmente traduzida. É uma visão do mundo que se objectivou” (Debord 2005, 9).

Seja pelo entendimento de que a experiência do indivíduo moderno passa necessariamente pela recuperação do rito sagrado via indústria cultural – “O espectáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa” (Debord 2005, 14) – ou da eterna batalha com referências míticas, como apontou Benjamin, a conceitualização das representações culturais na modernidade esteve, para os autores citados, vinculada à crítica dos modos de produção, que forjaram práticas e símbolos via cinema, televisão, rádio e jornais. A modernidade como ordem social se construiu a partir de desdobramentos da revolução industrial, daí o claro interesse dos teóricos citados nos artefatos que mascaram ou revelam as engrenagens capitalistas. O sociólogo Anthony Giddens (2000, 73), ao traçar as linhas gerais do que investiga por modernidade, destaca aspectos filosóficos (como a visão de que o mundo é potencialmente transformado pela ação humana), econômicos (incluindo-se a produção industrial e a economia de mercado) e políticos (o Estado nacional e a democracia de massa).⁷ Como a cultura, enquanto substrato e resíduo da mecânica descrita por Giddens, perpassa os três níveis de organização social, as observações de Debord, Adorno, Horkheimer, Benjamin e Kracauer interpretam manifestações cinematográficas, jornalísticas, televisivas e literárias para buscar o fio invisível que costura a sociedade moderna. Muitas vezes é a história de detetive, o espetáculo de cabaré ou a animação infantil o fenômeno a condensar, materializar tantas variáveis históricas de maneira organizada e circulável. Um dos apontamentos vitais da crítica à modernidade – que tais artefatos culturais ocorram na lógica consumista, e por

⁷ Resgatando-se Weber via Habermas, a modernidade cultural induz à separação da razão em três esferas autônomas: ciência, moral e arte (Habermas 1987, 9).

vezes alienante – é contemporâneo, não se pode esquecer, da própria afirmação do capitalismo ocidental no entreguerras ou no pós-Segunda Guerra Mundial. Diante disso, as comunicações de massa e os espetáculos midiáticos, culturais e jornalísticos não apenas ilustram teorias através de ícones e produtos: são base da argumentação de que a sofisticação do capitalismo é observável até mesmo na superficialidade – algo oportuno para a análise dos dias atuais, quando os arranjos do trabalho, cultura e temporalidade⁸ se tornaram ainda mais complexos e embaraçados.

Embora Giddens tenha proposto que não conseguimos sair da modernidade, ficaram evidentes, com o colapso da União Soviética, uma série de transformações sociais das mais variadas estirpes. Para o sociólogo, trata-se ainda da modernidade, porém em seu estágio mais radical (1991, 50). Jürgen Habermas (1981, 9) sabidamente apontou para o perigo intelectual e humanístico em se “abandonar” o projeto da modernidade. Em meio a esboços das conquistas e estragos causados por arranjos modernos do mundo, é preciso ter-se em conta que as tentativas, na segunda metade do século XX, de se qualificar a modernidade (pós, tardia, líquida, etc.⁹) também constituem projetos de narração histórica. Entre as décadas de 1960 e 1970,¹⁰ ou seja, antes mesmo das crises do petróleo ou da queda do muro de Berlim (mas já assimilando o Maio de 68, a Guerra do Vietnã), a efervescência acadêmica dava indícios de que também a crítica cultural precisaria reposicionar o conceito de modernidade. A norte-americana Sherry Turkle conta sobre como seus estudos universitários no período só vieram a encontrar exemplos concretos nas práticas computacionais massivas dos anos 1990: características “pós-modernas”, segundo ela – “‘descentrado’, ‘fluido’, ‘não-linear’ e ‘opaco’” (Turkle 1997, 23) – contrastariam com uma visão modernista, herdeira do século das Luzes. Mas

⁸ A instituição de um tempo ordenador das urbes e que regra a civilização e o progresso constituiu também diferentes temporalidades, ou seja, contextos vários nos espaços em que as subjetividades das massas e dos indivíduos se assentaram. Vale dizer que é na ideia de um tempo histórico unificador que as instituições firmaram códigos sobre lei e crime, sobre norma e desvio.

⁹ Outras contribuições sobre a modernidade a interpretam como “alternativa” (para enfatizar suas diferentes temporalidades ao redor do globo) e “periférica,” noções que serão úteis no estudo dos casos brasileiros.

¹⁰ Alguns teóricos optam por historicizar a era moderna como um longo processo que vai de 1900 até 1950, quando desde a arquitetura até a computação transformaram radicalmente as cidades (Santos 2004, 8).

se o termo pós-moderno se afilia tanto ao ismo cultural (literatura, artes visuais, arquitetura) quanto ao debate ainda relevante sobre a constituição da sociedade moderna, a quem Turkle se referia como visionário do que viria a ser a cultura digital?¹¹ A socióloga menciona como os trabalhos de Lacan, Foucault, Deleuze, Guattari, Baudrillard e Lévi-Strauss propuseram ferramentas pioneiras sobre a construção do indivíduo e, conseqüentemente, da formação da sociedade ocidental que já dava sinais de esgotamento de modelos ou de radicalização em relação ao capitalismo.

É para este trabalho rica a teorização de Jean-François Lyotard contida em *A condição pós-moderna*, cuja envergadura se provou através do tempo, e conforme o triunfo da técnica se manifesta quando ela adentra a cultura.¹² No livro, originalmente publicado em 1979, o autor justifica o declínio de metanarrativas (forjadas por ideologias e instituições) no mundo contemporâneo. Quando escreve sobre certo “abandono da crença nas meta-prescrições comuns à coletividade” (Lyotard 1989, 125), o autor se refere, claro, a novas modalidades de apreensão do mundo através de tecnologias informacionais – mas principalmente à necessidade de se interpretar o que parece tão fugidio ao seu tempo, dada a atomização e o dinamismo das sociedades. Curiosamente, o próprio texto pretende o que parece denunciar como superado: propor uma nova narrativa sobre o contemporâneo: o pós, aqui, abate a modernidade, a contragosto de Habermas. A pós-modernidade, para resgatar o esquema de Giddens, certamente perpassa níveis fundantes da sociedade, mas sua especificidade ainda é fruto de discussão. Interessa sobretudo a terminologia enquanto afirmação crítica ou de negação dos arranjos modernos, já que isso constitui um diálogo com os legados da modernidade,

¹¹ Em 1997, o que a fascinava eram os jogos de RPG *online*, com multijogadores. Em obras posteriores, aprofunda-se no excesso da vida mediatizada e seus efeitos avassaladores sobre a identidade (2015).

¹² Nota-se a relevância do tema tratado por Walter Benjamin, ainda hoje. A presença de máquinas e aparelhos na cultura, antes restritas ao domínio do trabalho, move as indagações benjaminianas sobre novos desdobramentos da experiência, como ressalta Miranda (2007, 170). Boaventura de Sousa Santos observa um outro fenômeno, paradigmático dos enredamentos contemporâneos: “a subjetividade social é cada vez mais produto da objetivação científica” (Santos 1995, 13). O leitor ainda verá como discursos sobre a técnica (principalmente a digital) impactam, constroem e deformam subjetividades nos anos 2010.

seja ela pós ou radicalizada.¹³ Um desses legados é a cultura de massa,¹⁴ a qual, de acordo com o filósofo Gilles Lipovetsky, é a responsável (e não as vanguardas e ismos) por movimentar as grandes revoluções culturais da modernidade (Lipovetsky 1989, 79). Tal visão recupera o interesse dos estudos culturais pela cultura popular e vai além: a define como o mais fiel prisma social em fins do século XX; estudos sobre a televisão (com recortes de recepção, formato e indicadores sociais) se fortalecem no período e calculam paradoxais amostras de individualismo em tempos de multidões e excessos: Lipovetsky mesmo fala da “era do vazio” (1989) e dos “tempos hipermodernos” (2004). A desilusão (para alguns, apenas excitação com a possibilidade de uma outra História) pós-moderna muitas vezes conjuga a reação estupefata acerca da multiplicação de sentidos com a dificuldade de apreendê-los. O que, por exemplo, o francês sublinha como um fenômeno de transformação dos indicadores de experiência – “por toda parte o real deve perder a sua dimensão de alteridade ou de espessura selvagem” (Lipovetsky 1989, 70) – leva, em casos extremos da indagação filosófica, a crer na inversão total entre reprodução e reproduzido, ou artificialização da experiência moderna.

Em grau avançado de (re)produção técnica, não somente o presente teria desaparecido, dada a era de gerações de realidades em igual quantidade às gerações de imagens (Santos 1997, 94), como a própria “racionalidade, culminando na virtualidade técnica, seria o último dos ardis da desrazão” (Baudrillard 1997, 27) – em outras palavras, a mudança de paradigma racional em curso no fim do século desafiaria, uma vez mais, os construtos modernos que deram origem à primazia da técnica. Baudrillard notadamente radicalizou a maneira de interpretar as imagens técnicas com seu

¹³ Para Giddens (1991, 133), algumas das diferenças entre a pós-modernidade e a modernidade radicalizada residiriam em visões mais ou menos pessimistas da agência do eu na sociedade contemporânea. Um exemplo seria que, enquanto para teóricos da pós-modernidade os indivíduos sentiriam que as tendências globalizantes os destituiria de poder, a modernidade radicalizada conseguiria ser tão reflexiva que reconheceria tanto apropriações quanto perdas.

¹⁴ Historicamente, “a noção de cultura de massa surge no século XX e decorre das transformações do capitalismo nas sociedades industriais” (Ortiz 2017, 24). Pelo termo, entende-se uma complexa dinâmica na qual comunidades antes tradicionalmente praticantes da “cultura popular” sentem os efeitos fragmentários e atomizantes do mercado (Jameson 1994, 7). Há que se problematizar a noção de massa alienada (ou, como diz o irreverente Bauman, um “dano cerebral coletivo causado por uma ‘indústria de cultura’” (2006, 19) – os artefatos contemporâneos posam ótimas questões sobre agência e uso da cultura – mas para todos os efeitos, a produção técnica e industrial de livros, filmes, espetáculos e anúncios postula modos de consumo e produção radicalmente novos e fundantes da modernidade. Notoriamente os intelectuais de Birmingham contestaram a divisão categórica entre produção e consumo, e os efeitos de causa e consequência entre textos massificados e os seus públicos.

Simulacros e simulação (1991), no qual denuncia o estágio mais crítico de descolamento da realidade na contemporaneidade. As simulações possibilitadas por gadgets, câmeras, cabos e redes estariam dissolvendo os parâmetros representativos (e, portanto, de interpretação do mundo) em ritmo perigoso. Uma das ilustrações que o teórico fornece, um crime simulado, merece destaque:

Por exemplo, seria interessante ver se o aparelho repressivo não reagiria mais violentamente a um assalto simulado que a um assalto real. É que este apenas desorganiza a ordem das coisas, o direito de propriedade, enquanto que o outro atenta contra o próprio princípio de realidade. A transgressão, a violência, são menos graves porque contestam apenas a *partilha* do real. A simulação é infinitamente mais perigosa, pois deixa sempre supor, para além do seu objecto, que *a própria ordem e a própria lei poderiam não ser mais que simulação*. (Baudrillard 1991, 30 [destaques do texto original])

Diferentemente do grande criminoso de que fala Benjamin (2013, 131), a lei que um hipotético crime simulado ameaça ganha contornos dramáticos na modernidade hiper-real: representações jornalísticas de um assalto não mais compreendem as únicas mediações possíveis de conhecimento sobre um crime. Assim sendo, e após o advento de tantas linguagens audiovisuais sobre o que constitui um assalto, é mesmo de se questionar o status da imagem violenta na era do simulacro. Nesse sentido, a modernidade baudrillardiana propõe uma eterna dúvida investigativa: o que pode ser positivo no que tange aos novos modos de consumo da contemporaneidade. No entanto, índices de busca da verdade, no sentido mais iluminista possível, ainda guiam muitas representações cotidianas; não fora isso e instituições jornalísticas e criadoras de sentido teriam simplesmente desaparecido. O que merece atenção é a identificação teórica de uma contundente subversão imagética ocorrida no capitalismo extremado: ambientes comunicacionais e culturais nos quais os referentes e suas representações se confundem caracterizam a modernidade tardia. Este termo tem sido usado por estudiosos de diferentes campos interessados em fenômenos de uma modernidade mais específica, e que lida com a globalização, a interconectividade, a falta de pertença e também a proliferação de imagens e sentidos. Carrega, além da continuidade com um período em que representações fundaram tradições, a recusa do prefixo pós – dado o receio de anular processos sócio-históricos ainda em curso. Embora faça muito sentido a asserção de Fornäs, de que *modernidade tardia* é provavelmente mais adequada para expressar as

tensões do moderno presente, uma vez que *pós-modernidade* poderia insinuar a superação de estruturas já observadas na Era da Razão (1995, 36) é possível considerar-se o *pós* como uma ferramenta reflexiva. De acordo com García Canclini, “a relativização pós-moderna acerca de todo fundamentalismo ou evolucionismo facilita a revisão da separação entre o culto, o popular, o massificado, sobre o qual a modernidade ainda tenta se sustentar” (Canclini 2005, 9). Andreas Huyssen, ao abordar a perene divisão entre arte e cultura de massa na crítica, concorda com o potencial de resistência na terminologia pós-modernista – isso demanda procurar-se o contingente e específico, ao invés do “vale-tudo” por vezes associado ao relativismo pós-modernista¹⁵ (Huyssen 1986, 220). O que o termo *tardia* parece apreciar (e por isso é preferido por muitos autores principalmente do campo dos estudos criminológicos, como ficará claro posteriormente) é um conjunto de relações econômicas e sociais radicalizadas ou em seus estertores. De um ponto de vista da crítica de pendore mais distópico, a figura da ideologia consolidada ou até em ocaso se justifica, porém, a modernidade sempre foi contraditória e prismática – por isso, qualificadores como líquida, reflexiva, hiper e híbrida tentam mostrar que as modernidades procuram futuros e estão longe de repousar seja na dicotomia do pré e pós-moderno ou no quão tardios possam ser qualificados seus atributos. Dito isso, buscar-se-á neste texto um uso consistente das terminologias sobre a modernidade com preferência para os campos em que se situam os objetos de estudo e as ferramentas teóricas levantadas – modernidade tardia, eleita por muitos pensadores das indústrias culturais e das relações entre crime e cultura, prepondera para os efeitos da tese, e eis o motivo: ao apontar menos a um conceito superado e mais a um conceito em crise, a emanar contradições e desigualdades, o moderno que está prestes a se concluir também é inconcluso, imperfeito¹⁶. Esta crise fundamental, a sugerir até mesmo um certo “atraso” na modernidade, é chave para se compreender as tinturas da crítica cultural feita em localidades da América Latina.

¹⁵ O trunfo da crítica pós-moderna parece, em dados momentos, artificial: afinal, não estaria presente na própria divisão entre *antes* e *pós* a dicotomia moderna tão criticada? Aqui cabe o benefício da experimentação teórica encabeçada por Lyotard e que, nos 1980 e 1990 buscava alternativas às desilusões do capitalismo gerador de tantos mercados quanto desigualdades. O que hoje pode soar anacrônico ou ingênuo muitas vezes tencionava criar a cisão temporal na historicização moderna como forma de resistência – medidas drásticas para tempos de desorientação.

¹⁶ Arjun Appadurai (2005) é um grande nome a usar “capitalismo tardio” em suas reflexões sobre fragmentações globais, incerteza e diferença, e deixa pistas de que sua dissociação da terminologia pós-moderna tem que ver com as teorizações francesas pouco afeitas a incluir os referentes sociais (201).

1.2.1. Perspectivas latino-americanas sobre a modernidade tardia

Passeando-se pelas narrativas metaculturais de autores como Benjamin, Debord, Lyotard e Baudrillard, é possível se perguntar como as observações pós-modernas em particular acerca da perda de sentido ou verdade nos espetáculos culturais impactaram acadêmicos no sul global, em período no qual problemas acelerados do capitalismo afetavam o planeta em diferentes temporalidades. Apesar de similaridades ou novas conexões criadas pela globalização, as sociedades modernas ocidentais apresentaram características muito particulares no processo de avanço do capital, e a crítica refletiu essa tensão entre o local e o global no que tange às discussões sobre a modernidade e suas manifestações culturais. Falar sobre os espetáculos e as indústrias de cultura se constituiu, como será visto adiante, numa das críticas definidoras sobre a modernidade. A preferência deste capítulo será por uma mirada mais apegada aos meios comunicacionais, uma vez que são estas as instituições de escolha da tese – ver-se-á como são mesmo os meios a preferência da crítica do período.

As experiências latino-americanas ofereceram uma correspondência fascinante a muitas das observações sobre descentralização e hibridização dos tempos pós-modernos na Europa e nos Estados Unidos da América – precisamente porque as ideias de modernidade e modernização na América Latina foram sempre carregadas de contradições e incompletudes aos olhos dos projetos modernos desde as colonizações. Parte das análises justapõe a globalização com os legados históricos de trocas (forçadas ou não) que resultaram na mestiçagem, gerando a constante oscilação identitária latino-americana: ora sentindo saudade de uma unidade perdida, ora assimilando novos mundos (Hopenhayn 2000, 156). É preciso problematizar-se a noção de que a heterogeneidade, descontinuidades e miscigenação no continente simplesmente prefiguravam a pós-modernidade no contexto euro-norte-americano (Yúdice 1991, 88). Ainda assim, o pós-modernismo na América Latina como conceito *avant la lettre* ou como sintoma contemporâneo faz-se presente nos estudos culturais na região no fim do século XX. Ao debater um histórico da crítica midiática que adentrava o século XXI, Lucia Santaella resumiu quais seriam as facetas pós-modernas detectáveis em culturas latino-americanas e que os teóricos elegeram como foco de análise sobre as práticas da comunicação e cultura:

As experiências de tempo e espaço movediços e polimorfos, as incertezas políticas, as mestiçagens étnicas, o nomadismo do desejo, os hibridismos culturais, os descentramentos da identidade produzidos pelas sombras do outro estão de tal modo entranhados na constituição da nossa cultura que pouca ebulição os debates pós-modernos estavam fadados a produzir em nós. Pós-modernos já éramos. (Santaella 2002, 51)

Mesmo Santaella, mais preocupada em provocar as discussões pertinentes ao digital, reconhece que aspectos dos meios de massa são importantes índices de comparação – a começar pela ocupação de espaços (59). Nelly Richard detecta uma crise de autoridade e centralidade que afeta a produção acadêmica hegemônica, para finalmente encontrar na relação histórica centro/periferia da América Latina um objeto universal de estudo (Richard 1992, 59). Ronaldo Munck, referindo-se aos anos 90 nos territórios da América Latina, reconhece um desencanto democrático de acordo com uma ambiguidade pós-moderna, típica dos tempos de transição (Munck 2000, 197).

Duas obras, em particular, apresentam ótimas ilustrações para se entender como as indústrias culturais e a comunicação de massa apresentam especificidades na América Latina contemporânea: a primeira é *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, de Jesús Martín-Barbero, publicada originalmente em 1987. Com uma abordagem dos estudos culturais, o livro evita determinismos tecnológicos e ideológicos (Martín-Barbero 2006, 232), para entender os processos culturais (tais como telenovelas ou programas de rádio) enquanto articulações entre práticas comunicacionais e movimentos sociais. Ao destacar o papel da recepção nos estudos de cultura, o autor busca fazer visíveis algumas tensões entre mediações históricas e seus mediadores (Martín-Barbero 2006, 11), tornando evidentes muitas tensões na modernidade tardia. O segundo é *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor García Canclini, publicado em 1990, um olhar sobre várias divergências entre o que é oferecido e o que é recebido na comunicação contemporânea. Invocando conceitos como desterritorialização e poderes oblíquos – que tornaram obsoletos os mapeamentos verticais e bipolares da cultura (Canclini 2003, 345), o teórico mexicano-argentino dialoga com Martín-Barbero no sentido de que sua análise das culturas das massas escapa a uma visão maniqueísta das estruturas de poder e de suas tecnologias.¹⁷ Um certo

¹⁷ É contenciosa a proposição de que Martín-Barbero e García Canclini inscrevem-se nos estudos culturais – Maria Immacolata Vassallo de Lopes, da USP, vê distinção nas nomenclaturas: “sobre Barbero e

hibridismo nos processos que reúnem artefatos populares e de elite geraram, segundo ele, novos modos de circulação massiva, recepção e apropriação na América Latina – um bom exemplo é a relação entre os contos de horror e os programas televisivos policiais (Canclini 2003, 258-259), que deverão ser também foco do presente estudo genealógico sobre representações de mortes reais. Mais do que uma ode às idiossincrasias regionais, essa ilustração retorna à ontologia da violência discutida por Walter Benjamin na figura do grande criminoso (2011, 131; 147), agora com destaque para o papel da televisão na disseminação de práticas criminais.

Um aspecto que merece a atenção com relação às redefinições das sociedades contemporâneas e que fundamenta muitos trabalhos latino-americanos que lidam com a modernidade tardia tem a ver com o papel do Estado e como ele vem mudando – especialmente graças aos desenvolvimentos das indústrias de comunicação e modos de recepção. Acima de tudo, é visível a crítica ao desarranjo social das grandes cidades (em teoria as grandes beneficiárias dos desenvolvimentos nacionais), por mascararem as desigualdades através de histórias que as tecnologias de massa propagam. Beatriz Sarlo, ao descrever o impacto monumental do fenômeno televisivo na Argentina, destaca como, além de uma conquista técnica, os programas de TV ao vivo fundaram a credibilidade de seu veículo à luz da crescente opacidade de outras instituições. De acordo com a autora,

Investida da autoridade que as igrejas, os partidos e as escolas perderam, a televisão fez soar a voz de uma verdade que todo mundo pode compreender rapidamente. A epistemologia televisiva é, neste sentido, tão realista quanto populista, e submeteu a uma demolidora crítica prática todos os paradigmas de transmissão do saber conhecidos pela cultura letrada. (Sarlo 1997, 75-76)

É interessante a relação que a pensadora estabelece entre um novo protótipo de transmissão de conhecimento e a consolidação da tecnologia massiva: embora a tal epistemologia se sustente na rapidez e simplificação dos dados do mundo, está ancorada numa crise mais ampla, que incluiria o enfraquecimento de setores da sociedade que

Canclini, eu não acho que eles são representantes dos estudos culturais na América Latina. Eles não são. São chamados assim de maneira incorreta. Fazer estudos de cultura é uma coisa, fazer estudos culturais é outra coisa. Na América Latina, nós temos uma tradição fortíssima de estudos de cultura” (Meirelles 2008, 9). Outras vias metodológicas e teóricas atestam o caráter interdisciplinar no caso dos autores citados, invocando ferramentas da filosofia, antropologia e tantos outros campos para compreender a comunicação e, mais importante, aspectos da cultura.

geram senso de pertencimento, identidade e comunidade. Pode-se complexificar o tema ao atribuir-se à modernidade tardia uma descentralização cultural responsável exatamente pela contestação do “caráter monoliticamente transmissível de conhecimento” (Martín-Barbero 2000, 59). De qualquer maneira, percebe-se o interesse intelectual pelas indústrias culturais e seus enraizamentos sociais que acontecem por um processo singular e fascinante: a conversão de histórias e narrativas tecnológicas (incluindo-se as explorações das mazelas) em sucessos de audiência, em números atraentes para o mercado publicitário. Quando o chileno José Joaquín Brunner diz que na “América Latina estamos nos incorporando à [modernidade] conjugando imagens eletrônicas com analfabetismo” (Brunner 1989, 1), fica evidente que compreender a cultura de massa é também a maneira de abordar a maneira política como vieram a existir os projetos nacionais de comunicação.¹⁸ Por mais problemática que seja a fala, usando uma régua de progresso para desenvolvimentos culturais de estirpes completamente distintas, é reveladora de um certo desencanto da intelectualidade com um contexto geral latino-americano em que projetos radicais ou moderados de esquerda eram combatidos, em que “os meios de massa (em sua maior parte concessões privadas), especialmente a televisão determinavam o imaginário cultural” (Beverley, Oviedo e Arona 1995, 5) e o neoliberalismo se fortalecia.

Entre a utopia e a distopia, a noção de que capitais outrora colonizadas e agora transformadas em mercados neoliberais seriam ambíguos exemplos de uma nova condição moderna pode resvalar na simplificação determinista segundo a qual ou a mistura ou a incompletude (ou seja, o relativismo quase absoluto em relação ao suposto todo hegemônico) são ferramentas definitivas de análise. No entanto, seja pela ótica da hibridação – que, para García Canclini, abarca, por exemplo, o entrelaçamento de práticas dos meios de comunicação com a integração das nações (Canclini 2003, 256) – ou pela metacrítica do desencanto pós-moderno, irônico em relação às desigualdades que se apresentaram no fim do século XX (Sarlo 1997, 9), há maneiras de se explorar

¹⁸ Brunner, em certo aspecto, ataca a visão do Estado-nação como único modelo historiográfico sobre a modernidade e é um dos apoiadores da narrativa pós-moderna latino-americana, segundo a qual a massificação da cultura e da sociedade e a expansão dos mercados internacionais demandaram rearticulações culturais que podem, sim, operar modos de resistência. Como indica Hernán Vidal (2000), o sociólogo foi importante em teorizar processos culturais em tempos de redemocratização chilena.

dinâmicas importantes advindas das fricções entre as indústrias culturais, de comunicação e as economias latino-americanas tardomodernas. É intento deste trabalho detectar possíveis experiências comuns advindas dos casos históricos latino-americanos (que ainda reproduzem certos problemas ou crises¹⁹ desde os anos 1980), mas também sublinhar especificidades pertinentes aos tipos de modernidade teorizados e praticados no Brasil.

1.2.2. Estudos de cultura (de massa) no Brasil: entre a modernidade e a pós-modernidade

Entender a manifestação da modernidade no Brasil e suas tradições culturais em face do advento dos meios de comunicação de massa se dá, primeiramente, nos estudos da literatura. Antonio Candido é um nome que, ao descrever ciclos literários dos anos 1930 que foram marcados por estabelecer novas relações com leitores, ressalta que o mesmo período já via formas escritas concorrerem com novos meios de expressão, “como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos” (2006, 144). Amós Nascimento (2001) traça um interessante histórico sobre metadiscursos modernos que impactaram os estudos brasileiros: de Paulo Freire a Leonardo Boff, era importante se discutir a dependência econômica e o desenvolvimento do país em bases gerais antes de fazer qualquer consideração mais específica, e isso implicava analisar a modernidade brasileira. José Guilherme Merchior, um dos primeiros a polemizar o termo “pós-moderno”,²⁰ foi um dos muitos inscritos em ampla discussão sobre a modernidade brasileira ligada à identidade do país. Logo nos anos 1970 e 1980, debates na *Folha de S. Paulo* e nos espaços artísticos viram intelectuais da vanguarda concretista, como Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (radicalizando o modernismo de 1922) opondo-se a figuras como Roberto Schwarz, Mário Chamie e Flora Süssekind ao

¹⁹ A ideia de uma crise permanente na América Latina vai além das esferas econômicas e sociais e aterrissa no próprio campo da interpretação crítica, cujas limitações se dão pelo aumento de heterogeneidades de toda espécie, de acordo com Brunner (1995, 53), para quem a “desrazão” de Baudrillard caracterizaria de fato um momento em que coisas e sentidos operariam um jogo de espelhos sem propósito.

²⁰ Teixeira Coelho credita o crítico Mário Pedrosa como um dos primeiros a falar da arte pós-moderna brasileira, ao escrever sobre obra de Hélio Oiticica em 1966, ainda que use o termo de maneira vaga (2011, 78).

debater-se o papel da arte – para o segundo grupo, as prementes questões sociais brasileiras estariam sendo deixadas de lado. No campo da filosofia, o padre Manfredo Araújo de Oliveira e o diplomata Sérgio Paulo Rouanet, inspirados por Habermas, apregoaram o que seria uma racionalidade diante do projeto moderno brasileiro.²¹ Nascimento (177) ainda cita as contribuições mais isoladas de Jair Ferreira dos Santos²² e de Teixeira Coelho. Este, em *Moderno Pós Moderno* (2011) reflete sobre a condição de consciência que a modernidade exerce sobre si e sobre autonomia radicalizada buscada pelo pós-modernismo – em que “o saber está à deriva em relação ao poder.” (Coelho 2011, 248). Em comum, ambos questionam a suposição de que, por ser subdesenvolvido ou desigual, o Brasil não poderia ter características pós-modernas – como poderia o país pré-moderno ter, por exemplo, um cineasta pós-moderno como Glauber Rocha? (Coelho 2011, 76). Já Santos veria em criações dos meios massivos como a modelo Roberta Close os signos do hiper, do simulacro, da frivolidade e das minorias (Santos 2004, 30). Amós Nascimento (2001) elege a frase “muita saúde e pouca saúde, os males do Brasil são”, de *Macunaíma* (1928) como símbolo de uma consciência estética moderna e, acima de tudo, crítica. Por uma atitude inclusiva em relação não somente a pautas sociais, mas às dicotomias brasileiras, o autor clama por um engajamento (algo da racionalidade de Rouanet) de certos experimentalismos artísticos cujas bases formais ou de conteúdo jamais poderiam corresponder a estéticas modernistas. Impera, uma vez mais, a crítica a um espírito pós-moderno do “vale-tudo,” iconoclasta mas supostamente despolitizado.

Com a consolidação das práticas culturais massivas e a urgente necessidade de se teorizar sobre sua produção e impacto, as tecnologias e meios passam a ocupar posição central nas definições da modernidade brasileira. Embora a partir dos anos 1990 a

²¹ Nas últimas páginas de *As razões do iluminismo*, no qual faz claro apelo por um esforço moderno para solucionar as crises brasileiras, Rouanet chega a dizer que “se a trilha aberta por Habermas não fosse viável, talvez só nos restasse escolher entre a vertigem de um racionalismo aporético, a superficialidade de um positivismo míope, ou a aventura de um irracionalismo suicida.” (1998, 347).

²² Cujo *O que é pós-moderno* logo denuncia sua verve poética para tratar do tema: “sublinhamos até aqui palavras que são verdadeiras senhas para invocar o fantasma pós-moderno: chip, saturação, sedução, niilismo, simulacro, hiper-real, digital, desreferencialização, etc. [...] Mas se a pós-modernidade significa mudanças com relação à modernidade, o fato é que não se pode dispensar o aço, a fábrica, o automóvel, a arquitetura funcional, a luz elétrica – conquistas associadas ao modernismo. Assim, no fundo, o pós-modernismo é um fantasma que passeia por castelos modernos.” (Santos 2004, 17).

bibliografia relativa às indústrias culturais brasileiras tenha se diversificado e refletido uma busca de pistas sobre práticas que envolvessem produção, distribuição e recepção em contextos mais específicos (incluindo-se as representações da violência e marcas de gênero), entre os anos 1970 e 1980 os estudos principalmente sobre televisão²³ problematizam questões macroestruturais ligadas à falta de democracia e à consolidação do mercado consumidor, como escreve Esther Hamburger:

Se os estudos estrangeiros do período apontam peculiaridades da indústria cultural brasileira, interpretadas como positivas, estudos brasileiros chegam a conclusões opostas, enfatizando conexões, também mencionadas nos outros trabalhos, entre a consolidação de uma indústria televisiva poderosa e o regime militar que governou o país de 1964 a 1985. Para os brasileiros, essas conexões demonstrariam o erro de proposições que reconheceram na indústria brasileira algum espaço de transcendência às barreiras entre cultura popular e indústria cultural, ou algum espaço de resistência a ideologias dominantes. (2002, 64)

A autora nota limitações, apesar do esforço dos intérpretes das indústrias de cultura, em definir de que forma o imaginário alienante disseminado pelas televisões brasileiras encontraria sentidos particulares para populações tão numerosas quanto diversas no país. No entanto, o “caráter essencialmente conservador, em termos políticos, morais, artísticos, estéticos e sociais” (Hamburger 2002, 67) da aliança entre o Estado e a Rede Globo de Televisão no período foi alvo de críticas baseadas tanto em superestruturas políticas quanto em dados empíricos acerca das desigualdades e autoritarismos observados nas telas. Tal qual a estratégia de teóricos mencionados anteriormente, mapear a cultura de massa no Brasil exigiu um esforço de contextualização histórica enfático em relação ao período de redemocratização e globalização – por isso, não é de se espantar que parte da produção de impacto sobre o assunto tenha sido aguerrida em apontar problemas estruturais do capitalismo avançado.

São de Octavio Ianni algumas das melhores contribuições da sociologia sobre modernidade no Brasil. Em *A ideia de Brasil moderno* (originalmente publicado em 1992), o acadêmico debate a busca por conceitos para dar conta de um país tão fragmentado, desigual e penalizado por práticas forçadas. A questão nacional, como bem coloca, é construída culturalmente, de acordo com preceitos de cada época: “a nação real

²³ Mas não só, como em Carlos Nelson Coutinho, que brada por uma “democracia de massas”, em resposta à expansão capitalista e monopolista que atinge “os grandes meios de comunicação de massa, como a televisão, a grande imprensa, a produção de discos, o cinema etc.” (2011, 63).

é imaginária. Localiza-se na história do pensamento” (Ianni 2004, 8). Nesse sentido, Ianni passeia brevemente por viradas históricas (como 1822, 1922) para fazer notar o descompasso entre a ideia de modernidade construída pelo Estado e as elites e o Brasil de práticas opostas ao que se poderia entender como renovação: desde antes dos anos 1930, “os prenúncios do Brasil moderno esbarravam em pesadas heranças de escravismo, autoritarismo, coronelismo, clientelismo” (Ianni 2004, 33). Do mesmo ano de publicação, *A sociedade global* (2013) demonstra a preocupação do sociólogo com uma característica mais específica da modernidade de sua época: a globalização. Denunciando a dependência das sociedades nacionais à sociedade global, o autor chama a atenção a um fator já citado anteriormente por Sarlo: a debilitação do Estado-nação – mas, para ele, em favor de uma certa harmonia estrangeira, segundo a qual itens tão diversos quanto “direitos humanos, narcotráfico, proteção do meio-ambiente, dívida externa, saúde, educação, meios de comunicação de massa, satélites” (43) precisam coadunar propósitos financeiros, sociais e culturais mais amplos. Ao apontar para como a indústria cultural “está presente no modo pelo qual os indivíduos e coletividades informam-se, divertem-se, ocupam seu tempo livre, pensam os problemas reais e imaginários” (138), Ianni mostra preocupação não apenas com a influência direta do capital sobre as transações mercantis, mas com as práticas culturais massificadas – que embora não eliminem as criatividades individuais – são seletivas e fragmentárias. No que se refere às representações culturais, isso tem seu valor de crítica, pensadas as tentativas de se perfazer uma identidade nacional via literatura, audiovisual, história e imprensa. Conforme projetos ideológicos de uma modernidade tardia avançam com propriedades outras que não as particularidades do Brasil, é mesmo de se perguntar qual o impacto de textos culturais globais e novas modalidades de subjetividade tecnológica num país de marcados abismos sociais. Uma perspectiva igualmente crítica ao estágio global da modernidade observada em fins do século XX é a de Milton Santos (2001), para quem o exercício de fábulas capitalistas – incluindo-se a de encurtamento de distâncias e aldeias globais (18-19) raramente prevê a discussão do aprofundamento das desigualdades. Todavia, já em busca de novas metanarrativas sobre a modernidade brasileira, Santos propõe que respostas populares às práticas culturais de massas (mercadológicas, homogeneizantes) possam se apropriar de instrumentos e técnicas para produzir culturas territorializadas, ou seja, com referenciais de pertencimento (142-143).

O que o geógrafo chama de “formas mistas sincréticas” (144) na cultura de massas (metonímia da incompletude do projeto moderno via indústria cultural, ao encontrar resistências das culturas locais) não está distante das proposições sobre cultura e comunicação de massa de Martín-Barbero, García Canclini e de um brasileiro, em especial: Renato Ortiz.

Em *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural* (1999, primeira edição de 1989), Ortiz chama a atenção para uma via crítica brasileira muito peculiar sobre a modernidade: em resposta a intelectuais tradicionais (nomeadamente Gilberto Freyre) que interpretaram a identidade nacional muitas vezes em oposição aos costumes da vida urbana, um pensamento acrítico se formou acerca da cultura de massa, como se a modernização pudesse encobrir até mesmo problemas gerados pela racionalidade capitalista (36-37). Através de exemplos de peças-chave na modernização dos meios de comunicação, como Assis Chateaubriand, a companhia de cinema Vera Cruz e a TV Globo, o autor desenha uma modernidade brasileira de passadas às vezes desconexas em relação ao desenvolvimento econômico nacional, e com consequências criativas interessantes, rompendo a dicotomia arte versus cultura de massa. Isso poderia “ser observado [...] nos anos 40 e 50, momento em que se constitui uma sociedade moderna incipiente e que atividades vinculadas à cultura popular de massa são marcadas por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura” (65). Essa outra maneira de organização entre os bens culturais num país continental ganharia novos contornos nos anos 1960 e 1970, quando a política e a economia conjugam um Estado autoritário²⁴ a um processo de internacionalização do capital – nasceria, assim, uma produção industrial de cultura como articuladora de um “capitalismo tardio” (114).²⁵ Tal esquema crítico ilustra bem o que Hamburger assinalou como uma tendência da época – ele oferece valiosa perspectiva sobre os conglomerados culturais que se consolidam durante a ditadura militar e faz vislumbrar um cenário de forte racionalização da cultura por entender que uma “ordem secular” de produção de sentido

²⁴ O golpe de 1964 instaurou, no Brasil, um comando militar que se perpetuou no poder até 1985. Além da censura de jornais, peças de teatro, filmes e telenovelas, o período ficou marcado por exílios, prisões arbitrárias, torturas e cassação de direitos básicos.

²⁵ Vale o registro de que Ortiz considera imprópria uma definição de “modernidade latino-americana,” uma vez que a mundialização seria matriz simultaneamente una e individualizada – elementos como a desterritorialização do capital, racionalização do saber seriam faces de uma mesma modernidade, ainda que ela seja diversa (1999, 40).

apenas se inicia (211). De certo modo, a virada do século contestaria certos arranjos das indústrias culturais brasileiras, como esta tese demonstrará através dos estudos de caso. Contudo, para além da alusão ao impacto que as macroestruturas sociais e políticas legam aos textos e às práticas culturais na modernidade tardia, o trabalho de Ortiz evita cair nos dualismos usuais de explicação da identidade brasileira, e busca inquirir sobre a enorme complexidade dos arranjos culturais que criam e respondem a tantos anseios da sociedade. Os exemplos de pensadores cujas preocupações com uma era de dificuldades interpretativas acerca da cultura não procurou ser exaustivo, senão minimamente diverso nas propostas sobre a modernidade – afinal, discussões sobre a crise da modernidade, em particular quando se trata da indústria cultural brasileira, só fariam mesmo sentido por uma “perspectiva de reavaliação da importância das instituições democráticas” (Hollanda 1991, 11). O que os trabalhos dos anos 1980, 1990 e 2000 assimilaram em relação às tais crises representativas da cultura em vários âmbitos será de muita valia para que sejam repensadas certas dinâmicas industriais da cultura em tempos de digitalização e conectividade, sem nunca perder de vista o que há de continuidade histórica ou de movimento de ruptura em relação a um passado bastante recente.

1.3. Indústrias culturais na modernidade tardia: continuidades e rupturas

Algumas das grandes mudanças tecnológicas ocorridas nas últimas décadas têm provocado substancial rearranjo da crítica cultural, cujas ferramentas de análise e curadoria necessitam reconhecer tempos de efemeridade e excesso dos textos digitais e interconectados. David Bell resume o impasse: “a teoria não pode permanecer estática numa sociedade em rede tão rápida, e as absolutas complexidade e mutabilidade do mundo de hoje fatalmente trabalham contra qualquer tentativa de produzir uma metanarrativa que possa resumir tudo isso” (2007, 90). Ao evocar o termo de Lyotard, o professor de geografia e estudos culturais toca no posicionamento necessário que a academia precisa admitir diante da natureza tão instável de seus objetos analíticos. Manuel Castells também pondera sobre o assunto: “A velocidade de transformação tornou difícil para a pesquisa acadêmica acompanhar o ritmo das mudanças com uma oferta adequada de estudos empíricos sobre os porquês da economia e da sociedade

baseadas na internet” (2001, 3). Mas se as reflexões sobre cultura mencionadas anteriormente foram capazes de articular sociedades em transformação ou em crise, como nos anos 1980 e 1990, o que haveria depois da virada do século a gerar tamanha dificuldade analítica? Como Bell e Castells sugerem, a sociedade em rede, conectada à internet, digitalizada, postula novos desafios – ademais, urge uma mirada ao passado e à modernidade constituída, entre outros elementos, pelas indústrias de cultura. Também em função da própria natureza altamente informacional e dicionarizada das redes de comunicação, vive-se uma era em que a modernidade precisa investigar a si própria, comparar-se a outras formas e períodos – claro que isso não é nada neutro, por ser desenhado por softwares e empresas com interesses específicos –, o que acaba por gerar alguns lugares-comuns sobre os tempos correntes: um deles assume uma forma ainda utópica, segundo a qual a revolução informática não apenas permitiu acesso universal, como horizontalizou as comunicações. A raiz de tal visão é o otimismo da primeira década do século XXI, que tomou a internet²⁶ como alternativa democrática aos velhos *mass media* (Hesmondhalgh 2013, XVII). Como este, alguns enredamentos da modernidade cujas consequências se estendem até os anos 2010 (principalmente no Brasil) podem ser questionados à luz dos estudos de cultura vistos até agora.

a) *Ausência do Estado e crise do Estado-nação*

Como salientou Heloisa Buarque de Hollanda, um dos objetivos primordiais no mapeamento cultural do Brasil deve envolver o questionamento das bases de acesso, da representação, da essência democrática (ou não) dos meios a compor o que se produz e o que se consome. Findo o regime militar e com uma Constituição promulgada em 1988²⁷ que representou um avanço jurídico no sentido de resguardar e atualizar princípios democráticos, o país adentrou décadas tumultuadas por recessão, inflação, dívida externa e mercados globais de consumo. Mas e o arranjo dos meios de

²⁶ A própria gênese da internet está imersa num debate cultural da costa Oeste estadunidense de herança utópica, como mostra o documentário *HyperNormalisation* (Curtis 2016). O que os anos 2000 trazem, no entanto, é a exacerbação do indivíduo – ainda que ligado às redes sociais, aos portáteis e aos hospedeiros de informação. O fator democrático envolvido nesse fenômeno precisa ser, assim, constantemente repensado.

²⁷ Presidida por Ulysses Guimarães, a Assembleia Nacional Constituinte teve início em 1987. Com a morte de Tancredo Neves, o primeiro presidente civil eleito democraticamente desde a ditadura, coube a José Sarney instalar a Constituinte.

comunicação²⁸ nessa transição política e econômica? É preciso visualizar primeiramente uma mudança no próprio conceito de modernidade brasileira a partir da possibilidade de ser moderno em meio aos adensamentos da globalização: uma vez que “o Estado-nação perdeu o monopólio de conferir sentido à ação coletiva” (Ortiz 2009, 138), tem-se não apenas um cenário de lacuna a ser preenchida pela inação das instituições nacionais, mas por uma “livre-concorrência” que adapta o mercado de consumo às ações do cotidiano. Assim, a televisão, a imprensa e o rádio fazem circular um grande número de narrativas sobre o mundo e o estrangeiro, e em particular sobre os produtos de países com economias mais avançadas. Esse fenômeno vai da base até o topo – a constituição nacional de uma democracia jovem e ainda a lidar com as chagas da ditadura mira no mercado global para encontrar avanços, seja na aspiração dos pobres ou na influência dos ricos em perpetuarem regimes de castas. Porém, se o Estado-nação está “enfraquecido em seu papel de quadro ou de espaço principal, territorial, político, administrativo e intelectual da vida coletiva” (Wiewiorka 1997, 26), isso significa também que as indústrias culturais produzirão respostas a este fenômeno. Em relação aos crimes midiáticos e encontrados nos filmes e telenovelas, é possível notar uma virada de chave – os anos 1990 no Brasil, como será visto adiante ao tratar-se do caso do Ônibus 174, veem nascer documentários de cunho crítico à violência urbana, enquanto os canais televisivos, inspirados em programas de rádio e em jornais sensacionalistas, cobrem os crimes com tintas carregadas. De certo modo, ao explorar a incompetência ou ausência do Estado nas questões envolvendo segurança pública, certas práticas culturais proliferam (e lucram) na disseminação de histórias. Ainda assim, inspirados em contestações ainda modernas aos grandes veículos detentores do conhecimento, os filmes e programas estruturaram-se a partir das regras mesmas da modernidade – o que se observa a partir do advento da internet é um espalhamento de testemunhos, gravações e vozes por um lado vindos de qualquer parte, não apenas das margens – e por outro, imersos nas plataformas (empresas transnacionais, as *big tech*).

²⁸ De maneira geral, é possível dizer que “houve desintegração vertical, mas não desintermediação democrática” (Hesmondhalgh 2013, 344), no sentido de que os conglomerados jornalísticos e produtores culturais de grande porte (gravadoras musicais, editoras) viram-se obrigados a reduzir pessoal e às vezes até fechar as portas – isso, contudo, não foi substituído por modelos apenas independentes de produção, distribuição e exibição cultural. As plataformas (de *streaming*, informação e coleta de dados) têm sido os motores econômicos do setor, incorporando técnicas publicitárias similares às das instituições modernas, quando não hibridizando-as e tornando-as mais eficientes.

O quanto de pós-moderno há nesse movimento de contestação das narrativas tradicionais é questionável, uma vez que não apenas as histórias de violência ocorrem em meios controlados (e tomados por esse arranjo global envolvendo Google, Apple, Facebook), como reproduzem e remedeiam tradições estéticas de antes.

b) O lugar da técnica na cultura

A passagem para uma era de artefatos culturais cada vez mais digitalizados recupera a necessidade de se tratar dos problemas e soluções trazidos pelas tecnologias envolvidas nesses processos comunicacionais. Interessa a este trabalho especialmente o tratamento formal e estético convocado para contar histórias de crimes reais: de maneira contígua à imprensa, cujos jornais e revistas já aludiam ao retrato falado, o surgimento do rádio, da televisão e do cinema não apenas ampliaram a distribuição como também moldaram estilos, temáticas, gostos, jeitos de se narrar a violência brasileira. De maneira similar, porém mais acelerada, a internet tem possibilitado novas práticas de convergência, assimilação e recepção de crimes violentos – ainda que, de certo modo, a figura do “grande criminoso” (o indivíduo comum que emerge a desafiar a jurisdição e se torna célebre) seja um fenômeno ainda encontrado na modernidade digitalizada. O fascínio gerado pelos meios e replicado por novas personagens sugere alguma constância cultural fora da materialidade, ainda que ocorra graças a ela – a presente tese interpretará a fundo um caso de repetição de padrões entre um caso tornado cinematográfico já na era das redes. Não obstante, seja pela miríade de artefatos ou espaços em que eles podem ocorrer, a era da informação apresenta formas radicalizadas de reprodução cultural, e isso dificilmente poderá ser comparado ao período das instituições modernas como a televisão ou cinema.

c) A crise de representação

Há duas acepções óbvias para o título supracitado, mas é no enredamento das duas que parece residir alguma singularidade tardomoderna brasileira. A primeira diz respeito ao momento histórico de contestação dos poderes que legitimam identidade e subjetividade – e isso com os resíduos dos meios de comunicação fica evidente. Afora a falta de representatividade étnica, racial, sexual e de classe dos jornais, filmes, programas de rádio e televisão que legam um mote de luta para minorias, está em curso um movimento de legitimação de escolhas pela óptica do mercado de consumo, do poder de compra e de ascensão. Um individualismo exacerbado cuja marca é a tensão entre as

promessas da tradição comunicacional moderna (ainda experimentada e oferecida pela tevê, jornais, filmes, etc.) e uma expressão cultural comunicativa diversa, atomizada, altamente pessoal e ao mesmo tempo dessacralizada. Quando Michel Wieviorka diz que

Por um lado, o indivíduo moderno quer participar da modernidade, do que ela oferece, do que ela promete, do que ela mostra através dos meios de comunicação e das solicitações de um consumo de massa cujo espetáculo está doravante mundializado. Ele tem a intenção de consumir, continuar a consumir se já o fez, começar a fazê-lo se ele ainda não o pôde. Por outro lado, o indivíduo quer ser reconhecido como sujeito, construir sua própria existência, não ser totalmente dependente de papéis e normas, poder distanciar-se deles sem ser no entanto obrigado a fazê-lo. Ele pretende por exemplo efetuar escolhas que o autorizem a referir-se a uma identidade coletiva, sem estar totalmente subordinado a ela, produzir-se, e não somente reproduzir-se. (1997, 23)

, o autor parece prever a alta eficiência que os meios digitais teriam no ato de “produzir-se” deste indivíduo contemporâneo. Por meio de perfis em plataformas e integrando um banco gigantesco de dados, muitos criadores e consumidores de conteúdo participam de um jogo de pertencimento vacilante: os “papeis e normas” dos quais querem se distanciar só podem existir de acordo com outras regras bastante específicas nos tempos das redes. O segundo sentido da crise se relaciona à confusão entre o que é representação e o que é representado – a partir do volume incessante de símbolos, ícones, espelhos e retratos, constroem-se modalidades de recepção bastante distintas: o espalhamento digital acelera um processo de duplos, cópias e referentes com perverso impacto nos variados públicos, notadamente quando se trata da representação da violência. A perversidade aflora ou na anestesia dos sentidos (parente da alienação, mas por vezes consciente), na incapacidade de lidar com o excesso de agressividade e luto, ou na ação imediata que por vezes replica a violência. Claro que é possível observar na crise do excesso e da incerteza uma possibilidade de articulação do novo, e, tomara, do não-violento (maneiras criativas de se lidar com casos de violência serão também ilustrados) porém faz-se imperioso investigar a dinâmica das representações violentas e seus referentes anteriores e posteriores. A natureza mesma das autoridades de informação que foi colocada em causa a partir da dificuldade de checagem de fatos contribui para um estado de coisas no qual o encontro com a “verdade” por vezes quer eliminar mediações, instaurando um perigoso terreno fundamentalmente antissocial não apenas de imagens, mas de pessoas que perdem suas vidas em função do que se toma como verdadeiro, perigoso, ameaçador.

d) *A crise das ideologias e metanarrativas*

Como descrito no item sobre o Estado-nação, uma das consequências da modernização é colocar em causa os detentores de conhecimento – mais recentemente pode-se pensar, por exemplo, no efeito causado pelos aplicativos na legislação sobre mobilidade e transporte urbano. Deveria o Estado intervir no assunto, ou fazer vista grossa para a competitividade das empresas tecnológicas que revolucionaram os modos de ir e vir das populações? A crise ideológica parece, ao se tomar tal ilustração, menos atinente ao declínio do capitalismo e mais à incompetência dos Estados nacionais em gerir a rapidez com que o neoliberalismo propõe mudanças sociais, econômicas e culturais. Milton Santos, em 2001, já alertava que era preciso “indagar se, no lugar do fim da ideologia proclamado pelos que sustentam a bondade dos presentes processos de globalização, não estaríamos, de fato, diante da presença de uma ideologização maciça, segundo a qual a realização do mundo atual exige como condição essencial o exercício de fabulações” (19). A proposição não é pueril, dado o *modus operandi* que os filhos do Vale do Silício viriam a implantar no resto do mundo. A desterritorialização veio coonestar um fenômeno global mais amplo, com vistas a baixar custos, expandir mercados de consumo e virtualizar moedas. Mas há de se dar um passo adiante, para não se correr o risco de se reduzir a contextualização das práticas culturais a meros fatores econômicos.²⁹ É bem verdade que o mundo de incertezas pós-11 de setembro de 2001 soterrou certas narrativas ideológicas polarizadas – mas parte do que se poderia pensar como crise de uma metanarrativa capitalista ocidental jaz precisamente nesse espetáculo do terror midiático e as dificuldades em se representar os ataques às torres gêmeas. O exemplo violento vindo dos Estados Unidos da América, criadores de tantos filmes, imagens, jogos e figuras de catástrofe, adentrou imaginários na virada do século XX com tanta força quanto incapacidade de sugerir alternativas ao modelo World Trade Center de gerir a vida real, das notícias. Num período que já via a linearidade característica das linhas de montagem ceder lugar a movimentos novos como “navegar” na *web* ou jogar videogames (Grusin 2010, 105), a ideologia legada pela industrialização parece ter conseguido se invisibilizar de outras maneiras que não apenas

²⁹ Os estudos de cultura não podem, de acordo com Grossberg (2010, 59), retroagir às falácias de que, no fim das contas, tudo se dá por razões econômicas – algo que os estudos culturais combateram por décadas.

pela distração ou alienação via indústrias de cultura: através de tecnologias que podem até mesmo contestar a autoria e os detentores de poder, a indústria cultural expandiu sua influência para todos os espaços, devido aos *gadgets* e portáteis. Desta maneira, a ideologia do consumo é tão pervasiva que pode-se mesmo acreditar na sua desgraça, como se a aparente autonomia dos usuários fosse tamanha que estivesse acima dos próprios provedores de produtos, cultura e informação.

e) O massivo produzido pelas massas

Um paradigma visto nas teorias sobre a cultura de massas é a alienação proporcionada pelas indústrias culturais – mas um dos pressupostos de tal dinâmica social, a rigor uma análise de estruturas de poder, aposta na passividade, conformismo ou distração do público.³⁰ Essa noção genérica persiste em explicações sobre o poder de influência de smartphones e da internet, porém deixa a desejar diante da complexidade das práticas tão dinâmicas de recepção audiovisual e cultural. Quando Martín-Barbero diz que o massivo também é produzido pelo povo (2006, 28), é para sublinhar o papel esquecido das massas enquanto construtoras da cultura de massas, mesmo que industrial. O artefato massivo cultural mais exemplar da América Latina deve ser a telenovela, narrativa seriada que incorpora a opinião dos telespectadores e muda os rumos das personagens, mas há outros espetáculos audiovisuais, como será mostrado adiante, que também conjugam o popular na sua feitura de uma maneira bastante especializada. A capacidade de ação da massa – contrapondo a hegemonia gramsciana (Martín-Barbero 2006, 113) – jamais pode ser negligenciada, ainda que o próprio público molde uma visão muitas vezes domesticada de si mesmo. A participação e interação dos receptores de sentido, como foi apontado por Esther Hamburger, não foi vista como essencial para os estudos de indústrias culturais brasileiras até recentemente, quando explodiram as investigações mais nichadas e que possibilitam a descoberta de mais nuances nos processos envolvidos no espetáculo. García Canclini foi feliz ao cunhar o termo “poderes oblíquos” (2005) para escapar das oposições clássicas que caracterizariam produção e recepção, dada a importância de se medir a desigualdade com que os poderes afetam diferentes públicos. Por tratar de casos criminais, esta tese se interessa profundamente

³⁰ Já em 1895, Gustave Le Bon, em *Psicologia das multidões*, escrevia que um dos melhores indicadores do estado mental das massas era a representação teatral: quando o público não distinguia entre ficção e realidade e tentava agredir o ator que tinha vivido o vilão, isso demonstraria que as imagens e representações teriam se vertido em atos próprios, com tanta influência quanto o real.

pelos resultados assimétricos produzidos por objetos culturais em regiões e populações vulneráveis. De certa maneira, houve uma mudança de percepção, com o avanço das plataformas em rede, do próprio sentido de interatividade – Turkle (1997); Bolter e Grusin (2000) foram pioneiros no mapeamento das tecnologias que se popularizaram no fim do século XX. Passadas algumas décadas, a importância dada à função do público no consumo de informação e cultura gerou até mesmo o termo usuário, o qual além de leitor dos textos, é potencial participante e produtor da informação a circular. Embora atomizadas, as massas continuam consumindo em números impressionantes os filmes, notícias, shows e histórias – o intento de compreendê-las, por parte das empresas de tecnologia, passa pelas funções algorítmicas. Da parte da interpretação cultural, as mesmas redes sociais providenciam reações, números de audiência, indicadores de gênero, étnicos, etários, etc., mas que pouco contribuirão para análises que não considerem as ainda relevantes macroestruturas políticas apontadas pelos (combatidos, diriam alguns) teóricos das indústrias de cultura.

1.4. Por uma crítica da modernidade tardia e a violência nos anos 2010

A proposição que se segue, após considerações sobre alguns pontos de continuidade e ruptura em relação aos enredamentos da modernidade descritos e revelados por teóricos da cultura, almeja reposicionar a crítica da modernidade tardia para dar conta dos objetos digitais do século XXI. O exercício de Richard Grusin (2020) ao fazer emergir o campo dos “estudos sobre o século XXI” opera um *feedback* acadêmico (113) muito rico e que acaba por jogar novas luzes sobre fenômenos do século XX. É possível concordar-se com essa habilidade de ferramentas críticas atravessarem o tempo não com a necessidade de encarnar verdades absolutas e estáticas, mas de apelar a comparativos,³¹ outros ângulos e atualizações em relação ao tempo presente. Nas palavras de Lawrence Grossberg, a verdadeira teoria tem a habilidade de melhor descrever o contexto (2010, 27) – portanto, entendendo que o pacto entre apontamentos sobre a modernidade e a descrição de contextos bastante específicos do Brasil dos anos 2010 faz surgir outras possibilidades de compreensão da violência, seguem-se hipóteses

³¹ Como reflete a geógrafa Suzanne Daveau no documentário de 2019 sobre seu ofício, a investigação acadêmica está assente na comparação: de fronteiras, de climas, de ações humanas.

sobre o impacto da modernidade tardia nos estudos de caso, ocorridos na segunda década do século XXI.

A primeira pergunta investigativa resgata tanto as autoridades midiáticas quanto as tradições culturais brasileiras que lidam com representações da violência: quais tensões tardomodernas ficam evidenciadas quando a autorrepresentação de morte pode ser encontrada em espaços digitais? A primeira delas tem a ver com o próprio espírito inacabado do projeto moderno. Seria leviano dizer que as instituições modernas comunicacionais de cultura cederam lugar a práticas completamente novas de socialização. O que tem ocorrido, com o adensamento de atividades digitais em todos os círculos humanos, é uma adaptação das instituições de forma a hibridizar conteúdos como reportagens, jornais, filmes, novelas, *podcasts* etc. Esse processo, no entanto, não ocorre num vácuo – nem econômico, nem cultural. As representações digitais de violência, assim sendo, demonstram genealogias culturais que as filiam aos cânones representativos e referenciam o próprio estado de coisas violento de seu entorno. Aqui colocam-se duas dificuldades: a primeira está ligada a desemaranhar o que é representado e o que é índice de realidade econômico-social (daí porque métodos advindos dos estudos de cultura, da criminologia cultural, da arqueologia das mídias serão tão importantes). A segunda, a obter pistas de como o processo meta-reflexivo encontrado em artefatos dos anos 2010 (a dialogar com a própria natureza de narrar algo) opera uma crítica às instituições modernas como a televisão, o cinema, a indústria da música e a imprensa de modo material, mas não disruptivo. Isso, pois os casos não apenas incorporam estéticas, tradições e modos de narrar assassinatos reais no Brasil, como parecem repeti-los ou perpetuá-los, como se a estrutura pós-violência contra os aparatos se encerrasse na autorreferência pós-moderna. Tal continuidade das estruturas que consentem a violência parece ser o mais grave – a aparente neutralidade das plataformas do século XXI (pervasivas, onipresentes) pode ser um dos motivos das novas representações ignorarem ou permitirem essa continuidade. Logo, a repetição dos temas e a necessidade meta-reflexiva sugerem uma afirmação (e não crise) dos modelos forjados pelas indústrias de cultura, ainda que a mencionada hibridização seja necessária como resposta à digitalização das sociedades. O lugar-comum analítico que anuncia a falência do discurso televisivo, por exemplo, o faz sem levar em consideração particularidades da modernidade brasileira, ainda extremamente impactada pelos

produtos desse meio de comunicação. Se, como será mostrado, indivíduos querem se assenhorar das imagens de catástrofes (Gil 2011, 81) seja devido à facilidade tecnológica ou ao fascínio exercido pela proximidade com a morte, a maneira como suas imagens e sons são criados reafirma tradições narrativas – o retrato falado na era dos boatos, o filme policial – e tradições de violência (o espancamento com motivação religiosa, a morte da celebridade, as rebeliões em presídios).

Como as indústrias culturais estão intimamente ligadas tanto às modalidades audiovisuais com que histórias violentas são contadas quanto aos afetos e imaginários desenvolvidos a partir de práticas de recepção, por mais que vídeos no YouTube e postagens no Facebook demandem técnicas específicas do uso cultural *online*, é importante tratar tais atividades como afiliadas e contíguas às ditas tradicionais (assistir a um filme, ler um jornal) – já que é também mote das plataformas facilitar uma convergência cultural que se dá no dia a dia, através de dispositivos conectados à internet. À medida em que as afiliações ficam aparentes – seja pela discursividade dos eventos (a citar a televisão, o cinema, etc.) ou por sua natureza material (ângulos e sons que denunciam semelhanças), pode-se pensar então em como as práticas de violência digitalizada muito possivelmente respondem a crises de que as mídias tradicionais já tratavam. Um exemplo corrente é como a falta de representatividade de vivências em favelas, ignoradas pela televisão e pelo cinema, promoveu uma explosão de canais no YouTube dedicados à rotina de moradores de comunidades e morros brasileiros. Mas ainda que essas visões alternativas ao *mainstream* verdadeiramente moldem as percepções culturais das grandes mídias, o espaço digital em que ocorrem tem suas particularidades algorítmicas tão problemáticas quanto os conglomerados de antigamente. Aliás, é por essa construção cultural de que a internet é potencial utopia representativa que muitos direitos e deveres ainda estão sendo negociados sobre o uso das redes. Na esfera das representações de violência, a questão é espinhosa: o acesso à produção de imagens é facilitado, enquanto a sua exibição nem sempre é controlada. É em sites que ocorre boa parte da disseminação de textos culturais produzidos anteriormente. A meta-cultura envolvendo histórias de crimes, portanto, dá sinais de que fica acentuada com a possibilidade hiper ligada e emaranhada da modernidade tardia, e ao invés de romper com o que já foi feito, re-elabora, re-encena e recria a partir de um passado cada vez mais palpável. Tangível é também, uma vez mais, a importância

conferida às indústrias de cultura para se lidar com a violência – agora, em tempos que podem ilustrar as clivagens sociais e as catástrofes humanas por um prisma mais autoral, sem, contudo, usar da não-violência para isso.

2. Enredos criminais na cultura: da violência à representação

2.1. Introdução

Podem faltar carrascos, mas nunca faltarão espectadores. [...] Todos os cidadãos devem ter a oportunidade de poder ver, ao mesmo tempo, o trabalho do carrasco. Infelizmente, a maioria tem que se contentar com o relato de um amigo, parente ou vizinho que teve a sorte de estar presente.

Rubem Fonseca, *A recusa dos carniceiros*

O relato de um crime é simultaneamente uma evocação do passado – seja pela natureza épica, poética ou jurídica que recupera – e um exame fundamentalmente presente, por ser material e específico de seu tempo. Essa segunda dimensão se dá, por sua vez, através de tecnologias (escrita, audiovisual, etc.) e também por substratos culturais intimamente devedores de tais materialidades (gêneros literários e fílmicos, categorias de narração e estilo), naquilo que compreende a fabricação de enredos criminais na cultura. A tensão entre forma e conteúdo, meio e mensagem, contexto e materialidade lega especificidades no que diz respeito a relatos violentos. Pode-se considerar o fenômeno cultural que narra o crime através de suas bases sociológico-culturais – razões do aparecimento de certos anseios e preocupações em comunidades, assim como através de seus índices tecnológicos, a balizar épocas históricas e permitir transmissões de conhecimento. Uma perspectiva historicista não pode ignorar, contudo, que as práticas culturais alargam campos e domínios sociais: exatamente por não ocorrerem num vácuo nem no início ou final da linha histórica, o consumo e produção de relatos criminais influenciam e são influenciados por muitas outras atividades, tais quais: programas de televisão, de rádio, filmes e séries, reportagens e documentários, canções e murais, exposições e eventos, concertos e shows, etc. Um relato, portanto, tem tanto a intenção de transmitir um dado ou história, quanto o poder de situar-se para além daquilo que desejou transmitir. Ele próprio, alicerçado na materialidade específica da qual nasceu e a razão de ter sobrevivido ao tempo, comunica-se com pares, itens contemporâneos, arquivos e memórias. Essa inevitabilidade narrativa (que se afilia a cânones culturais) merece tanta atenção quanto o interesse histórico e contextual que se oferece ao analisar-se qualquer aproximação estética da violência, dado que são universos coexistentes – as invenções comunicacionais permitem as práticas culturais,

os sistemas judiciários alimentam as representações criminais, os consumidores almejam estilos de vida que escapem à criminalidade, mas entretêm-se com espetáculos violentos.

O fascínio com a catástrofe, o grotesco, o mórbido e explícito, tem suas razões tanto psicológicas quanto culturais. Como visto em Benjamin (2013, 131), o destaque dado ao grande criminoso é sintomático de um conjunto de regras sociais e judiciais que operam entre a atração e proibição da quebra de regras. Mas tão importante quanto a detecção deste desejo de abolição do pacto civilizatório é a técnica implementada ao narrar-se o crime. Afinal, os enredos de violência existem contextualmente e com características concretas, não apenas alusivas ou temáticas. Um exemplo dessa condição é o retrato falado, a circular informações criminais pelas cidades, via panfletos, cartazes ou jornais – tão crucial quanto o conteúdo que se dissemina é o modo como isso acontece: quer seja em branco e preto, colado em postes, ou mesmo digitalmente. Como não há relato puro ou idêntico à verdade do crime, e sim uma interpretação transmitida via técnica, o problema tecnológico traz consigo dilemas éticos, estéticos e políticos para a discussão sobre intenção e impacto ao contar-se a morte. Tanto são distintas as maneiras de executar-se tal feito que um mesmo caso pode ser abordado de modo sensacionalista, indutor de violência, quanto criticamente, e promovendo a paz. Está, aliás, na sutileza artística a capacidade de experimentar o que há de elusivo na ação violenta, quando apenas linguagens criativas acessam intensidades, choques, traumas e até mesmo o fascínio pelo crime. Como elaborou em seu prefácio de *Cena do crime*, sobre manifestações artísticas da violência brasileira, Karl Erik Schøllhammer elabora que há diferentes jeitos de se relatar crimes, com desiguais efeitos e fins:

Narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão. Há algo na violência que não se deixa articular explicitamente, um cerne que escapa e que nos discursos oficiais da justiça, da criminologia, da sociologia, da psiquiatria e do jornalismo nunca é vislumbrado. Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela. (2013, 5)

As disputas entre as técnicas e motivações no contar-se a violência, no entanto, não escondem a promiscuidade entre práticas culturais que narram crimes; é, por sinal, a apropriação e remediação entre formas e estilos que carregam transformações culturais

no lidar-se com a violência, não apenas a criação e execução de leis. Seja via produção de histórias ou recepção das mesmas, as comunidades interessam-se por replicar, criticar ou remodelar estéticas da violência – neste capítulo, ver-se-á como tecnologias, correntes estilísticas, tradições culturais e condições sociais emaranham-se para tecer enredos criminais no Brasil, com ênfase para o espólio constantemente acedido por práticas digitais. A relação ambígua entre os relatos de crimes verídicos e os enredos filiados à ficção e aos gêneros literários e fílmicos fortalecerá a hipótese de que os meios pelos quais a violência toma forma em diferentes mídias não faz referências a outros artefatos culturais ao acaso: é tal intertextualidade um dos sustentáculos da criação e consumo da violência na modernidade tardia.

2.2. Relatos e enredos: contatos narrativos

Os relatos criminais, embora diversos e específicos aos materiais que os tornaram públicos, estabeleceram e continuam a estabelecer contato com as narrativas especificamente autorais e ficcionais, ou seja, influenciando e sendo influenciados por cânones – a ponto de a crítica cultural ter sido obrigada a interpretá-los enquanto importante fenômeno popular. Roland Barthes, em 1962, dedicou parte de suas reflexões à estrutura dos *fait divers*,³² classificando-os como literatura, ainda que má e “arte de massa” (Barthes 2015, 209), fascinado que foi com a presença dos escritos de rápido consumo via imprensa. Para o filósofo francês era importante situar os *fait divers* enquanto estruturas literárias que se diferenciavam das novelas policiais – vide a figura policial pouco personalizada, ou o enigma lógico disperso (205) e também repletos de estereótipos auxiliares dos efeitos de espanto e perturbação (203) – pois a compreensão do fascínio popular com os crimes envolveria primeiramente uma análise estrutural de seus signos ambíguos ou muito abrangentes (a relação com a causalidade seria, paradoxalmente, autocontida) para chegar-se à conclusão de que os leitores dos *fait divers* almejavam ao mesmo tempo signos que os tranquilizassem e que os eximissem de responsabilidade (210). Adjetivados como jornalísticos ou literários, os relatos de morte e assassinato em diferentes campos trataram especialmente a partir do século XX

³² Segmentos em jornais focados em variedades cotidianas, incluindo-se eventos prodigiosos, banais ou criminais.

de um desconforto primordial nas cidades grandes, associado à alienação na sociedade moderna (Lacey 2000, 154), e através de técnicas similares às dos citados *fait divers*: jornalismo e literatura, tocando-se em suas dimensões materiais e de engajamento com o público, criaram configurações bastante influentes até hoje. João Maria Mendes, ao recuperar o manual de jornalismo de Julian Harriss, enumera dois elementos fundantes tanto da reportagem quanto de modelos da narrativa ficcional: o conflito – “como valor mais genérico e indicador de ‘interesse geral’” (2001, 397) e a excepcionalidade, por facilmente articular elementos como a coincidência improvável e a causalidade monstruosa (398).

Ora, a reflexão de Barthes é perspicaz ao associar dispositivos narrativos a modos de leitura dos crimes urbanos e acontecimentos de morte – que, de fato, serão mais adiante discutidos em como banalizam o horror ou a violência. No entanto, a rigidez em categorizar o *fait divers* enquanto conto e crônica e para distanciá-lo das características necessariamente críticas do romance denota algo além da dificuldade dos teóricos em eleger práticas das indústrias de massas como proponentes originais de forma e conteúdo; os itens comparativos entre relatos criminais e da literatura e outras artes indica a sua capacidade transmidiática – como será visto adiante, os relatos emprestam formas e estilos que apenas fazem sentido via intertextualidade. Eles por vezes extrapolam o formato literário, em outros momentos criam um evento cultural que equipara o crime às suas múltiplas representações. É, assim, menos relevante se eles se inserem em determinado gênero literário ou cinematográfico, e mais sua porosidade cultural, a insinuar modos absolutamente complexos de produção e consumo da violência.

A possibilidade de trânsito entre mídias e gêneros dos eventos envolvendo crimes, horror e o excepcional violento referem-se a certa efervescência cultural e técnica própria de cidades que, no século XX, se expandiam e absorviam visões do novo e moderno: assim como o estudo do crime passou por intensa atualização, incorporando noções positivistas e pretensamente objetivas do desvio da norma, as artes e comunicações adaptaram-se aos novos tempos – e fizeram também elas nascer os novos tempos – ao criar tipos, estilos e movimentos intensamente dinâmicos e de aceitação popular para criar sentido e diferença em meio à violência. Uma possível linha de interpretação de tais apreensões do crime via cultura passa necessariamente pela

transversalidade material, qual seja, pelos meios técnicos com que as histórias de assassinatos forma contadas – por serem, eles próprios, respondentes de meios culturais específicos, e não simplesmente maquinários neutros e evolutivos.

2.3. O aparato: narrar através de tecnologias

Um dos signos da modernidade é precisamente a tensão causada pela percepção de perda do tempo social e as estratégias adotadas para restaurar-se tal evento ou condição pretérita, daí o surgimento de disciplinas e suportes materiais que operem no registro e conservação – mas isso também já é parte de uma percepção histórica baseada em rupturas e cortes (Kastrup 2004, 86), isto é, ambígua em essência. O desejo moderno de apreensão da realidade via técnica restaurativa do passado acaba por condicionar os meios de comunicação de massa a funções múltiplas: transmitir mensagens, como pode parecer evidente, mas igualmente delimitar eventos históricos, moldar comportamentos, organizar grupos ou simplesmente romper com tradições – ou fazer crer que inaugura algum aspecto moderno da vivência urbana, a exemplo da televisão como item doméstico de aspiração. Nas sociedades modernas, narrar tecnicamente (não necessariamente como oposição à tradição oral), portanto, implica dialogar com um passado histórico, imediato ou nem tanto. Há que se atentar, contudo, que a própria análise de formações tecnológicas e suas consequências socioculturais pode tomar caminhos diversos. Como alertou Raymond Williams (2004), persiste nos estudos históricos das comunicações a inclinação ao debate estéril entre um determinismo tecnológico (segundo o qual o desenvolvimento é autogerado) e uma tecnologia sintomática, ou seja, não mais importante que outras formações sociais preexistentes (6). Tal diferenciação de abordagens elucida um ponto específico sobre aparatos e suas representações violentas, uma vez que muito do que já foi escrito sobre crimes midiáticos expressa tendências deterministas, aos moldes da teoria da “bala mágica,” pela qual os criadores das notícias criminais inculcam públicos com histórias manipuladoras.³³ Como visto anteriormente, críticos da manipulação de massas e das

³³ Nick Lacey (2002, 145) cria simetria entre tal “modelo hipodérmico,” (por mimetizar a injeção de uma droga no público) que a Escola de Frankfurt teria espalhado com o “pânico moral” com que grupos conservadores reagiram ao surgimento da cultura popular na internet, nos anos 1990. A comparação, no

indústrias culturais tiveram boas razões para dar à cultura seu devido valor de interpretação política, mas isso também originou interpretações mais pobres sobre o comportamento das audiências, passíveis diante do cinema, da televisão e do rádio. Um episódio exemplar que pareceu ratificar a persuasão tecnológica como nenhum outro foi a transmissão radiofônica de *Guerra dos Mundos*, em 1938, baseado em H. G. Wells e dirigido e narrado pelo cineasta Orson Welles. O frenesi causado pelos ouvintes de então, crentes de que acontecia realmente uma invasão alienígena, foi interpretado convenientemente como prova das causas diretas do rádio na sociedade (Edwards 2020, 59). Uma das primeiras e mais importantes contribuições acadêmicas sobre tecnologia e sociedade, a de Marshall McLuhan, já se mostrava preocupada com a separação completa entre tecnologia e ação humana ao criticar o (ainda corrente) senso comum de que “os produtos da ciência moderna não são, eles mesmos, nem bons nem maus; é o modo como são usados que determinam seu valor” (1994, 11). Como problematiza o teórico, as tecnologias sobrepõem-se aos atributos humanos e são elas mesmas mensagens, por conterem especificidades criadas com intenção e afiliação. E quais seriam essas especificidades dos meios de comunicação de massa?

Amplamente, pode-se dizer que as práticas midiáticas quintessencialmente modernas – a imprensa de circulação massiva, o rádio, a televisão e o cinema – operaram no século XX (e adentraram a presente era) constituindo determinados padrões, a saber: estabelecendo-se via produção e difusão técnica; promovendo a comodificação de formas simbólicas; marcando a divisão entre produção e recepção; disponibilizando a extensão de produtos através do tempo e espaço; e trazendo a público a circulação de conteúdos (Thompson 1995, 26). Ora, tais processos somente tornaram-se viáveis a partir de características tecnológicas, as quais serão discutidas neste item com foco nos meios de interesse dos vindouros estudos de caso: jornal impresso, rádio, cinema, televisão e, por fim, mídias digitais viabilizadas por computadores. É importante notar-se, mais eficazmente a partir do século XIX, o avanço de desejos universalistas de se comunicar através de signos ou símbolos, no afã de otimizar-se a transmissão de dados – a invenção do telégrafo é marco dessa inflexão. Mas antes mesmo dele, a imprensa escrita já revolucionara as práticas culturais, operando como arquivo e criando

entanto, se esgota no que seria a dificuldade de se lidar com o advento de novas mídias; a contribuição da teoria crítica, muito mais que fundar a oposição “culto versus popular,” pôs em destaque a carga política das práticas culturais.

hierarquias do saber, ainda que já na época as relações entre os avanços surpreendentes nos maquinários e aparatos fossem questionadas à luz das relações de trabalho e relações sociais. O Presidente brasileiro Nilo Peçanha (1909-1910) já notara que admitir a modernidade passava necessariamente pelas mãos da classe trabalhadora, agentes diretos de renovações drásticas da sociedade.³⁴ Isso, pois tecnologias nunca operaram no vácuo, e sim inseridas em teias de poder. Um exemplo de como os aparatos da escrita mecanizada vieram a existir com tintas muito específicas é o desenvolvimento do jornalismo impresso; ao refletir os arranjos internacionais de colônias e metrópoles (como foi o caso do Brasil), logo originou diferentes tipos de reportagens e comunicações diretas com públicos vastos de leitores: ao mesmo tempo em que o prestígio de informações políticas e diplomáticas caracterizavam a informação jornalística (a cobertura do governo muitas vezes envolvia reportar acriticamente os feitos das elites) tão cedo as publicações diárias perceberam o poder de transmitir “notícias práticas, rápidas, concisas – tais como o telegrama – e exageradas, dadas por jornalistas que rastreavam eventos triviais” (Mattelart 2000, 24), na importante formação moderna daquilo que seria discutido nos próximos séculos como uma divisão entre cultura popular e erudita. Na realidade, as barreiras entre as intenções comunicativas da imprensa como um todo – que Briggs e Burke resumem como “informação, educação e entretenimento” (2006, 188), sempre foram difusas e retroalimentaram-se, o ponto é que em dados momentos históricos fez-se cisão mais concreta por motivações políticas, sociais ou comerciais.

Ainda na seara dos relatos criminais veiculados sobre a imprensa, a fotografia foi essencial na ideia de fixação dos relatos jornalísticos e na travessia de conteúdos através de espaços e tempos – é notória a reflexão de Sigmund Freud sobre os anseios do homem moderno em *O mal-estar na civilização*, publicado em 1930: “através da câmera fotográfica [o homem] criou um instrumento que retém impressões visuais fugazes, tal qual o disco de gramofone retém as igualmente efêmeras impressões sonoras; ambas são, em última análise, materializações que ele possui do recordar, de sua memória” (Freud 1930, 51-52). Através do testemunho pictórico e imagético, imaginários

³⁴ “Não saíram das academias os inventores da locomotiva, do navio, do telégrafo, do telefone, do farol, da fotografia em negro e em cores, e de centenas de outras invenções, em que os seus autores, humildes representantes do trabalho manual e verdadeiros criadores da civilização moderna, sabiam fazer uma coisa que os sábios de hoje ignoram, isto é, servirem-se de suas próprias mãos” (Peçanha 1912, 39).

passaram a ser possibilitados quando narradas as histórias criminais. Além de exercitar a excitação diante de um caso ou anedota através de estilos literários (histórias de detetives e mistério relacionam-se com os relatos verídicos de violência), elementos como a tipografia, o destaque aos títulos e o arranjo fragmentado visual e episódico são características formais que possibilitaram aos jornais conjugar a descrição da cidade com modos de apresentação distintos, ou seja, ao interpretar a vida moderna via tecnologia: rodeada por novas possibilidades de futuro, mas também ameaçada por horrores – associados a multidões ou a desvios da norma (psicopatas, invasores, enfermidades desconhecidas, bestas). Os folhetins foram pródigos em absorver os temores e curiosidades urbanos como estrutura episódica e popular: ao relatar o “sujo e violento, o que geograficamente se estende desde o subúrbio até a penitenciária, passando pelos hospícios e casas de prostituição” (Martín-Barbero 2006, 192), os jornais (neste caso, através do folhetim) alteraram a experiência cultural de forma sem precedentes.

Assim como a modernidade viu surgir fotografias de crime (como será visto sobre os retratos falados), a materializar exposições de luz em filme, o processo analógico³⁵ aplica-se aos registros sonoros, base da indústria musical. Quando, no raiar do século XX, as tecnologias do fonógrafo e do rádio viabilizaram programas a conjugar tanto notícias e previsão do tempo quanto variedades (a música sendo o motor artístico de maior importância), fez-se presente um modo de radiodifusão que marcaria a cultura de massa definitivamente. Economicamente, a indústria fonográfica logrou, nas décadas seguintes, espalhar-se pelos lares mais distantes ao redor do globo, estabelecendo laços estreitos com outra expressão tecnológica revolucionária: a cinematográfica. As técnicas de sequenciamento de películas que tanto almejavam criar a imagem em movimento surgiram simultaneamente em diversos países, com destaque para a projeção dos irmãos Lumière em 1895; quando da crítica de Benjamin e Kracauer, a indústria cultural ganhava contornos absolutamente impensáveis um século antes, precisamente pelos

³⁵ Por definição, “mensagens analógicas [...] são caracterizadas por dados cujos valores variam ao longo de um alcance contínuo e são definidos por um intervalo contínuo de tempo. [...] Uma peça musical gravada por um pianista é também um sinal analógico. Do mesmo modo, o formato de onda de um discurso em particular possui amplitudes que variam ao longo de um intervalo de tempo contínuo. Num dado intervalo de tempo, existe um número infinito de possíveis formatos de onda de discursos, ao contrário do número finito de mensagens digitais possíveis” (Lathi e Ding 2010, 4). As expressões “analógicas” – as ondas ou raios de luz – legaram modos de fixação que vão além dos objetos; uma determinada consciência humana coletora e construtora de sentido via aparatos solidificou-se graças às comunicações e às artes.

aparatos culturais com apelo simultaneamente inovador e popular. O império da visualidade, que fascinava pela possibilidade do cinema de capturar momentos de uma certa “realidade”³⁶ – parente que é da fotografia – imediatamente exigiu dos críticos culturais um reposicionamento da arte e da comunicação modernas no léxico de práticas tradicionais que vão da pintura ao teatro. Durante o século XX, as agitadas cidades exercitavam um apreço pelo consumo de imagens e sons como nunca, e um aspecto tecnológico propulsor dessa disseminação cultural está ligado ao sinal elétrico. Tomados em detrimento de técnicas anteriores que retinham formas midiáticas originais, a exemplo da fotografia, da litografia e da tipografia (Manovich 2013, 155), meios eletromagnéticos impuseram-se como fatores inescapáveis da modernidade. Um deles se consolidaria como um dos maiores promotores das histórias criminais: a televisão. Quando, na passagem dos anos 1940 para os 1950, a televisão adentrou os lares para ratificar o modelo de radiodifusão via transmissores centralizados e aparelhos domésticos, as vantagens comportamentais que a experiência televisiva proporcionou (pela variedade de informação e a distância que encurtou entre conteúdo audiovisual e público) sobrepujaram a clara deficiência técnica em relação às imagens cinematográficas (Williams 2004, 22-23). Isso é importante para marcar-se a correlação entre tecnologia e suas práticas: eficiência e melhorias técnicas não podem ser tidos como fatores únicos na prática das mídias; há que se perceber quais anseios modernos acompanharam (se não causaram ou foram afetados por) experiências tecnológicas da comunicação. Mas a televisão, ainda que se afiliasse ao conceito de “visão à distância” de que a fotografia e o cinema já haviam tratado, fortalecia-se na mediação eletrônica – o vídeo necessariamente postulou perguntas sobre autenticidade (em especial no campo das reportagens e documentários) que embaralharam os cânones artísticos e comunicacionais. Afinal, a lógica da representação assente na analogia (e “captura” do referente) era fatalmente destruída (ou reconstruída) por videoartistas, cujos experimentos com elétrons e falhas das transmissões televisivas evidenciavam a

³⁶ Certa pois ligada a construtos culturais e políticos sobre a percepção de realidade. Se a instância registrada pelos aparatos tem algo de real, é na sua mais completa fabricação do objeto capturado, ainda que relações indiciais e objetivas possam fazer parte do fenômeno em causa, seja ele fotográfico ou cinematográfico.

especificidade dos meios, ou ainda o símbolo do consumo supérfluo que o maquinário plástico, metálico e magnético das televisões carregava.³⁷

É na esteira das superfícies eletromagnéticas que a história midiática concebeu aparatos de características de rede informacional. Nos anos 1990, com a popularização dos computadores portáteis, a comunicação de histórias violentas ganhou um potente meio – mais que transmitir informações, os dispositivos pertencentes ao universo da informática passaram a permitir criações próprias e que disseminam linguagens do vídeo, e a formar massas consumidoras (e usuárias de informações) de modo muito particular. É, aliás, controverso posicionar as tecnologias da informática enquanto mídias. André Lemos, em 2002, sustentou que “a simultaneidade e interatividade (hipertexto), assim como a descentralização, fazem da Internet algo bem diferente das mídias de massa. Ela não é uma mídia, mas um (novo) ambiente midiático” (123). Ainda hoje, faz sentido a observação de “ambiente,” por hospedar diferentes eventos e criadores, mas as capacidades criativas e receptivas advindas da mobilidade interconectada não poderiam ser dimensionadas antes da consolidação de dispositivos celulares e móveis enquanto câmeras e computadores. O próprio conceito de massa terá de ser revisto face ao uso atomizado dos públicos receptores. Ainda assim, é possível correlacionar-se uma série de práticas computacionais com a era (ainda pujante, não há dúvida) dos meios massivos. Vale observar como a gênese do computador já carregava, em si, um componente político que, mesmo antes da comercialização dos produtos domésticos, ligava-se à eficácia da transmissão de dados no contexto de disputa geopolítica. Mais que isso, o aparato digital de alcance global teria representado, para alguns, uma quebra de paradigma sobre modos de apreensão do mundo, especialmente se comparados aos analógicos, que haviam dominado o século XX em termos de influência cultural. Friedrich Kittler relembra que “o computador foi criado para derrotar sistemas de rádio secretos. E assim a modernidade e todas as suas imagens, sons e representações analógicas – à qual a ‘Era da Imagem do Mundo’ atribuiu os três séculos entre Descartes e 1938 – chegou, realmente, ao fim” (1999, 297). A historicização do alemão, como se pode notar, entende que a digitalização – e antes, ainda, o advento da

³⁷ A seminal *Deutscher Ausblick*, de Wolf Vostell, já em 1959 exibia imagens televisivas de modo crítico ao estado político da Alemanha – em meio a arame farpado, ossos e brinquedos. A iluminação eletrônica da tela em preto e branco é perturbadora em sua síntese do impacto televisivo na constituição do mundo pós-Segunda Guerra.

televisão – impôs práticas pós-cartesianas. Será mesmo? Um dos esforços do presente trabalho será investigar quais processos dos dispositivos tecnológicos informacionais e digitais têm alterado relatos de violência no Brasil ou remetido a linguagens preestabelecidas, incluindo-se o uso da perspectiva fotográfica, da narração e outros elementos. A seguir, ponderações sobre persistências e rupturas no uso midiático para relatar-se a violência na melhor das hipóteses contribuirão para perceber-se essa posição reivindicada pela tecnologia digital.

2.4. Genealogias e arqueologias midiáticas: novas telas, antigos retratos de violência

A discussão sobre “novo” e “antigo,” em particular no que se refere ao fenômeno audiovisual, merece uma discussão à parte, dado que a criação de novas mídias ou telas não cessará tão cedo; parece decisiva, à primeira vista, a passagem do analógico para o digital para o debate cultural – mas logo se nota que a preocupação de vários teóricos incide sobre conceitos mais alargados da experiência fílmica e audiovisual, ou seja, investigam muito mais as semelhanças entre práticas que as raias tecnológicas que as separam. Isso fez surgir, grosso modo, duas percepções sobre as novas mídias: uma delas, exemplificada no final do item anterior, dá conta de uma ruptura a partir da internet. O digital-computacional teria trazido para a experiência visual cotidiana uma variedade de representações oculares absolutamente pós-modernas e sucessoras da tradição renascentista. A outra linha de pesquisa, menos afeita a linearidades, sustenta que os pontos em comum tanto em técnicas quanto em práticas de recepção das mídias e aparatos sugerem pistas, enquanto afiliações culturais, para decifrar-se a complexidade dinâmica do presente. Um exemplo da segunda abordagem está presente no provocativo ensaio de Elsaesser (2003), sobre enfrentar os desafios do mundo interconectado e autorrepresentado através de teorias do cinema atuais e que de fato observem o mundo ao redor. Parte de uma extensa reflexão acerca de tais genealogias audiovisuais que culminaria com *Film History as Media Archaeology* (2016), o texto do investigador compara os eventos do assassinato de John F. Kennedy e os ataques terroristas ao World Trade Center para indagar algo que já caiu no senso comum: onde você estava quando estes eventos ocorreram? O propósito do alemão, no entanto, é examinar quais práticas tecnológico-culturais já estariam em curso em momentos de ampla repercussão midiática

antes mesmo que alguma teoria os pudesse explicar (122). Ora, esse impasse entre o exemplo e a norma persiste nos estudos do audiovisual, não apenas pela velocidade dos acontecimentos, como por serem múltiplas as correntes interpretativas – que os próprios estudos culturais, feministas, cognitivos, possibilitaram. Deve-se acomodar, portanto, simultaneamente a norma e a anomalia no caso da representação violenta das mídias. A norma diz respeito a tradições de várias estirpes, já a anomalia pode indicar, como pela via digital, as fendas que representarão rupturas culturais. No caso do audiovisual, as linguagens que a televisão forjou já indicariam persistências, como indica Arlindo Machado:

contrariando um pouco um certo discurso corrente sobre o tema, as imagens tecnológicas, as “novas imagens” como se costuma dizer com mais frequência, nem sempre anunciam necessariamente um progresso no modo de perceber, enunciar e compreender o mundo, nem sempre correspondem ao que poderíamos denominar uma visão propriamente contemporânea. O mais sofisticado *spot* publicitário exibido na televisão, apesar de construído com recursos tecnológicos de última geração, nos quais se incluem captação em película cinematográfica, pós-produção em vídeo de alta definição e inserções de imagens modeladas e animadas em computador, em geral, nada mais faz que celebrar uma iconografia historicamente datada, tomada como modelar e repetida até a exaustão pelas sucessivas gerações. (1997, 217)

Tais manifestações repetidas através do tempo no campo material podem fornecer pistas sobre como enredos culturais (a exemplo dos relatos de violência apresentados pela televisão brasileira) elaboram enredamentos sociais mais amplos – posto que atravessam a tecnologia e adaptam-se a novos aparatos para lidar com a violência cotidiana. Mas como confrontar os artefatos aparentemente inconclusivos, soltos, a criar tradições únicas e sem aparente relação com passados imediatos? Diferentemente de uma abordagem genealógica (voltada para a procura de filiações e linhas diretas), uma arqueologia das mídias permite tomar-se um evento ou prática a partir de sua singularidade e presença enquanto fragmento (Elsaesser 2016, 259) para estabelecer relações que extrapolam a tecnologia. Em outras palavras, a persistência de uma certa “visão” sobre o mundo através de tecnologias sem relação material direta entre si (a existência de uma não explica o nascimento da outra) implora por uma análise que extrapole as estéticas presas a uma tradição tecnológica e que possa estabelecer vínculos culturais tais quais entre um vídeo musical e uma notícia de jornal, entre um filme e uma performance criminosa. Não seria mesmo essa capacidade de certas obras de arte e

culturais de excederem os próprios limites fictícios, as contenções históricas, que as alça a um patamar digno de análise crítica? É preciso, destarte, investigar de que maneira as conjunturas materiais conjugaram essas possibilidades de conversação entre fenômenos violentos – a começar pelas singularidades, para então criar alguma tradição que perpassa notícias de jornal, novelas, filmes, canções e vídeos em rede.

Essa instância preocupada tanto com as singularidades materiais quanto com relações entre diferentes mídias tem a vantagem de evitar a insularidade dos exemplos (restringir-se aos filmes violentos como se apenas eles legassem a tradição cultural violenta), bem como equilibrar o peso da tecnologia no impacto dos relatos violentos – em particular no que tange o uso da internet, há um afobamento ao se qualificar a inteligência artificial como motor principal da violência, quando na realidade a lógica algorítmica apropria vários preceitos publicitários que outros meios praticam há décadas. Um exemplo claro da tensão entre persistência discursiva e singularidade técnica pode ser examinado a partir da fotografia a exibir ou retratar violência. Como posto anteriormente, o advento da fotografia possibilitou, analogamente ao próprio maquinário, observar o mundo a partir de momentos estáticos tidos como capturas do real. Mas esta é uma interpretação já contestada e reelaborada, principalmente a partir da perspectiva digital da criação pictórica, ou seja, da possibilidade de criar-se eletronicamente um mundo à feição do que se toma como real³⁸ – pode-se tomar o caso de Umberto Eco, interessado que foi em códigos e símbolos icônicos cuja importância sobrepujaria a dita indicialidade fotográfica (Elsaesser 2016, 258). Dito isso, a capacidade fotográfica de reter momentos e sentimentos coexiste com sua conexão direta a referentes sociais extra imagéticos. Quando o assunto é a violência urbana, há que se atentar ao componente sociocultural, sob pena de a forma tecnológica prescindir do conteúdo propriamente dito, aquele a seduzir públicos e provocar movimentações políticas. Ao tratar-se da fotografia e sua imersão nas práticas digitais, tal discussão é absolutamente relevante, uma vez que os relatos de crime são eivados pela ideia de *verdade* e *realidade* que a fotografia ainda evoca. Testemunhos de situações ou presenças sociais – ainda que, como Kracauer advogue, testemunhos não-confiáveis e dependentes de outras tradições, como a oral (1993, 423), as fotografias podem elucidar

³⁸ Faz mais sentido, aliás, que o computador não imite o que se entende por realidade, mas o que outra mídia criou enquanto tal (Bolter e Grusin 2000, 28).

mais que projetos materiais de seu tempo, mas vontades, medos e desejos circunstanciais ou pervasivos. Fernão Pessoa Ramos, em “Sobre a divergência dos meios e as imagens maquínicas,” não por acaso usa dois exemplos de violência contemporâneos à sua época para questionar o distanciamento da teoria muito focada na singularidade técnica dos meios digitais quando da análise cultural. O primeiro caso citado, a gravação amadora do espancamento de Rodney King por policiais, em 1996,³⁹ só ganhou repercussão social pelas “potencialidades singulares da imagem-câmera em sua relação com o mundo que lhe é exterior” (107, 2002). O segundo caso, de imagens de policiais militares a torturar cidadãos na favela Naval, em 1997,⁴⁰ seria também demonstração de que “entre a descrição oral ou escrita de um evento, entre a animação digital intra-maquínica de um evento e sua conformação através da imagem-câmera, existe, socialmente, um oceano de distância” (108, 2002). A importância dos exemplos dados é de demonstrar que a linguagem visual (ou audiovisual) pautada pelo índice – ou seja, com referentes reais e a exibir situações excepcionais de violência do real – é ainda sustentada por linguagens canônicas que a experiência digital não eclipsou, como argumentou Arlindo Machado. Isso não significa que as práticas mais recentes de produção e recepção de histórias criminais não coloquem em causa (ao menos em alguma medida) as tradições de representação, mas há que se observar caso a caso o tipo de herança cultural referida, bem como as possibilidades de mobilidade, conexão e uso das redes para produzi-las ou consumi-las. Um dos pilares da representação visual e audiovisual do relato criminal é, assim, baseado na sua capacidade de índice em relação ao referencial social e cotidiano. O espancamento de King – assim como os terríveis ocorridos mais recentes de George

³⁹ Quando o vídeo amador, em VHS, a mostrar a polícia de Los Angeles espancando King em 1991 foi difundido por canais de televisão, a comoção na sociedade norte-americana foi grande. Até hoje a captura audiovisual da morte do homem negro pode ser encontrada *online* como exemplo da brutalidade do Estado, em claro caso de violação de direitos civis e humanos.

⁴⁰ Também em formato VHS, neste caso a fita a exibir os crimes foi vendida por um cinegrafista amador à Rede Globo e incorporada numa reportagem de notável repercussão. Graças às imagens, os policiais foram julgados, embora nos anos subsequentes vários deles tiveram penas reduzidas ou mesmo anuladas.

Floyd, também nos Estados Unidos,⁴¹ e João Alberto Freitas, no Brasil⁴² – ganhou relevância midiática, social e cultural primeiramente ao ser relatado enquanto imagem-captura de uma situação possível a partir da massificação das câmeras portáteis. Mas muito além disso, uma vez inferida a representação de uma situação, tornou-se símbolo contra forças racistas e opressoras presentes na sociedade. Este salto em direção à iconicidade a partir dos relatos técnicos é presente em vários casos a tratar da violência, fenômeno que simultaneamente seduz e choca. Vale dizer que num passado nada distante, filmes fotográficos e fitas guardavam a informação de maneira restrita – o papel dos produtores de imagens sobre a violência enquanto arquivistas⁴³ muitas vezes condicionava o impacto das histórias técnicas contadas, já que chegar aos públicos dependia em boa parte de outra relação de *gatekeepers*. Com a possibilidade de espalhamento que plataformas em rede trouxeram a partir dos anos 2000, o senso-comum poderia fazer crer que o fenômeno de notoriedade é absolutamente outro, contudo ele enfrenta uma fugacidade em similar proporção: os relatos correm o mundo mais rapidamente, mas a decisão de quais merecem atenção dos públicos ainda passa por crivos e instâncias de poder. Pode-se entender a necessidade de ater-se ao índice da realidade como uma herança do discurso moderno, que se por um lado vende a ideia de constante ruptura, é ele mesmo propositor de legados, heranças e cânones, ou seja, relata e documenta seu mundo e suas histórias para situar-se como indivíduo. A organização histórica das mídias não se afasta de um princípio tecnicista e baseado na eficácia humana. Claro que há tantos outros elementos em jogo, a dizer o fascínio pela

⁴¹ Emblema dos problemas sociais e raciais dos EUA e de várias partes do mundo, o assassinato de Floyd registrado em vídeo chocou os mais variados espectadores que, em 2020, ainda presenciavam atrocidades cometidas contra cidadãos negros. Note-se a ampla discussão que se seguiu, no que toca ao uso de dispositivos móveis por afro-americanos como testemunhas da violência (Richardson 2023), e também do uso das câmeras policiais individuais – *police body cameras* (Coleman 2020).

⁴² A morte de Freitas por asfixia mecânica, de modo similar à de Floyd, foi gravada em 2020, nas dependências do supermercado Carrefour, no Rio Grande do Sul. Com mórbida ironia, a vítima, negra, foi executada por seguranças após um desentendimento justamente um dia antes do Dia da Consciência Negra.

⁴³ O filme *A cordilheira dos sonhos* (2019), do chileno Patricio Guzmán, destaca a importância de Pablo Salas na conservação de fitas que capturaram os momentos de terror sob a ditadura de Pinochet. Ainda que muitas vezes a violência não seja explícita (como quando os presos são levados aos campos de concentração), o testemunho videográfico adentra o domínio histórico até os dias atuais, quando protestos de toda sorte são capturados por câmeras – agora mais leves e com memória superior.

descoberta, a vontade laica de se criar novos mitos e heróis – mas mesmo esses herdam relações com os índices das realidades propostas pelos artefatos midiáticos.

Uma possibilidade é de que a persistência no audiovisual de uma visão com perspectiva, com clara referência aos olhos-câmeras fotográfico e cinematográfico tem que ver com essa documentação, que em forma ganha a dimensão interpretada como pedaço ou instante da realidade. O vídeo, assim, traria algum tipo de eficácia à documentação do real pela sua mobilidade e variedade de suportes. Mas há outro aspecto interessante: a potência técnica do vídeo (e de tecnologias informacionais, mais adiante) capacitou capturas em bits e elétrons que provocaram um salto similar ao das primeiras câmeras fotográficas em termos de apreensão do mundo: a autonomia criativa percebida não apenas pelos dispositivos e acessórios tecnológicos, como pela publicidade que os vende, informa o quanto da criação audiovisual contemporânea obedece a um preceito de exacerbação da individualidade a partir da técnica de gravação. Nesse sentido, de maneira massiva e para os mais variados segmentos sociais, interessa que a gravação (ou criação dos relatos criminais) estabeleça pertença e conexão com discursos presentes no cotidiano desses criadores. Por essa razão, tradições da fotografia, cinema e mesmo da pintura são resgatadas, para o alcance de símbolos não apenas de autenticidade (mercadologicamente otimizada por novas e avançadas funções) mas também de relação com o real e a História, por terem adentrado a cultura por meio de filmes, telenovelas, programas de rádio, etc. Já que as tecnologias ditas novas ganham espaço e importância cultural na medida em que remedeiam outras formas e mídias, é bom que se faça um adendo sobre o conceito de remediação contemporânea, e a partir de exemplos muito concretos.

Quando Bolter e Grusin (2000) responderam à demanda teórica de compreender-se as “novas mídias” que adentravam os lares mundo afora na viragem para o século XXI, descreveram aptamente a dupla agência das experiências computacionais: por um lado, operando a transparência, a remediação das tecnologias traria uma proximidade dos relatos ou artefatos no sentido de imaginar mundos e sugerir a ausência de mediação. Esse “imediatismo” conversa simultaneamente com o aspecto sensorial dos computadores e novas telas e com a atitude de buscar autonomia que hoje, duas décadas depois da publicação do livro citado, parece evidente com as práticas de *streaming*, via plataformas e contas/objetos individualizados. Por outro lado, a presença física, “hiper”

das tecnologias como o computador e o videogame teriam uma dimensão de relembrar a opacidade dos processos ao ponto dos mundos retratados (ou explorados) ganhariam tintas reais como nunca antes. O ponto talvez mais interessante do argumento dos autores reside na ideia de que as “tecnologias digitais são híbridos com facetas técnicas, materiais, sociais e econômicas” (77). Ora, por mais que tais facetas sejam separadas por motivos de análise, é correto afirmar que o hibridismo contemporâneo se sustenta no emaranhar de cada uma das vidas de uma prática tecnológica. Observe-se o caso do Facebook, uma das redes sociais mais influentes, cujos usuários usam termos como “postagem” e “curtir” e remetendo, respectivamente, a processos culturais de produção e recepção específicos: uma postagem pode se referir a alguma correspondência, mas igualmente a um cartaz, um mural (palavra esta também usada por *sites* como o Orkut). A tela do computador ou do dispositivo reproduz uma estética para publicizar a intimidade a partir de códigos de diagramação que relembram a imprensa escrita (até mesmo pelos anúncios presentes nas plataformas), bem como o papel dos públicos de reação imediata ao conteúdo não mais depende de pesquisas de audiência como no caso do rádio, cinema e televisão: sinais gráficos, *emojis*, contemplam (em números) a positividade em relação ao que foi tornado público. Pesquisa recente (Lamot et al. 2022) mostra que, no que toca a manchetes exibidas no Facebook, há uma remediação clara em relação ao conteúdo trazido por outras mídias jornalísticas (*sites* de informação e que se intitulam como tal): aquelas negativas e com pontos de interrogação prosperam mais; a lógica dinâmica, efêmera e impactada pelos *click baits* definitivamente alterou o jornalismo contemporâneo e o consumo de notícias, e a tática de remediar as linguagens preestabelecidas via tecnologias algorítmicas se exemplifica em outras práticas.

A inserção do YouTube no universo tecnológico da informação certamente representou novas possibilidades de mediação no sentido mais clássico do termo: entre produtor e receptor, a tela digital e conectada alçou especialmente os vídeos caseiros a outro patamar – mais que meras ilustrações de reportagens ou conteúdos virtuais, os vídeos *online* podem ser interpretados como fenômenos de representação cultural que se filiam aos vídeos amadores analógicos e ao cinema em geral, porém rearranjam códigos e apostam até mesmo em idiossincrasias e comportamentos considerados inadequados (Strangelove 2010, 28). É importante notar, acima de tudo, que os vídeos em *streaming* e as redes sociais em geral impactaram sobremaneira os modos de consumo da violência

massificada. Como examina Wood (2018), “antes do advento das redes sociais, a mediação de crimes e transgressões era controlada em grande parte por alguns conglomerados de radiodifusão e imprensa escrita. Na forma de notícias policiais, *reality TV* e info-entretenimento, a transgressão mediada pela grande mídia foi, e continua sendo, sujeita a e transformada por imperativos econômicos, critérios editoriais e culturas de redação, com suas respectivas concepções do que vale ser notícia” (46). Isso está ligado, certamente, à facilitação tecnológica com que produtores de conteúdo conseguem acessar novos públicos, e principalmente como a cultura midiática e videográfica se organiza, coletando individualidades e gostos para oferecer temas personalizados. Relatos criminais em vídeo passaram a ter, obliterando o processo de escolha editorial das instituições modernas, uma mediação plataformizada de dimensão espetacular em números e impacto cultural, mesmo que persistam modos e temas ao se tratar da violência.

Certos videogames são pródigos em remediar e estabelecer referências da cultura e sociedade, construindo seus tipos visuais e narrativos a partir de outros jogos eletrônicos e incorporando personagens, canções e enredos cinematográficos ou televisivos. No que concerne à violência, a imersão do jogo de tiro soma-se à capacidade do gênero de criar excitação e entretenimento a partir de elementos fílmicos em rede e com índices de exploração do cenário (cf. Cardoso 2021b, para detalhado caso de jogo brasileiro a referenciar filmes de favela, bem como paisagens urbanas cariocas). De modo circular, filmes e séries incorporam códigos percebidos outrora como típicos dos videogames, ou seja, dinâmicos, imersivos, a interagir com as superficialidades – o propósito, inclusive, de atualização de linguagens já tradicionais como a cinematográfica em dialogar com videoclipes, podcasts e redes sociais é de, muitas vezes, consentir com o status de meio reflexivo do real, e próprio de seu tempo. Nesse sentido, a disposição das tecnologias em remediar postulações e conquistas anteriores parece ser intrínseca a modelos da experimentação moderna de maneira mais geral: contesta-se, mas também incorpora-se o alvo da contestação. A própria referência a outros meios demonstra a importância que se dá às intertextualidades encontradas nas práticas culturais. Ao mesmo tempo em que o videogame se apresenta como alternativa absolutamente nova e única, não prescinde de certos códigos representativos e até mesmo normativos sobre a cultura que filmes e a televisão legaram, e por isso importa um olhar sobre certas tradições de

linguagens eleitas na visualidade e sonoridade da violência, quando ficção e não-ficção se entrelaçam.

2.5. Círculos e espirais: temas, produções e intertextos brasileiros sobre assassinatos na cultura de massa

A especificidade da narração de crimes (ficcionais ou não) se encontra na curiosa coincidência entre conflito como recurso dramaturgico e conflito social: tanto estruturas de estórias quanto da História partilham de motes, temas e tipos canônicos – a exemplo de vilões e bandidos e suas punições exemplares. As duas instâncias, embora diferentes, influenciam uma à outra, especialmente na modernidade tardia, quando as representações violentas abundam por meios visuais e sonoros. O conceito de circularidade entre crimes, criações midiáticas e público, nesse sentido, é bastante útil: o impacto da cultura no crime é emaranhado com o impacto do crime na cultura – crimes são cometidos inspirando-se em filmes, narrativas são criadas para dar sentido a importantes crimes. Para dar início a uma interpretação múltipla sobre os fenômenos envolvidos nessa complexa teia, pode-se recorrer à criminologia cultural, cujos *loops* e *spirals* (círculos e espirais) inspiram o presente trabalho. Os autores de *Cultural Criminology: An Invitation* interessam-se, nas suas palavras, por um processo em particular: “a fluidez cultural circulante que ultrapassa qualquer distinção fixa entre um evento e sua representação, uma imagem mediada e seus efeitos, um instante criminal e sua contínua construção de sentido em meio à coletividade” (Ferrell et al. 2008, 130). Tal atitude capta com mais sensibilidade as perigosas confusões contemporâneas entre violência e relato, o que é primordial na análise de produção e recepção digital, quando autoridades têm sido eclipsadas ou eximidas de responsabilidades. Mas curiosamente algumas histórias,⁴⁴ enredos e relatos são mais prevalentes ou marcaram a sociedade brasileira e continuam a povoar o imaginário popular.⁴⁵ Os itens a seguir tencionam

⁴⁴ *Stories* é o termo usado por Emily D. Edwards (2020) para se referir aos relatos midiáticos criminais, por implicar certa relação com a dramaturgia de raízes aristotélicas. A especialista em *true crime* Jean Murley entende o “assassinato narrado” como uma “história baseada em eventos reais, moldada pelo narrador e seus valores e crenças sobre tais eventos” (2008, 6).

⁴⁵ Isso se correlaciona com as culturas editoriais e jornalísticas, de acordo com o chefe da área de Liberdade de Expressão e Segurança de Jornalistas da UNESCO, Guilherme Canela (Ramos e Paiva 2007, 143). Para

examinar alguns dos motes, tipos e gêneros associados à representação do crime na sociedade brasileira moderna e tardomoderna.

a) *Relatos criminais na imprensa escrita*

Na origem dos relatos feitos pela imprensa estão os mais variados comunicados e apelos à sociedade, incluindo-se aqueles indicando crimes notáveis. Uma das principais transformações na maneira de relatar-se o crime diz respeito ao uso de depoimentos para enriquecer os pontos de vista e a narração do crime. Assim, já no século XIX, constavam nos periódicos depoimentos de tribunais a formar “uma memória popular dos crimes, entre o cotidiano e o histórico, na medida em que transformavam um acontecimento corriqueiro numa narrativa universalmente transmissível, digna de registro. Nesta operação há a necessidade de inserir elementos, personagens, nomes, diálogos, os quais, por indignidade ou carência de importância social, na maioria das vezes não teriam lugar nas narrativas” (Teixeira 2009, 54). Assim que a cultura de massas desenvolveu técnicas de potente diálogo com o imaginário urbano, espetáculos populares envolvendo crimes que antes se restringiam aos tribunais – julgamentos e condenações de homicídios, estelionatos e assaltos – passaram a ocupar as páginas principais dos interlocutores midiáticos da sociedade brasileira. O historiador Boris Fausto (1984) argumenta que “hoje, a função dramática do júri desapareceu, sob o impacto das transformações sociais e do conseqüente surgimento de produtos simbólicos adaptados às características da sociedade de massas. [...] o cinema, a novela radiofônica e, sobretudo, a novela televisada tornaram obsoleta a função do júri como gênero assemelhado ao teatro e ao drama circense” (27-28). Ora, esta circularidade por excelência entre esferas jurídica e cultural demonstra que o “gênero de júri,” “gênero criminal” ou “gênero policial” está na fundação da difusão de notícias de violência, justamente por ter-se entendido o potencial de participação do público leitor nos eventos sociais relacionados a crimes. Assim, os depoimentos, testemunhos e observações de cunho pessoal sobre as personagens e casos narrados nos relatos jornalísticos foram, sem dúvida, impactados

ele, elementos que poderiam constituir uma notícia aprofundada sobre violência, amparada em diversas fontes, contextualizações e destaque para minorias cede lugar a simplificações e generalizações “espetaculares.” O especialista adiciona que é preciso se indagar se, entre os motivos de tais histórias encontrarem boas audiências, não estaria o fato de, além dos jornais populares terem menor custo e linguagem acessível, a familiaridade com os espaços tratados nas matérias – para muito além da violência associada aos espaços periféricos, os policialescos proporcionam um protagonismo das classes desfavorecidas, ainda que lucrando através de tragédias cotidianas.

pelas linguagens e encenações de tribunais, mas logo ganharam voz própria e, então, voltaram a impactar o mundo jurídico – uma vez que o conhecimento popular sobre os desvios da norma e as transgressões passou a acumular, cada vez, mais, um capital cultural sobre a violência que será apropriado por testemunhas e eventuais participantes de rituais jurídicos. Em seu estudo sobre a constante reinvenção do gênero policial em língua inglesa (*true crime*), Rachel Franks (2016) elenca três viragens que sustentariam a permanência do gênero no imaginário e no consumo direto dos relatos criminais de ficção: a adoção da pena de morte na Inglaterra dos anos 1720, a introdução da figura detetivesca também no Reino Unido em 1800, e as técnicas literárias nos Estados Unidos em 1960, notadamente a partir de *A sangue frio*, de Truman Capote. Os três períodos teriam testemunhado influências de parte a parte entre público e autores da literatura policial, especialmente em função da especialização de leitores nos relatos violentos que acompanhavam não apenas via criação formalmente fictícia, mas pela imprensa escrita.

Os jornais aos poucos mediaram a experiência de imensos públicos com a violência, através de códigos específicos do entretenimento, emoção e espetáculo. Contudo, à diferença das normas legais estipuladas em autos e processos, as notícias criminais encontraram na disseminação maciça a possibilidade de engajamento, remediando técnicas (o seriado, com elementos temáticos viscerais e chocantes) do melodrama e do folhetim. Como explicita Elizabeth Cancelli (2001), “pela narrativa empregada nos jornais, fazia-se com que o leitor seguisse a história lentamente e que, de alguma forma, sofresse com os envolvidos no infortúnio. A técnica era a explorada no melodrama romântico, no qual todos os envolvidos tinham seus dramas mais íntimos expostos e no qual a psicologização das personagens desse a sensação de que os leitores participavam da trama” (125). É verdade que a natureza bárbara e grotesca de certos acontecimentos urbanos fornecia, desde a gênese da serialização de notícias, os elementos perfeitos para capturar a atenção de potenciais leitores: mistérios envolvendo mortes, roubos e desaparecimentos, assim como detalhes extraordinários de eventos fora da lei sempre excitaram a imaginação popular e fidelizaram públicos. Mas com a massificação dos jornais e ampliação dos leitores que o século XX viu formar, é de se perguntar quais temas e técnicas prevaleceram e por quais razões, dado que muitos dos crimes e experiências violentas não comoveram os produtores de notícias a ponto de ganharem as manchetes. Está imbuído neste processo de escolha editorial, aliás, um dos

mais pervasivos discursos jornalísticos sobre a violência na imprensa brasileira até os dias atuais: incorrendo em certo “determinismo cultural” (Hesmondhalgh 2013, 95), chefes de redação e apresentadores de programas sensacionalistas⁴⁶ argumentam que o noticiar da violência se justifica pela própria demanda popular – como se um autorregulado mercado estipulasse as regras jornalísticas e de entretenimento e as televisões e jornais apenas as cumprissem – não por coincidência, algumas plataformas digitais concedem a si mesmas uma similar isenção de responsabilidade em relação a conteúdos explícitos e controversos.

Os crimes notórios, arrebatadores, evidenciaram a capacidade dos meios culturais de adaptar e recontar o material violento – tal a força não apenas das fontes dos crimes (histórias a conter mistério e o excepcional), mas também do gênero policial que perfaz os relatos, seja nos jornais, livros ou telas. A circularidade entre tais técnicas corrobora a importância dos modos culturais – não apenas as tipificações criminais (violação, roubo, linchamento e homicídio) repetem-se, mas estruturas narrativas e audiovisuais também, em demonstração de que a relação mediada com a violência ocorre com armadura estética e política específica, por conseguir estabelecer-se mais eficazmente com determinado grupo social. Dois dos primeiros crimes de grande repercussão da imprensa brasileira exemplificam com efeito a circularidade midiática a partir do relato criminal: em 1908, Michel Trad esquartejou o marido de sua amante, Carolina, e foi preso ao tentar desovar ao mar o cadáver que carregava consigo dentro de uma mala. As manchetes dos vários jornais que noticiaram o crime sublinharam a “monstruosidade” do ato e exibiram imagens relativas à fisionomia do acusado, nos primórdios do retrato-falado popular.

⁴⁶ Os artefatos da imprensa sensacionalista se caracterizam por forte apelo ao sentimentalismo (ódio, desejo, veneração) e invariavelmente recorrem a relatos que envolvem “escândalos, sexo e sangue” (Marcondes Filho 1989, 90). Barbosa e Enne (2005, 68) ponderam que, mais que apelas às sensações, os relatos sensacionalistas “encontram-se na relação da leitura com o extraordinário, com o excepcional, aproximando esse tipo de notícia do inominável.” Angrimani Sobrinho (1995) qualifica o sensacionalismo como estratégia e forma jornalísticas (41), o que poderia sugerir um gênero ou estilo.

Monstruoso crime

ESTRANGULAMENTO DO NEGOCIANTE ELIAS FARHAT

As diligencias da policia--Ainda o interrogatorio de d. Carolina Farhat--O que diz, em summa, a viuva do desditoso commerciante Elias Farhat--Pequeninos pontos a esclarecer--Boatos da chegada do assassino--O mysterio da policia--Indignação da colonia syria--Desembarque na Quinta Parada--Interrogatorio de Trad na Repartição da Policia Central--Ainda o tenebroso mysterio sobre o movel do crime.



Figuras 1 e 2: Manchete e atualizações sobre o “crime da mala” de 1908; O retrato de Michel Trad.

As raízes do sensacionalismo – forte apelo através de personagens intrigantes e a excepcionalidade do caso, envolvendo um esquartejamento aparentemente motivado por um caso extraconjugal – mostram-se também na capacidade serial do jornal de atualizar o seu público com os desenvolvimentos do crime da mala. Carolina Farhat mais tarde seria absolvida pelo júri, em dia que populares tomaram as ruas para celebrar a resolução não apenas do crime, mas da narrativa que havia se desenvolvido nos últimos meses. O segundo relato, que também comoveu uma São Paulo vibrante e repleta de imigrantes, ocorreu em 1928 e envolveu a morte de Maria Féa por seu marido, o italiano Giuseppe Pistone. Do mesmo modo que o excepcional evento de vinte anos antes, o corpo da vítima era suposto ser despejado ao mar, numa mala, mas foi interceptado por autoridades. O julgamento de Pistone foi igualmente espetacular e culminou na produção de romances e películas, produzidos ainda enquanto o tribunal deliberava. O primeiro crime inspirou romances ilustrados e filmes, como *A mala sinistra*, de Marc Ferrez, o qual estreou um mês após o crime e foi um sucesso no Rio de Janeiro (Martins 2012, 220).

LEIAM HOJE
O CRIME DA MALA
 OU UM CRIMINOSO INNOCENTE
 Por
MIGUEL TRAD

< Sensacionaes revelações--Mysterio desvendado--A verdadeira confissão--O motivo do crime--A mais completa e verdadeira narração do crime. >

Leiam **Leiam**

O mais sensacional romance illustrado de actualidade. Szenas empolgantes, feericas, dramaticas, tragicas e emocionantes.

LEIAM **LEIAM**

Cada fasciculo levará capa illustrada a cores
 Perdidos e encommendas desta capital e do interior a
J. BECERRE, Editor--Caixa do Correio. 691--S. PAULO

Figura 3: Relato literário feito às pressas para capitalizar a comoção do crime da mala – “a mais completa e verdadeira narração do crime” pretendia confundir-se com a própria realidade dos eventos.

caixa, conseguiram tornar em imagens e sons as personagens e dramas que tanto haviam repercutido naqueles tempos.



Figura 5: Seção no Museu da Polícia Civil dedicada ao “Crime da Mala” de 1928, incluindo a arca original e reconstituição do corpo esquartejado.

Ainda em 2023, no Museu da Polícia de São Paulo, o relato do crime de 1928 é lembrado, com itens da época e com a intenção de contextualizar a repercussão midiática e cultural do evento. Que os artefatos culturais tenham sido mobilizados para dar mais “veracidade” e “emoção” aos escabrosos casos atesta a função absolutamente primordial da cultura em compreender e reformular o crime na sociedade. Ora recorrendo a termos que evocavam medo e terror (“monstro,” “fera”⁴⁷), ora apelando a supostas revelações de motivos e desdobramentos dos casos, os jornais fabricaram modelos eficientes para atrair a leitura de públicos urbanos. Ao se aprofundar no caso do bandido Carleto, no Rio de Janeiro de 1906, a historiadora Ana Vasconcelos Ottoni muito bem destaca essas estratégias jornalísticas: “ao mesmo tempo em que os jornalistas demonizavam Carleto, chamando-o de fera, também o celebrizavam, retratando-o como ‘um homem fantástico, legendário, tristemente célebre,’ tal era sua astúcia e inteligência, pois ninguém até então o havia encontrado” (Ottoni 2012, 176).

⁴⁷ Palavras típicas dos “relatos sensacionais,” os quais podem ser compreendidos como parte de uma nova onda literária, que investe na sanguinolência e no conteúdo explícito, nos crimes domésticos, na biografia do assassino e no assassinio enquanto mistério (Murley 2008, 8).



Figura 6: Registro de Carleto em *Boletim Policial*: a visualidade necessária para aferir autenticidade aos relatos criminais.

Juntam-se às características específicas dos crimes, portanto, os modos de construção literária e visual dos mesmos – via analogia e detalhamento do que há de mais espetaculoso. Revistas policiais (tais como *Vida policial*, *Boletim policial* e *Vida criminal*) circulavam no início do século XX com matérias especializadas sobre crime, e por vezes alternavam em suas páginas desde notícias até contos e teorias criminológicas. O acesso mediado aos feitos dos “grandes bandidos” descritos por Benjamin foi, especialmente nos anos 1920, caracterizado pelo aperfeiçoamento da técnica literária para construir o sensacional – no entanto a excepcionalidade controlada, ou seja, permitida por lei e por parâmetros culturais também. Como escreveram Barbosa e Enne (2005), “as tragédias cotidianas descrevem conteúdos imemoriais, que aparecem e reaparecem periodicamente sob a forma de notícias. Mudam os personagens, não as situações. De tal forma que podemos dizer que existe uma espécie de fluxo do sensacional que permanece interpelando o popular a partir de uma narrativa que mescla ficcional com a suposição de um real presumido. São temáticas que repetem os mitos e as representações que falam de crimes e mortes violentas, de milagres, de desastres, enfim, de tudo o que foge a uma idéia de ordem presumida, instaurando a desordem e um modelo de anormalidade” (72). Os modelos culturais de tratamento dos relatos criminais (com recorrência invocando o melodrama e o folhetim, seduzindo pelo teor explícito da descrição violenta), portanto, também foram responsáveis por confinar as ideias referentes à lei e a ordem da sociedade brasileira ao consumo dos jornais, uma vez que a complexidade da vida moderna – com aumento expressivo das populações nas cidades – precisava ser interpretada e reinterpretada por especialistas e acima de tudo pelo povo, porém com limites e sem ameaças às estruturas que compunham os sistemas

judiciários e políticos. No interior das “notas sensacionais,” muito mais que criminosos desafiando a lei ou o senso comum, havia estilos desenhados por repórteres e articulistas a estimular o envolvimento das massas com o horror da morte – através de enredos extraordinários e que legaram a pecha de “popular” aos relatos criminais.

Tal entrelaçamento de estilos e formas na confecção de realidades subjetivas sobre crimes (fossem ficcionais ou não) permaneceu na imprensa sensacionalista. A partir dos anos 1960, um periódico de São Paulo resumiu, editorialmente o que seria uma tendência persistente até os anos 2000 de vários veículos brasileiros: focado em relatos criminais e sexuais, o *Notícias Populares* notabilizou-se por fornecer elementos de um “mundo cão,”⁴⁸ acessível (dada a diferença de preço do jornal em relação, por exemplo, ao *Estado de São Paulo* ou à *Folha de S. Paulo*) e fiel a uma geografia urbana pretensamente popular, uma vez que os protagonistas das notícias eram invariavelmente das camadas mais populosas e financeiramente desprovidas da sociedade. Não por coincidência, a exploração dos corpos pobres sempre pareceu mais fácil às notícias, uma vez que o processo de banalização do cotidiano violento obviamente prescindia de um código de regramentos sobre os direitos humanos de vítimas e mesmo dos criminosos.

⁴⁸ Aqui, há uma espiral de sentido originada no filme *Mondo Cane*, de 1962, documentário de características caleidoscópicas cuja intenção era buscar o sensacional do cotidiano e chocar através de imagens e sons inusuais, especialmente envolvendo sangue e nudez. A expressão é até hoje usada para designar a obra que retrate “as práticas e atividades mais vis e grosseiras do ser humano, isto é, que denuncie sem retoques (e sem mentiras) aspectos de seu cotidiano atual”, como explana o dicionário Caldas Aulete.



Figura 7: A fotografia de morte divulgada pelo *Notícias Populares* em 1986: a redundância da imagem e da manchete, aliada ao conteúdo explícito do evento sensacional, conduziu a debates sobre a ética jornalística.

Através de texto e estética pautados no grotesco que a violência pode conter (a exercer um imaginário temeroso, mas atraente), jornais como o *Notícias Populares* banalizaram códigos da vida policial (fotos e descrições de cadáveres), através de parca reflexão crítica dos causadores de tais fenômenos violentos – a consequência de uma falta de critério jornalístico, que envolveria aliar informação à ética relativa à integridade humana (Silvestre 2004, 57) foi a constante normalização da violência como fenômeno de apreensão tátil (pelas páginas dos periódicos) e imaginária das cidades – dado que era, agora, possível formar uma opinião através de sentimentos materializados sobre os casos que assustavam e fascinavam a população.



Figura 8: Mesmo revistas de circulação nacional recorreram aos relatos visuais sensacionalistas. Neste caso, a capa de *Veja*, de 7 de agosto de 1996, exhibe os cadáveres de PC Farias (tesoureiro do ex-presidente Fernando Collor de Mello) e Suzana Marcolino, especulando sobre o crime: duplo assassinato ou homicídio seguido de suicídio?

O impacto do *Notícias Populares* foi tamanho que o movimento espetacularizante da imprensa conhecida como “marrom”⁴⁹ criou novas expressões jornalísticas – para públicos e os próprios redatores:

Os franceses, quando querem se referir a um jornal sensacionalista, utilizam a expressão “sang à la une” (sangue na primeira página); no Brasil, em São Paulo, fala-se em jornal “espreme que sai sangue.” Ou seja, por ter excesso de fotos de cadáveres, notícias de mortes e assassinatos, o jornal ficaria “embebido” pelo seu conteúdo. Críticos de jornais sensacionalistas costumam utilizar uma mímica própria. Fazem um gesto de “torcer” um jornal imaginário. Eles afastam as pernas e “torcem” o “jornal,” enquanto voltam o rosto para o outro lado. Balançam a mão para reforçar o significado de “impureza” do “sangue derramado,” como se a mão, só pelo simples fato de tocar o jornal sensacionalista, pudesse ficar “contaminada.” (Angrimani Sobrinho 1995, 64)

⁴⁹ Algumas fontes associam o termo em equivalência à “imprensa amarela” (Mano 2010, 115), expressão pejorativa derivada dos críticos dos jornais sensacionalistas norte-americanos; há também a possibilidade de que o termo “marrom” ou “cimarron,” do francês, a denotar situações ilegais e clandestinas, tenha sido a principal referência. De qualquer modo, a “imprensa marrom” persiste como símbolo negativo para os críticos do jornalismo sensacionalista.

O estigma dos relatos facilmente se prendeu tanto à sua forma de precária crítica e sensacionalismo quanto ao público que mais fortemente os consumia. Colateralmente, isso se assemelha ao que outras indústrias culturais viveram desde sua gênese, como as que serão comentadas a seguir.

b) *Relatos criminais no cinema, no rádio e na televisão*

Não é coincidência que os primeiros filmes brasileiros de ficção, da época dourada da expressão silenciosa, tenham se detido sobre crimes. O primeiro deles, *Os estranguladores* (1908), é emblema do gênero de histórias criminais inspiradas em casos reais. A película, de Antônio Leal, remetia a eventos já celebrados pela imprensa escrita e de forte apelo às massas – seus dezessete quadros posados (com intertítulos como “Trama do crime” e “Prisão do primeiro bandido”) continham uma linha do tempo inteligível e relacionada aos eventos reais que haviam vitimado os irmãos Fuoco. Como este, outros filmes fizeram da reconstituição criminal um potente espelho de medos e divertimentos do início do século XX, fazendo “o uso de uma narrativa que se apropriava da reportagem jornalística, familiar aos espectadores desses filmes” (Vilseki 2014, 26). A presença dos trabalhos de Leal e outros, a remediar casos de “grandes criminosos” cujos atos haviam perturbado cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, sugere, para além do impacto dos próprios crimes no imaginário social, da necessidade das empresas comunicacionais de alicerçar personagens e histórias em realidades preestabelecidas e peculiares. Diversos filmes optaram pelo recurso técnico da reconstituição pois, como sublinhou o crítico Jean-Claude Bernardet, ela “simplificava a tarefa narrativa dos cineastas, bastando para eles ilustrar um conhecimento prévio do público” (2004, 81). No extenso *Dicionário de filmes brasileiros* (2002), de Antônio Leão da Silva Neto, é possível encontrar diversos títulos do primeiro cinema cuja sinopses e informações (muitas vezes escassas) sugerem a reconstituição criminal e o apelo a assassinatos tornados famosos pela imprensa, nomeadamente: *Um crime sensacional* (1913), “reconstituição do assassinato do industrial Adolfo Freitas pelo jardineiro Augusto Henriques, ocorrido no Rio de Janeiro” (230); *O crime dos banhados* (1914), “baseado num crime político mandado praticar pelo Intendente (prefeito) de Rio Grande e chefe político situacionista (Trajano Lopes)” (229); *O crime de Cravinhos* (1920), “reconstituição do chamado ‘crime da rainha do café,’ Dona Sinhá Junqueira, fazendeira de Ribeirão Preto, acusada de ter mandado assassinar o genro” (229); caracterizada a

intertextualidade dos artefatos, a correlacionar eventos criminais e os próprios textos jornalísticos e literários sobre os crimes, há quem considere tais películas como adaptações (Silva, 2011). Décadas depois, as temáticas violentas ainda viriam a frutificar no cinema brasileiro, mas apesar de títulos como *Dioguinho* de 1957 (refilmagem da história de 1916, sobre um assassino que havia aterrorizado o sertão paulista), *Assalto ao trem pagador* (1967, inspirado em crime real ocorrido sete anos antes), *O bandido da luz vermelha* (1968, baseado livremente no criminoso João Acácio Pereira da Costa) e *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1977, sobre o testemunho de vida do criminoso do título) tais adaptações, reconstituições e remediações criminais foram esparsas. Embora *Pixote, a lei do mais fraco* – de 1980 e dirigido pelo mesmo Hector Babenco de *Lúcio Flávio* – possa ser visto como um prenúncio do interesse estético e temático que se apossaria do cinema brasileiro a partir de fins dos anos 1990 e início dos 2000 (por escolher o protagonista a partir de suas próprias experiências na rua, e mesclar assim documentário com ficção para abordar a pobreza e marginalidade brasileiras como também fizeram *Cidade de Deus*, *O invasor*, *Notícias de uma guerra particular*, *Ônibus 174*, *Carandiru*), é exatamente quando a modernidade tardia exacerba as contradições sociais – principalmente nas grandes cidades – que a violência ganha destaque nos veículos midiáticos, concedendo até mesmo uma hipervisibilidade das favelas (Hamburger 2008, 200). Nesse sentido, é preciso compreender o papel do rádio e da televisão como propulsores do sensacionalismo criminal, a partir principalmente dos anos 1980.

Muito se escreveu sobre relações criadas entre os objetos criminais televisivos brasileiros ou latino-americanos e seus efeitos deletérios, mas nem sempre o impacto das experiências sonoras e radiofônicas é enfatizado. Primeiramente, há que se notar a importância das produções musicais transmitidas para todo o Brasil e que, principalmente a partir dos anos 1980 e 1990, responderam à criminalidade urbana – os gêneros rap e funk foram e ainda são porta-vozes de classes desfavorecidas para relatar a violência através da poesia musicada e dos videoclipes –, ainda que de maneiras diversas: há desde versos a denunciar a violência sistemática, como “Diário de um detento,” (1997) dos Racionais MC’s⁵⁰ (“Cadeia? Claro que o sistema não quis / Esconde

⁵⁰ O emblemático disco *Sobrevivendo no inferno*, do grupo de rap de São Paulo, foi vertido em livro pela Companhia das Letras (2018) e hoje é estudado para exames de acesso a universidades, em demonstração

o que a novela não diz / Ratatatá! Sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz”), até canções como *Vida bandida* (2009), de MC Smith (“Nossa vida é bandida / E o nosso jogo é bruto / Hoje somos festa, / Amanhã seremos luto”), associadas à idealização ou celebração da criminalidade.⁵¹



Figuras 9 e 10: Capturas de tela do videoclipe de “Diário de um detento” (1997): lado a lado, imagens reais e encenadas das mortes de encarcerados no Massacre do Carandiru.⁵² A obra audiovisual, assim como a canção, foi responsável por catapultar a carreira dos Racionais ao nível nacional.

Sobre o radiojornalismo como produtor dos relatos de assassinatos, é interessante registrar como as linguagens do rádio e da televisão, no Brasil, mantêm diálogo muito próximo especialmente quando tomada a produção de conteúdo voltado à violência. Ainda nos anos 1960 surgiram programas devotados a esmiuçar casos criminais e explorá-los com tintas carregadas comparáveis às usadas pelo melodrama, destacado por Marcos José de Araújo em sua dissertação sobre programas policiais nas rádios pernambucanas: “esse gênero, tão marcante no rádio, que explora o sofrimento, a submissão, o riso, as lágrimas, o medo e a ansiedade passa a ocupar novos territórios; construiu sua hegemonia original e passou, gradativamente, a conviver com aventuras, comédias, policiais, até a plena explosão da diversidade ficcional na televisão, a partir dos anos 70” (2003, 85). A relação dos gêneros típicos da ficção com a produção documental sobre assassinatos e crimes transparece na busca por emoções e engajamento

de que o cânone literário brasileiro deverá, ainda que tardiamente, reconhecer a expressão poética musical periférica como parte significativa da cultura.

⁵¹ Muitas vezes, injustamente. Como se percebe pelo trecho citado, as consequências para certas narrativas dos “funks proibidos” (com temáticas de sexo, drogas e violência) que não resvalam no mais puro hedonismo já estão dadas: a morte, a prisão, a negação do eu-lírico.

⁵² 111 detentos foram assassinados pela Polícia Militar na penitenciária do Carandiru em 1992. O crime foi referenciado em várias músicas, filmes e séries no Brasil e ainda hoje é retomado por discussões sobre direitos humanos.

do público, além de formatos relativamente rígidos. Um deles, ancorado na figura carismática de um apresentador, invariavelmente revoltado com a criminalidade, prospera até hoje no jornalismo brasileiro, e se caracteriza por “intercalar a opinião de um comentarista com o depoimento do criminoso. Como se fosse em capítulos, o assassino conta como agiu e, em cada interrupção da edição, entra o comentarista xingando, vociferando, exteriorizando e socializando a repulsa do público” (Angrimani Sobrinho 1995, 40). Esse perfil, dentro da radiodifusão, a transitar entre as notícias e o entretenimento (por calcular o perfeito suspense com uma conversa aparentemente íntima e honesta com as audiências) e sem um filtro ético rigoroso por parte das emissoras, legou fundações de violência simbólica com forte teor popular. O jornalista José Wilson narra como, em 1984, “se você ligasse o rádio, numa manhã de abril deste ano, na Rádio Globo de São Paulo, a segunda emissora mais potente do estado, capaz de atingir até o interior da Amazônia, iria ouvir, às 9 horas, o Gil Gomes descrevendo como o sangue corria de um buraco de bala na cabeça de um homem que andava cambaleando pelas ruas, após ser assaltado por um assassino frio” (Wilson 1984, 80). Gil Gomes, assim como Jacinto Figueira Júnior, Afanásio Jazadji, Luiz Carlos Alborghetti, Wagner Montes, Carlos Massa (o Ratinho) e José Luiz Datena, foram (e são, no caso dos dois últimos) figuras proeminentes na construção das espirais midiáticas de violência no Brasil – e todos iniciaram a vida jornalística no rádio para, em seguida, conhecer o enorme sucesso em canais televisivos de alcance nacional.

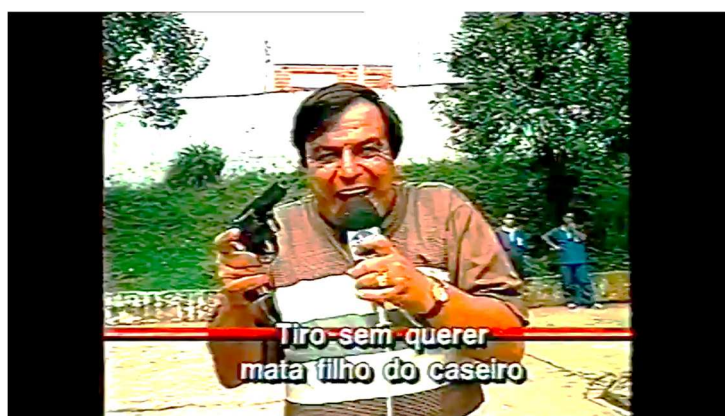


Figura 11: Gil Gomes exhibe arma em matéria no SBT, em 1992. A exploração de uma tragédia envolveu dar detalhes do caso de um homem cuja arma acidentalmente vitimou seu filho, incluindo entrevista com o pai da criança. A linguagem pausada, com trilha sonora tensa e exagerada, além das imagens congeladas para dar ênfase às mensagens de Gomes caracterizavam o influente *Aqui, agora*.

O monopólio do discurso sobre a violência pelas massas brasileiras, ao longo do século XX, foi destacadamente apropriado pela televisão, meio que foi capaz de incorporar o conceito de “ao vivo” aos medo e excitação sobre imaginários violentos. Os shows pioneiros do telejornalismo sensacionalista datam já dos primórdios do veículo e foram: “002 contra o crime (TV Excelsior, 1965), *Patrulha da cidade* (TV Tupi, 1965), *Plantão policial Canal 13* (TV Rio, 1965-1966), *Polícia às suas ordens* (TV Excelsior, 1966) e *A cidade contra o crime* (TV Globo, 1966)” (Pereira 2017, 2011), mas foi mesmo nos anos 1990 que a televisão se consolidou como criadora-mor do espetáculo dos assassinatos e crimes que assolavam as cidades brasileiras, através de reconstituições ou recursos em direto. *Aqui, agora*, apresentado por Gil Gomes e transmitido pelo SBT entre 1991 e 1997, foi tido como um estandarte do sensacionalismo da violência televisiva, pelos gestos e bordões de Gomes e, claro, pelos casos escabrosos que explorava sem o menor cuidado ético. *Cadeia nacional*, *Cidade alerta* e *Brasil urgente* são exemplares do noticiário diário e imediato à procura de crimes que prendam a atenção da audiência, às custas do relato das miseráveis trajetórias de criminosos e vítimas.⁵³ Já *Linha direta*, fenômeno da TV Globo (com vida curta em 1990, depois ao ar entre 1999 e 2007), apoiava-se em realistas reconstituições de crimes. Por ser exibido na sequência do consagrado gênero das telenovelas, angariava curiosidade sobre os temas violentos, ao passo que garantia um padrão estético condizente com os outros programas oferecidos pela emissora carioca.⁵⁴ Um de seus apresentadores, Marcelo Rezende (de tom de voz sinistro), circulou entre produções sobre assassinatos: teve a imagem fortemente atrelada aos vespertinos *Cidade alerta* e *Brasil urgente* e, como

⁵³ É parte desse grupo de “policialescos” o *Canal livre*, apresentado por Wallace Souza no Amazonas e cuja bizarra trajetória (o jornalista foi acusado de envolver-se na morte de pessoas para conseguir novos conteúdos televisivos) foi transformada no documentário *Bandidos na TV* (Netflix, 2019). A série, pretensamente crítica ao obviamente grotesco caso, resvala no entretenimento que expõe, ao estetizar a violência através de músicas tensas, ganchos e transformar o protagonista num admirável caso brasileiro.

⁵⁴ Parte da técnica empregada pelo show envolvia manipular alguma ambiguidade estética e política sobre os crimes relatados, como destaca Teixeira: “o programa efetivou o interesse da emissora [Globo] em recuperar a audiência com um programa de temática ligada ao crime, à violência e à impunidade sem, de um lado, incorrer no sensacionalismo trivial dos programas concorrentes e, de outro, declarar uma guerra aberta à polícia e à justiça. Entre as estratégias ambíguas utilizadas na relação com os agentes da área de segurança está o fato do *Linha direta* nunca ter feito aparecer policiais em seu estúdio. Esta espécie de ocultamento era também uma forma de manter uma imagem de autonomia no trabalho de resolução dos casos” (2009, 151-152).

repórter, ganhou notoriedade por produzir o caso já citado da favela Naval – ou seja, o *know-how* de Rezende extrapolava o uso da própria imagem e carisma; sustentava-se, na realidade, em sofisticada fabricação de imagens de morte e violência televisiva: assim como no rádio, explorava fortes dramas e tragédias⁵⁵ – que encontrava habilmente em eventos de apelo popular. Editava, então, os relatos com a gravidade de um homem que supostamente se preocupava com a segurança do povo.

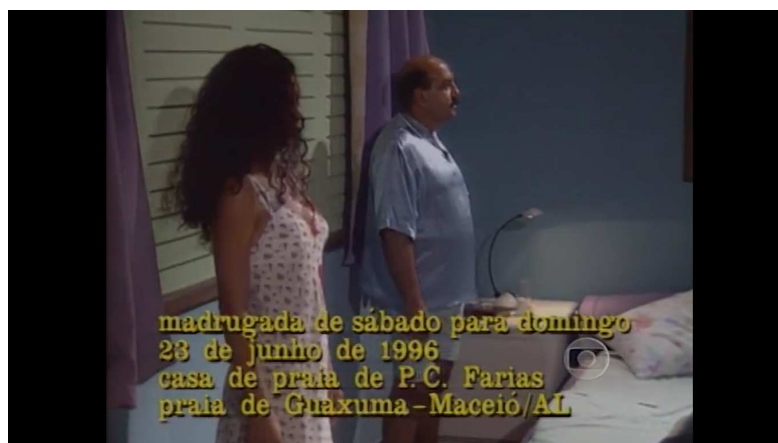


Figura 12: *Linha direta* reconstituiu as mortes de PC Farias e Marcolino, com atores, exibido em 27 de maio de 1999 na TV Globo.



Figura 13: Captura de tela de *Linha direta justiça*, variante do programa policial dedicado a crimes brasileiros célebres. Na imagem, policial reage ao conteúdo macabro da arca em reconstituição do “crime da mala” de 1928, exibida em 2 de junho de 2005.

⁵⁵ A tensão entre o raro e o ordinário muitas vezes se encontra no mesmo evento criminal, de detalhes exageradamente funestos, porém ocorrido na banalidade do dia a dia das cidades. Isso está na constituição dos gêneros televisivos, como salienta Eduardo Cintra Torres: “poderemos encontrar concomitantemente tragédia e melodrama no mesmo evento televisivo – a tragédia televisiva como um gênero do jornalismo na televisão e o melodrama como um modo de expressão a que o meio recorre” (2006, 109).

Para Esther Hamburger, programas como o *Aqui, agora* e seus herdeiros fincaram raízes pois, à diferença “do modelo de descrição pretensamente neutra e objetiva, de um jornalismo que se pautava pelas ações oficiais, o *Aqui Agora* [...] imiscuiu-se nas relações entre os cidadãos, empresas e instituições públicas como a polícia e a justiça” (2005a, 122). Ora, tal linguagem tida como mais “próxima” do público e em busca de uma autenticidade popular não somente fez-se às custas de bordões (repetições de termos e frases de efeito) e simplificações grotescas da realidade violenta (por colocar ênfase no caráter do meliante). A vaga culpabilização do Estado ou da classe política foi e ainda é artifício estético muito valorizado por tais apresentadores – não por acaso, vários desses comunicadores enveredaram eles mesmos pela representação política: Roberto Jefferson, figura de relevo por razões escandalosas em vários mandatos presidenciais,⁵⁶ Montes, Alborghetti e Jazadji se elegeram por longos períodos e confundiram a figuras de *showman* com a de defensor dos interesses e preferências do povo. *Linha direta* voltou à grade da Rede Globo de Televisão em 2023, agora sob o comando do jornalista Pedro Bial – o retorno não é casual, e sim uma resposta à onda de interesse pelo gênero *true crime* brasileiro, algo também impulsionado pela linguagem sonora, através dos podcasts.⁵⁷

Em 2014, a jornalista estadunidense Sarah Koenig lançou *Serial*, sucesso absoluto em todo o mundo e que, ao mesclar a investigação do caso de assassinato de Hae Min Lee em 1999 com tintas de mistério e narração íntima, foi responsável pela reabertura do caso de Adnan Sayed (ex-namorado da vítima), o qual foi libertado da prisão em 2022. O impacto da produção foi sentido na proliferação de relatos sonoros e de forte apelo comercial pelas redes (*Up and Vanished*, *Accused* e *In the Dark*, por exemplo), e

⁵⁶ Após participar de *Aqui, agora* e de *O povo na TV*, Jefferson chegou a ser deputado constituinte. Décadas depois, através de uma delação premiada, foi protagonista do escândalo conhecido como “mensalão,” que envolveu, no início dos anos 2000, o suborno de políticos para garantir apoio no congresso. Em 2022, em plena corrida presidencial do mesmo Lula que ele havia apoiado 20 anos antes contra a sua preferência corrente (Bolsonaro), Jefferson recebeu a tiros e granadas policiais federais que cumpriam a ordem de sua prisão.

⁵⁷ Em entrevista ao UOL (Cruz 2023), o diretor-geral do novo *Linha Direta*, Gian Carlo Bellotti, deixou claras as características do show devotado a crimes: “É a possibilidade de você mergulhar no caso mais do que uma notícia. Vão aparecendo coisas que você não acredita. Parece ficção. A curiosidade prende o espectador que vai acompanhar o *Linha*.” Essa busca por uma versão de crimes com vítimas reais que seja próxima do irreal, fantástica, resume bem o gênero policial praticado pela televisão e imprensa brasileiras, mesmo que o *Linha Direta* se promova como qualquer coisa mais séria que isso.

no Brasil a influência pode ser notada em títulos como *Café com crime* (iniciado em 2018, explora casos como os já citados “Dioguinho” e “O corpo na mala,” em estilo espantosamente descontraído⁵⁸), *Modus operandi, Praia dos ossos* (2020),⁵⁹ *Projeto Humanos: O caso Evandro*. Este último, lançado em 2018, retratou o caso de criança desaparecida em 1992 e supostamente morte por crime ritual. De modo similar a *Serial*, a produção assinada por Ivan Mizanuk impactou investigações de um caso ocorrido décadas antes. Na descrição do sítio, o podcast deixa claras as influências que o motivou a adentrar o campo dos relatos criminais: “Projeto Humanos é um podcast que busca explorar um formato ainda pouco explorado no Brasil, o *storytelling*, popularmente utilizado em podcasts dos EUA, tais como *Radiolab*, *This American Life* e *Serial*. É como se fosse um documentário em formato de áudio e distribuído na internet. Aproxima-se de práticas conhecidas no país como jornalismo narrativo e/ou literário”. Vê-se que a circulação de histórias de morte, desde as revoluções no papel dos *faits divers* ou de Capote até os tempos do áudio digital revela existir uma disposição à adaptação do gênero *true crime*, a facilitar o contato entre círculos e espirais culturais de tempos e espaços distintos – que atraem públicos pelos estratagemas estéticos (o mistério inerente ao caso, o raro da tragédia, o ordinário e intenso do melodrama) com que tais relatos produzem a morte documental. O *storytelling* não se restringe mais aos manuais de roteiro cinematográfico ou às redações publicitárias, e de fato explica através de seus estratagemas o papel imperiosamente narrativo ao se abordar um crime – evento que na sua maior brutalidade pode, para os criadores, tornar-se não apenas palatável como viciante na sua fruição.

⁵⁸ No episódio de número 8, datado 06/05/2020 e disponível na plataforma Apple Podcasts, a apresentadora Stefanie Zorub explica, em tom intimista: “Eu tô aqui pra dividir essa paixão por crimes com vocês e é só pelas histórias, tá? [...] Eu curto isso desde que eu sou adolescente, eu adorava ler Agatha Christie, depois entrei na faculdade e comecei a ler Truman Capote, que escreveu aquele livro *In Cold Blood*, que é maravilhoso, pra quem nunca leu eu super recomendo. Fica aquele gostinho de romance criminal e tal, só que é uma história verídica, gente, é de verdade! E sim, normalmente as histórias reais são mais esquisitas, e macabras, e sombrias que as histórias de ficção”. Não apenas fica explícita a influência da literatura na feitura do gênero do *true crime* sonoro, como o traço de distinção deste último, que tornaria as histórias sobre assassinatos ainda mais atraentes: elas recuperariam uma autenticidade que nem mesmo a criatividade e o faz-de-conta poderia suportar.

⁵⁹ Focado no célebre assassinato da socialite Ângela Diniz em 1976, em Búzios, Rio de Janeiro.

A mais recente onda (pós-*Serial*) de podcasts e, sobretudo, séries audiovisuais em streaming focando em crimes notórios do Brasil incluem *Elize Matsunaga: era uma vez um crime* (2021),⁶⁰ *O caso Evandro* (Globoplay, 2021), *Pacto brutal: o assassinato de Daniella Perez* (HBO Max, 2022),⁶¹ *Marielle: o documentário* (Globoplay, 2020),⁶² *O caso Celso Daniel* (Globoplay, 2022),⁶³ *Investigação criminal* (A&E Network, 2012-),⁶⁴ além de filmes de ficção como *A menina que matou os pais / O menino que matou meus pais* (Amazon Prime Video, 2020).⁶⁵ Também fazem parte de um novo arquivo de crimes midiáticos as séries apresentadas por *vloggers*,⁶⁶ influenciadores e *youtubers* hospedadas nas plataformas e que contam ou com montagens simples de imagens encontradas em jornais e outros sites e âncoras sem necessariamente especialização criminal ou jornalística. Esses “novos” relatos sobre crimes que foram explorados à exaustão procuram novos desdobramentos e revelações (idealmente, a ponto de reabrir uma investigação ou provocar discussões inflamadas) ou repetir arranjos que já

⁶⁰ A minissérie exibida pela Netflix aborda o esquiteamento de um empresário em 2012 por sua mulher, e ressalta as relações de gênero indutoras do crime e aparentemente ocultas quando veículos jornalísticos exploraram a história.

⁶¹ Filha da romancista Glória Perez e atriz em sua obra *Explode Coração* que ia ao ar em 1992, Daniella foi morta por outro ator, Guilherme de Pádua, e por Paula Thomaz.

⁶² A execução da vereadora Marielle Franco e de seu motorista Anderson Gomes comoveu o Brasil não apenas pela barbaridade do crime ocorrido na Lapa, Rio de Janeiro, em 2018, como pelo seu simbolismo: a socióloga tinha como caras pautas étnicas, de gênero e de classe, além da segurança pública.

⁶³ O prefeito de Santo André (São Paulo) Celso Daniel foi morto em 2002, depois de um sequestro. O inquérito não atribuiu motivação política ao crime – isso, somado a outras mortes supostamente ligadas ao assassinato de Daniel deram ares de indeterminação ao caso.

⁶⁴ A série da produtora Medialand convida o espectador a revisitar casos que ganharam as manchetes brasileiras, entre eles: “Isabella Nardoni” (criança que, segundo a condenação, foi morta pelo pai e a madrasta em 2008), “Suzanne Von Richtofen” (presa por assassinar os próprios pais em 2002), “Maníaco do Parque” (assassino em série preso em 1998 em São Paulo), “Atirador do shopping” (assassinato em massa ocorrido no Shopping Morumbi em 1999) e dezenas de outros casos. O estilo, pautado por *talking heads* e narrações de tom jornalístico tradicional, não permite um aprofundamento tão flagrante nos casos, como as outras produções citadas anteriormente.

⁶⁵ Aqui, os relatos ficcionais literalmente brincam com duas versões: ou a rica menina ordenou, friamente, o extermínio dos próprios genitores, ou foi persuadida a cometer o crime pelo namorado. A abordagem do célebre caso já dava mostras de que a juventude, beleza e classes social a que Von Richtofen pertencia eram atrativos para a história. Na ficção, esses elementos são enfatizados através da atuação carismática de sua intérprete (que ora é romântica, ora beira a psicopatia), trilhas musicais, montagem sedutora e, acima de tudo, uma opção estilística pela dúvida: colocar em xeque a verdade sobre o caso é mero dispositivo narrativo – o que, eticamente, é tão vil quanto os relatos sensacionalistas ditos não-ficcionais.

⁶⁶ O termo *vlog* deriva de *video-blog*, *blog* já sendo uma contração de *weblog*, um registro da *web*.

obtiveram êxito ao retratar dada morte. O engajamento digital, como será visto agora, é também baseado na sua característica referencial: quanto mais elementos de reconhecimento do caso, mais fácil é a disseminação do conteúdo.

c) Relatos criminais na internet

As histórias contadas via computadores e dispositivos móveis digitais no Brasil, apesar de recentes, já constituem uma miríade de formas e estéticas. Pode-se considerar primeiramente o modo como as tecnologias de informação reproduzem linguagens preexistentes, como filmes, fotografias e textos digitalizados. O arquivo *online* que possibilita novos sentidos, reinterpretações e inserções culturais para obras criadas em contextos não-digitais é, em larga medida, responsável pela faceta intertextual dos relatos digitalizados contemporâneos, mas não só. Por um lado, crônicas, apontamentos e diários escritos nas redes sociais remetem a existências cibernéticas da literatura e poderiam, numa arqueologia midiática, encontrar relação com o jornalismo e a mediação escrita com o mundo. Por outro, vídeos e áudios inserem as criações digitais em tradições televisivas, cinematográficas, fotográficas e performativas. É, no mais, a conjunção de tais linguagens a principal característica dos relatos colocados em rede, visto que hiperlinks e conexões imediatas de informação celebram o espriamento dos crimes, ao invés da sua contenção em apenas um espaço.⁶⁷ Carvalho et al. (2012, 437) refletem sobre como “na Internet, páginas são atualizadas minuto a minuto, e a arquitetura das informações conduz o internauta por caminhos, link a link. Um exemplo, nesse caso, está na morte da juíza Patrícia Acioli, assassinada com 21 tiros quando chegava à casa no dia 11 de agosto de 2011. O caso, amplamente noticiado pela mídia, foi relatado com atualização quase instantânea de informações, inclusive sobre o velório e o enterro.” A morte de Acioli, execução emblemática e encomendada por policiais militares da região de São Gonçalo, no Rio de Janeiro, foi imensamente comentada e compartilhada nas redes, em mais uma atualização das notícias de crimes pelas tecnologias – da mesma maneira como a televisão incutiu a sensação de imediatismo aos relatos de morte nos seus públicos, a internet permitiu experiências aceleradas de transmissão dos textos e

⁶⁷ Há que se problematizar a noção de fim da geografia ou das distâncias a partir das redes interconectadas, mas aqui a referência é aos materiais usados na transmissão das histórias: é verdade que, muito antes, os relatos de crimes já passavam de um meio ao outro, mas o meio eletrônico e digital é pródigo na capacidade arquivística, isto é, para conter cópias, réplicas e avatares relativos aos relatos que vieram antes. Com isso, mesmo que ilusoriamente, a contenção material demanda um reposicionamento a partir dos dispositivos conectados do século XXI.

imagens como nunca. Outra importante característica dos relatos digitalizados (principalmente nas plataformas) é como a natureza legal dos seus espaços de troca e criação informam seu discurso ambíguo e opaco: enquanto as narrativas policiais e os shows de realidade delimitam, quase sempre, a transgressão e identidade dos transgressores (Wood 2018, 48), os relatos via Facebook e YouTube operam constantemente na informação fragmentada e anônima, gerando problemas de autenticidade e por vezes até incorrendo em crimes. Imersos em plataformas que facilitam, inclusive, o exercício de investigações caseiras e comentários personalizados sobre crimes – Tanya Horeck destaca como usuários do Facebook partilham gravações de circuitos internos de segurança, assim como no Twitter indivíduos seguem julgamentos em tribunais e deixam opiniões sobre crimes em tempo real (2019, 6) –, produtores de relatos criminais agora exercem papéis antes restritos aos jornalistas e elites culturais. Essa dimensão de impacto popular das redes merecerá mais atenção no próximo capítulo, mas merece atenção o fato de que é um dos fatores a impulsionar, mais uma vez, os públicos a consumirem histórias de assassinatos.

As trajetórias bem-sucedidas de podcasts e séries consumidas em *streaming* sobre mortes reais sugerem que um dos motivos pelos quais os relatos criminais prosperam na era da internet liga-se às frestas de realidade que as plataformas fazem crer: conseguir informações alternativas, ditas como novas e repaginadas sobre os crimes é estratégia estética e ética, uma vez que a audiência vislumbra o trauma e a aflição estilizada apenas com a promessa de um novo caso a seguir – de preferência com o patrocínio de uma marca a garantir a existência do projeto (Yardley et al. 2019, 517). Para complicar o estado de coisas, há a reprodução de relatos criminais sem autoria clara, ou seja: ainda que as narrativas digitais de morte devam sofrer crítica por sua disseminação indiscriminada de violência enquanto entretenimento, há instâncias de vídeos e textos disponibilizados por sites e plataformas que sequer se qualificam como produções jornalísticas ou artísticas – embora sejam consumidos e visualizados do mesmo modo.

Mas a mesma facilitação do anonimato e do espalhamento de conteúdos e de pedaços, retalhos e remediações está por trás de um de seus trunfos em relação às outras modalidades de criação dos relatos criminais: a fantasia de autonomia em estabelecer laços narrativos, seja por meio de relatos textuais ou audiovisuais. Curiosamente, esse desejo não se distancia, como se poderia pensar, daquilo que marcou tantos relatos sobre

assassinatos ao longo dos séculos: uma espécie de obsessão com a primazia do pensamento, comportamento e ação individuais (Murley 2008, 152). Confinar uma história criminal através das características específicas de um caso ou uma personagem parece ser, ainda, uma das maneiras de se lidar com a complexidade do conflito entre humanos. Mas, ironicamente, é pela necessidade de se encontrar singularidade nos casos sanguinolentos que surgem as relações intertextuais, gerais, com outrem: os temas, tópicos e personagens que adentraram a cultura por meio de jornais, livros, filmes e séries ainda ecoam e pedem por explicações. Como crimes sem solução, conquistam vistas e leituras ainda hoje, espiralando a violência por meio de gêneros e enredos bastante específicos: conflitos familiares (pai morto pelo filho e vice-versa, amantes que matam um ao outro), crimes políticos, uso de força policial, chacinas e crimes rituais ainda ganham as manchetes e fascinam leitores e públicos. As peculiaridades de suas relações com a cultura brasileira ainda serão observadas nos estudos de caso da tese, por sugerirem causas históricas e tradições de linguagem. Por ora, o apanhado de relatos leva à reflexão sobre a comunhão entre distintas tecnologias e os relatos de crimes persistentes, afinal, na modernidade tardia de veias digitais, a relação referencial e transmidiática tem feito ainda mais evidentes os alicerces do cânone cultural brasileiro no que se refere a histórias de assassinatos reais. Os enredos criminais repaginam-se ainda mais eficientemente através das redes para revelar que também persistem os enredamentos da modernidade a provocar os crimes e a fascinação pelos mesmos.

3. Relatos criminais em rede: espetáculos da era digital

3.1. Introdução

Você se parece comigo, por que me vê como alvo?

A internet lembra minha cidade, guerra de bairros

Baco Exu do Blues, *Sinto tanta raiva...*

Dado que diversas práticas culturais arranjadas pela internet permitem comparações com outros meios de massa, um dos aspectos comumente destacados sobre as redes e as representações digitais resvala em singularidades de bases utópicas: uma vez que os modelos capitalistas de informação seriam descentralizados e flexíveis, eles teriam permitido uma “autocomunicação de massas”: por alcançar audiências globais e também por possibilitar que um indivíduo gere, defina receptores e recupere conteúdos e redes a um só passo (Castells 2009, 88). Ainda assim, é exatamente tal dinamismo, a caracterizar as redes, que as torna suscetíveis à inovação e reduz ameaças ao seu equilíbrio (Cardoso 2006, 103). Tal ambivalência do sistema – a criar metaprescrições segundo as quais há espaço para a individualização, enquanto conduz a percepção pública sobre as mesmas – acontece graças a recursos linguísticos e culturais. Algumas metáforas foram e têm sido capazes de promover sentidos sobre a internet que pervadem vários meios de comunicação e artefatos de cultura. Uma delas, “rede,” encarna elementos interligados, que à maneira de uma “teia” (*web*,⁶⁸ corrente no inglês), conectam pontos e singularidades – seja nos níveis de operadores, hóspedes ou hiperligações. Ciberespaço, portal, página, vila global, hospedagem, nuvem, vírus, tubo – muitos termos vingaram para possibilitar-se visualizar aquilo que foi idealizado como um eficiente sistema comunicacional de raízes militares, por meio de códigos e expressões matemáticas.⁶⁹ Mais que isso, as figuras de linguagem permitem comparações e associações com vinculações à sociedade de maneira geral, extrapolando as práticas que muitas vezes se resumem à tela do computador. As interações (conversas,

⁶⁸ A *world wide web* distingue-se da internet: a primeira se refere a recursos e documentos digitais interligados, enquanto a segunda denota a cadeia global de informação, operada através de computadores e cabos. Ainda assim, são termos comumente cambiáveis para aludir ao espaço digital.

⁶⁹ Cf. o dossiê online (em inglês e alemão) do Humboldt Institute for Internet and Society (<https://www.hiig.de/en/dossier/how-metaphors-shape-the-digital-society/>) sobre “como metáforas moldam a sociedade digital,” com artigos críticos e propositivos de estudiosos como Wyatt, Gillespie e van Dijck.

trocas de imagens e vídeos) passam a simbolizar extensões do que se tem por real, e, portanto, com destacada importância. A pertinência de se estar conectado às redes ultrapassa a tecnologia e motiva uma inserção dos usuários nas mais distintas camadas da cultura – hábitos, aspirações, desempenhos e representações ganham relevância extrema a partir do momento em que as redes são conhecidas como redes, ou seja, saltam da materialidade para o imaginário cultural, pelo qual é possível reconhecer-se, criar-se, interpelar-se, etc.

Mas quais facetas de tal autocomunicação de fato representam uma potencial quebra de paradigma em relação à produção e disseminação de histórias criminais? Uma delas liga-se à individualização, sem dúvida, e carrega consigo o componente de anonimato ou autorrepresentação. No filme de Werner Herzog, *Eis os delírios do mundo conectado* (2016), o cosmólogo Lawrence Krauss relembra o cartum de Peter Steiner, publicado em 1993 no *The New Yorker*.



"On the Internet, nobody knows you're a dog."

Figura 14: Produção de Peter Steiner (1993) tornou-se meme⁷⁰ sobre a constituição do eu na sociedade em rede.

⁷⁰ Os memes, analogamente aos genes, carregam símbolos, práticas e sentidos culturais de maneira adequada aos tempos das redes: principalmente aqueles bem-humorados espalham-se para várias comunidades no espaço digital, trazendo singularidade em suas peças, mas inevitavelmente recorrendo a amplas discussões e temas contemporâneos.

No comentário cômico sobre as relações humanas que pouco a pouco se desenvolviam de maneira massiva nos anos 1990 ao redor do globo, Steiner encapsulou a questão da identidade que tanto fascina os produtores e receptores de conteúdos na internet. Para Krauss, no futuro, não se saberá se alguém se comunica com cães, robôs ou pessoas – e isso não terá importância. Por um lado, um exercício extremado das comunicações individuais; por outro, a percepção de falta de “controle” sobre conteúdos no espaço cibernético vem a ser especialmente importante no caso da violência. Engana-se, contudo, quem pensa que a “terra de ninguém” comumente associada ao espaço digital funciona sem bases tecnológicas e culturais específicas. Na realidade, há arquiteturas econômicas, algorítmicas e também estéticas que distinguem, por exemplo, os modos de produção e execução da violência midiática no YouTube ou no Facebook. É objetivo do capítulo presente provocar algumas discussões relativas aos imaginários de crimes colocados nas redes, associando esta dimensão digital aos outros eixos da tese: à macroestrutura econômico-cultural das plataformas, estandartes da modernidade tardia contemporânea, e às formas e estilos dos enredos criminais que foram tornados possíveis seja pela mobilidade ou conectividade de dispositivos.

3.2. Mídias conectadas na sociedade de plataformas

Dedicar atenção especial à natureza das plataformas⁷¹ nas sociedades da modernidade tardia se explica não só pela complexidade organizacional de tais empresas, como por sua relação com as outras instituições de comunicação que há muito se estabeleceram: conglomerados de informação e entretenimento, a partir da influência das redes, passaram a investir para fazer parte dos ecossistemas comunicacionais e assim pautar os assuntos, tendências e preferências de sociedades cada vez mais dinâmicas e expostas a contradições de toda sorte. A organização das plataformas é complexa principalmente por abranger aspectos da vida social tão diversos quanto “trabalho, contatos pessoais, informação, entretenimento, serviços públicos, política e religião”

⁷¹ Tarleton Gillespie (2010) desenvolveu interessante crítica sobre a etimologia do termo “plataforma” no contexto digital: ao incorporá-lo à própria descrição de suas atribuições, redes sociais como o YouTube aproveitam-se de conceitos e impressões sociais, culturais e econômicos, a exemplo de um imaginário da plataforma como “oportunidade,” seja para grandes veículos de comunicação e publicidade, seja para produtores amadores de conteúdo.

(Castells 2009, 100), algo facilitado principalmente a partir da primeira metade dos anos 2000, com a *Web 2.0*, série de mecanismos informáticos facilitadores de uma abordagem mais interativa entre o usuário das redes e os sítios em linha.⁷² O surgimento das chamadas redes sociais, portanto, está atrelado a um contexto de desenvolvimento acelerado das possibilidades de produção e consumo através de computadores pessoais conectados à internet, bem como a novas percepções sobre a necessidade do indivíduo de incluir-se na discussão cultural através dessas “novas” tecnologias. Um exemplo disso é que, em 2007, no Brasil, foram vendidos mais computadores individuais que aparelhos de televisão (Pellanda 2009, 16), algo revelador sobre o papel desempenhado pela comunicação em rede de alterar desejos de consumo.⁷³ Mas, em linhas gerais, qual seria o desenho econômico responsável por conceder às redes tamanha importância sociocultural?

As plataformas alimentam-se de dados, organizam-se via algoritmos e interfaces, e arranjam as questões de autoria através de modelos de negócios (Dijck et al. 2018, 9), e tais características escondem-se por trás de ideias gerais sobre os efeitos das redes, o principal deles sendo a diluição das “fronteiras entre emissores e receptores e apontando para a pulverização de intermediários frente aos tradicionais modelos das mídias de massa e das indústrias culturais” (Lima e Oyadomari 2020, 41). O que o século XXI tem demonstrado, contudo, é a força de monopólios cuja agressiva atuação no mercado é matizada pela relação usuário/plataforma. Empresas de tecnologia como Google, Facebook, Amazon e Apple dominam expressiva fatia do mercado de anúncios ao mesmo tempo que contam com a adesão e simpatia de boa parcela da sociedade (Moazed e Johnson 2016, 85) – seus serviços constroem monopólios através de abordagens de “baixo para cima” (*from the bottom up*), articulando estruturas sociais atomizadas e incorporando tais marcas num sem-número de atividades cotidianas. Se por um lado as plataformas oferecem a possibilidade de usuários gerenciarem seus próprios negócios

⁷² Foi mesmo a partir de uma maior interconectividade (entre blogs, sites de vídeo e informação e mídias sociais) que a internet passou a ocupar um espaço central de intensa produção e troca cultural (Reed 2014, 38).

⁷³ Ainda que, no mesmo ano de 2007, apenas 26.6% dos domicílios brasileiros dispusessem de microcomputadores (Bolaño e Reis 2015, 393). A rápida transformação recente (pois não se trata de inclusão digital pura e simples, ainda há muitas desigualdades e nuances por detrás dos números) pode ser reparada na seguinte estatística: entre 2008 e 2017 a proporção de domicílios conectados na totalidade do Brasil saltou de 18% para 61% (Lima e Oyadomari 2020, 44).

(nos termos acordados ao integrar o site), em movimento de virtual contestação de poderes preestabelecidos por instituições tradicionais, por outro isso ocorre sob o mando de reduzidos operadores – especialmente aqueles que funcionam como agregadores, mediadores e controladores de acesso,⁷⁴ num processo de comodificação de dados e serviços (Dijck et al. 2018, 37).

Conectar-se às plataformas sugere algumas conotações além da técnica envolvida na aparelhagem literalmente física: à partida, a implicação de posse de uma tecnologia que permita conectar-se às redes marca algum status – pode-se pensar no telefone celular como índice socioeconômico, principalmente em localidades conhecidas pelas excessivas desigualdades como o Brasil.⁷⁵ Outra faceta do conectar-se está contemplada na imagem de adentrar-se o debate público por via digital, além de remodelar a própria figura pública através de perfis e avatares. A internet tem funcionado como figura de linguagem que abarca não apenas a ligação entre máquinas e aparelhos, como também entre ilhas remotas de sentidos – comunidades e tribos cujos integrantes passam a interagir quando queiram e precisem. Como escreve Sherry Turkle em *Alone Together*, a “conectividade oferece novas possibilidades de experimentar com a identidade, particularmente na adolescência, a sensação de um espaço livre, o qual Erik Erikson chamou de *moratorium*. Este é um período, relativamente livre de frequências, para fazer-se o que adolescentes têm que fazer: apaixonar-se e desapaixonar-se por pessoas e ideias. A vida real nem sempre fornece esse tipo de espaço, mas a Internet sim.” (2011, 152, grifo da autora). Dado que as mídias móveis (smartphones, tablets, gadgets e acessórios) facilitam a prática individualizada de produção e consumo de histórias em geral, a conectividade que funciona como bilhete de acesso às plataformas se tornou um dispositivo performático que, no campo da violência, é crucial para estabelecer relações de ameaça, medo, crítica e até mesmo entretenimento. A pretensa oposição à hierarquia de produção de sentidos que as indústrias culturais ainda representam se faz sentir num imaginário de contato íntimo (ainda que distante) que não apenas as redes interligam,

⁷⁴ A expressão *gatekeeper*, do inglês, tem sido usada no contexto de seleção (tanto a promoção quanto a rejeição) de criadores e obras no campo cultural (Janssen e Verboord 2015, 4). Mediadores culturais desempenham funções variadas e específicas ao seu *métier*, sejam eles vendedores e distribuidores da ponta ou curadores em fase inicial dos projetos.

⁷⁵ Cf. o livro de Christian Godoi (2008) para reflexões sobre a posse do dispositivo celular e produção de sentidos violentos a partir dele.

como a relação tátil das telas e botões inventa no cotidiano. Uma cultura da conectividade que, apesar de refletir as mesmas (ou até mais) desiguais facetas da sociedade, o faz através de códigos discursivos de grande amplitude: desde profissionais de tecnologias de informação, passando por artistas, professores (com destaque para o que se viveu durante a pandemia de covid-19 e as aulas remotas), trabalhadores autônomos e até mesmo filósofos,⁷⁶ pensam *sobre* as redes e *em* rede. A normalização das práticas massivas, seja em momentos de trabalho ou lazer, teve o condão de enfraquecer os ideais hierarquizados de comunicação, enquanto convidou à participação de consumidores na extensa cadeia de artefatos digitais. Poderes de fala e criação, bem como de participação (na feitura, recepção ou disseminação de uma criação), são exercícios da subjetividade individual ou coletiva que as plataformas mapeiam com muita eficácia. Para isso, valem-se de estratégias tecnológicas cada vez mais baseadas nos algoritmos.

3.3. Epistemologias das mediações algorítmicas

Se é possível compreender os períodos históricos de “midiatização” pelos quais as sociedades tardomodernas ocidentais passaram enquanto: mecanização, eletrificação e digitalização⁷⁷ – esta última relacionada necessariamente ao computador, à internet e ao telefone móvel (Couldry e Hepp 2017, 64-69) –, uma de suas características decisivas, principalmente a partir da proeminência das plataformas nas práticas sociais e culturais relaciona-se ao uso de dados em larga escala. O emprego de tecnologias que capturam

⁷⁶ Como diz André Parente (2004, 91) sobre as redes como ferramenta de pensamento, “elas sempre tiveram o poder de produção de subjetividade e do pensamento. Mas era como se as redes fossem dominadas por uma hierarquização social que nos impedia de pensar em forma rizomática. Com o *infléchissement* das linguagens provocadas pela morte de Deus e com o enfraquecimento do Estado contemporâneo face aos interesses do capital internacional, com a emergência dos dispositivos de comunicação, aparece aqui e ali uma reciprocidade entre as redes e as subjetividades, como se, ao se retirar, a hierarquização social deixasse ver não apenas uma pluralidade de pensamentos mas o fato de que pensar é pensar em rede.” É, contudo, salutar problematizar-se a impressão de horizontalização do pensamento – a cultura de conectividade ocorre sobre bases tecnológicas e econômicas que entendem a pluralidade como número, e, portanto, comodificada.

⁷⁷ Para Hartmut Rosa, a revolução digital pode ser entendida como um movimento acelerador que qualifica um novo tempo social, distinguindo a modernidade tardia da modernidade clássica (2013, 213) – por proporcionar outros tipos de sincronia e radicais mudanças principalmente de ordem intra-geracional (observáveis na vida útil de um mesmo indivíduo).

tais dados para otimizar as próprias previsões ganharam importância no debate público, e não é incomum encontrar discursos de teor distópico sobre os efeitos e consequências de inteligências artificiais a comandar as ações humanas em jornais e documentários como *O dilema das redes (The Social Dilemma, 2020)*.⁷⁸



Figuras 15 e 16: Manchetes do El País (2017) e da Vice (2018) denotando suspeição sobre o uso das plataformas e aplicativos para dispositivos móveis em contextos eleitorais brasileiros.

A lógica algorítmica, contudo, não é computadorizada em essência. Na realidade, aplicar-se cálculos matemáticos a alguma coleta de dados é ação possível *sem* artefatos digitais; o problema, obviamente, aparece quando se percebe a multitude de operações e práticas feitas a partir dos computadores, e que desenham a maneira como se obtém qualquer tipo de informação. Esse modo *digital* de apreensão do conhecimento a partir da dedução matemática e computadorizada é entendido, por alguns, enquanto importante marco civilizatório no que se refere à busca pela verdade, de maneira mais profunda do

⁷⁸ O filme, que ganhou notoriedade após ser exibido na Netflix, ampara-se na pesquisa de diversos estudiosos (inclusive ex-funcionários das *big tech*), como Cathy O'Neil, para chamar a atenção sobre os perigos dos estratagemas usados pelas gigantes tecnológicas, a envolver: técnicas de engajamento, expansão do número de usuários e lucro a partir de publicidade. Em termos audiovisuais, o documentário recorre a algumas encenações alarmistas para construir a imagem do antagonista de seus próprios espectadores, que muito provavelmente são usuários da internet. Nesse sentido, o filme incorre no próprio jogo de sedução das redes, criticando o perigo do vício nas redes enquanto oferece o próprio serviço numa plataforma de *streaming* que notoriamente usa dos algoritmos para alcançar mais público.

que seria o apelo circunstancial das tecnologias do século XXI. Tarleton Gillespie, por exemplo, argumenta que o fato de que “estamos recorrendo aos algoritmos para identificar o que precisamos saber é tão importante quanto ter confiado em especialistas renomados, no senso comum ou na palavra de Deus” (2014, 168). A lógica algorítmica importa, nesse sentido, tanto pelos cálculos intra-maquínicos quanto pelos fundamentos culturais que tornam relevantes as previsões de tais códigos – daí a importância de estudos sobre o caráter opaco⁷⁹ das redes: embora as plataformas de fato orientem uma mediação distinta daquelas exercidas por produtores de mídia tradicionais, elas “hospedam conteúdo, organizam-no, tornam-no encontrável” (Gillespie 2018, 41), portanto estão longe de representar alguma neutralidade ao mediar artefatos digitais.

Para Lev Manovich (2013), é imprescindível observar a maneira como os chamados “softwares culturais”⁸⁰ possuem características inerentemente expansíveis (por permitirem que softwares anteriores sejam referências para novos algoritmos que os superarão em eficiência), que permitem a fusão de conhecimentos de outras tecnologias, e, por isso mesmo, são capazes de simular ferramentas materiais de outros meios (340). Uma epistemologia das técnicas de simulação, como sugeriram os formuladores da pós-modernidade, envolveria a perda de referenciais do real via técnica – pois calcar-se apenas na suposta objetividade do real numérico e matemático no fundo incide, sim, na confusão do princípio da verdade. Seriam as redes conectadas mediadores, como a televisão e o rádio, ou meros simuladores da experiência? Antes do advento digital, é bom que se diga, a prática mediada tampouco significava a transmissão objetiva do referente ou índice. Agora, as peculiaridades técnicas do uso das redes residem também na escala de propagação de tais informações produzidas graças às conexões e dispositivos móveis, bem como às práticas tornadas cotidianas de apreensão das informações, absolutamente aceleradas e ubíquas.

⁷⁹ Tarcízio da Silva (2020, 444-445) observa uma perigosa “dupla opacidade” no uso das mídias que recorrem aos algoritmos. Em curso, a suposta neutralidade e objetividade tecnológica, além da percepção étnico-racial também falaciosa segundo a qual a sociedade não possui clivagens e diferenciações baseadas no racismo.

⁸⁰ Tipos de software associados a práticas culturais, nomeadamente: criar artefatos culturais como vídeos; acessar os artefatos online; criar e difundir informação; enviar mensagens instantâneas; jogar de maneira interativa; alimentar as preferências dos metadados; desenvolver novas ferramentas internas (Manovich 2013, 23). Tais categorias refletem a miríade de programas, sítios e plataformas que fazem parte da vida cultural de milhões de pessoas, como Facebook, WordPress, Wikipedia, Photoshop e tantos outros.

A ubiquidade dos aparelhos⁸¹ e mediadores algorítmicos, aliás, aos poucos reuniu conceitos abstratos sobre eficiência e objetividade com o argumento matemático ao seu dispor: encontrar a melhor rota de casa até o trabalho com o auxílio de um aplicativo de celular pode parecer solução destinada à técnica, se os algoritmos podem proporcionar a eficiência de ações que envolvam números⁸² – apesar disso, o caso de aplicativos de trânsito e GPS como Waze é exemplar para se refletir sobre como a relação com a técnica é baseada em aspectos que transcendem a objetividade, eficiência e neutralidade. Ao disponibilizar função que indicaria como “evitar áreas perigosas,” os algoritmos incorrem em quais tipos de interpretação da geografia urbana para declarar uma área como mais ou menos exposta ao crime? Tais percepções são absolutamente contingenciais e heterogêneas,⁸³ e podem, em casos extremados, permitir que o uso de *apps* prognosticadores de crimes, como o CrimeRadar (criado antes das Olimpíadas do Rio em 2016 e focado na região metropolitana da cidade) propaguem estigmas e vieses sobre crime, segurança e sociabilidade no tecido urbano, como mostra Daniel Duarte (2021).

O uso dos aplicativos e softwares muitas vezes interliga-se com as já citadas plataformas, uma vez que marcas como Google e Facebook entendem que seus braços tecnológicos operam tanto através da diversidade de telas e abas (dentro de um mesmo aparelho) quanto através de dispositivos móveis (enquanto funções descarregáveis que se atualizam na própria tecnologia da informação e comunicação). Essa união de tecnologia rapidamente expansível que desemboca em práticas socioculturais definidoras das sociedades contemporânea (pelo uso das mídias sociais) torna concreta uma relação de poder bastante clara das indústrias da internet – a influência das *plataformas* sobre o uso da internet como um todo (já que trata-se de instâncias e

⁸¹ André Lemos usa a expressão “computação ubíqua,” para designar o quão pervasivos os computadores se tornaram, a partir da “introdução de chips em equipamentos e objetos que passam a trocar informações” (2004, 17-18). Isso coincide com a caracterização feita por Manovich sobre as especificidades dos softwares.

⁸² Se qualquer tipo de informação pode ser convertida em dados digitais, entendidos por máquinas, tem-se uma infinidade de realidades simuladas por vetores, dígitos e reduções que escapam, muitas vezes, à simples lógica da prestação de serviços. Isso pode ocorrer pela falta de transparência dos softwares e algoritmos, mas também dadas as interligações de mediadores na modernidade tardia: uma tecnologia passa a depender e se vincular a outra, em cadeias complexas de produção e consumo de sentido.

⁸³ Cf. o trabalho comparativo de Valentina Carraro (2019), que coletou reações na sociedade ao dispositivo do Waze para evitar áreas perigosas em Jerusalém, no Rio de Janeiro e nos Estados Unidos da América.

experiências completamente diferentes) se faz visível em muitos casos extremados, tais como aquele denunciado em *O dilema das redes*, a exibir a compra de smartphones cujo acesso à internet se dá apenas após a criação de conta no Facebook. As especificidades do caso são descritas pela especialista Cynthia M. Wong, da organização Human Rights Watch: “Em Mianmar, quando as pessoas pensam na Internet, o que estão pensando é no Facebook. E o que acontece frequentemente é que quando as pessoas compram seu celular, o dono da loja de celulares na verdade carrega o Facebook e abre uma conta para elas. E assim, quando as pessoas recebem seu telefone, a primeira coisa que abrem e a única coisa que sabem como abrir é o Facebook.” Wong então argumenta que o Facebook serviu de plataforma para discursos de ódio que levaram à morte e expulsão e milhares de pessoas. Ainda que a curta fala seja estandarte do sensacionalismo pelo qual o documentário foi criticado, inclusive pelo próprio Facebook,⁸⁴ a falta de transparência das grandes plataformas, em particular sobre seus algoritmos, gera desconforto, dado o alcance de seus usos recentes. Uma vez que o entendimento das infraestruturas digitais foi se tornando cada vez mais distante do usuário comum (dada a grande quantidade de *sites*, *apps* e softwares), a existência de informações em modelo de *caixa-preta*, ou seja, escondida do grande público, é especialmente problemática quando se considera que o uso de dados e informações coletadas pelos algoritmos adentra uma cadeia econômica, ou seja, que interessa em última instância não somente os provedores tecnológicos, mas também os publicitários e profissionais do marketing (Couldry e Hepp 2017, 154). Em situações de, aparentemente, maior contato com a literacia digital, usuários podem sofrer o escrutínio de empregadores no campo das redes – softwares são empregados para vasculharem perfis, e o que se posta pode ganhar tanta importância quanto as qualificações profissionais. Na realidade, não possuir uma conta indicaria que o candidato é um eremita (Pasquale 2015, 34), ou seja, apartado do debate público e, portanto, menos qualificado.

A epistemologia algorítmica de redes sociais como Google e Facebook estrutura-se a partir de conceitos *culturais* em essência, como relevância e importância (portanto,

⁸⁴ Em texto publicado em 2020 (<https://about.fb.com/wp-content/uploads/2020/10/What-The-Social-Dilemma-Gets-Wrong.pdf>, acessado em 03/02/2023) e intitulado *What the Social Dilemma Gets Wrong* (*Sobre os equívocos de O dilema das redes*), a empresa argumenta, entre outras coisas, que os algoritmos que emprega são usados para evidenciar conteúdo de interesse do próprio usuário, e que dados não são irresponsavelmente vendidos.

difícilmente objetivos ou científicos) – tome-se como exemplo a ferramenta de busca do Google: quanto mais páginas são associadas a um único sítio, mais confiável ele lhe parece; a pontuação atribuída a tais páginas define o “PageRank,” método patenteado que permite que qualquer um possa se ligar, mas uns importem mais que outros (Pasquale 2015, 64). O algoritmo do Facebook, esquematizado pela própria empresa Meta em 2021, em seu blog⁸⁵ explica em bases genéricas seu sistema de pontuação mais recente: por meio de “sinais” (quem postou o quê, a que horas), o algoritmo prevê a chance de que o usuário comente, assista até o fim e considere o conteúdo informativo, para, então, pontuar de acordo com seu entendimento de relevância e então distribuir a postagem. Ora, ao sugerir que as preferências do usuário da conta e sua mera comparação com o restante das buscas são o motor do algoritmo, sem fazer qualquer menção à natureza econômica da plataforma (que estabelece acordos com marcas e anunciantes), Meta recorre ao princípio da caixa-preta uma vez mais – é verdade que o oposto seria jogar luz sobre a mecânica algorítmica que pode ser copiada e gerar lucro a concorrentes, mas não seria a transparência que incide sobre aqueles que usam as redes (ao ceder dados e mais informações) um tanto desigual em relação ao que se sabe sobre as técnicas que permeiam as práticas plataformizadas? A expressão algorítmica baseada na eficácia automatiza relações demasiado complexas que dependem de julgamentos longe de ser neutros. Mas é quase ponto pacífico que as sociedades da modernidade tardia tenham embarcado em experiências neoliberais pois as ubíquas tecnologias de informação permitem desempenhar tanto papéis de posse quanto de eficiência em cotidianos dependentes do caráter digital moderno. Há, ainda, um terceiro aspecto que merece ser discutido à luz da expressão cultural especificamente de crimes violentos: seriam as narrativas digitais e digitalizadas práticas obtidas em resposta a uma crise das técnicas e expressões de séculos anteriores?

3.4. Narrativas modernas em crise? Armazenamento, excesso e obsolescência

Da mesma maneira que as histórias brasileiras de crimes e morte articulam contextos e materialidades específicos, as práticas culturais a envolver tais artefatos –

⁸⁵ “Como o Facebook distribui seu conteúdo,” acessado em 03/02/2023. <https://www.facebook.com/business/help/718033381901819?id=208060977200861>.

via recepção e consumo – também condicionam, em boa medida, a importância dos relatos no imaginário social. Isso, na era digitalizada, tem sido analisado com vocábulos que, embora velhos conhecidos, quando aplicados ao contexto das redes ganham novas conotações: *usuários*, *seguidores*, *postagens* e *comentários* tornaram-se expressões correntes até mesmo no jornalismo para descrever os fenômenos relativos à fruição cultural nas plataformas. Ainda se assiste a filmes e espetáculos, ouvem-se músicas, leem-se livros digitais, não há dúvida, mas estes são processos já complementados por tantos outros modos culturais computadorizados, além de imersos em hábitos da contemporaneidade de características peculiares. A seguir, alguns dos pontos principais a circundar tais práticas e as suas possíveis consequências.

a) Contenção/armazenamento

O que aparentemente se apresenta como limitação de uma tecnologia envolvida com narrativas é também o que muitas vezes a define. A imersão da sala de cinema propicia que a temporalidade de um filme estabeleça profundos vínculos cognitivos e afetivos, assim como a serialização dos noticiários os insere nos debates mais “instantâneos” que a sociedade precisa formular. Se uma fotografia prescindir de movimento, legendas e às vezes até cores, é a sua faceta de enquadramento no tempo que confere informação, emoção, substância. No entanto, um apelo à convergência midiática e aos processos feitos majoritariamente por via digital tem alterado os pressupostos físicos e temporais da cultura de consumo dos crimes. A contenção de uma narrativa precisa, necessariamente, dialogar com a sociedade conectada, e, portanto, aberta a remediações, adaptações e expansões de texto e audiovisuais. Intervir sobre uma obra passou a ser, mais que um mérito artístico, um atributo corriqueiro – seja a intervenção de uma mera “curtida” em reprodução, comentário abaixo de menção, ou até mesmo o uso não-autorizado de cópias. As culturas da internet facilitam e até incentivam a manipulação da cultura como um todo – não à toa os direitos autorais passam por crise sem precedentes. Além da dificuldade de fiscalização, houve um empoderamento sensível da expressão individual compartilhada, seja de artigos pessoais ou de terceiros. Tome-se o caso do compartilhamento ponto-a-ponto (P2P, que abandona a centralidade do servidor e permite que clientes ajam como um), o qual “fornece um eficaz meio de distribuição para arquivos de informação que é amplamente indiferente a questões de interesse do direito autoral” (Steinmueller 2008, 22): fazer parte de

infindáveis círculos de discussão e consumo da cultura é ato que alimenta práticas digitais, e, portanto, reconfigura sentidos de espectralidade, leitura e recepção. Mais que isso, o volume de informações ao dispor de novos públicos encoraja na mesma medida as narrativas autofabricadas, não apenas pela facilitação tecnológica, como também por virtualmente todo o tipo de socialização ter adentrado a esfera digital e vender-se como o novo motor da cultura contemporânea. É evidente que às gigantes em rede interessa desenhar um cenário digital de uso múltiplo, plural e cujas metáforas assemelham-se a uma feira, ou mercado de produtos feitos por todos e para todos os gostos. Como Wendy Chun observa, “invisivelmente, a internet torna todo espectador num espetáculo, e uma enorme e infindável quantidade de energia, dinheiro e programação cultural e computacional se faz necessária para sustentar a internet como um mercado de ideias e produtos e indutor de agência” (2006, 130). A reboque dessa chamada pela participação e transformação de qualquer informação em impressões digitais, a comodificação da vida cultural enfrenta novas limitações: se o capitalismo moderno pode ser caracterizado por “enormes quantidades de imensos armazéns, automatizados em grau significativo por softwares,” (Kitchin e Dodge 2011, 200), é por ser a otimização de dados e espaços um princípio que rege as mais variadas estruturas sociais, incluindo-se a relativa às narrativas culturais. Sendo assim, a eficácia de armazenamento interfere diretamente nos modos narrativos, como será visto em casos concretos mais adiante – a dificuldade de se manter relevante para os algoritmos que estruturam a distribuição de histórias nas plataformas já será sintoma da ambiguidade do armazenamento, cujas “nuvens” não suportam tudo, como alguns farão crer: por um lado, as restrições modernas são facilmente expostas como frágeis, seja por um grau autoritário de concentração de informação no passado, ou por elas mesmas agora se venderem como flexíveis e temporárias; por outro, a evidência de assuntos, conteúdos e dados em geral é concedida a fatias minoritárias da sociedade: às que têm acesso às plataformas e às que investem tempo e dinheiro na evidenciação de seus textos culturais. Não ao acaso – e não apenas pelo volume excessivo, como será criticado no próximo ponto –, a efemeridade dos artefatos acaba por se apoiar até mesmo em fatores técnicos. O convite à partilha instantânea e multiplicadora não encontra guarida espacial (nem um disco rígido, nem um smartphone dariam conta de guardar tantas informações produzidas diariamente) nem temporal, visto que o consumo de crimes midiáticos

formatou-se ao longo dos séculos por meio de técnicas culturalmente estabelecidas – massivas, sim, mas calcadas em rígidos parâmetros de consumo. Dito isso, a efemeridade e fragmentação dos textos digitais passa a ser não um “defeito” do sistema de produção e consumo de crimes, uma vez que isso implicaria considerar os modos televisivos, radiofônicos e literários como processos da completude; mediações de crimes, efêmeras ou não, criam relações contingenciais e limitadas seja qual for o meio – uma das questões primordiais em relação ao crime digitalizado é, em realidade, a dubiedade entranhada no antes rígido díptico produzir-consumir. O “ou” demasiadamente estático que algum incauto poderia estabelecer entre quem conta o relato e quem o recebe já foi rebatido por críticos que perceberam o poder ativo de espectadores e públicos, mas certamente as práticas construídas por telas e dispositivos estipulam novas reflexões sobre autoria e responsabilidade, quanto mais se no centro estiverem as histórias de morte.

b) Acesso/excesso

Uma maneira de se enxergar o princípio das redes tem a ver com sua eficácia em providenciar ferramentas de expressão do ser humano que, em outras épocas, estaria limitado por mediações demasiado hierárquicas. Associa-se a ele o caráter utópico e falsamente neutral criticado por McLuhan em sua anedota da torta de maçã – Castells, por exemplo, diz que a “autocomunicação de massas” simplesmente aumentaria a chance de trocas sociais, sem, contudo, intervir nos conteúdos produzidos por pessoas que podem ser tanto “anjos” como “demônios” (2009, 29-30) e assim coloca ênfase na existência (verdadeira) da troca. Contudo, as modalidades de acesso priorizadas especialmente pelas plataformas são exclusivas àqueles que respondem à demanda de performance e auto-comodificação do eu. A eficiência expressiva digital, por ser também condicionada materialmente, incorre num acúmulo cultural⁸⁶ baseado na oferta espontânea excessiva, seja de conteúdos produzidos por usuários, ou mesmo na cessão de informações que o mercado publicitário coleta para dirigir seus anúncios. Pense-se

⁸⁶ Termo que Teixeira Coelho usa para exprimir as “possibilidades do smartphone como primeiro e real computador pessoal, com suas múltiplas funções de texto, som e imagem e com a quantidade dificilmente calculável de dados culturais de toda natureza que oferece ao usuário. Este conceito de acúmulo cultural contrasta com o de capital cultural, que indica aquilo que está colocado à disposição do indivíduo e da sociedade e que é efetivamente usado como instrumento de interação com o mundo; não se sabe com clareza o que daquilo que subjaz no atual acúmulo cultural é de fato operacional e operacionalizável” (2015, 73). A diferenciação exposta pelo autor denota simultaneamente a falta de transparência dos processos digitais discutida anteriormente e também o estatuto flexível (e manipulável) dos dados gerados nas redes. Tais atributos, no entanto, fundam a vontade dos indivíduos de contribuir com o acúmulo – por ser o capital cultural da modernidade tardia pretensamente aberto e acessível.

no caso de plataformas como Netflix, cujos algoritmos filtram preferências de uso como “horas de visualização” ou “gêneros favoritos”: a plataforma, embora não espere conteúdos e histórias auto-produzidos, como YouTube, Vimeo, Instagram e TikTok, pauta-se na personalização extrema de seus usuários para habitar o espaço digital. A cessão de dados e detalhes de consumo já não é estranha para espectadores e receptores – pelo contrário, pois faz-se desejável o contraste entre uma virtual oferta excessiva e o consumo altamente especializado, de nicho. Essa dinâmica, não obstante, é fruto de insistente construção cultural das plataformas enquanto janelas de acesso irrestrito aos produtos que elas podem oferecer – as maneiras como isso se dá não necessariamente conferem liberdade expressiva em sua plenitude – por ser esse sonho, a um só tempo, imaterializável (sem suporte técnico não há especificidade criativa ou artística) e pouco interessante do ponto de vista dos provedores de internet (não apenas pontos regulatórios são recomendáveis, a existência de hierarquias de demanda e oferta de conteúdo propiciam fábulas de conquista e ascensão que atraem mais espectadores e agentes do espetáculo).

c) *Descontinuidade/obsolescência*

Ostentar as mídias digitais como paradigmas da não-linearidade pode ser enganoso. Há interpretações coerentes sobre tal processo como definidor do vídeo⁸⁷ e das notícias televisivas⁸⁸ que evocam recursos fragmentários de linguagem para compreender-se a televisualidade e instantaneidade das imagens e sons transmitidos à distância. Além disso, não é como se as mídias digitais operassem dissociadas dos ecossistemas audiovisuais na modernidade tardia – como anotou Appadurai (2005, 35), as paisagens midiáticas globalizadas proporcionam misturas complexas de realidade e ficção num repertório *interconectado* de telas, páginas e cartazes. Considerando-se, de qualquer jeito, tanto a promiscuidade de técnicas e linguagens no contar de histórias,

⁸⁷ “Numa palavra, a arte do vídeo tende a se configurar mais como *processo* do que como *produto* e essa contingência reclama um tratamento semiótico fundamentalmente descontínuo e fragmentário” (Machado 1997, 259, destaques do autor).

⁸⁸ Para Mary Ann Doane (2006), “as mídias prosperam nessa perturbação, essa descontinuidade, porque prometem evitar o tédio do banal, do fluxo incessante da televisão. Incorporada a esse fluxo, a perturbação se torna uma ‘realidade televisiva’” (264). A autora chama a atenção para o aparente paradoxo de se encontrar a novidade pela catástrofe em meio ao banal: afirma-se a representação ao mesmo tempo em que se tem esperança no seu desaparecimento, em busca de algo real. Também Martín-Barbero pontua que a televisão “faz da descontinuidade a chave de sua sintaxe e de sua rentabilidade, pois a ‘fragmentação’ é o que permite aos diferentes textos serem integrados na estrutura geral da programação (2008, 210).

como as especificidades materiais dos suportes digitais, pode-se perceber uma intrigante relação entre usuários de plataformas e o consumo de conteúdo: enquanto os dispositivos (principalmente o smartphone) passam a ocupar posição central na distribuição e visualização de histórias, as modalidades de recepção passam a fragmentar-se ao desejo do usuário. É verdade que a centralização de distribuição via provedores de tecnologia e informação ainda pressupõe certa hierarquização comunicacional,⁸⁹ mas um dos princípios da mobilidade e interconectividade é a percepção de ubiquidade e espalhamento – daí a celebração da individualidade computadorizada, ou seja, que produz informações e conteúdos digitais gratuitamente para o coletivo. Com a promessa de que acessa-se virtualmente tudo a todo momento, cedem-se rastros e fragmentos que logo são interpretados pelos mais variados habitantes do ciberespaço. Nessa relação tanto física (como exemplifica o compartilhamento P2P) quanto metafórica (a imagem do mar e das nuvens etéreas, espalhando-se pelos continentes e acima de todos), a descontinuidade das práticas pode, sim, encontrar singularidades que justifiquem uma oposição a processos televisivos, radiofônicos e cinematográficos. Isso não significa que as culturas digitalizadas não espelhem ou remodelem a produção e recepção de histórias de crimes tais como as décadas anteriores observaram. É, aliás, esse o motivo do próximo tópico; antes, uma palavra sobre duas consequências diretas da experimentação da descontinuidade observada nas redes.

Como a possibilidade de construção e fruição de histórias online oferece o estilhaçamento⁹⁰ e a instantaneidade como processos naturais a partir das tecnologias móveis e conectadas, um primeiro efeito obviamente é a adição às práticas mesmas. A partir do momento em que o smartphone permite funções conexas tão básicas quanto avançadas ao redor de comunicação, lazer, negócios e bem-estar emocional, é esperado que a importância devotada ao tempo nas redes aumente. Turkle assusta ao dizer, em

⁸⁹ Schäfer (2011) diz ser “evidente que as novas empresas emergem e ganham controle sobre a produção cultural e a propriedade intelectual de maneira muito semelhante às corporações monopolistas da mídia do século XX” (11).

⁹⁰ Consequência direta do processo de transformação social e cultural pós-moderno, para Eugênio Trivinho, que indaga: “em qual condição se pode verificar a efetivação de processos identitários desvinculados da tutela da essencialidade e da unicidade, da totalidade e da universalidade, da estabilidade e da perdurabilidade, da ordem, da coesão e da harmonia? Justamente no universo de fenômenos, fatos, processos e tendências da cibercultura; melhor ainda, no *cyberspace*, por exemplo, dos *chats*” (2007, 384). À moda de Turkle na virada do século, o autor nota nas mediações informáticas o potencial empírico de compreensão da pós-modernidade.

relação a tamanha dependência, que a “conectividade se torna uma ânsia: quando recebemos uma mensagem ou um e-mail, nosso sistema nervoso responde-nos com uma injeção de dopamina. Somos estimulados pela própria conectividade” (2011, 227). Como visto, o senso de pertencimento via tecnologia, com a facilitação dos dispositivos, intui que basta clicar, aceder, plugar para fazer parte do discurso digital – isso é também apenas fragmentário em relação à série de requisitos para se produzir ou consumir. Outra dimensão problemática e que pode ser discutida em nível ontológico sobre as mídias digitais e as práticas que as manuseiam é a obsolescência. Como salienta a professora de humanidades digitais Kathleen Fitzpatrick (2018), o fenômeno da obsolescência atravessa diferentes espaços de socialização na contemporaneidade: desde aquela planejada, dos aparelhos, até a das plataformas – o exemplo dado é o de como Facebook tornou-se, aos olhos da geração Z,⁹¹ usado apenas por segmentos mais velhos da sociedade, o que conotaria uma obsolescência associada a quem usa a rede e como. Indo um passo além, as experiências de redes como Twitter, TikTok, Snapchat e tantos outros aplicativos viceja em meio ao sentimento de instantaneidade via técnica – o alto preço cobrado tem que ver com a frustração de não acompanhar a velocidade das notícias e conteúdo, bem como não fazer parte da suposta dianteira da sociedade para a qual as plataformas foram projetadas. Uma vez mais, a comodificação da experiência nas redes facilmente julga obsoleta uma ação ou atividade à margem do que é minimamente popular. Os algoritmos de distribuição de conteúdo, como dito, esperam entregar relevância, mas ao custo de que o artefato relevante seja replicado – isso leva a um penoso exercício de inclusão individual pela coletividade imaginada. De modo geral, as narrativas tardomodernas incorrem, inseridas em culturas de conectividade, em dúvida processo social que Fitzpatrick assim descreve: “ao ligarmo-nos a dispositivos conectados, alcançamos um estranho estado de conexão precisamente por nos isolarmos, ‘os sem-fio’ que ficam juntos, mas separadamente” (2018, 331). Mais especificamente, e com foco na narratividade presente nas redes e seus índices comparativos ao que se experimenta em outras mídias, ver-se-á, a partir de agora, como enredo e técnica se aliam por vias digitais – primeiramente em relação a relatos diversos, depois referindo-se aos relatos criminais.

⁹¹ Compreendida entre a metade dos anos 1990 e o início de 2010, ou seja, que cresceu familiarizada com práticas tecnológicas ligadas à internet.

3.5. Enredos em rede: sobre técnicas e comparações

Ao focar seus esforços nas práticas das redes e suas especificidades, esta seção precisa, antes de mais nada, advertir sobre um ponto: o recurso metafórico da *rede* só faz sentido se for explorada a fundo a natureza relacional das práticas digitais – Vera França (2002) sugere que escapar de aplicações mecânicas (e por vezes deterministas) de tal figura de linguagem demanda recortes e considerações sobre os nós, elos e vértices particulares, que se observam empiricamente. Dito isso, a tese se interessa mais propriamente pelas mídias sociais, suas complicações e desdobramentos, e por qual motivo? A história da internet pode ser compreendida – tal como dispôs Reed (2014, 32) em algumas fases, entre elas: a internet militar/acadêmica (nos anos 1970 e 80), a internet científica/acadêmica dos anos 1980, a internet de vanguarda e da contracultura (do início dos anos 90), a internet pública emergente (a metade dos 1990), a internet comercial de fins dos anos 90 e a web 2.0/internet interativa do início dos anos 2000. Como a alcunha sugere, a fase “interativa”⁹² propiciou um uso das redes diverso e de forte impacto na criação e recepção de artefatos digitais ao ponto de a internet alçar a condição de rede informacional de massa, ou seja, distribuindo cultura em escala jamais vista.

A característica participativa, em especial a partir da criação das plataformas digitais, tem de ser entendida na contingência e complexidade dos casos em tela. Ao apelar por um entendimento semiótico da questão de *participação*, John A. Bateman (2021) faz a análise multimodal de um fenômeno envolvendo uma mensagem escrita com giz numa lousa. A percepção da materialidade, neste caso, não se limitaria à bidimensionalidade do fenômeno, pois isso deixaria escapar detalhes como: a transitoriedade da mensagem, a pessoa que escreve a mensagem, a associação cognitiva

⁹² Machado (1997) muito bem coloca que a interatividade tem raízes mais antigas na cultura, atraindo artistas tão distintos quanto Brecht e Oiticica. Para ele, “a discussão sobre a interatividade não foi, portanto, colocada pela informática. Pelo contrário, ela já acumulou, fora do universo dos computadores, uma fortuna crítica preciosa. A diferença introduzida pela informática é que esta última dá um aporte técnico ao problema. As memórias de acesso aleatório dos computadores, bem como os dispositivos de armazenamento não lineares (disquetes, discos rígidos, CD-ROMs, CD-Is, laserdiscs), possibilitam uma recuperação interativa dos dados armazenados, ou seja, permitem que o processo de leitura seja cumprido como um percurso, definido pelo leitor-operador, ao longo de um universo textual em que todos os elementos são dados de forma simultânea” (238). A imagem de “percurso” é especialmente forte, por contemplar práticas digitais que, mais de vinte e cinco anos depois, através de aplicativos de geolocalização, tornariam dados em imagem e sons espaciais, em desenho científico e cultural de um globo a ser explorado, percorrido.

que se faz ao suporte físico. Quando se pensa numa apresentação em PowerPoint, contudo, ainda que a mensagem escrita fosse a mesma, a transitoriedade do suporte digital imporia outra relação do leitor ou receptor, uma vez que a permanência e histórico do suporte legariam traços únicos (50-54). Essa noção de participação é útil para forçar que venham à tona singularidades das práticas envolvendo redes sociais – isso não significa, obviamente, que não haja participação ativa do público e dos produtores em mecânicas culturais massivas que envolvam outros meios. Pelo contrário, modalidades culturais interativas vistas outrora são mimetizadas, apropriadas e remediadas no espaço online. Para um otimista como Henry Jenkins (2006), a cultura participativa ganhou relevo principalmente a partir do momento em que a rede mundial permitiu aos consumidores a produção e distribuição de bens culturais, como acontece com vídeos e filmes feitos por fãs da cultura pop – isso teria colocado em causa os interesses comerciais das indústrias midiáticas (133). Todavia, o esquema financeiro subjacente a esse sistema de apropriação de artefatos das indústrias culturais por consumidores logo revelou-se também ele devedor dos monopólios e das relações comerciais desiguais e hierarquizadas.

O grande volume de cultura digital produzida por não-profissionais tem se dado, a partir da fase da web 2.0 massivamente participativa, numa lógica acelerada de produção através de consumo (Reed 2014, 43), ou seja, produtores/consumidores geram a cada entrada nas redes um sem-número de dados catalogados que podem ou não se organizar em artefatos culturais que circulem novamente para outros públicos e usuários. Tal dinâmica tecno-econômica pode ser, então, discutida na contingência de cada plataforma, aplicativo, software, bem como das relações de identidade e pertencimento criadas a partir deles. Mas, tomando-se como exemplo o gigante Facebook numa de suas facetas estético-culturais, de que maneira a plataforma se apresenta como mediadora de cultura, e, mais especificamente, por quê chama ao seu próprio conteúdo informático de “histórias”? Essa indicação de relação com a cultura a partir de signos, nomes e figuras experimentadas em e por outros meios dá a entender que, por mais que a interatividade estabelecida pelas redes busque signos e imaginários de inovação, o recurso aos cânones narrativos e culturais é parte crucial da participação digital – assim como o PowerPoint se vale de transitoriedades técnicas específicas (para apagar, recuar, fazer surgir) ao mesmo tempo em que sugere telas e materiais de outros suportes (para criar relação

explicativa, afetiva e criativa com aquele que o experimenta), as redes sociais invariavelmente apresentam essa agência dupla ao colocar relatos em rede. Uma das estratégias das mídias sociais para fazer engrenar o fluxo contínuo de relatos sensacionais ou familiares é exatamente recorrer a vocábulos firmes no imaginário popular, como “história,” de maneira que tanto as estruturas tecnológicas quanto as culturais (por exemplo, enfatizando a abertura das redes, a utopia do livre acesso e da autocomunicação) facilitam a produção/consumo das massas, enquanto filtros estão preocupados em fatiar grupos e deixar apenas alguns em evidência, pela lógica mercantilista. Como lembra Ruth E. Page, cujo livro aborda as histórias criadas nas redes sociais (2012), “ironicamente, os diálogos que as redes sociais pareciam fomentar enquanto alternativa à comunicação corporativa, de massa, estão mudando para um modelo de pseudo-interação em que a interação direta entre os participantes é uma ilusão. Na medida em que os processos de micro-celebrização aumentam, maior é a popularidade do narrador (que *tuíta*, atualiza, *bloga*), maior se faz a necessidade de transmissão e comunicação através de atualizações de status e *re-tuítes* modificados, e menor a probabilidade de ocorrência de mensagens diádicas e pessoais” (207). Do gênero das postagens pessoais à celebração de grupos minoritários, o modelo “narrativo” das redes encarna, portanto, práticas multimodais e de códigos estéticos e culturais preexistentes, ainda que a roupagem se ampare na novidade e eficiência e então seduza públicos para socializar e consumir.

O caso de algumas práticas algorítmicas empregadas e facilitadas pelo Facebook (criado em 2004, nos Estados Unidos) podem dar pistas de como suas histórias engajam a participação massiva: uma das funções permitidas (e encorajadas) pela plataforma, cuja extensão vai da permissão de conversas instantâneas, visualização de vídeos a transmissões ao vivo, é o de fazer postagens de texto, que podem incluir mídias audiovisuais. As chamadas “atualizações” feitas pelos usuários em suas páginas pertencentes aos perfis pessoais ou profissionais remontam a características dos primeiros *weblogs* (diários digitais) e fóruns online, porém com mais possibilidades de participação interpessoal e direta (comentários, curtidas e reações de usuários pertencentes ao círculo de amigos do usuário ou mesmo externos, a depender das configurações de privacidade). Em 2008, a plataforma perguntava aos seus usuários: “o que você está fazendo?”, além de recomendar: “compartilhe o que vem à sua mente”

(Page 2012, 67) – em claro apelo à criação de relatos pessoais. Em 2011, com um mecanismo de *feed* de notícias, o site aderiu ao conceito de “relevância” para categorizar as histórias mais pertinentes a determinados usuários da rede. Por meio do algoritmo EdgeRank, que estipulava através de interações como o botão de curtir e o uso da seção de comentários um ranqueamento personalizado de notícias de toda sorte: jornalísticas, pessoais, conceitos como afinidade, importância e decadência eram atribuídos matematicamente (Bucher 2012, 1167). A transformação da figura da “notícia” em algo multivalente e excitante não é casual. Ao ampliar o acesso aos noticiadores e aqueles que relatam, permitiu-se a identificação instantânea e de troca direta com nichos e comunidades. Aliás, o pensamento de que a personalização da notícia e do conteúdo é algo desejado pelas massas encontra explicação em vários níveis, no caso do Facebook. Quando Schäfer diz que, no contexto das redes sociais, “analisar a participação exige uma abordagem analítica que considere discursos, práticas midiáticas e design tecnológico” (2011, 15), é porque o projeto técnico emaranha-se ao discurso de personalização e individualização da produção de histórias. Como se vê, a prática do relato via Facebook não apenas “convida” à participação, mas organiza, filtra e distribui as histórias de acordo com os critérios adotados pela plataforma, e vai além das configurações do usuário. Recentemente, a pesquisadora Elinor Carmi (2020), inspirada pelas teorias de Raymond Williams e Henri Lefebvre de fluxo e ritmo das mídias, examinou o algoritmo do Facebook que operaria como um “sistema imune,” tal qual um *anti-spam*.⁹³ Ao observar que a plataforma promove uma categorização não apenas de histórias e notícias, mas de experiências, relações pessoais e suas possibilidades (125), Carmi argumenta que tal ritmo midiático proposto pela rede para seus usuários tem consequências variadas em determinados contextos. Um exemplo é a priorização algorítmica feita em 2015 e 2016 por engajamento com perfis de amigos e familiares, o que teria impactado as interações com portais de notícias credíveis e, em última instância, influenciado comportamentos em momentos tão cruciais quanto os eleitorais. A ligação entre redes sociais e política, como ainda será analisado no próximo capítulo, não se trata de mera manchete caça-cliques – ela é mais uma das facetas dos relatos

⁹³ A origem do termo *spam* remonta a uma esquete de 1970 do grupo de comédia britânico Monty Python, que fazia troça de como um enlatado (da marca Spam) era sugerido à exaustão para os clientes de um restaurante. Com a profusão de peças publicitárias indesejadas no espaço digital, *spam* passou a conotar mensagens incômodas enviadas em massa.

digitais produzidos em larga escala pelas massas: quando histórias e notícias comodificam-se a ponto de o papel jornalístico ser colocado em causa nas democracias ocidentais, é por ser a tríade discurso/prática/design uma efetiva dinâmica das plataformas para sustentarem-se não apenas como indústrias da internet, como também enquanto protagonistas sociais, econômicas, políticas e culturais da vida contemporânea.

À maneira do Facebook e seus relatos diários e registrados por usuários de vários pontos do mundo, o YouTube pode ser considerada uma plataforma que aposta na criação participativa e multimodal: suas páginas são concebidas para que múltiplos autores envolvam-se na produção de textos de vários tipos (comentários verbais ou ilustrações como emojis, vídeos, fotografias) que, apesar de proporcionarem experiência não-linear, ligam-se a grupos de sentido comum (Benson 2017, 61) – a exemplo de vídeos sugeridos na coluna ao lado do vídeo principal, ou mesmo da conta do usuário, que conecta-se a outras funções da plataforma Google. Um dos gêneros que mais se popularizou na década de 2010 através do YouTube foi o dos *vlogs*, registros pessoais feitos em primeira pessoa (com narração *over* ou não) que podem tratar de viagens, relações familiares, trabalho, entretenimento e cultura em geral – o aspecto de conversa mais “íntima” a princípio transpareceria pela precariedade técnica e estilística dos documentários, mas logo criadores, produtores e marcas perceberam o potencial da linguagem e transformaram os *vlogs* em vídeos bastante elaborados. Os “diários digitais,” como cunha Strangelove (2010, 69), representam uma virada de chave em relação ao gênero dos diários literários observados anteriormente: a relação entre privacidade e autonomia era completamente diferente. De fato, um dos maiores apelos do consumo dos relatos digitais reside nessa fresta técnica que performa algum tipo de autenticidade – parte dela é emprestada da exaltação do comum e ordinário (atestado por um suposto trunfo da acessibilidade), parte do contestação desse comum, por via de uma busca desesperada pelo excepcional – é como se, para se encontrar originalidade em meio ao vasto oceano de mediocridade, fosse preciso escancarar o processo numérico das redes: na perspectiva do espectador, há de haver alguém tão próximo, mas tão especial que relate uma receita ou uma ida ao supermercado que fuja da banalidade.

A dimensão cultural das plataformas não apenas reflete o design algorítmico pautado na “personalização”⁹⁴ das redes; a cultura caracterizada nos discursos e práticas das redes condiciona as mudanças em seus algoritmos, ou seja, uma busca dupla por eficiência e individualização extremadas é causa e consequência dos tipos de relatos que abundam nas plataformas. Diários audiovisuais ou textuais tidos como autênticos (até mesmo por suas falhas ortográficas ou de enquadramento) passaram a conviver com produções profissionais não apenas por um “desejo das massas,” mas por ser este um modelo sustentável para as indústrias culturais da internet. Se a visualização de vídeos digitais for comparada à recepção da televisão, alvo de tantas (e merecidas) reflexões críticas sobre passividade e manipulação, a questão de participação contemporânea logo se sobressai. Não somente pela mecânica que estimula a criação autossuficiente, e principalmente pelo caráter interativo e coletor de preferências que vende-se como acesso ao mundo das novidades, as plataformas têm logrado mediar inúmeras práticas da contemporaneidade – isso está longe de concretizar, como bem aponta Strangelove (2010, 163) uma liberação dos públicos da influência das grandes corporações de mídia; uma das características desse convite à comunicação “de última geração” é o discurso da instantaneidade, em outras palavras, de superação do tempo mediado – cada vez mais, os aplicativos propõem uma eliminação de si próprios. Para Bolter e Grusin (2000), essa seria característica à perfeição do processo de remediação, sempre à procura de superar-se a si próprio, ainda que viva de referenciar modalidades de produção e consumo. A esse respeito, é importante refletir-se sobre a possibilidade de recepção móvel dos artefatos citados. Diários digitais produzidos pelo YouTube, mas veiculados pelo aplicativo de mensagens WhatsApp, ou transmitidos em direto pelo Facebook ou Instagram, acabam por criar relações diferentes em relação a tal imediatismo e eficácia dos relatos online. Já não será conveniente enxergar o conceito de “ao vivo” televisivo como forma dos meios que caracterize esta ou aquela plataforma, simplesmente por ser o tempo praticado pelas redes sociais proposto enquanto anti-mediação. Sherry Turkle, ao elaborar sobre conversas presenciais e digitais que teve com grupo de jovens sobre o WhatsApp (que pertence à Meta, do mesmo Mark Zuckerberg, do Facebook), percebeu que, nas culturas da conectividade, a “interrupção não é experimentada como tal, senão

⁹⁴ Através da “análise preditiva” pela qual dados são coletados individual e coletivamente, Google, Facebook e outras pautam-se em interesses, desejos e necessidades de indivíduos para oferecer conteúdo, publicidade e contatos (Dijck et al. 2018, 41).

como outra conexão” (2015, 37), e isso se deve muito às formas multimodais de um aplicativo como esse. Os textos em elipse, a visualidade preponderante, os memes, gifs e imagens que concentram sentido são partilhados à exaustão em prol da eficiência da conversa – ao mesmo tempo em que preparam o terreno perfeito para o uso incessante de tais sites. Mas no que se refere ao compartilhamento de vídeos (e em contraste com a prática televisual), ele, neste caso, não produziria também seus próprios sentidos, por ter acontecido de maneira privada (embora massificada)? É nessa esteira de participação de conteúdos pré-elaborados ou não (sempre a remediar linguagens) que os aplicativos de mensagens “instantâneas” operam como assistentes portáteis de interrelação cultural, e não meros veículos de outras mídias. A própria abertura dos softwares para incorporar uma miríade de artefatos no chat pessoal ou coletivo do WhatsApp – bem como a extensão da própria Meta, que gerencia plataformas de gigantesca influência como Facebook, Instagram e Messenger – sugerem que as técnicas elaboradas a partir das mídias do século XXI tomam como base a mobilidade (cuja relação direta com a eficiência convida ao uso dos smartphones para os mais variados usos) e a alta individualização, que permite o fluxo contínuo de novos produtos na presente cultura eminentemente audiovisual. As ações que envolvem as máquinas propulsoras do digital combinam, portanto, maneabilidade e customização do design do produto com discursos culturais intencionalmente imbuídos de signos de abertura, neutralidade, eficiência e alcance. A seguir, um olhar mais atento à inserção dos relatos criminais nas redes, tendo-se em mente tais conceitos de mobilidade e acessibilidade.

3.6. Usuários, criadores, perpetradores: narrativas móveis e crimes acessíveis

Embora num primeiro momento a associação entre os domínios criminal e o das culturas digitais sugira crimes cometidos por meio da internet, ou seja, específicos em sua materialidade inclusive legal (o campo de pesquisa sobre crimes cibernéticos é próspero mesmo na academia⁹⁵), há também que se considerar os assassinatos

⁹⁵ Alguns dos artigos das revistas internacionais revisadas por pares *International Journal of Cyber Criminology*, *International Journal of Cybersecurity Intelligence and Cybercrime* e *International Journal of Information Security and Cybercrime* versam sobre: detecção de falsificação no processamento de imagens, bullying cibernético, a segurança de dados pessoais nas redes sociais, grupos de risco em fraudes, crimes com criptografia e experiências de vitimização online.

digitalizados, ou seja, que adentraram o campo das práticas digitais enquanto artefatos culturais.⁹⁶ Tomando-se como base principalmente eventos, práticas e fenômenos da década de 2010 – por terem as plataformas transnacionais consolidado modos massivos de produção e recepção⁹⁷ – e especificamente no Brasil, este subtópico abordará dois principais tipos de assassinatos digitalizados: aqueles de comoção ampla e por vezes nacional, que grandes conglomerados repercutiram por diferentes meios; e outros mais contingentes, que em todo caso demonstram uma nova tendência de jornalismo local, engajando histórias de morte por vias digitais. Alguns aspectos que se sobressaem em tais práticas relacionam pontos notados anteriormente neste capítulo, como *agência* (no uso e consumo dos relatos) e *eficiência* (na velocidade de informação e entrada em novos espaços), ambos construtos culturais, imaginados e tornados materiais.

Em novembro de 2010, a tomada midiática e com ares de espetáculo empreendida pela polícia no Complexo do Alemão, Rio de Janeiro, legou imagens explícitas de morte, que exibiam homens sendo abatidos por disparos feitos desde helicópteros. A produção de sentido sobre o crime e a favela em tempos de redes sociais mobilizou a sociedade e convocou opiniões e reações de toda sorte. As imagens da TV Globo, replicadas dezenas de milhares de vezes no YouTube, demonstraram a força da narrativa jornalística em espalhar-se digitalmente,⁹⁸ pois a circulação das imagens de fuga dos supostos traficantes criou fricções e encaixes com os mais variados discursos: celebração de alguns usuários das plataformas, apoiando a militarização das favelas, temor de outros pelo estado de coisas absolutamente caótico do Rio de Janeiro. Pouco

⁹⁶ “Representações,” termo problematizado por Baudrillard (1991) pode, sim, adquirir sentido no contexto digital – mas talvez seja exatamente por dar vazão a outros tipos de experiência relacional entre signo, referencial e referente. Por ora, o termo prática será mais adequado para uma aproximação dos exemplos, uma vez que eles envolvem produção, recepção e participação na distribuição dos crimes digitalizados.

⁹⁷ Destacam-se, no período, os lançamentos do Instagram (2010), Snapchat e Facebook Messenger (2011), Tinder (2012), Telegram (2013), TikTok (2016) e a compra do WhatsApp pelo Facebook (2014). As plataformas citadas sustentam, ainda, processos culturais que envolvem a criação, disseminação e recepção de fotografias, vídeos, músicas e mensagens de texto com variados fins.

⁹⁸ Silva e Mundim (2015) perceberam, nas exibições via YouTube da ocupação do Alemão, qualitativa diferença entre as visualizações e comentários sobre expressões de forma jornalística e outras, por exemplo as de cunho testemunhal ou ocular. O que se tem observado em relação ao ecossistemas audiovisuais de produção de morte é que uma mídia alimenta a outra, no sentido de que o jornalismo televisivo se espalha com sua estrutura informativa de fácil compreensão, mas já se apropria dos relatos móveis e testemunhais para emprestar autenticidade e instantaneidade ao assunto.

foi debatido sobre a natureza estética de morte implicada no conteúdo – como se alvejar de tiros os corpos de criminosos fosse punição que os meios audiovisuais permitissem, dada a insatisfação social com a segurança pública.⁹⁹ A descaracterização dos indivíduos, que, vistos de cima, assemelham-se a personagens de videogames, os colocou como soldados amedrontados e perdendo território. O discurso policial ligado à ideia de que é possível, em termos visuais, expulsar o perigo e eliminar o crime, encontraria apoio em tantos outros artefatos midiáticos.



Figura 17: as imagens de morte da TV Globo (2010) que se espalharam pelas redes, com homens ao centro tendo sido atingidos por disparos vindos de um helicóptero.

As imagens de ações policiais feitas com o uso de helicópteros ainda teria continuidade, especialmente no Rio de Janeiro, nos anos que se seguiram. Com características pouco originais ao menos na demonstração de força militar (e, portanto, rememorando imaginários de guerra¹⁰⁰), os relatos distinguiram-se em repercussão pela dimensão ética do emprego de tais retratos sobre comunidades desprovidas tanto de segurança física

⁹⁹ Lopes e Araújo (2016) oferecem uma outra perspectiva digital acerca do mesmo evento: usando o Twitter (com enfoque para os relatos do jornal @vozdacomunidade), discutem o narrar do cotidiano por quem estava nas favelas e disseminou comentários e advertências pelas redes.

¹⁰⁰ De modo intencional ou não, as mídias reiteram uma metáfora perniciososa. Como advertiu o jornalista João Paulo Charleaux em encontro no Rio de Janeiro (Ramos e Paiva 2007, 57), ao empregar-se constantemente o termo “guerra” nesses contextos, “cria-se a noção de território inimigo, de que o espaço onde o outro está não faz parte do seu território, e deve ser atacado ou ocupado. [...] No caso de uma situação de violência urbana já não é assim. Para a polícia, matar não é uma estratégia de ação, mas um último recurso, ao qual se recorre em situações específicas.”

(obviamente há sempre inocentes colocados em situação de risco em tais operações), como de discursos que as salvaguardem de estigmas sobre violência.



Figuras 18 e 19: ação de 2013 sobre a favela da Maré e, ao lado, sobre Angra dos Reis, em 2019. Divulgadas pela polícia, as imagens demonstram que os espaços urbanos de habitação precarizada estão sujeitos a discursos visuais que convocam ao conflito ou ao regozijo com a dor.

Em 2011, um caso perturbador tomou as manchetes brasileiras e colocou em pauta estratégias de combate a massacres como os observados nos Estados Unidos da América. Wellington Menezes de Oliveira cometeu um assassinato em massa numa escola em Realengo, Rio de Janeiro, e vídeos contendo sua carta de suicídio e preparativos discursivos para o crime que cometeria foram postados por portais e canais de grande relevância, como Vejapontocom – bem como imagens de câmeras de segurança exibindo o próprio ataque mortal do jovem, que acabou sem vida ao fim da incursão escabrosa. Um dos aspectos mais chocantes, à época, foi que uma série de apoiadores das ações de Oliveira se manifestaram pelas plataformas como Orkut,¹⁰¹ como registrou a jornalista do UOL Janaina Garcia (2011).

¹⁰¹ De propriedade do Google, o site de relacionamentos Orkut foi precursor, no Brasil, do uso massivo de plataformas – em 2008, estava à frente, em acesso, do Google e da Microsoft (Pereira 2008).



Figura 20: comunidade criada em 2011 no site Orkut para enaltecer o massacre do Realengo. Faz menção ao apresentador sensacionalista Datena, e, portanto, está em diálogo com as matérias televisivas da época.

A expressão de opiniões em favor de um crime bárbaro a se valer de perfis falsos e anônimos parece simplesmente um sintoma da subversão dos valores humanos sobre alteridade e vida em sociedade, no entanto alguns detalhes formais e discursivos na página principal da comunidade devotada ao “grande criminoso” chamam a atenção: ao criar um espaço típico de fóruns que arregimentam fãs de figuras da cultura pop, o autor do relato de adoração a Oliveira mencionou discurso feito por José Luiz Datena sobre o crime. Em resposta ao que a televisão veiculava sobre o massacre, o miserável adepto da violência estabelece a marca das redes digitais, a se apropriar do que seria o discurso hegemônico ou esperado (de reprovação ao que foi feito) – para criticar sistemas de produção de sentido. Ao analisar a espetatorialidade dos vídeos amadores de lutas de rua no Facebook, Mark A. Wood constatou que tais práticas compreendem uma virada em relação a como os comportamentos criminosos sempre foram narrados – representando mesmo uma “maior diversidade no enquadramento e conceitualização da transgressão midiaticizada” (2018, 48). No caso da criação de comunidades que festejam a morte, é importante notar essa faceta “alternativa” que a plataforma social permite em relação ao discurso corrente informativo de grandes canais que, mesmo espetacularizando o acontecimento, condenaram o crime. A idolatria pelo criminoso encontrou, graças à lógica da hiper-visibilidade, isto é, da vontade extrema de ser ouvido e lido (ainda que por razões grotescas), um terreno fértil nas mídias digitais, e o caso de

Oliveira evidencia que o próprio excesso de cobertura jornalística e midiática sobre a morte pendeu ao absurdo, a ponto de comentários que o qualificavam como “santo” terem sido difundidos com facilidade pela internet.

Em 2014, um vídeo publicado pelo jornal carioca Extra (Heringer et al. 2014) exibiu a morte de Cláudia Silva Ferreira, mulher de trinta e oito anos, cujo registro amador feito por um motorista recebeu o seguinte título “Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio. Veja o vídeo.” O perturbador relato foi discutido, principalmente por blogueiras independentes, à luz de questões de classe e etnia, uma vez que a identidade de Ferreira sequer parecia relevante para as manchetes e notícias que capitalizavam no retrato de morte. Como colocaram Lima et al. (2018, 120), os blogs neste caso representaram uma alternativa de recolocação do corpo negro e favelado na notícia criminal, ao criar estratégias de empatia com a vítima, ao invés de apagar sua identidade e até mesmo eximir a responsabilidade dos policiais envolvidos em sua morte. No mesmo ano, o assassinato do menino Bernardo Boldrini pela madrasta, na cidade de Frederico Westphalen, Rio Grande do Sul, levou pessoas a fazer vigílias e postagens indignadas pelas redes. Mais especificamente, como investiga Klein (2015), o caso singularizou-se no modo como vídeos no YouTube prestaram homenagens à vítima com fotos pessoais da criança, engajando a morte pela participação nas redes e reapropriando conteúdos jornalísticos.



In memoriam do pequeno Bernardo Uglion Boldrini

Figura 21: um dos vídeos em homenagem a vítima de homicídio que comoveu o país em 2014 remixou imagens e canções com textos de indignação e revolta.

Em 2018, o homicídio da vereadora Marielle Franco e do motorista que a conduzia, Anderson Gomes, impactou o noticiário e as redes. A execução da figura pública propagou-se através de discursos variados nas plataformas, com destaque para informações falsas, teorias da conspiração. Alguns pesquisadores apontaram que veículos grandes e tradicionais, como *O Globo* e *Folha de S. Paulo* foram responsáveis tanto por silenciar (Barbosa e Rocha 2018) quanto por agir (Soares et al. 2019) diante da desinformação que, principalmente no Twitter, Facebook e pelo WhatsApp inflamava as massas em torno de um assassinio brutal e com consequências altamente políticas. Com o termo *fake news* em alta (desde a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos da América), o relato de morte de Marielle ganhou contornos digitais dramáticos ao espalharem-se boatos de que a vereadora teria envolvimento com o crime organizado, entre outras mentiras. A legitimação de tais informações sobre a vítima por figuras como uma desembargadora indicam que os mecanismos de troca de informação das redes, além de basearem-se nos algoritmos, não prescindem de padrões de autenticidade na partilha de relatos e crenças (Romanini e Guarda 2019).

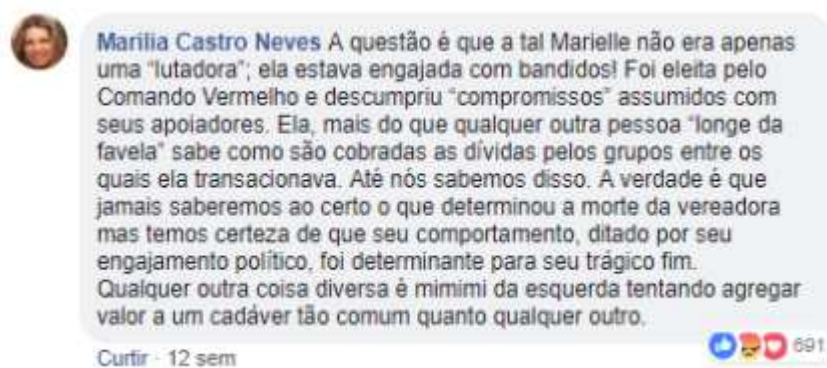


Figura 22: o relato de morte de Neves, em sua conta pessoal no Facebook, rebaixa a figura de Franco a um “cadáver tão comum quanto qualquer outro.” Tal interpretação politizada da execução prosperaria nos anos seguintes no Brasil.

Entre muitas produções de sentido sobre a morte de Franco, houve também as consideradas “alternativas,” ou seja, que, tal como ocorreu com Silva Ferreira, empenharam as mídias digitais (com transmissões ao vivo e edições próprias no Facebook) em caráter de urgência (Oliveira 2019) para discutir a morte e ampliar as

possibilidades de reação a ela, convocando palavras de ordem e manifestações nos dias e anos que se seguiriam.

Em 2019, mais um massacre perpetrado numa escola, desta vez em Suzano, no estado de São Paulo, adentrou o debate público com características similares ao do Realengo – vídeos dos atiradores em ação divulgados massivamente seguidos de reiteradas opiniões sobre os efeitos deletérios do *bullying* nas escolas. Um aspecto foi adicionado, contudo, à caracterização dos jovens assassinos: por terem arquitetado o crime em fóruns extremistas nas camadas mais recônditas da internet (Siqueira e Guimarães 2019), as ações dos jovens revelaram a facilidade com que discursos de ódio poderiam prosperar em espaços digitais, incluindo-se até o planejamento de um massacre nos moldes de Columbine.

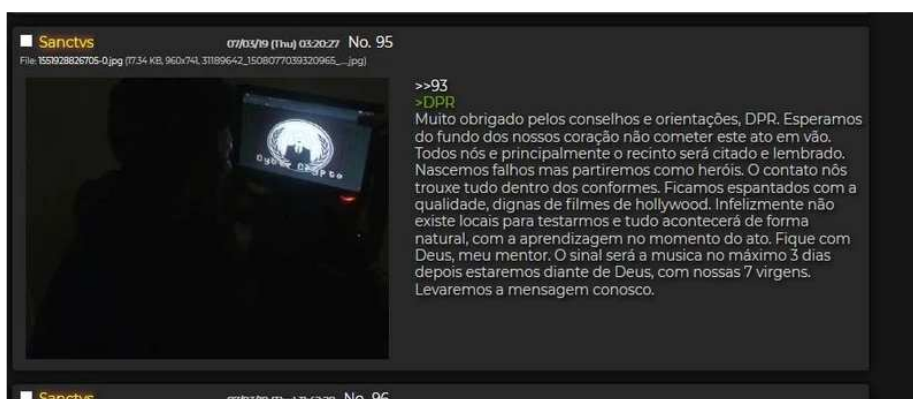


Figura 23: em mensagem no fórum Dogolachan,¹⁰² um dos atiradores agradeceu às instruções que recebeu para conceber o assassinato em massa cometido em escola paulista.

A referencialidade da mensagem do atirador¹⁰³ revela uma mistura macabra de fanatismo (que ele associa a Deus) com inspirações culturais (“dignas de filmes de Hollywood”), explicitando o teor performático do crime – é preciso, sob uma perspectiva digital da morte, não apenas eliminar o dissenso no mundo real (literalmente executando as

¹⁰² Dogolachan foi um *imageboard* (site para discussão anônima através de memes e outros visuais) conhecido por sua incitação ao ódio de minorias e que foi desativado em 2018, após várias denúncias.

¹⁰³ Cujas autenticidade não pode ser completamente corroborada – poderia se tratar de uma *trollagem* (enganação) típica de tais sites. O anonimato e a atomização de atos criminosos e incitadores de ódio dificultam a prevenção da violência, e denotam um movimento comum em várias partes do globo, a recrutar lobos solitários que se tornam emblemas de tragédias celebradas. Como escreveram Coelho e Evans (2019), “é importante lembrar que esses massacres e ameaças de massacres fazem parte de uma campanha internacional de violência fascista, ainda que o movimento por trás de tais assassinatos seja completamente descentralizado.”

desavenças do passado), como igualmente tornar o crime visível e ligado a outras pessoas, em alarmante celebração da dor.

Além de crimes de impacto nacional e que atravessaram tecnologias de maneiras singulares, há um segmento de jornalismo criminal local, ou seja, exercido em estados, cidades e até mesmo bairros que cresceu em importância pela maneira como criou relatos de assassinatos. Tome-se a página *Plantão policial*, hospedada no Facebook como exemplo: com mais de um milhão de curtidas em 2014 (Moreira 2015), a conta idealizada por um sargento de Goiás relatava crimes variados com críticas moralizantes – tal como as revistas policiais do início do século XX vendiam o fascínio pelos detalhes grotescos e excessivamente visuais de crimes cotidianos ou excepcionais. O blog *O Câmera*, criado em 2010 no Rio Grande do Norte, também vicejou na disseminação de histórias que iam desde roubos até homicídios por meio de linguagem sensacionalista – para o criador do site, após 2010 “os blogs policiais aumentaram propositadamente, para ele, como um reflexo da realidade local” (Lima 2014, 66). O canal no YouTube de Nildo Monteiro, iniciado em 2010 e ligado ao seu programa televisivo *Cidade em movimento*, transmitido para a região de Conceição do Araguaia e sul do Pará, exhibe uma coleção de tragédias que foram primeiramente televisionadas e depois disponibilizadas na rede de streaming.

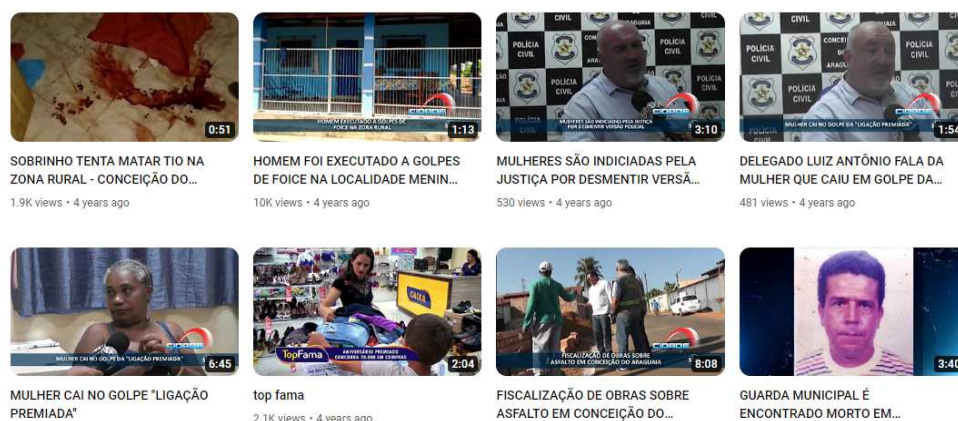


Figura 24: alguns vídeos de 2018 do canal Nildo Monteiro, no YouTube: o teor explícito das imagens em miniatura coincide com os títulos chamativos e em caixa alta.

O mosaico de telas funciona com a eficiência esperada do YouTube: embora matérias tiradas do programa televisivo de Monteiro possam ser compreendidas enquanto um arquivo digital de seu programa, a possibilidade de comentar, curtir, distribuir o

conteúdo violento adiciona problemáticas para os relatos criminais. Alguns dos vídeos exibem, sem grande contextualização, detalhes chocantes de homicídios, de maneira livre e com considerável alcance. O blog de Edenevaldo Alves, que realiza cobertura jornalística de Pernambuco e Bahia, é outro a espalhar notícias de morte misturadas a tragédias, variedades e utilidade pública. Em texto de 27 de setembro de 2015, o blog anunciou contagem funesta: “População sem respostas e a onda de homicídios só aumenta em Juazeiro. Mais dois crimes foram registrados nesse fim de semana na cidade vizinha. [...] Com esses dados, Juazeiro já registra esse ano 95 homicídios.” O número expressivo de mortes vem acompanhado por estilo editorial típico dos programas e blogs que propagam as notícias criminais: é corrente demonstrar indignação com a incompetência do Estado, somada a uma caracterização individualizadora do banditismo, isto é, personalizando os crimes (principalmente quando são os perpetradores pessoas pobres e sem instrução) e amplificando o medo sobre a incidência criminal. Aos exemplos de Alves, Monteiro e *Plantão policial*, acrescentam-se tantos outros canais em streaming, páginas de Facebook e blogs pessoais. Em comum, todos propiciam práticas digitais de características similares ao que a imprensa escrita e a televisiva legaram para a discussão da violência no Brasil em décadas anteriores: a exploração da miséria humana é rentável e se estrutura através das tecnologias em gêneros específicos. Os textos apelam às sensações com base em manchetes que exageram detalhes e priorizam o choque; as fotografias, quando não exibem cadáveres e conteúdo explícito, recorrem aos retratos falados e imagens degradantes dos criminosos. Os vídeos, tal como a televisão, embasam-se na mixagem de mídias para fornecer o espetáculo: vídeos coletados no WhatsApp e nas plataformas juntam-se aos comentários dos âncoras, capturas de telas incorporam conversas de texto em vídeos. Dito isso, algumas características singulares podem ser atribuídas ao que as práticas em tais blogs e canais promovem. Em primeiro lugar, a visualização de relatos ao modo do usuário, ou seja, sem obedecer à serialização típica de jornais ou shows televisivos – isso incorre na inserção de publicidade em cada página e cada vídeo. Além disso, para se destacar em meio à grande oferta de relatos de toda a sorte, a visualidade é tomada como base – o que significa, em última instância, que os direitos autorais são solenemente ignorados em boa parte das publicações. Seja porque vídeos e imagens privados são

creditados como “imagens da internet,” como se isso autenticasse o livre uso, seja pelas ilustrações de crimes que são tomadas de fontes desconhecidas.

De que modo, à guisa de conclusão, é possível compreender as práticas digitais citadas, envolvendo assassinatos reais? O conceito de *usuário* é útil para se perceber que, apesar de as indústrias culturais e de comunicação terem fundado os modos de contar-se a morte de maneira massiva, o uso e descarte dos relatos criminais ganhou conotações literais com as plataformas da internet. Ao consumir um relato de morte, o usuário é ativamente interpelado a responder às características do crime – estratégia feita para sugerir mais relatos similares e também coletar informações preciosas sobre quem assiste/lê/reproduz as histórias. Isso acontece por meio de zonas em que o usuário comenta, escreve em texto ou *emojis*, e também pela abertura das plataformas para que os usuários criem seus próprios vídeos e fotos, possibilitando que eles montem seus próprios canais ou façam circular artefatos que podem ser aproveitados por tantas outras mídias. Um certo achatamento (a que alguns chamariam convergência) entre as experiências de produção e recepção tem gerado perversa aproximação entre aqueles que se interessam por saber mais sobre um crime e até mesmo aqueles que cometeram um crime, como visto no caso dos atiradores de Suzano. Isso mostra que os espaços digitais não apenas promovem práticas insensíveis sobre homicídios – esta já era praxe das indústrias culturais. Como as mídias sociais querem aparentar se estruturar nos pilares da eficiência e autonomia, o cenário perfeito para o espalhamento indiscriminado de relatos violentos se consolidou especialmente a partir dos anos 2010. Por um lado, a inovação tecnológica a prometer inclusão em massa no debate público forneceu espaços de discussão. Em alguns casos, justificadamente, propondo discursos alternativos, como observado nos casos de Claudia Ferreira e Marielle Franco). Em outros, contudo, revelando a permissividade das gigantes tecnológicas em relação ao sensacionalismo digitalizado. Há também o aspecto do quão manuseáveis tornaram-se os relatos, ou seja, eles encontraram soluções mínimas tanto em espaço como tempo, otimizando o que seria o encontro dos espectadores e leitores dos crimes. Sob essa ótica, o smartphone tornou-se o emblema da década no contar da morte: tanto produz sentidos de crimes (por testemunhar, por apreender imagens e sons), quanto dissemina, permite comentar sobre e até mesmo publicar relatos (o que inclui visões de vítimas e perpetradores, também imersos na paisagem midiática). A mobilidade das práticas não necessariamente

conduziu a uma ruptura em relação a outras atividades – pelo contrário, o que as redes sociais têm evidenciado é que o ecossistema midiático facilita a alimentação de um meio por outro, e a circulação de relatos de grandes veículos de imprensa ainda prospera, mas é valorizada a variedade de fontes (quando não a ausência delas, o que causa a invenção de notícias) para caracterizar a multiplicidade de ângulos e detalhes mórbidos sobre os crimes. Quando se trata de um caso de repercussão ampla e nacional, espalham-se possibilidades de interação digital em relação a vítimas ou perpetradores, a render homenagens ou reclames que, por sua vez, pedem por mais atenção e fazem circular com mais força o caso criminal. Com jeito de espetáculo, e apostando no excepcional ou no melodramático, é possível notar como a mobilização popular dos relatos de assassinatos reclama uma participação no debate de pautas caras à sociedade – não apenas segurança pública, mas de proteção do indivíduo e da família. Um dos maiores problemas, no entanto, é que tais discussões colocadas em rede são precipitadas, e, muitas vezes, perigosas. No que se refere a indivíduos praticando jornalismo sensacionalista em âmbito regional, isso fica claro: inúmeros, os relatos de morte carecem de apreciações críticas sobre os eventos retratados e fazem prosperar um imaginário que envolve a excitação pelo perigo, a indignação com o sistema penal, o medo e a dessensibilização com atos de morte. Vale acrescentar que as espirais de violência que permeiam as plataformas facilitam a intertextualidade das práticas por admitirem acesso direto de públicos e novos produtores/consumidores à escalada errática de exibição, por meio de comentários, colagens, hiperligações, sugestões algorítmicas (as *hashtags*, por exemplo, trazem à tona mais relatos pessoais que referenciam outros) e da qualidade arquivística que a rede de informações possui. Uma pesquisa simples no Google por imagens, textos e sons sobre um relato de homicídio de uma hora para outra oferece uma série de fragmentos que podem ser recombinações e dirigidos à vontade do realizador. Esse convite à feitura e produção escancara possibilidades de relatos caseiros e não-profissionais de teor crítico, é verdade, porém no momento em que a disseminação e produção pelas plataformas prioriza certos padrões *culturais* sobre o crime, o destaque para um tipo de relato que estimula a violência precisa ser entendido e combatido. Em pesquisa feita a partir de 156 páginas hospedadas no Facebook focadas em crimes no Rio de Janeiro (incluindo 64.529 postagens) entre 2010 e 2017, Pablo Nunes (2017) percebeu importante padrão: “as postagens mais populares sobre violência são as que

descrevem crimes com um enredo extenso e elaborado, além das que divulgam fotos de pretensos suspeitos” (18). Ora, essa herança narrativa (seja em detalhes textuais ou imagéticos) reforça a tese de que o enredamento criminal, mesmo quando em rede, precisa de enredos *culturais* para criar vínculos duradouros. Os relatos mais imediatistas, como sobre trocas de tiros, não alcançaram tanta repercussão.

As características sensacionalistas foram percebidas ao longo deste capítulo numa série de histórias – mas além desse fator remanescente dos construtos das indústrias culturais, praticado em redes de socialização massiva e ao mesmo tempo individualizada, há que se perceber particularidades brasileiras do Brasil na época especificada, ou seja, a década de 2010. Enquanto as redes sociais se estabeleciam como partícipes altamente relevantes nas vidas política, econômica e social do país, tanto mídia quanto cultura certamente refletiram e apresentaram aos cidadãos cenários e histórias de morte que apontam algumas tendências marcantes do período – infelizmente, a persistência de problemas estruturais da recente democracia brasileira apontam para signos de violência bastante antigos, a afetar principalmente populações pobres e não-brancas. Apesar disso, também deverá se tomar em conta como soluções advindas da própria vivência digital apontaram para como a cultura pode lidar com a existência bastante real da ameaça contra a vida.

4. Os anos 2010 no Brasil: um entrelaçamento de crises

4.1. Introdução

Todos aqui! Todos eles incomodados com a realidade, se policiam para não serem violentos, para não terem pensamentos violentos, não é? Mas no fundo, no fundo, eles estão o quê? Só esperando um líder que legitime a caça ou o extermínio do diferente – que restabeleça a ordem nessa porra!

Sérgio Bianchi, *Jogo das decapitações*¹⁰⁴

Quais relações a violência guarda com as transformações sociais e políticas ocorridas no Brasil? Seria possível especificar o tipo de violência simbólica produzido a partir do início do século XXI, principalmente por vias digitais? Ainda que esse caminho investigativo necessite de análise extensa e detida, é possível que o prisma cultural adotado neste capítulo revele algumas tendências sobre a digitalização da morte que são simultaneamente herdeiras de tradições e bastante específicas do período explorado: a década de 2010 exibiu traços de uma modernidade tardia afeita às socializações em rede, e colocou em cena disputas sociais e políticas que ganharam na internet um terreno fértil para exercitar ódios e paixões. Isso se refletiu em ruidosos eventos da democracia representativa (que usa de *proxies* muito antes da internet) e da ocupação de espaços periféricos historicamente controlados à força. Os modos como as culturas midiáticas sedimentaram (ou fracionaram) movimentos históricos, sociais e políticos determinam como a história nacional é, em última instância, contada. Alguns dos exemplos buscados irão, com sorte, problematizar o determinismo social – como se apenas os problemas estruturais crônicos da sociedade brasileira (que remontam aos arranjos coloniais e ditatoriais) explicassem as culturas de violência urbana. Mas é preciso se considerar com igual rigor a associação entre crises de várias ordens que desembocam no excesso de relatos de morte da década de 2010. Por excesso, entenda-se, uma nova onda de interesse na produção, distribuição e recepção de histórias de assassinatos que se exprime nas práticas culturais plataformizadas. De fato, a melhoria nas editorias jornalísticas

¹⁰⁴ No filme de ficção, de 2013 (Bianchi), o protagonista Leandro realiza uma investigação acadêmica sobre desaparecidos durante a ditadura militar, mas isso é apenas pretexto para Bianchi expor de modo quase caricato as hipocrisias das classes médias e altas no Brasil, à esquerda e à direita. No trecho citado, o raivoso estudante Rafael solta o verbo contra os jogos de aparências na sociedade brasileira. A cena prenuncia a guinada mais extremista que a década de 2010 evidenciaria no país.

observadas no início dos anos 2000 (incluindo pautas densas sobre políticas de segurança pública e o temporário abandono de estilos apelativos de uso de retóricas e imagens violentas), chegou a trazer um senso de otimismo para especialistas, que viram o gênero do sensacionalismo por meios tradicionais como televisão e jornais impressos empalidecer em relação a décadas anteriores (Ramos e Paiva 2007, 15-20). Contudo, a acessibilidade e individualização das práticas promovidas pela internet injetaram novo ânimo em públicos e produtores. Até mesmo vespertinos televisivos sensacionalistas como *Cidade alerta* foram ressuscitados¹⁰⁵ em virtude da abundância de violência audiovisual móvel que agora abastece vários meios. Mais que “respostas” aos seus períodos ou “reflexos” de dinâmicas sociais, essas práticas midiáticas sobre a violência formam circularidades importantes – inspiram eventos criminais e suas próprias representações. Por isso, compreender algumas dinâmicas socioculturais que caracterizaram os anos 2010 é altamente relevante. Elas podem apontar para quais enredamentos políticos, sociais e econômicos (portanto, que caracterizam de modo estrutural a modernidade brasileira) as redes conferem mais importância quando espalham os enredos de morte.

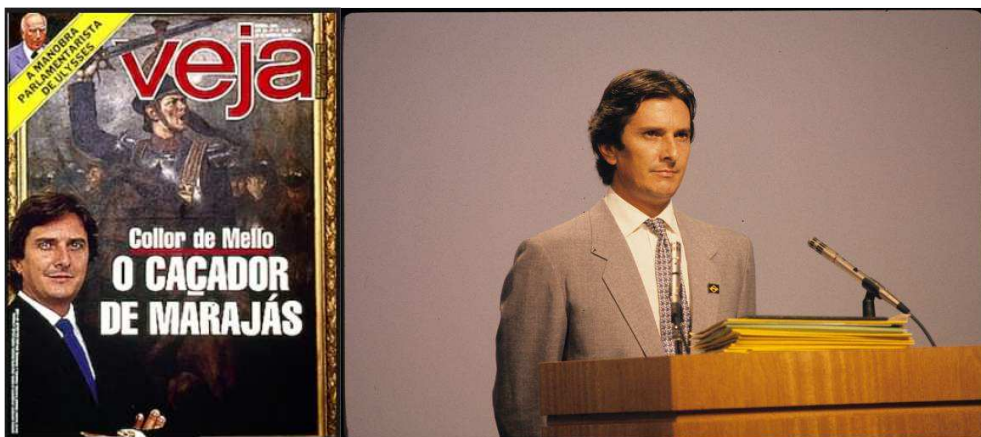
4.2. A virada do século: redemocratização, globalização, impeachment I

O Brasil abarca, notoriamente, contradições socioeconômicas tão extremadas que um mesmo bairro de uma grande capital é capaz de acomodar prédios de luxo vizinhos a moradias precárias. Em 1974, o economista Edmar Lisboa Bacha escreveu a fábula *O rei da Belíndia* e acabou cunhando o termo (uma associação de Bélgica e Índia) que expressaria a conjunção de fortuna e miséria, em período de crescimento econômico às custas do desarranjo social evidente.¹⁰⁶ A redemocratização brasileira, marcada por manifestações de massa (Diretas Já) em 1984 e pela morte do recém-empossado

¹⁰⁵ A primeira fase do show policial foi ao ar de 1996 a 2005. A segunda, curta, apenas em 2011. Já a longa terceira fase tem durado desde 2012 até os dias atuais (fevereiro de 2023), sob o comando de Marcelo Rezende (até sua morte, em 2017) e, posteriormente, de Luiz Bacci. O sinal de que o gênero criminal televisivo se revitalizou também é demonstrável nas inúmeras séries criminais que se espalharam por canais a cabo e por *streaming*, a partir dos anos 2010.

¹⁰⁶ O “milagre econômico” propalado pelos militares tornou-se um dos slogans da ditadura. O país ter crescido dois dígitos ao ano com inflação sob controle não é uma conquista desprezível. Como seria observado nas décadas seguintes à redemocratização, contudo, a Belíndia de Bacha teria se fortalecido como nunca e, pior, deixando um legado de endividamento assustador para os anos 1980.

Tancredo Neves (1985), aconteceu em meio a uma crise econômica profunda – o endividamento externo de países latino-americanos causaria índices de inflação que chacoalhariam as economias do Sul Global. Justamente por ser considerado a “década perdida,” o decênio 1980-1989 permaneceu no imaginário do país como um dos mais tumultuados da história (ainda que os trunfos das eleições diretas e da Constituição de 1988 sirvam ainda hoje como balizas da cidadania). Os anos 1990, portanto, iniciaram-se sob forte pressão de fatores econômicos e políticos que negligenciavam, uma vez mais, as pressões sociais associadas à violência urbana. As cadeias globais de consumo iniciaram um processo que culminaria com a fluidez e fantasmagoria do dinheiro virtual: enquanto a dependência não só do Fundo Monetário Internacional como de bancos estrangeiros se tornou um dado no Brasil moderno, as relações de toda ordem evidenciaram que a lógica transnacional tinha vindo para ficar. Como escreveu Ianni, “declina o Estado-nação, mesmo o metropolitano, dispersando-se os centros decisórios por diferentes lugares, empresas, corporações, conglomerados, organizações e agências transnacionais. Globalizam-se perspectivas e dilemas sociais, políticos, econômicos e culturais” (2013, 91). No âmbito da comunicação, esse aspecto global foi importantíssimo: embora empresas como a editora Abril (de Veja) e corporações como Globo e Record tenham protagonizado a difusão de informação, a internet começava a fazer germinar novas modalidades de apreensão da realidade. Sites como Universo Online (UOL, estreado em 1996) dinamizariam o fluxo de troca de mensagens (e-mail e chats instantâneos) e consumo de audiovisual. Ainda assim, a força das mídias tradicionais foi cristalina no período da eleição de Fernando Collor de Mello.



Figuras 25 e 26: capa de *Veja*, em 1988, e o debate de Collor na TV Globo, em 1989.¹⁰⁷

A construção da imagem de um caçador de “marajás” (parasitas do funcionalismo público) que combateria a corrupção e a inflação parecia ser mais um exemplo da capacidade dos meios de comunicação de influenciar as massas e os destinos da nação. No entanto, na virada do século, o impeachment de Collor¹⁰⁸ e o Plano Real¹⁰⁹ (do qual fez parte Edmar Bacha) pareciam lembrança longínqua para o interesse cultural dos internautas brasileiros por práticas dinâmicas que se ligavam aos outros países, especialmente aos Estados Unidos da América. Os bens de consumo que individualizaram a experiência comunicacional ao máximo (os computadores) coadunaram um tempo social da desregulamentação geral ao exercício de autonomia e do tempo imediato. A modernidade urgentista (Lipovetsky 2004, 63), na qual flexibilidade e imediatismo alargaram o presente, produziu incertezas especialmente no Brasil das contradições. Mas o que poderia catalisar um senso de mudança em relação aos dilemas sociais, que se tornaram mais evidentes na era da visualidade, pouco a pouco gerou mais indiferença por gestar estatísticas frias e que parte da população não queria priorizar. No mesmo país em que parte expressiva das elites já acessava a rede mundial

¹⁰⁷ Em entrevistas dos anos 2010 em diante, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni (um dos grandes nomes da TV Globo nas áreas jornalísticas e de entretenimento), revelou a preferência do chefe Roberto Marinho por Collor, e as indicações editoriais que o *Jornal Nacional* devia seguir para torná-lo mais “popular.”

¹⁰⁸ Em mais uma nota irônica da política brasileira, o “caçador de marajás” seria condenado por crime de responsabilidade em 1992 justamente por irregularidades nas contas públicas.

¹⁰⁹ O pacote de reformas, iniciado em 1994 (sob o governo Itamar Franco, vice de Collor) e chefiado pelo Ministro da Economia Fernando Henrique Cardoso (que se tornaria o próximo Presidente da República) combateu a hiperinflação e criou a moeda conhecida como *real*.

de computadores, a violência urbana vitimava cada vez mais: já no início dos anos 2000, um espantoso dado comparativo dava conta que “cinquenta mil pessoas são assassinadas a cada ano no Brasil. A taxa de homicídios do país aumentou 77% em vinte anos, passando de 15,2 homicídios por 100 mil habitantes em 1984 para 26,9 homicídios em 2004 – índice que nos situa entre os países mais violentos do mundo” (Ramos e Paiva 2007, 12-13). A correlação entre desigualdade e violência não é tão simples quanto possa parecer – algumas cidades e mesmo países com altos índices de pobreza não apresentam dados de homicídios tão significativos. Especialmente a partir dos anos 1980, quando a criminalidade urbana recebeu enorme atenção no debate público, especialistas de diversas áreas e correntes indicaram fatores intrincados responsáveis por uma violência estrutural que estaria intimamente ligada aos atentados contra a vida. Como revisou Alba Zaluar em 1999, há problemas derivados da essencialização de tal binômio desigualdade-violência, a começar pela ambiguidade do termo: “o problema parece estar em associar a violência, mero instrumento usado com maior ou menor intensidade, a um estado social permanente e excessivo na sociedade ou entre os excluídos, explorados ou dominados. Pois a violência sempre foi empregada, no Brasil e no mundo, para forçar o consenso, defender a ordem social a qualquer custo. [...] A questão parece estar, então, não na ausência do conflito, mas na sua forma de manifestação, que possibilita ou não a negociação pela palavra e que envolve diferentes personagens e relações” (11). Advogando por um entendimento multifacetado da violência no Brasil, que se aventure pelos meandros locais, mas também considere as consequências e contradições da globalização, a antropóloga esteve atenta aos perigos de se rebaixar a violência a qualquer ação, e então se banalizar até mesmo o estudo sobre o fenômeno da criminalidade. De qualquer modo, existe uma conjunção de indicadores sociais que associam, de maneira causal ou não, a perpetração de crimes como elementos que predisõem alguns indivíduos ao crime: podem ser considerados o *background* socioeconômico, a vulnerabilidade de alvos e a ineficácia de aparatos de controle e vigilância (Beato Filho e Reis 2000, 398). Formas de organização macroestrutural da sociedade que incidem sobre elementos vitais como emprego, moradia, saúde e cultura estão a todo tempo em diálogo com formas de socialização mais celulares e que, a depender de muitas variáveis dissuasórias, levam ao crime ou não (Cerqueira e Lobão 2004, 257-260).

O que a persistente fábula da Belíndia brasileira revela sobre as relações de violência, em especial no período citado? Embora simplificar o problema não seja a solução, indicando taxas de homicídio decorrentes puramente da desigualdade brutal, existe um paralelo interessante entre a imagem de um país cindido e as práticas de comunicação da virada do século, que conjugaram os conglomerados tradicionais às redes de computadores: a existência de realidades tão coexistentes quanto (tornadas) invisíveis foi processo por excelência da modernidade radicalizada. A chegada do século XXI, assim, trouxe novas maneiras de relatar realidades já ignoradas, que expunham Brasis rejeitados, atrasados, perigosos. Como pontuou Muniz Sodré, o tratamento da mídia à violência manifestou uma diferença radical entre o Brasil real e o Brasil simulado (2002, 37). Nesse sentido, e como já foi abordado em capítulo anterior, a miríade de abordagens audiovisuais sobre a violência contribuiu para debates insípidos ou problemáticos que, mesmo que trouxessem à baila fatores pertinentes para a reflexão, o faziam de maneira espetacular e sem profundidade. As transformações socioeconômicas e comunicacionais brasileiras do fim dos 90 para o início dos anos 2000 revelariam, mais tarde, que as instabilidades econômicas e democráticas volta e meia estariam presentes, de alguma forma, nas manifestações culturais sobre o medo e as mortes violentas. Em 1997, uma única obra literária seria responsável por lançar luz de maneira inédita sobre temas que circundavam a vida da grande parte da população brasileira, incluindo a criminalidade.

4.3. Cidade de Deus, cidade brasileira: um breve histórico das favelas e a desigualdade nas capitais

O livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, é emblemático na cultura brasileira por algumas razões: a primeira delas é o seu valor testemunhal sobre a vivência numa das favelas mais importantes do Rio de Janeiro, que dá título ao seu romance ficcional. Antecipando o clamor dos anos 2010 em diante por histórias de autores às margens dos grandes centros políticos e culturais, Lins criou uma ficção não-linear na qual suas personagens vão e voltam, sujeitas a uma casualidade extrema e brutal (Hamburger 2022, 190); a segunda tem a ver com a projeção de sua adaptação cinematográfica, dirigida por Meirelles e Lund em 2002, e que ganhou notoriedade internacional, além de

provocar intensos debates sobre a representação da violência na cultura brasileira; a terceira razão, e sua inserção neste segmento da pesquisa, está ligada às transformações da favela que o romance narra, com bases antropológicas. Lins, além de ter vivido dos seis aos trinta e seis anos na Cidade de Deus, participou de um projeto de iniciação científica liderado pela já citada Alba Zaluar com o sugestivo título “Crime e criminalidade nas classes populares” (Lins 2018).¹¹⁰ De maneira enfática, *Cidade de Deus* propõe uma série de reflexões sobre a diferenciação da criminalidade nos espaços que viu tão de perto: erigida nos anos 1960, a favela ainda comportava aspectos quase românticos dos que viviam à margem no Rio de Janeiro. Tudo mudou com a chegada do tráfico de drogas, entre os 1980 e 1990. Essa inflexão afeta todas as personagens e situações de Lins, no que pode ser considerada também uma nova percepção sobre as periferias e sobre a violência no Brasil. No seguinte trecho, é possível ver de que modo o escritor construiu sensações sinestésicas sobre a evolução habitacional de que poucos¹¹¹ trataram: “ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas” (Lins 2012, 16). A “neofavela” a que o autor atribui novas movimentações e negociações de fato veio a se tornar questão nacional quando problemas óbvios das urbes brasileiras, e não só das favelas, ganharam as manchetes: moradias precárias, saneamento básico ineficaz, opções educacionais e culturais escassas, e, claro, crimes contra o patrimônio e contra a vida recebendo atenção espetacular.

Como demarca Oliveira (1985), o primeiro aglomerado associado ao termo favela teria sido o do Morro da Providência por volta de 1895, mas seria nos anos 1940 e 50 que a imagem social da favela (inclusive como problema urbano) viria a se constituir. Originadas pelo deslocamento de grandes populações para perto de centros urbanos,

¹¹⁰ Cf. artigo de Keila Prado Costa (2008), que rastreou os modos como as diferentes edições de *Cidade de Deus* (1997 e 2002) absorveram influências do trabalho de Zaluar, do filme de Meirelles e da crítica literária de Roberto Schwarz, demonstrando que a circularidade narrativa pode tomar o livro enquanto fonte, como continuidade do cinema e como baluarte da recepção ou reconhecimento especializado.

¹¹¹ Antes de Lins, dois títulos se sobressaem por terem criado imaginários sobre favelas: *O cortiço* (Aluísio Azevedo, 1890) é precursor da temática naturalista da abordagem sobre as habitações marginalizadas. *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (Carolina Maria de Jesus, 1960), além de marcada oralidade que Lins e outros explorariam adiante, possui carga testemunhal rara.

moradores das comunidades sempre enfrentaram um dilema habitacional: aos olhos da lei, por estarem em posse de áreas não reconhecidas como residências, são invisíveis. Ao mesmo tempo, sofrem sucessivas tentativas de controle e remoção, além do estigma de “estarem onde não deveriam estar.” Ironicamente, muitos dos assentamentos criados nas periferias e em localidades nada ideais tiveram apoio oficial para se estabelecer. Em São Paulo, por exemplo, houve ocupações estimuladas pelas prefeituras ainda nos anos 40 e 50 (Paulino 2007, 75), o que demonstra o caráter simultaneamente leniente e doloso do poder público em relação à favelização das cidades. O jeito como os meios de comunicação, em especial a partir dos anos 1980, passaram a tratar a “questão” da favela como uma ameaça que se espalharia sem controle por todas as cidades obviamente não tem embasamento: cada grande cidade possui características muito distintas que desaguam em moradias precarizadas também singulares. Dito isso, algo em comum, em relação às comunidades periféricas brasileiras se manifestaria na virada do fim do século, quando questões de urbanização das metrópoles ganharam renovada preocupação, as lideranças comunitárias e populares passaram por reorganizações e mesmo a atenção discursiva de instituições se voltou à cidadania e garantia de direitos dentro das favelas (Brum 2019). Infelizmente, a atenção nacional às favelas (em especial no início dos anos 2000) veio acompanhada de repulsa e preocupação por conta dos episódios de violência que tomaram os noticiários, provando que o interesse público pelos espaços favelizados na realidade só ganha mesmo tração quando a escalada de violência é vista como desproporcional e transborda para o restante da cidade. Um acontecimento marcante dos anos 2010 nesse sentido é a intervenção federal de 2018, a qual, por meio do artigo 34 da Constituição de 88, convocou as Forças Armadas para agir sobre a segurança pública do estado do Rio de Janeiro, em recurso legal inédito em tempos democráticos.



Figura 27: corpo desce o morro em 2018. Ao recorrer ao Exército para monitorar as favelas cariocas, o Estado brasileiro concretizava legal e fisicamente a associação entre violência e tais espaços.

Os moradores de favelas como a da Coreia, Vila Kennedy e outras foram sujeitos a revistas cotidianas e até mesmo fichamentos obrigatórios, em demonstração de força que não teve efeito categórico sobre a criminalidade. Na realidade, relatórios analisados pelo Centro de Estudos de Segurança e Cidadania demonstram que houve um combate mais expressivo a crimes contra o patrimônio, enquanto a resposta aos atentados contra a vida humana foi desmesuradamente violenta, conforme o aumento de mortes por agentes de segurança indicam. Segundo a crítica de Pedro Paulo dos Santos da Silva, “o modelo adotado pelo GIF [(Gabinete da Intervenção Federal)] foi o mesmo em voga no Rio de Janeiro há décadas, o qual tem como alicerces o confronto em regiões de maior ‘periculosidade’ e os tiroteios que paralisam a vida de milhares de pessoas (2019, 13). A teoria de que uma mão pesada poderia agir sobre os índices de fato assustadores de homicídios nas periferias brasileiras raramente se estrutura no combate às raízes sociais dos confrontos motivados pelos tráficos de drogas e armas, por serem essas problemáticas muito mais abrangentes que os espaços favelados. Tal como *Cidade de Deus* ironizou, o consumo de entorpecentes pelas elites cariocas jamais foi visto como o real inimigo a ser combatido – essa associação extremamente predatória, mas mantida sob o véu da hipocrisia, em última instância previne ações fascistas de “resolução” para

que as favelas simplesmente se exterminem, apaguem-se do mapa – mas isso não impede, nem de longe, que haja esforços retóricos e literais nesse sentido.

A favela brasileira é mais que um emblema sociológico. Sua importância histórica vai muito além da dimensão trágica que circunda suas condições sociais – é possível destacar, sem dúvida, as estatísticas que exibem um crescimento na proporção de moradias em condições precárias: “dados do Censo de 2010 mostram que o número de brasileiros vivendo nessas condições [faveladas] passou de 6,5 milhões no ano 2000 para 11,4 milhões em 2010, distribuídos em 6.329 aglomerados subnormais situados em 323 municípios; 88% desses domicílios estão concentrados em 20 grandes cidades” (Pasternak e D’Ottaviano 2016, 77). Mais que a questão friamente numérica, sobressai-se a condição cultural constantemente atrelada aos cidadãos favelados. É verdade que algumas favelas receberam melhorias em diversas áreas ao longo das décadas e ações vindas de dentro e com apoio externo vingaram projetos sociais importantes. Da mesma maneira, expressões subjetivas sobre a favela pelos favelados encontram força na música, nos vlogs, shows e filmes. Ainda assim, muitos estigmas sobre a favela relacionam-na imediatamente ao crime e à violência – pouco se discute sobre a vitimização das populações faveladas, as mais afetadas pela criminalidade e falta de suporte estatal; usada como figura fácil de exclusão do outro, a favela brasileira historicamente moldou a identidade de muitos estados brasileiros por concentrar, nesse modelo social engessado e visto de fora, uma das maiores contradições nacionais: a favela não é anômala, e sim causa e consequência diretas do que a circunda. Em outras palavras, a urbe que foge da favela estigmatizada é a mesma a criar as condições para que a favela carregue todo o peso de expor a desigualdade em sua dimensão mais crua.¹¹² Depois de uma euforia econômica experimentada nos governos Lula I e II, o Brasil enfrentou uma recessão justamente nos anos 2010, o que impactou, como era de se esperar, extratos sociais de modos completamente diferentes: indicadores econômicos positivos do início dos anos 2000 não apenas se estagnaram como sofreram um retrocesso, como investigaram Barbosa, Souza e Soares (2020): “as quedas contínuas da desigualdade e da pobreza foram interrompidas e revertidas. [...] O que é indiscutível é

¹¹² Cf. em Cardoso (2021a) uma reflexão sobre como visões e criações faveladas podem lançar luz sobre essa falsa dicotomia entre as favelas e o restante dos espaços brasileiros, uma vez que “as periferias não são o ponto cego, a parte estranha do todo – elas obram, à revelia dos sistemas de opressão, o Brasil real” (138).

que tamanha guinada significa que os anos 2010 foram uma década perdida no combate à pobreza e à desigualdade. Os retrocessos trouxeram os indicadores de volta para níveis iguais ou piores aos observados no começo da década” (35). O uso do termo “década perdida,” tal qual aplicado por teóricos aos anos 1980, é sintomático de um adensamento de diversas crises no período, incluindo-se a política. Os próximos itens deverão abordar episódios impactantes na vida brasileira a dialogar diretamente com os espaços urbanos e marginalizados, bem como com a segurança pública.

4.4. Desilusão política, protestos de 2013, impeachment II

A participação política das massas foi historicamente negligenciada nos palcos de decisões nacionais, mas a redemocratização – especialmente pelo simbolismo das Diretas Já – incutiu, entre outras percepções, a de que a população brasileira possui, sim, agência por meios que não apenas os votos eleitorais.¹¹³ Os caras pintadas,¹¹⁴ quando do impedimento de Collor, reforçaram a ideia de uma juventude consciente e engajada nos rumos do país, ainda que de maneira pontual. Nos anos 2010, todavia, o clima político seria outro. Como dito, a crise econômica impactou sobremaneira o espírito nacional: subempregos e empregos informais se converteriam na única possibilidade para milhões de trabalhadores, capitais superpopulosas apresentaram ainda mais dificuldades de mobilidade e moradia e o impacto de denúncias de corrupção e subsequentes condenações nas esferas estaduais e federais conferiram suspeição e pessimismo a vários debates públicos. No Rio de Janeiro, a título de exemplo, o governo do estado iniciava uma derrocada brutal que culminaria na prisão de sucessivos governantes. Sérgio Cabral, em 2013, obteve apenas 12% de aprovação da população.¹¹⁵ Não por acaso, o tópico da segurança pública se tornou mais candente que nunca: as Unidades de Polícia

¹¹³ A noção de uma massa popular pacífica e avessa a confrontos tem sido cada vez mais revista no meio acadêmico, de forma que insurgências e modos de resistência (principalmente, mas não só no período colonial) rediscutem a importância do povo nas guinadas políticas brasileiras.

¹¹⁴ Movimento estudantil cuja atuação foi fundamental para pressionar o impeachment de Collor. Caracterizaram-se pelos rostos pintados em verde e amarelo e influenciaram manifestações em várias capitais do país.

¹¹⁵ Em 2016 Cabral renunciaria ao cargo, e a partir de 2017 seria réu de diversas condenações por desvio e lavagem de dinheiro, formação de quadrilha, propina e outros.

Pacificadora, que, em 2008 subiram os morros de diversas comunidades cariocas deram margem para diversas opiniões sobre resoluções de curto e longo prazo da criminalidade no Rio – como sempre, as favelas protagonizaram a discussão sobre violência no Brasil. Entre números de redução de crimes, o controle pelas UPPs de eventos criados por moradores favelados e um caso emblemático de abuso de autoridade (“Onde está o Amarildo?”¹¹⁶), as estratégias de tomadas dos espaços periféricos com vistas à contenção e controle ganharam força no período. O pai da expressão Belíndia, Edmar Bacha, em entrevista ao Estado de São Paulo em 2010, sintetizou um pensamento corrente à época: “nossa consciência de culpa é tão grande, vivemos numa sociedade tão desigual, que foi muito difícil dissociar a violência da distribuição de renda. Durante muito tempo, havia a perspectiva de que não resolveríamos a violência sem fazer distribuição de renda. Mas temos que tratar essa questão fora de qualquer mascaramento ideológico. A violência no Rio se resolve com controle territorial. Isso ficou claro com as UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora), que estão dando certo e se multiplicando” (Rodrigues 2010). A divisão entre uma população que resolve a “questão da violência” e outra massa que habita espaços problemáticos remete à manipuladora construção cultural da favela tratada anteriormente.¹¹⁷ Local de confronto e a ser conquistado, por essa lógica perversa, a favela brasileira servia mais uma vez como código de acesso a expressões classistas e autoritárias de vários segmentos da sociedade brasileira.

Em 2013, ecoando movimentos como a Primavera Árabe e a Ocupação da Wall Street (pelo integração que as mobilizações exerceram através das plataformas e dispositivos digitais), cidadãos das Jornadas de Junho tomaram as ruas brasileiras primeiramente para insurgir contra o aumento de tarifas de transporte, mas logo as pautas se expandiram (segurança pública e serviços públicos, bem como demandas específicas de profissionais em greve), assim como as cidades a acolher tais protestos aumentaram expressivamente em número. Resumindo de maneira potente e popular os clamores de

¹¹⁶ O pedreiro Amarildo Dias de Souza foi detido por policiais e levado a uma UPP da Rocinha em 2013, quando simplesmente desapareceu. Sua morte ganhou enorme repercussão na imprensa, e em particular nas redes sociais, com destaque para o Facebook e o Twitter.

¹¹⁷ A cisão de cidades também deve ser entendida sob uma perspectiva racial. Cerqueira e Coelho (2017) atualizam a expressão Belíndia, ao tratar dos números de homicídios no Rio de Janeiro, para Belduras, “onde alguns teriam chances equivalentes de vitimização à de um belga e outros à de um hondurenho” (31). Essa disparidade, segundo os achados dos autores, vitimam violentamente mais as populações brasileiras afrodescendentes.

insatisfação contra a classe política, logo os movimentos de junho viram surgir partidos políticos e segmentos mais conservadores ou extremistas se aproveitando da visibilidade que as Jornadas conferiram a pedidos *anti-establishment*. Acima de tudo, ganhou corpo uma crítica massiva, dispersa (também graças às redes) e virulenta às condições da democracia brasileira. Os homens e mulheres eleitos, ao representar mais que poder, e sim corrupção, passaram a angariar ódio e oposição radical por grande parte da população. Qualquer assunto associado ao termo “política” causava espécie, mal-estar e revolta – muitas vezes, não sem razão. Seja por fenômenos contextuais ou mais estruturais da história brasileira, tornou-se comum denunciar a falência do Estado brasileiro. Entrevistado por O Globo, o criador de *Cidade de Deus*, em 2018, assim discutiu as relações entre violência estrutural e a violência urbana nas favelas: “o cara não vira traficante porque quer. A vocação do ser humano é ser médico, advogado, professor, trabalhador bem remunerado, morar bem e não viver na favela com fome, sem dinheiro, com lixo para todo lado, estudar numa escola horrível, sem assistência médica. É isso que causa violência. E é fácil de resolver, através de educação de qualidade, assistência social, distribuição de renda. Mas não há vontade política. O Brasil está desgovernado, corrompido em todos os setores. A maioria dos políticos é bandida. Eu sinto pelo povo que vive nas comunidades, em sua maioria, negro, mestiço, nordestino migrado, vitimado” (Lins 2018). Essa visão desiludida sobre a política e suas potencialidades desperdiçadas perpassou a década de 2010 no Brasil, refletida em vários espectros políticos. Ivana Bentes (2018) nota que se tratou, sobretudo, de uma crise de representação generalizada – não apenas o governo incumbente, mas partidos e universidades se viram incapazes de responder às demandas de junho de 2013. A escolha do Rio de Janeiro como sede da Copa do Mundo de futebol de 2014 e das Olimpíadas de 2016, e os escândalos que envolveriam todo o processo de eleição, construção de estádios e parques, deixaram milhões atônitos com mais uma evidência da proposital separação completa entre um Brasil cheio de virtudes, “cartão-postal,” e o país precário e violento. A soma de indignações atravessou as mídias e encontrou materialidade na cultura, que conjugou diversas palavras e imagens de ordem e afeto. O caso do menino Bernardo, por exemplo, por ter ocorrido em 2014, capturou parte desse sentimento nos vídeos de homenagens postados no YouTube.



Figuras 28 e 29: no vídeo (2014) de homenagem à criança assassinada, temas de justiça e indignação.

A expressão “acorda, Brasil!” se popularizou durante as Jornadas de Junho, nas quais a bandeira nacional e as cores verde e amarelo foram gradativamente ganhando protagonismo. O termo “padrão FIFA,” em referência ao Mundial de 2014, expressava a ironia contida no padrão de excelência buscado para representar o evento cultural e desportivo num país que desprezava padrões mínimos de democracia e cidadania. As palavras de ordem e justiça também conquistaram as discussões populares, como se um legalismo fosse a panaceia dos problemas sociais – o anjo infante que olha pela população desamparada reforça a tese de que a indignação das massas buscava por personagens, leis e histórias que simplificassem e dessem sentido ao cotidiano massacrante que se se construía nas notícias que iam da política e esporte aos crimes cotidianos ou bárbaros. O acirramento dos ânimos em relação à violência urbana, através de linchamentos e reações igualmente violentas a assaltos era diretamente proporcional ao que as urnas indicavam.

Após uma eleição presidencial bastante disputada e na qual Dilma Rousseff (do mesmo Partido dos Trabalhadores de Lula) saiu novamente vitoriosa em 2014, formaram-se as condições perfeitas para a organização de grupos de oposição ao governo mais organizados e alternativos à oposição política representativa. Valendo-se de uma complexa mecânica envolvendo essencialmente a criminalização da política, indivíduos e instituições promoveram ideais que se provariam antidemocráticos, por almejarem a ausência total de mediação entre povo e poder. Como elabora Santos (2016), essa dinâmica resgata o histórico do Estado de exceção que o Brasil viveu durante a ditadura e que, mesmo após a redemocratização, envolveu negociações judiciais e legais que,

em última análise, propagavam o punitivismo como solução para as complexidades nacionais. Como escreveu o professor do Departamento de Direito Público da Universidade Federal Fluminense, nos anos 2010 isso foi deliberadamente reforçado por veículos de comunicação de massa quando do debate sobre corrupção e violência em geral: “a pouca ou nula visibilidade que a mídia confere ao tratamento estatístico – quando opta pela exposição da violência por casos exemplares – estimula a criação artificial de ‘bodes expiatórios’ facilmente identificáveis pelo público. A criminalização destes canaliza os sentimentos difusos de medo e de injustiça, produzindo legitimidade social à repressão e realimentando o sistema penal, mesmo que sob falsos parâmetros” (198). A associação entre crime e política que prosperou em tantos sites, jornais e mesas de bar no período atingiria um auge no processo de impeachment de Dilma, em 2016. Após perder o apoio político do congresso e enfrentar a difícil crise econômica, além dos protestos primeiramente difusos, e depois altamente especializados, a Presidente enfrentou o processo de impedimento de maneira crítica, porém pacífica. O ritual democrático que a retirou do cargo, principalmente depois das infrutíferas tentativas de processos contra Jair Bolsonaro, anos depois, evidenciaria o amargo aspecto conspiratório contra Dilma. Foi, aliás, o voto público pelo impeachment daquele que ocuparia a presidência a partir de 2018 que melhor simbolizou a onda de criminalização política e violência retórica que o levaria ao poder: “perderam em 64. Perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula, que o PT nunca teve. Contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo, pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff! Pelo Exército de Caxias, pelas nossas Forças Armadas! Por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim!” Ao mencionar Brilhante Ustra, condenado por assassinatos e torturas durante o regime militar, o então deputado reanimou um passado vergonhoso para o Brasil: Dilma Rousseff foi torturada por semanas em 1970. Que Bolsonaro encarne o pensamento punitivista e mais violento possível contra a ocupante do maior cargo da República demonstra, na melhor das hipóteses, leniência com tal discurso. Na pior, juntamente com o fato de que ele seria eleito em questão de anos para o mesmo cargo, que os anos 2010 solidificaram tal retórica em larga escala.

4.5. A ascensão de Bolsonaro: novas ou velhas retóricas de violência?

Como Jair Bolsonaro, deputado por mais de vinte anos, mas sem expressão nacional até 2018, manejou a opinião pública para angariar tantos votos e se tornar Presidente do Brasil? Embora se possa pensar nos efeitos de fragmentação extremada que as redes sociais proporcionaram (os fóruns e contas focadas em perspectivas radicalizadas da política proliferaram antes e especialmente depois de sua eleição), o traquejo de Bolsonaro em exhibir, sem remorsos, opiniões racistas, homofóbicas e sexistas não é fruto da era digital. Realmente, foi sua associação com canais televisivos, em particular programas de auditório em que foi convidado exatamente para externar o que era tido como “polêmico” que fincou sua persona no imaginário brasileiro. Afinal de contas, como narra Luiz Maklouf Carvalho em *O cadete e o capitão: a vida de Jair Bolsonaro no quartel* (2019), Bolsonaro fez carreira política precisamente por ter saído pelas portas dos fundos do Exército. No meio militar, era tido como piada ou com desconfiança, e chegou a ser julgado por planejar um atentado terrorista. Uma vez que adentrou o congresso brasileiro, sempre representando o Rio de Janeiro, não propôs ou apoiou nada que o catapultasse ao primeiro plano da cena política. Os shows sensacionalistas, no entanto, capitalizaram nas suas falas “controversas,” que até certo ponto soavam cômicas para parte da elite, mas que em parte representavam, sim, um pensamento nacional de raiz ultraconservadora.



Figura 31: em 2016, Bolsonaro participa do *Superpop*, e polemiza sobre sexualidade e segurança pública.

No que tange à segurança pública, Bolsonaro sempre reproduziu o senso comum de que a violência se resolve com violência – portanto incorrendo na lei de talião que convenientemente ignora os crimes cometidos por autoridades, que circundam e por vezes mesmo se relacionam aos assassinatos e roubos que se tornam midiáticos. Frases como “a polícia tem que matar mais” revivem a concepção autoritária brasileira segundo a qual o aparato estatal poderia desmedir a força e o controle dados à situação criminal. “Bandido bom é bandido morto” é outra expressão que cresceu e muito em importância para apoiadores de Bolsonaro antes e logo após sua eleição, mas não só: para os espectadores de *Superpop* e outros programas, a frase poderia carregar apenas um efeito de choque e contraposição aos discursos mais amplos sobre violência (sistematicamente nomeados como “defensores dos direitos humanos”), ou mesmo denotar um excesso justificado na realidade excessivamente violenta e que as massas necessariamente vivenciam, em diferentes graus. Nesse estranho, mas constante apelo ao maravilhamento em relação a discursos violentos, o deputado soube negociar emoções de ouvintes e consumidores de espetáculos culturais, mesmo que sob o manto de uma simplicidade rude e indolente.

Houve, portanto, uma aderência popular aos métodos de justificação retóricas (em particular nos anos imediatamente anteriores à eleição presidencial de Bolsonaro), e por uma série de razões. Em *Olho por olho? O que os cariocas pensam sobre “bandido bom é bandido morto”* (Lemgruber et al. 2017), alguns pontos fundamentais vêm à tona: o enfraquecimento das práticas e discursos sobre os direitos humanos no pós-ditadura (há uma associação errônea mas comum entre pregar pelos direitos humanos universais e ser contra a polícia e/ou a favor do crime); a descrença no sistema judiciário, ligando-se a isso a ideia de que não se pune suficientemente no país; uma fronteira histórica interpessoal segundo a qual certos cidadãos são tidos como “outros” e “inferiores” – os efeitos escravocratas e racistas normalizaram que populações negras, indígenas e pobres tenham sido constantemente rebaixadas e desprovidas de direitos fundamentais. Numa cultura de justificação contemporânea, como dizem os autores, a normalização e consumo da violência servem a processos maniqueístas para se relatar a criminalidade urbana.

O modo como as plataformas digitais criaram condições perfeitas para a socialização individualizada e fanatizada acabou por vocalizar um extremismo – mesmo que em forma de meme ou trollagem – para o qual uma frase clichê como “bandido bom é bandido morto” consegue se converter em slogan replicado e que identifica pares e afins. A expressão “CPF cancelado,” que faz alusão ao documento de identidade brasileiro único e, portanto, a um indivíduo exterminado, é corrente na internet e nos blogs e contas de *streaming* devotadas ao noticiário policial sensacionalista.



Figura 31: o apresentador Sikêra Jr. lucrando com a morte. O título do vídeo em sua conta no YouTube, “CPF cancelado com sucesso” (2018), demonstra o justicamento midiático em sua forma mais óbvia.

Mas seria recomendável culpar de maneira peremptória as redes sociais pelo radicalismo do discurso punitivista no Brasil? Para Moreira (2015), por exemplo, “estamos vivendo uma época de justicamentos midiáticos, de linchamentos reais e virtuais. Nunca o discurso do ‘bandido bom é bandido morto’ foi tão evocado e as evidências cada vez mais gritantes de apoio a essa permissividade são invariavelmente registradas por smartphones e suas posteriores postagens. Elas não geram apenas um mal-estar dentre seus opositores, mas, de fato, o reconhecimento de tentativas de solidificação de um certo discurso mais centralizado tem se configurado, felizmente não ainda em sua totalidade: o da vingança e de uma centralidade em se higienizar o ‘mal’” (101-102). O receio do autor, justificado, associa a inabilidade de controle das plataformas e aplicativos com o possível surgimento de uma união em prol do discurso de justicamento. Em certa medida, é exatamente essa centralidade que Bolsonaro conseguiu tomar para si, com promessas de armar a população e diminuir leis sobre a maioria penal. Dito isso, é preciso se pensar em como a relação entre os espetáculos

televisivos policiais e os veículos sensacionalistas sempre abriam caminhos para a consolidação de um pensamento maniqueísta sobre a criminalidade. O professor emérito da UFRJ Muniz Sodré, já em 2002, alertava para as tendências de tais comunicações de violência massivas:

Na atmosfera generalizada de *horror show*, em que o sofrimento do outro e o medo do coletivo são produzidos como espetáculo, irrompem os discursos moralistas, as pregações em favor do retorno à velha moralidade, como instrumentos de gestão burocrática (policial, estatal) dos riscos de catástrofe. O apelo implícito à proteção dos que detêm o monopólio da violência legítima – ou seja, o Estado com seus dispositivos armados – acaba ensejando o desenvolvimento, na vida real, de uma ideologia policialesca de vigilância e de segurança públicas, aonde vão desaguar algumas das diretivas da velha direita política. (Sodré 2002, 99, destaques do autor)

O que Bolsonaro reelaborou, na esteira das incertezas econômicas e políticas do país, foi o antigo discurso punitivista e simplista que sempre lhe deu passe livre para estar na televisão como antítese grosseira de um mundo em transformações. Assim, a unificação da “militância cultural do evangelismo, a narrativa messiânica de um mercado livre desenfreado, o anti-intelectualismo da extrema-direita e a ordem violenta do policiamento militarizado” (Funari 2021, 12) construiu um movimento grande o suficiente para tornar o discurso de Bolsonaro algo oficial. Apegar-se à sua figura *anti-establishment* (que nunca foi verdadeira, visto que ele mesmo foi deputado por décadas) parece ter sido um salto nem tão difícil para muitos eleitores/espectadores/consumidores, quando as pautas policiais, políticas e de costumes sempre se misturaram nos espetáculos das indústrias de cultura com incrível desfaçatez. A crise da política dos anos 2010 que resultou na eleição de um ex-deputado sem qualificações para o cargo – mas ainda assim uma figura com ascendência para parte da massa – é, portanto, uma crise que conjuga fatores econômicos, sociais e culturais de plena efervescência de segmentos populares, revoltados com problemas estruturais antigos e tornados ainda mais evidentes pelas redes. A persistência das aflições brasileiras, por mais multifacetada que se faça, encontrou e tem encontrado nas expressões culturais os mecanismos de estabilidade – um deles, o que relata a morte, midiaticizado desde muito tempo com tons punitivistas, espetaculares, maniqueístas e sensacionalistas. É primordial, assim, que sejam investigadas as relações entre os relatos, seu contexto histórico, e os modos como tradicionalmente os imaginários sensacionalistas e punitivistas trataram dos assassinatos

brasileiros. Mas é, também, igualmente importante colocar-se uma lente de aumento nas contingências e particularidades de cada caso criminal digitalizado nos anos 2010. É só ao se buscar as especificidades que conjugaram materialidade e as dinâmicas de poder que os estudos de caso, trabalhados a partir de agora na segunda parte da tese, contribuirão para uma reflexão sólida sobre a mediatização digital de casos de homicídio no Brasil da década de 2010.

Parte II

5. Das notas de cem, dos vinte centavos: o espetáculo em fluxo de MC Daleste

5.1. Introdução

*Eu errei, eu sei, preferia pena de morte
Confinado, vigiado, entrei pro Big Brother
Cometi crimes e crimes, meu ódio tomou fermento
Podem prender meu corpo, mas jamais meu pensamento
MC Daleste, Pensamentos trancados*

Em 2013, quando se apresentava na periferia de Campinas, no estado de São Paulo, o músico Daniel Pellegrini (nome de nascimento de MC Daleste) foi atingido por disparos fatais feitos por arma de fogo. O homicídio do jovem de vinte anos notabilizou-se não apenas pela vítima ser um dos expoentes da vibrante cena brasileira musical, como pelo fato das imagens e sons digitais de sua morte circularem imediatamente após o trágico evento. Passada uma década, vídeos no YouTube organizam um enredamento bastante peculiar: na mesma plataforma em que se pode apreciar a música de MC Daleste, coexiste a “videografia” de seu assassinato. A presente reflexão tem como objetivo: destacar o impacto da digitalização na indústria musical; contextualizar a obra musical de MC Daleste, que, por si só, é excelente amostra de como questões sociais e criminais foram articuladas pela cultura musical; demonstrar como, afinal, os enredos de morte na era das plataformas respondem tanto a gêneros narrativos (musicais, televisivos, culturais) quanto a enredamentos da modernidade, notadamente a falência do poder público e sua desconexão com as camadas populares.

Tanto as letras de Daleste quanto seus vídeos musicais dialogam com a sua morte digitalizada, que então passa a existir em condições bastante específicas: os artefatos sobre sua morte, em particular no YouTube, reelaboram os rastros artísticos de Daleste, e de igual maneira tons e estilos do sensacionalismo televisivo. Confinado num espaço conectado e vigiado, como diz sua canção sobre um presidiário, Daleste se tornou figura emblemática por como suas canções e trajetória de vida se ligaram intimamente ao seu fim violento – seja pelos alertas (ou paixões) sobre o dinheiro, seja pela alusão explícita à violência urbana e policial. Também relevante é constatar a possibilidade da plataforma de incluir comentários sob os vídeos, o que escancara como a prática cultural do luto coletivo tem sido remodelada e apropriada pela lógica da internet, quando o espetáculo cultural massivo elide o acordo tácito e ético do respeito à vida humana.

5.2.1. Indústria musical: crises e reinvenções

O que aqui se convencionará chamar “indústria musical” pode conotar diferentes atividades, entre elas a produção e a gravação de fonogramas ou instrumentos, a viabilização de concertos e shows, e os mais recentes desenvolvimentos na área de software e edição de música. Antes da expressiva transformação digital infligida a este campo criativo e cultural, houve rearranjos que merecem alguma atenção. Comumente se pensa na associação entre o segmento radiofônico e o fonográfico – e é evidente que seus diálogos vão muito além dos suportes de transmissão sonora. Há influências recíprocas sobre os estilos e artistas colocados em destaque (seja em programas ou pelas gravadoras), no que constitui um movimento musical mais amplo e que viaja por várias mídias. Mas a relação entre a televisão e a indústria musical é especialmente importante no Brasil: os anos 1960 e 1970 solidificaram um cenário profissionalizado da música altamente impactado pelos festivais de música televisionados, pelas trilhas de telenovelas e que se voltava principalmente aos polos do Sudeste – a se notar acima de tudo, as gravadoras multinacionais estabeleceram fortes vínculos com a cultura, ao viabilizar os trabalhos de grandes artistas nacionais e internacionais em solo brasileiro (Vicente e de Marchi 2014, 17-18). Os anos 1980 e 1990 trouxeram mudanças econômicas e tecnológicas que muito influenciaram as estratégias das indústrias culturais. A já mencionada “década perdida” impôs readequações de mercado a um mundo globalizado cujas crises podiam se observar cada vez mais facilmente à distância. Enquanto os mercados mais nichados de música obtiveram grandes êxitos com gêneros como a música infantil (Xuxa) e o sertanejo (com inúmeras duplas, geralmente oriundas do Centro-Oeste do país), a segmentação de estilos foi ainda mais explícita quando o consumo de música passou a se dar principalmente pelos CDs (*compact discs*). Gêneros regionais descentralizados em essência (axé, pagode, funk, brega) expressaram ritmos antes periféricos que agora atingiam escala massiva de vendas e alcance midiático. Mesmo com as dificuldades no horizonte econômico mundial, as décadas do fim do século XX no Brasil davam mostras do vigor da indústria musical brasileira, seja pelo apelo popular de artistas dos mais variados estilos e percursos, seja pelas cifras que movimentavam o mercado. Como contaram Vicente e de Marchi,

Ao final da década de 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural entre seus produtos. Ao contrário do que ocorrera na década de 1970, desta vez, esse círculo virtuoso estava ancorado na atomização da produção e, portanto, na exploração de nichos musicais. Porém, essa diversidade da produção ainda se encontrava fortemente dependente das decisões das grandes gravadoras instaladas no eixo Rio-São Paulo. Afinal, eram elas que controlavam os principais sistemas de distribuição de discos físicos para as diferentes regiões do país e mantinham um estreito laço com os meios de comunicação de massa de alcance nacional. Não obstante, as condições estavam postas para uma nova fase de reestruturação desse negócio, a qual viria com o advento das redes digitais de comunicação. (Vicente e de Marchi 2014, 27)

É importante salientar aqui a capacidade da música popular, em essência, ter assimilado diferentes estilos para alcançar grandes porções do público brasileiro (e internacional), mas como o trecho destacado nota, a intermediação dos produtos musicais, mesmo que exitosa se provou bastante restritiva. Ao modo das empresas de comunicação afeitas a monopólios, as corporações musicais elevaram artistas a níveis de estrelato jamais pensados, porém a custos elevados: controle artístico, participação nos lucros de várias atividades dos artistas, bem como exaustivas rotinas de divulgação midiática. Ora, isso também significou que tais mediadores culturais (*gatekeepers*) pautavam o grosso da cultura musical brasileira em larga escala por deterem controle sobre produção e distribuição. Isso mudaria, em essência, na virada do século: com a internet e as mídias digitais, as indústrias musicais observariam mudanças drásticas.

Outras possibilidades a partir do armazenamento e compartilhamento digitais se mostraram, a princípio, insubordináveis a um sistema de mediações tão hierarquizadas. Afinal, tornou-se viável conceber, produzir e distribuir uma obra musical sem o suporte de grandes gravadoras. Isso, contudo, pode facilmente levar a uma perspectiva utópica focada na descentralização e horizontalização da indústria musical, o que pode induzir a falácias sobre produção e consumo de música. Como observa David Hesmondhalgh sobre a maneira espetaculosa com que a digitalização da indústria musical se deu (por um lado, as grandes corporações culpando a internet pelo declínio no consumo de CDs, e, por outro, otimistas vislumbrando a conquista dos meios e, portanto, dos discursos culturais), uma crise ou reinvenção a partir das tecnologias deve ser mais alongada historicamente, uma vez que já houve transformações significativas a indicar que “o destino das indústrias musicais não deve ser entendido apenas em termos de vendas. O negócio da música é fundado em direitos, e as possibilidades de explorá-los têm crescido

de maneira constante ao longo do tempo” (2009, 65). Isto para dizer que o comando financeiro de empresas transnacionais sobre produtos brasileiros musicais não necessariamente se diluiu. Na realidade, o que os modelos financeiros envolvendo música distribuída e ouvida por *streaming* têm sugerido é que as grandes empresas tecnológicas souberam mediar os tradicionais mediadores, ou seja, colocar-se como agentes fundamentais na permanência de hierarquias de produção e distribuição. Spotify e Apple Music não produzem os fonogramas das indústrias musicais, mas são hoje mediadores essenciais para a distribuição massiva de música – e ao mediar o que os selos e gravadoras já medeiam (o artefato/gravação/espetáculo musical), as plataformas estabeleceram mais uma instância de poder nas indústrias musicais. Por outro lado, o barateamento de gravadores, estúdios portáteis e mesmo a acessibilidade de ferramentas online foram responsáveis pelo surgimento de fluxos criativos de excelência e cuja autonomia é sempre enfatizada – o próximo subtópico focará num desses exemplos. Mas adota-se aqui *reinvenção* por esta sugerir que um desenho cultural da indústria musical brasileira já existia antes da digitalização: a diversidade de gêneros que, em larga escala, fez surgir os nichos de enorme sucesso, solidificou-se ainda na era dos CDs e adentrou a era digital, podendo então aprofundar a fragmentação. Materialmente, os portáteis individuais se multiplicaram e, musicalmente, o conceito da internet como grande catálogo permitiu segmentações extensas. De podcasts dedicados a gêneros regionais a canais do YouTube que tomaram para si a importância de difusão musical que a televisão já teve (pense-se no impacto da MTV até o fim do século XX), a mediação musical digital apresentou respostas ainda incipientes para o sustento dos músicos e profissionais da música que não alcançam o estrelato – mas não há dúvida de que também provocou movimentações surpreendentes em composições outrora engessadas das indústrias culturais.

A indústria musical, em particular, sempre foi ponta de lança no avanço de tecnologias (um dos motivos mais aparentes é o do reduzido espaço ocupado pelas ondas sonoras nos suportes historicamente mercantilizados), e não seria diferente no processo de digitalização. No mar cultural em linha, de navegação aparentemente livre e democrática, a palavra “pirataria” viria a lembrar os fluxos de poder previamente estabelecidos: entre ouvintes e produtores de música, uma mediação necessária e legalmente acordada; nas brechas materiais e discursivas, no entanto, a criatividade

musical e artística sempre encontrou inspiração e vocação. Uma dos gêneros musicais brasileiros mais emblemáticos, por expor as contradições da produção autônoma e ao mesmo tempo subordinada aos modelos macrofinanceiros, é o do “funk ostentação,” analisado a seguir.

5.2.2. O gênero do “funk ostentação” e as novas práticas de produção e consumo de música no Brasil

Um dos gêneros musicais brasileiros mais populares e surgido nas periferias do Rio de Janeiro é o funk.¹¹⁸ Embora suas origens remetam à *soul music* norte-americana e às fusões com outros sons nacionais, foi na década de 1980 que influências do *Miami Bass* passaram a caracterizar o funk brasileiro, com seu ritmo frenético e alusões comumente eróticas. Os grupos, DJs, cantores e artistas do universo do funk ganharam reconhecimento nacional nos anos 1990, quando veículos midiáticos passaram a reportar o sucesso que os bailes faziam não apenas nas favelas, como no Rio de Janeiro como um todo. A partir da popularização do funk, expressões do ritmo em outros estados brasileiros passaram a ganhar notoriedade, com destaque para São Paulo.¹¹⁹ Na década de 2010, um subgênero passou a marcar presença em festas e shows e nas redes sociais: caracterizado principalmente por letras relacionadas a ascender socialmente ou gabar-se do dinheiro conquistado, o funk paulista¹²⁰ possui algumas peculiaridades: seus artistas, em sua maioria, iniciam a carreira muito jovens, e podem cantar vários tipos de funk – do melódico (sentimental, romântico), passando pelo consciente (com crítica social) ao

¹¹⁸ Reginaldo Coutinho (2015) argumenta que se trata, mais do que um gênero, de um movimento sociocultural, por haver raízes de contestação e resistência política nas canções e nos bailes de funk. É especialmente importante se pensar em como a marginalidade (e estigmatização) não foram impeditivos para que artistas do funk expressassem desejos e experiências brasileiras. O autor contrasta a criação de lei em 2009 que elevou o funk à condição de Movimento Musical e Cultural com o recrudescimento de restrições aos bailes – em período, como foi visto, marcado pelo surgimento das Unidades de Polícia Pacificadora e de ações autoritárias em subidas aos morros cariocas.

¹¹⁹ O Dia Estadual do Funk de São Paulo, instituído em 2016, passou a ser celebrado todo sete de julho, em homenagem ao dia da morte de MC Daleste.

¹²⁰ No documentário *Mortos em abril* (2022), Danilo Cymrot contrapõe os gêneros a partir de suas geografias: se no Rio de Janeiro o deboche, o erotismo e a celebração marcavam a música periférica, em São Paulo o rap sempre dominou, o que dava mesmo ao funk praticado na Baixada Santista tintas de protesto e denúncia. Isso, obviamente, sofreu substancial mudança a partir dos anos 2010 com o funk ostentação.

dito ostentação (mencionando marcas de luxo, “contando vantagem”); exploraram desde sempre as mídias digitais, entendendo o potencial de produção e distribuição para seus trabalhos.

Esta dimensão tecnológica merece atenção: o barateamento dos estúdios (muitas vezes autossuficientes ou geridos por um DJ) citado no subtópico anterior foi determinante para a transformação do funk brasileiro. Os vinis e CDs, enquanto mídias físicas, implicavam modos de trabalho singulares nos ambientes ligados à música: tanto o lançamento das canções quanto a divulgação de um artista se davam por esses suportes, juntamente com os concertos, eventos e participações nos meios massivos. A transição deste modo claramente hierarquizado e cujos poderes econômicos se estendiam das gravadoras e selos fonográficos aos próprios programas televisivos (que lucravam com as presenças dos números musicais) foi brusca. Com a possibilidade de gravar CDs “virgens” com dezenas e até centenas de canções de modo ilegal (“pirata”), produtores profissionais e amadores passaram a ter acesso incomparável a novos sons e formatos. Na outra extremidade, a dos consumidores, a digitalização representou uma transformação ainda maior: camelôs (bancas autônomas de comércio artesanal, que não é taxado ou é ilegal) viram nas vendas de CDs e DVDs (principalmente na primeira década dos anos 2000) um mercado em potencial. Comercializados por preços muito abaixo dos praticados legalmente, os discos com música, audiovisual ou jogos foram apreendidos por autoridades e propagandas antipirataria apelaram aos públicos, pressionadas por entidades ligadas a direitos autorais. Em 2004, foi criado o Conselho Nacional de Combate à Pirataria e Delitos contra a Propriedade Intelectual (CNCP). A criminalização do ato de venda ilegal de trabalhos criativos, no entanto, escondia um desconforto mais amplo das indústrias culturais com a digitalização, e que na primeira década do novo século ainda não vislumbrava resolução clara. Com o surgimento das plataformas, em especial do YouTube, a música passou a ser produzida e consumida sem a dependência das mídias físicas tradicionais e individuais (o CD e o DVD). Foi possível (a partir principalmente dos anos 2010¹²¹) disponibilizar, de maneira legal e acessível,

¹²¹ O YouTube foi criado em 2005, e desde então partilha e exhibe vídeos contendo música. Algumas mudanças tecnológicas (como prescindir do Adobe Flash Player) e de hábitos sociais (comodidade dos dispositivos móveis) tornaram-no, a partir dos anos 2010, na grande vitrine mundial de vídeos. Em termos musicais, os clipes arrecadaram milhões de visualizações e sugeriram um novo modelo de exibição na modernidade tardia, sem a mediação de canais televisivos e suas programações rígidas.

canções e vídeos em modo de *streaming*, ou seja, em transmissão contínua. Como isso não acarreta a descarga de dados pelo usuário, o impacto sobre a questão da pirataria foi imediato: embora o artefato compartilhado possa violar direitos audiovisuais e artísticos, o usuário que escuta a canção ou assiste o conteúdo não fica necessariamente em posse do material. Assim, na era da música digital, as fronteiras de criação e consumo, especialmente dado o histórico de pirataria internacional e brasileiro, mostraram-se extremamente dinâmicas e afeitas a transformações. Isso para dizer que, quando o YouTube passou a se constituir, sobretudo no contexto de criações periféricas, no principal motor de exibição musical, é também por terem os públicos experimentado diversos modos de consumo anteriormente. Desde as *lan-houses*¹²² típicas dos 2000 e pouco, passando pelos reprodutores de MP3, até a consolidação das plataformas como sítio principal de encontro com a música, o público brasileiro se familiarizou com uma personalização crescente da prática musical. Como salienta Schäfer (2011, 141-142), com as plataformas o conceito de consumo participativo ultrapassou a fronteira técnica do compartilhamento de arquivos e atingiu todas as esferas informacionais possíveis: os usuários/espectadores/ouvintes almejam comentar, contribuir com sugestões, interagir através de hiperligações – em suma, deixar sua marca, especificar suas preferências. Isso se alia intimamente a um ecossistema de perfis individuais de uso massivo, o que para o consumo de música criou condições ideais para um local de promoção e fruição alternativo às mídias tradicionais. É nessa efervescente conjuntura que mediadores ligados ao funk ostentação (empresários, produtores e artistas) atingiram números significativos de espectadores e ouvintes. Como escreveu Lemos (2014, 199), esses artistas – por vezes sem vínculos com gravadoras musicais e agentes – tornaram canais de YouTube e comunidades no Facebook em importantes emissoras para o lançamento de músicas de enorme apelo popular. Como não dependiam do suporte dos veículos tradicionais (rádio, televisão e jornais), os artistas do funk ostentação representaram uma viragem tecnológica e discursiva no fazer e consumir musical brasileiro. Porém, como as letras, imagens e sons e sua mediação evocam sentidos e reviram imaginários sobre identidade, costumes e até mesmo sobre violência, é importante se debater de que maneira estética o funk ostentação evidencia uma contradição principal: uma suposta

¹²² Comércio especificamente voltado ao uso de computadores individuais, e que prosperou quando o acesso a esse tipo de tecnologia e à internet ainda era escasso ou limitado.

tomada de controle de produção e de consumo interage curiosamente com a retórica do luxo e da riqueza.

5.3. Fábulas do consumo: viver o sonho de pertencer à capital

Um intrigante ponto de entrada sobre a trajetória de MC Daleste é exatamente o nome que escolheu para exercer seu ofício: a contração “daleste” denota seu pertencimento à zona leste da megalópole conhecida como São Paulo. A estratégia, também usada por outros MCs¹²³ como MC Carol de Niterói, MC Neguinho do Kaxeta, MC Gil do Andaraí e MC Duda do Marapé, abriu caminho imediato de identificação com populações jovens de seu local e adjacências, ao construir uma narrativa anterior ao próprio teor de suas canções: trata-se de um cantor que representará grupos por sempre localizar sua origem. Nada é aleatório, e a decisão cristalizou algo subjacente a toda a sua obra. Embora ela tenha sido diversa em temáticas e mesmo estilos (como será identificado no próximo subitem), pode-se dizer que foi caracterizada por uma tensão essencial entre periferia e centro. Na realidade, a palavra “capital” (do estado da federação brasileira) encapsula tal conflito, pois na mesma cidade de São Paulo convivem dois cenários que o próprio Daleste descreveu em suas canções e vídeos – um marginalizado e vitimado, o outro hedonista, restrito e luxuoso. O desejo de sair de um local e adentrar o outro é materializado seja nas múltiplas referências às grifes e marcas ou nas denúncias sociais sobre a violência e o descaso com a periferia. A relação umbilical entre o consumismo e a identidade urbana dos anos 2010 é tão explícita na obra de Daleste que uma reflexão sobre as dicotomias da cultura de massa se faz necessária uma vez mais.

Em seu artigo “As celebridades como emblema sociológico” (2016), Renato Ortiz sublinha que o conceito adorniano de indústria cultural tinha, entre seus intentos, o de refutar a ideia de que as celebridades representariam um furor democrático e antielitista – uma vez que a indústria a forjar o entretenimento estaria interessada, pelo contrário, na manutenção de estruturas verticais. Essa constante discussão sobre a agência das

¹²³ Cujá origem (“mestre de cerimônias”) remete ao hip hop norte-americano. No Brasil, os gêneros do rap e funk não são apenas confundidos pela imprensa. Há frutíferas experiências musicais que mesclam os dois e não se atêm às diferenças, e sim ao que partilham – em essência, a poesia de base ritmada e constante, e as letras a focar a experiência periférica ou marginalizada.

massas no fazer cultural é especialmente interessante no caso do funk ostentação: estariam os marginalizados se apropriando conscientemente das temáticas de luxo e riqueza por ter o cenário midiático uma linguagem essencialmente propagandística ou até mesmo os sonhos juvenis teriam sido cooptados por fábulas neoliberais de ascensão heroica e meritocrática? Os dois pensamentos não são excludentes. Como preconizou García Canclini, apesar de os consumidores das cidades globais não serem vítimas passivas de monopólios capitalistas, é preciso que o exercício da cidadania não se confunda com as abundantes ofertas de produtos (2007, 47-48). Mas e se a referência direta às marcas e o estilo de vida pautado na gastança vindicam a *imaginação* dos marginalizados pois a extravagância é a contraposição mais eficiente à falta de recursos em todos os âmbitos sociais? É possível que, em reação à estrutura segregadora e excludente da capital de São Paulo, aqueles com menor poder aquisitivo expressem hiperbolicamente, na cultura, aquilo que desejam a si mesmos ou aos próximos – daí a importância representativa de Daleste no cenário musical brasileiro. Dito isso, é preciso reconhecer de maneira crítica as mensagens de obras como *São Paulo*, examinada a partir de agora. O seu videoclipe musical, publicado no YouTube em 15 de julho de 2013 – e, portanto, postumamente –, foi dirigido por Renato Barreiros e constitui a primeira e única produção audiovisual de grande porte de MC Daleste feita por equipe profissional. Isso significa que suas canções anteriores prescindiram de divulgações tradicionais e entraram em coletâneas e listas de funk; também, que imagens do cantor estiveram disponíveis em plataformas como Facebook e supriram, assim, a sede de conteúdo visual dos fãs.

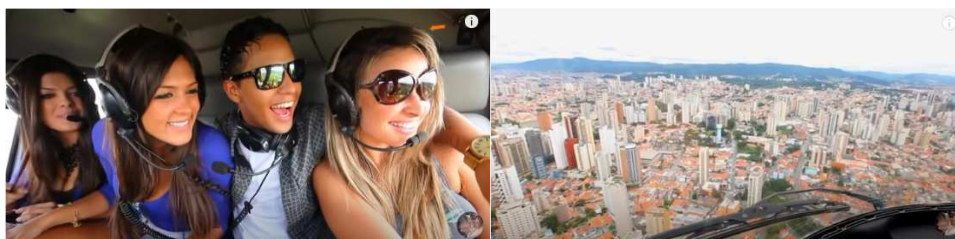
No documentário *Funk ostentação – o filme* (2012), realizado por Renato Barreiros e Konrad Dantas (mais conhecido como Kondzilla, jovem midas do meio do funk e cujas produções alcançaram milhões de vistas no YouTube), um trecho se destaca: é aquele em que Renato Meirelles, estudioso de práticas de segmentos desfavorecidos da sociedade, teoriza que o funk ostentação reflete um momento de celebração da nova classe média brasileira – ou seja, os movimentos socioeconômicos não apenas seriam motores da expressão cultural, a ostentação poderia ser entendida como performance festiva da juventude. O que o videoclipe de *São Paulo* mostra, no entanto, é que o exercício da ostentação é fantasioso: ele distorce, necessariamente, a realidade periférica, e não apaga as contradições socioeconômicas vividas pelos protagonistas,

muito pelo contrário: as exacerba. Isso fica claro nos símbolos visuais de poder e luxo atrelados à São Paulo de Daleste. Tome-se, por exemplo, o visual de abertura do vídeo, a mostrar o título da canção com prédios da cidade ao fundo.



Figura 32: captura de tela do clipe de *São Paulo*, de 2013, lançado postumamente.

Destacados em meio ao mar de prédios que caracteriza a megalópole, dois símbolos arquitetônicos: o relógio da Estação da Luz, ícone da região central, e a ponte estaiada Octávio Frias de Oliveira, que atravessa o rio Pinheiros e desde 2008 foi adotada como panorama de fundo de telejornais para situar São Paulo. As primeiras imagens do vídeo correlacionam-se diretamente com essa vontade de acesso à capital.



Figuras 33 e 34: Daleste, em helicóptero, percorre a capital São Paulo.

As imagens a exibir um Daleste sorridente e acompanhado de belas mulheres logo se seguem de uma vista panorâmica de São Paulo, num esforço de caracterizar o poder e agenciamento do protagonista sobre o espaço mencionado. A questão de mobilidade e acessibilidade na cidade paulista é das mais conturbadas, haja vista a dificuldade com que tantas pessoas se deslocam para trabalhar ou se divertir. O helicóptero, nesse sentido, viabiliza uma nova visão sobre a vida urbana, acima do todo, privilegiada, eficaz. Daleste também conduz um carro conversível da marca BMW, enquanto canta que “São

Paulo é ostentação, dele é lata o meu é ouro / o que eles têm, nós tem em dobro.” A mencionada ascensão da classe média, que de fato é fenômeno observável no período compreendido especialmente nas gestões Lula I e II, é pouco para explicar o desejo de ostentar tais itens de luxo. Ela pode muito bem sublinhar um importante agenciamento periférico que realmente (no caso do funk) só conseguiu se fazer visível através das redes. Mas persiste a tensão essencial entre posse e destituição, centro e margem, miséria e demasia. Para Rezende (2016, 10), “a narrativa videoclíptica do funk ostentação nos propõe visualizar a periferia por outras ordens estéticas que não mais se pautam pela precariedade de vida, mas pelos sonhos de consumo que a constitui,” porém, a ordem estética da ostentação não está dissociada das condições da precariedade – as duas dimensões *convivem* na São Paulo e no Brasil assolados pela desigualdade. O exemplo do helicóptero volta a fazer sentido: dispor de um veículo aéreo, que evite o tráfego e os “cidadãos comuns,” é mais que uma celebração do acesso ou a antítese da precariedade. Por operar ainda na chave da exclusão (apenas a minoria da minoria tem acesso a esse tipo de transporte), a ostentação injeta ânimo no projeto disfuncional urbano, segundo o qual ser feliz se liga ao privado, ao privilegiado, ao exclusivo. Daí a importância do uso de comparativos (lata/ouro, eles/nós) que conotem diferenciação; sob essa perspectiva, a narrativa de ascensão social segundo a qual um garoto periférico conquista espaços de poder (expressa em “antes contava moeda, / hoje só conta nota de cem”) é concomitante a outra, sobre a supressão da concorrência (no caso, outras pessoas), na moldura mais agressiva com que a modernidade poderia se revestir. É legítimo pensar-se que o funk ostentação, “ainda que não intencionalmente, questiona outros valores, como a ética do trabalho, o mito da democracia racial e reivindica uma democratização do espaço público” (Cymrot 2011, 197). De fato, as personagens que habitam as fábulas musicais e audiovisuais produzidas nesses contextos subvertem, por vezes, o padrão elitista branco segundo o qual o hedonismo ligado à opulência não pode ser vivido por jovens periféricos e negros. Mas há que se matizar se certos ideais são mesmo inclusivos e subversivos ou simplesmente reproduzem estigmas.



Figura 35: Daleste, em figuração paradisíaca que inclui champanhe e uma modelo.

No vídeo de *São Paulo*, MC Daleste é, não por acaso, protagonista de experiências privativas do que seriam símbolos do prazer da elite brasileira. Acompanhado por uma modelo branca e magra (e isso não é casual; nenhuma mulher a habitar essa *São Paulo* é negra, sugerindo um restritivo ideal de beleza), o cantor aproveita um dia ensolarado num píer, enquanto toma champanhe. Contraditoriamente, pertencer à “capital das notas de cem” implica escapar da própria urbe, uma vez que os espaços coletivos estariam ligados às massas, ao popular, ao que muitos já experimentam. As cenas de *São Paulo*, portanto, apoiam-se num ideal de “paraíso” que pode, sim, reforçar mitos sobre raça e uso do espaço público. Dito isso, o ineditismo das visagens sobre um garoto periférico em situações de poder, ainda que simplistas e contraditórias, coloca em pauta o próprio dinamismo da juventude periférica brasileira. *São Paulo*, por isso mesmo, não pode ser interpretada apenas individualmente, sob risco de a obra de Daleste ser reduzida à celebração ingênua do neoliberalismo, quando seu próprio percurso enquanto narrador da periferia é mais profundo e interessante que tal presunção.

5.4. Um panorama das letras e vídeos de MC Daleste

A consolidação do gênero “funk ostentação” a partir dos anos 2010 aconteceu a partir das temáticas feitas explícitas em vídeos como *São Paulo*, mas outras questões sociais podem ser percebidas nas canções de MC Daleste, e aqui é especialmente importante a narração da violência urbana. À semelhança do subgênero conhecido como “funk proibidão,” cujas referências têm corte muito explícito (em relação a sexo ou violência), Daleste em início de carreira cantou versos mais agressivos e que foram facilmente categorizados como incitadores da violência. A canção exemplar desse

momento é *Apologia*, de 2010.¹²⁴ Em meio a efeitos sonoros de guerra (explosões e sons de tiro) entremeados pelos sons de tímpanos (simulando a tensão típica de filmes de guerra), Daleste canta: “matar os polícia é a nossa meta / se tu quer ouvir apologia, eu te apresento.” A história constrói a lógica do confronto e insinua a formação de um perfil delinquente, como em “mente criminosa, coração bandido / sou fruto de guerras e rebeliões.” Essa imaginação bastante reativa à ação da polícia e do Estado remete imediatamente ao tipo de punitivismo observado no Brasil, em relação especialmente aos cidadãos periféricos e negros. Para Shecaira (2020), uma vez que o direito penal da modernidade líquida caminha no sentido de priorizar bens jurídicos supraindividuais, inspirando-se principalmente em aplicações e interpretações legais estadunidenses (tais como os Movimentos de Lei e Ordem e da Tolerância Zero¹²⁵), a identidade criminal é entendida a partir de uma lente conservadora e vista de fora dos ambientes marginalizados. A canção de Daleste, ao propor abertamente uma fábula de apologia à violência e ao embate com a polícia, cria a excitação a partir da oposição clássica entre forças do bem e do mal. Ao interpretar o fora-da-lei, o funkeiro cita armamento, técnica e uma personalidade que se desviou: o filho de “guerras,” como propõe, também diz ser “especialista, formado na faculdade criminosa.” Ora, essa graduação nas instituições extraoficiais não o leva a conceber o crime de maneira diferente da sociedade – o narrador sabe que se desviou. No entanto, e por causa dos meandros da cultura, a experiência criminal possui várias facetas – algumas delas reforçadas por estereótipos. Uma delas, que fica aqui mais evidente, é a de oposição de poder ao sistema legal – isso, por uma moldura narrativa, convoca agenciamento, identificação com uma juventude perigosa, que manipula armas e elimina a representação de força estatal. Outra de suas canções, *Violentamente*, faz referência literal a Robin Hood, como se os ladrões da

¹²⁴ *Bonde dos menor* (referência a um grupo de amigos) tem a mesma toada agressiva contra a polícia e a retórica extremamente bélica.

¹²⁵ As práticas de Lei e Ordem e de Tolerância Zero, a exemplo do que aconteceu na Nova Iorque de Rudolph Giuliani nos anos 1990, não podem ser compreendidas apenas enquanto políticas públicas ou de segurança – trata-se de fenômenos culturais. Como enfatizaram Boldt e Krohling (2011), a mídia norte-americana “contribuiu decisivamente para que a opinião pública respaldasse a postura de endurecimento contra os comportamentos desviantes” (41). Pode-se dizer que várias cidades brasileiras igualmente experimentaram períodos de maior repressão policial no pós-ditadura, com apoio dos programas jornalísticos sensacionalistas e abertamente punitivistas.

modernidade brasileira fizessem menos mal ao roubar “de quem tem.”¹²⁶ Mas Daleste também se interessou por narrar uma figura criminosa bastante sub-representada: a do encarcerado.

Em *Dia de visita*, o eu-lírico narra uma tragédia que, à moda dos gregos, se cumpre quando um penitenciário espera pela visita da esposa e da filha. Quando recebe a notícia, por telefone, de que elas morreram a caminho (em acidente rodoviário), ele diz que “é minha culpa o que aconteceu, tarda mais não falha é / justiça de Deus,” pois o crime de latrocínio que havia cometido três anos antes vitimara também duas pessoas. Ao terminar com a frase falada, e não cantada, “essa história não é minha, mas só que ela é real / Vitória e Ângela, descansem em paz,” Daleste sugere que seu relato de morte incluiu experiências pessoais de indivíduos encarcerados. Em *Dia de visita 2*, o narrador retoma a tragédia e pede que Deus tire sua vida. Intercalados por ligações telefônicas, os versos expressam a dor de um presidiário deprimido com as mortes que o circundam. *Pensamentos trancados*, à primeira vista, também exercita a empatia pelo indivíduo detrás das grades, mas desta feita a observação sobre as causalidades estruturais é mais manifesta: “corpo aprisionado, maus tratos, ignorância / por causa do sistema, adolescentes não tiveram infância / revolta vai e vem e para aqui no meu coração / somos índices negativos da população / discriminados e excluídos da sociedade / é tanta injustiça nessa grande cidade / liberdade está distante, nem fui sentenciado / o juiz me condenará, por Deus serei julgado.” Como se vê, há várias críticas a como o sistema legal acaba sendo um braço punitivo de uma sociedade que já exclui o indivíduo antes de ele ser encarcerado. Nessa canção, cuja batida rítmica do tímpano é constante e dramática, a “grande cidade” é palco de injustiças, e não de sonhos como *São Paulo*. Como observado, contudo, as duas faces da capital representam a mesma moeda de troca: o que é justo e benéfico para muitos, não se aplica à maioria.

Ao cantar um funk de vertente que se notabilizou como “consciente,” ou seja, de crítica social, Daleste assim se destacou por narrar a criminalidade por uma ótica bastante peculiar e de apelo massivo a partir das redes. Escapando aos tipos demonizados pelos jornais espetaculares e às telenovelas que historicamente evitaram tais temas, seus funks incluíram temáticas presentes nas favelas e periferias paulistas e brasileiras, via de

¹²⁶ O recurso intertextual se apresenta mais uma vez como pilar da construção de relatos criminosos, mesmo que ficcionais. A referência ao anti-herói inglês medieval reforça a tese de que a violência se torna inteligível por enredos culturais canônicos e constantemente retrabalhados.

regra incluindo o componente social no debate sobre a criminalidade. Outras duas canções que se inserem nessa linhagem são *Último dia* e *Dor de um passado*. Enquanto a primeira conta sobre sete meninos de rua que cometem delitos e acabam mortos (“lembro do meu passado aonde tudo aconteceu / sete moleque puxa o bonde e eles morreu / na troca de tiro os menor não recuou / maldade no coração porque aqui tomou levou / não fico por isso mesmo, quem matou eles morreu, fizemos a justiça / descansem em paz com Deus”), a segunda narra o arrependimento de ter se envolvido com crimes: “não recomendo a ninguém sofrer o que eu sofri / dei valor a liberdade depois que a perdi / se eu tivesse a cabeça que eu tenho hoje / não faria o terço da metade do que fiz nos catorze / anos de idade, respondi aos meus atos / latrocínio 157 homicídios assaltos / realidade cruel, e aí obscura / hoje faço 18 e volto pra rua / Fundação Casa evoluiu o meu grau de ódio / tratado como os animais pior que o zoológico.” Os dois funks possuem marcas em comum: a redenção do narrador envolvido no crime ou que o testemunhou tem fundo religioso – a presença de Deus redime os pecados ou restabelece um senso de justiça que os homens não foram capazes de criar, ao menos não para a juventude periférica como a de Daleste. Há um entendimento sofisticado no funk consciente (assim como em muitas expressões do rap) de que relatar a morte ou o crime de locais tão vilipendiados quanto as favelas, periferias e prisões se apresenta como uma prática de reinvenção do Brasil real – uma vez que a violência é tantas vezes apresentada de forma acrítica e achatada em relação a tais espaços. Quando Daleste recria episódios de vingança e justiça juvenil, ou contesta a eficácia da Fundação CASA (antiga FEBEM, instituição de São Paulo devotada à ressocialização e também reclusão de infratores menores de idade), o faz sugerindo nuances do crime muito pouco exploradas na cultura de massa brasileira. Nem tanto o determinismo social de que os favelados são apenas vítimas do sistema (pois a maldade e crueldade humanas são muitas vezes enfatizadas), nem necessariamente a individualização do caráter criminal, dado que as circunstâncias violentas dos entornos aprisionariam as possibilidades dos cidadãos antes mesmos de eles serem adultos responsáveis e com discernimento. Daí a dita *realidade obscura* cunhada por Daleste, na qual os jovens enfrentam constante dilema: responder com mais agressividade à violência que os circunda ou superar esses contextos socioeconômicos de maneira crítica? Já que a saída conflituosa, da vendeta, nunca restitui o cenário ideal que é o do valor à vida e integridade humanas, entende-se por que

o cenário da fantasia e idealização do dinheiro e do prazer se tornaram uma via possível de contestação do status quo nas músicas de Daleste. O lado crítico do funk consciente, apesar de constatar razoáveis problemas sociais, nem sempre tem finais felizes e otimistas – pelo contrário, por tratar de temas espinhosos e protagonistas do crime, muitas vezes narra a tragédia. Já o funk ostentação, ao abordar as festas e a celebração das marcas inalcançáveis, funciona tanto como espelho dos desejos consumistas reais de uma juventude desprovida quanto como sátira do sistema que os oprime precisamente pela diferenciação de classes.

À parte do conteúdo textual de tais canções, a faceta audiovisual na obra de Daleste se mostra particularmente notável, muito embora o músico tenha lançado oficialmente apenas dois videoclipes. Isso, pois um fenômeno relativo às criações visíveis nas plataformas e produzidas por meio delas é a cultura participativa que, no caso do YouTube, inclui características tecnológicas que facilitam implícita ou explicitamente o manuseio dos artefatos (Schäfer 2011, 52-53) – adicionar descrições, títulos e legendas é parte do processo. Mas o fenômeno se estende à criação de videoclipes amadores e que remedeiam outras obras para dar cara e som às músicas de MC Daleste. Uma das canções mais ouvidas do paulista no YouTube, *Mãe de traficante* (um de seus vídeos possui quatro milhões e quatrocentos mil acessos em abril de 2023, o outro mais de trezentos e quarenta mil), versa sobre o sentimento de dor de uma mãe ao ver o filho tomar parte no tráfico de drogas. Ao iniciar a canção com “o que leva um menino à vida do crime / falta de opção, uma grande ilusão,” o compositor sublinha ao mesmo tempo o vácuo estatal conferido às periferias e também a fábula do criminoso que conquista status e poder. Os dois vídeos, similares na estética amadora e ficcional (empregando atores para protagonizar a tragédia da mãe do delinquente) exibem tomadas da mãe desesperada e ações delituosas do filho, que acaba morto.



Figuras 36 a 39: os dois vídeos de *Mãe de traficante* (2015 e 2012): mãe, filho, morte.

A aproximação literal à história contada pelos versos de Daleste, com atores que encarnam a tragédia de um jovem envolvido com o tráfico de drogas visa explorar o potencial dramático da situação – mas o modo documental com que os realizadores captaram esse sentimento (ao dispor de locações realistas, não-atores, ângulos improvisados e câmera na mão) rende alguma autenticidade aos relatos de morte baseados na obra de MC Daleste. Além disso, as remediações a princípio ilegais (pois se apropriam de materiais protegidos por direitos autorais) constituem uma modalidade mais fluida de produção e reprodução. A indústria musical é notória por sua afeição às obras referenciais, que ao citar, remediar e recorrer ao intertexto e à metalinguagem, promovem a própria produção musical e correlatos. Remixes e samples foram vanguarda principalmente dentro do universo do rap, o qual teve influência direta na expressão do funk. Embora essas práticas digitais amadoras não sejam oficialmente reconhecidas pela conta oficial de Daleste, elas continuam a promover sua música – uma vez que o YouTube sempre foi a plataforma de contato mais usada pelo cantor, é se se observar que o “ecossistema” de vídeos sobre ele nem sempre clarifique a oficialidade de cada uma das obras – isso pode não ser o mais importante para os fãs que buscam de maneira gratuita seus clipes ou canções. Dito isso, um caso mais “tradicional,” empregando o uso de sample de uma de suas músicas, reacendeu o interesse em MC Daleste em escala

nacional: o de *Vermelho*.¹²⁷ Em 2022, a cantora Gloria Groove lançou um videoclipe com refrão de referência direta à canção *Quem é/Mina de Vermelho*, descrevendo na própria conta sua intenção em remediar a obra de Daleste: “*Vermelho* é a minha homenagem ao cara que sempre mirou seu holofote pra Zona Leste. A Lady Leste bebe muito da realidade que o MC Daleste cantou e eu sei como ele mostrou pra tantos jovens daqui que era possível. Ninguém pode parar uma voz que ecoa inspiração e admiração. Daleste Eterno.” Como se vê na mensagem de Gloria, a menção à obra de Daleste invariavelmente recupera alguns elementos essenciais: a origem da Zona Leste, a relação de sua música com a juventude e a sua morte prematura. Essas três dimensões serão recorrentes nos comentários de vídeos de Daleste e sobre ele, como será discutido no último item deste capítulo.

5.5. Os protestos de 2013 no Brasil: da revolta nas ruas à representação cultural de MC Daleste

Uma obra de MC Daleste que se sobressai em relação às canções e videoclipes mencionados até agora é *O gigante acordou*, carregado em 23 de junho de 2013 no YouTube pelo canal “Funk TV Oficial.” Sem abordar o luxo e a diversão como feito pelo funk ostentação nem focar nos relatos criminais, esta canção é fruto de um momento histórico bastante específico e foi produzida “no calor do momento,” para dar conta da movimentação política atípica das massas. Embora possa ser tomado como resposta do “funk consciente” às agruras do povo, *O gigante acordou* é peça única e singular, no sentido de que ao mesmo tempo captura a insatisfação difusa com a representação política e propõe uma tomada simbólica das ruas. No entanto, essa espécie de manifesto dialoga intimamente com o restante do catálogo de MC Daleste, pois são temáticas interessantemente complementares: crime, política e riqueza. A seguir, a letra integral de *O gigante acordou*:

17 de junho de 2013
Já faz parte da história do Brasil
O dia em que o gigante acordou

¹²⁷ Com 85 milhões de visualizações em abril de 2023, a obra de Groove é, dadas as métricas do YouTube, a de maior alcance entre os vídeos mencionados. Em termos concretos, isso sugere que muitos espectadores entraram em contato com a obra de Daleste através de *Vermelho* e seu sample.

Que país é esse que tem vários interesses
Mesmo me sufocando com impostos, não vou desistir
Deixei de última hora mas minha hora é agora
Desculpe pelo transtorno mas estou mudando o meu país
Através da minha voz
Falo por todos nós
Sonhos e sonhos se destroem que por dentro me corroem
Deitado em berço esplêndido
O povo acordou do coma
Nosso grito em silêncio força com força dá bomba
É porque cansamos de acreditar em alguns salafários
Aumenta a lei de condução cadê o aumento dos nossos salários
Violência é a tarifa
Eu sou protestante coração valente
Na selva de pedra eu grito o que só vai depender da gente
Salve ó pátria amada
E quando eu amo eu defendo a própria morte
Hoje não foi pro governo
Aquele dia de sorte
É por direitos e não por centavos
Vem, vem pra rua
Quem sou eu?
Eu sou aquele que cansou
De tanta impunidade
De juro abusivos
De todas corrupções
E de tantas falcatruas
Sou brasileiro e eu não desisto nunca
Solo és mãe gentil verás que um filho teu não foge à luta
O gigante Brasil acordou
Sem violência eu quero mudança
Pros nossos jovens, idosos e crianças
Valeu DJ Bruninho, FZR e Funk TV que tavam junto comigo nessa batalha
E com vocês também brasileiros e brasileira
Vamo pra rua, vamo protestar
Porque só depende de nós pro Brasil mudar (Daleste 2013)

Os versos de MC Daleste indicam uma propensão às metáforas e analogias que coadunam a movimentação das massas com a participação política – isso ficará muito claro com a associação de tais letras com as imagens e sons do videoclipe. Ao datar a canção de maneira especialmente direta já no início, a canção nomeia a importância histórica de se tomar as ruas e criar alguma consciência política. A partir daí, figurações da cultura e da expressão em português são responsáveis por basear a narrativa de Daleste, a começar pelo título: “o gigante acordou,” que guarda relação com o hino

nacional brasileiro (escrito por Joaquim Osório Duque-Estrada¹²⁸), assim como várias referências encontradas acima – “deitado em berço esplêndido,” “salve ó pátria amada,” “a própria morte,” “solo és mãe gentil verás que um filho teu não foge à luta.” O verso de Duque-Estrada, “gigante pela própria natureza,” é dos mais entoados em eventos e cerimônias públicos brasileiros, por pertencer ao segmento final do canto, e, portanto, se relaciona ao crescendo emocional que as massas geralmente produzem ao cantá-lo. Ainda mais importante é o significado cultural que a expressão “o gigante acordou” passou a estabelecer com o povo brasileiro a partir de meados dos anos 2000: um dos corolários da euforia econômica do período governado por Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) foi a construção imagética do Brasil para o exterior e também por agentes externos. Um dos exemplos audiovisuais que Gustavo Souza Santos (2022, 225) recupera ao analisar a produção linguística relacionada ao junho de 2013 é um comercial de 2009 da marca de uísque Johnnie Walker, que à moda de filmes de catástrofe hollywoodianos vislumbra o despertar titânico de um cartão postal carioca, o Pão de Açúcar.



Figura 40: comercial de Johnnie Walker cria o despertar literal da natureza brasileira

“Acordar” neste contexto também cria relação com o verso “deitado em berço esplêndido,” encontrado no hino brasileiro. Enquanto a metáfora de Duque-Estrada brinca com a posição geográfica do Brasil, a aceção de letargia foi utilizada na letra de Daleste, algo que fica claro com o verso seguinte, a dizer que se acordou de um coma. Essa crítica à inação do povo brasileiro quando confrontado com problemas políticos e sociais aparece também na referência “deixar de última hora.” As palavras de revolta em

¹²⁸ Vale registrar que o recurso à intertextualidade na poesia (mencionada no contexto do rap e do funk) ocorre no hino nacional, composto no século XIX: o verso “‘Nossa’ vida no teu seio ‘mais amores’” é alusão ao poema “Canção do exílio,” de Gonçalves Dias.

relação aos problemas de ordem burocrática e institucional teriam atingido um grau tão sufocante e inadmissível que as massas (“falo por todos nós”) tomariam consciência. O recurso e expressões como *selva de pedra* (qualquer metrópole, e também telenovela de grande sucesso, com duas versões) e *que país é esse?* (canção de forte crítica social da banda Legião Urbana) demonstram que os artefatos culturais adentram o senso comum e as sensibilidades populares para comunicar sentimentos bastante específicos. Neste caso, palavras de ordem curtas e efetivas (“é por direitos e não por centavos,” “vem pra rua”) originadas nos protestos via cartazes e bandeiras, casam o discurso grandiloquente de tomada de consciência por aqueles que sofrem com o descaso do governo. A despeito do reclame absolutamente legítimo, não deixa de resistir uma simplificação sobre o sistema democrático, como se a ausência de mediação política resolvesse a má administração dos recursos públicos. Versos como “só depende de nós pro Brasil mudar” e “junto comigo nessa batalha” refletem uma crescente oposição, no imaginário público, entre os representantes e os seus cidadãos, algo que viria a se converter na eleição de diversos candidatos que convenientemente se intitularam como “*anti-establishment*,” ou seja, contraditoriamente “não-políticos.”¹²⁹ Essa falsa dicotomia, visto que a mediação representativa tem recursos para dirimir suas eventuais falhas e distorções, e, portanto, os problemas mencionados – especialmente a corrupção – não deveriam colocar em causa o próprio exercício político. Essa demonização da política, no entanto, não pode ser creditada à canção e a Daleste, e sim a grupos organizados (um deles, inclusive, intitulou-se Vem Pra Rua) e, acima de tudo, a uma lenta maturação democrática brasileira. Sobre esse segundo aspecto, importam, e muito, os símbolos culturais que sustentam visões sobre a união nacional e a participação do povo na política. O verso “sou brasileiro e eu não desisto nunca” é exemplar desse complexo processo que, em particular nos anos 2000 e 2010, passou por grandes transformações.

Em 2004, uma campanha publicitária intitulada “eu sou brasileiro e não desisto nunca” foi lançada pela Associação Brasileira de Anunciantes com o intuito de forjar um certo otimismo do mercado. O modo como o fizeram envolveu inserções dramáticas sobre celebridades que superaram problemas de forma midiática.

¹²⁹ Nas eleições de 2018 esse sentimento antipolítico se cristalizou, quando João Doria Jr. e Wilson Witzel foram escolhidos para governar, respectivamente, São Paulo e Rio de Janeiro. Mas, antes disso, o comediante Tiririca já fora eleito deputado por São Paulo com o bordão “pior que tá, não fica,” em claro desgaste da percepção pública sobre a democracia representativa.



Figuras 41 e 42: o músico Herbert Vianna e o futebolista Ronaldo Nazário protagonizam as peças publicitárias, produzidas em 2004.

O impacto desta frase de efeito, visto o modo como se mostrou duradoura, está ligado à discussão da identidade nacional. A estratégia de recorrer a figuras famosas para representar a resiliência do povo brasileiro não é o mais interessante do caso, e sim o que subjaz do plano maior de “resgatar a autoestima do povo.” Neste contexto, como deixou explícito o criador da campanha para a *Folha de S. Paulo*, Luiz Lara, “em cada consumidor há um cidadão” (*Folha de S. Paulo* 2004), ou seja, foi importante que a associação entre identidade e povo fosse feita em conformidade com o mercado. A fricção produzida entre a figura do brasileiro empoderado que empreende, investe, e se reinventa nos anos 2000 para o brasileiro que é vilipendiado pelo sistema corrupto de políticos nos anos 2010 inventa, então, uma canção de protesto sui generis. Ao mesmo tempo em que o apelo às massas relembra a importância da participação política, a linguagem publicitária que fundamenta as frases de efeito torna a canção tão confusa quanto as Jornadas de Junho, isto é, dotada de uma crítica genérica – embora poderosa, não há dúvida.

Como, então, relaciona-se esta obra com o discurso mais amplo de insatisfação política dos anos 2010, além do restante das obras de MC Daleste? Dado que o funk consciente já mirara a ineficácia do Estado por meio de críticas ao uso de força policial e às estruturas violentas que afligem as periferias, pareceria um caminho previsível explorar-se a difícil conjuntura política enfrentada pelo governo Dilma Rousseff em 2013. Mas como foi demonstrado pelas figuras de linguagem e soluções criativas de Daleste, os moldes culturais pelos quais a massa pode se entender como cidadã estão condicionados por uma estrutura mais ampla: a capitalista. Por esta razão, retomam-se motes e símbolos típicos do espetáculo que as propagandas e comerciais usam com sucesso, tais quais os discursos do mérito, da superação, da vitória, da resiliência, sempre

através de hipérboles ou simplificações. Curiosamente, isso aproxima, portanto, *O gigante acordou* da vertente “ostentação” do funk de Daleste, a qual imagina cenários extravagantes e exagerados, pelos quais o artista joga com os símbolos de posse e trabalho – o epíteto “aproveitar a vida ao máximo” ganha forma através da exibição de objetos pessoais e espaços restritos, privados. O exercício da cidadania pelo poder de compra e o espelhamento da democracia na cultura brasileira nos clipes de MC Daleste apontam para um conflituoso período, no qual ou o brasileiro concretiza a mudança social a partir do sucesso individualista ou a partir da tomada das ruas pela massa. Essa dicotomia fica expressa no videoclipe de *O gigante acordou*.



Figuras 43 a 46: MC Daleste, num estúdio, canta sobre os protestos das Jornadas de Junho (2013).

Enquanto as principais tomadas exibem MC Daleste dentro de um estúdio musical a cantar seus versos lidos num telefone celular (o que demonstra até mesmo o caráter de improviso e imediatismo da obra), alguns planos no início e no fim do clipe mostram imagens documentais dos protestos em diferentes capitais (incluindo São Paulo e Brasília). Daleste veste uma camisa amarela com a palavra *Brazil* impressa nas costas, e as cenas das Jornadas caracterizam as multidões sem pedidos claros (num cartaz é possível ver pedido pela redução da tarifa de ônibus, algo que originou o movimento) e suas frases de efeito. Ao final do videoclipe, optou-se por deixar o som original de um dos vídeos dos protestos, sendo possível se distinguir a massa cantando “o povo acordou,” em mais uma referência à frase que dá título ao funk de MC Daleste. A massa

anônima dos protestos que adentra o mundo do funk menciona que os centavos não importam – mas por que a menção ao dinheiro? Na mesma toada do funk ostentação, segundo a qual São Paulo é a capital das notas de cem, ou uma selva de pedra a ser conquistada, *O gigante acordou* dialoga com os motes culturais que identificam a cidadania brasileira na contraditória fusão da diversidade com a unificação (Silva 2018, 145), quase sempre por mecanismos de ascensão social financeiros e individuais. Os direitos opostos aos centavos, por incrível que pareça, não são colocados em bases concretas – quais direitos reivindica a música de Daleste? Se tanto, o direito de cobrar os governantes pelo melhor uso da máquina pública, mas isso ele já o fazia de modo mais intrigante e criativo com as canções do funk consciente. *O gigante acordou* parece, assim, muito mais um exercício de demonstração de pertencimento ao seu tempo social – algo que as redes sociais cobram de maneira enfática: atualizar o trabalho às temáticas e assuntos que dominam o noticiário vem revestido da lógica da relevância algorítmica mencionada em capítulos anteriores. Isso não torna a obra analisada menos fascinante, pois reside nessa crítica totalizante sobre a falha do Estado brasileiro um sentimento difícil de explicar que, como dito, impactaria amplas mudanças políticas que se concretizariam com a eleição de Jair Bolsonaro. Mas para compreender-se de maneira mais geral a lógica digital típica dos anos 2010 que prefigura a existência de um videoclipe como *O gigante acordou*, é preciso se discutir mais especificamente a dimensão mais bárbara e peculiar envolvendo a trajetória de MC Daleste: aquela relativa aos vídeos de sua morte.

5.6. A morte de MC Daleste: o YouTube como fluxo de sentidos

Convertido num dos assassinatos mais vistos no Brasil, o crime que ocorreu em sete de julho de 2013 e vitimou Daniel Pedreira Sena Pellegrini (conhecido na cena musical como MC Daleste) logo adentrou as redes quando gravações feitas por fãs que assistiam ao seu show foram compartilhadas, incorporadas em reportagens jornalísticas televisivas e então retrabalhadas como artefatos digitais, especialmente no YouTube. A impressão de onisciência visual, já que câmeras haviam testemunhado simultaneamente um concerto e um homicídio, criou um terreno fértil para que o caso de Daleste se convertesse num mistério a ser solucionado também por usuários das redes. Dezenas de

vídeos foram carregados com títulos sensacionalistas e “caça-cliques,” ou seja, chamativos e sem verificação jornalística confiável. Propondo elucubrações e hipóteses sobre a morte do cantor a partir de novos ângulos e cenas, esses artefatos constituem uma experimentação do tempo próximo do “ao vivo,” legado pelo rádio e pela televisão – agora com mais possibilidades de intervenção e comentário.



Figuras 47 e 48: vídeo de 2013 a exibir o assassinato de Pellegrini.

Um dos relatos de morte carregados um dia depois do crime, pela conta VídeosMais,¹³⁰ foi intitulado “Momento em que MC Daleste leva um tiro em um show.” Além de recursos técnicos típicos de reportagens e filmes investigativos, como o efeito de *slow motion* para destacar um momento e repeti-lo, o vídeo possui inserções (duas cartelas pretas) textuais, ou seja, com comentários que guiam a experiência. Lê-se na advertência: “reparem que o produtor dele de vermelho logo atrás que vi vários vídeos dizendo que ele era o autor dos disparos está apenas com um celular gravando o show.” A confusa mensagem chama atenção para o fato de que o excesso de visualidade quando do crime é transportado para esse estado digital, quando novas informações e detalhes podem surgir a qualquer momento – a expectativa, de que a câmera tenha flagrado algo que os olhos não puderam, fundamenta a ânsia de ver o próximo segundo, o próximo quadro.

Isso coaduna com uma característica habitual dos dispositivos digitais e dos artefatos da indústria cultural – a escassez artificial. Tal qual um produto que se tornará obsoleto e precisa ser substituído por um novo, vários itens culturais foram produzidos sob a capa do consumismo. Uma vez devorado, o desejo logo se ocupa do próximo

¹³⁰ O canal, de poucos inscritos, possui carregamentos com títulos chamativos, tais quais “Primeiras fotos de Champignon morto, baixista da banda Charlie Brown,” “Mateus Verdelho agride Denise Rocha na A Fazenda” e “Fotos impressionantes da chacina de São Paulo 05/08.” O que se conclui dessa coleção funesta é que as suas muitas visualizações advêm do uso predatório de notícias violentas ou envolvendo mortes.

produto. No caso da exploração da violência a partir desse signo da escassez, os canais televisivos souberam como extrair até a última gota de crimes que se notabilizaram – o próprio caso de Daleste é exemplar nesse sentido, visto que nos anos que se seguiram ao assassinato, canais tradicionais criaram dezenas de reportagens sobre os mistérios envolvendo o caso. Mas o que as plataformas digitais têm promovido, além de participação nos comentários, foi uma intervenção compartilhada mais radical sobre os espetáculos de morte. Sem a responsabilização jornalística que minimamente pode ser atribuída a emissoras como Band e Record, por terem esmiuçado o caso (ainda que se amparando no interesse público), usuários dissociados do jornalismo carregaram vídeos sobre o crime com enorme impacto (por vezes milhões de vistas).

Um dos relatos mais impressionantes, por ser também imediato à data do crime (foi disponibilizado online no dia oito de julho de 2013) tem por nome “Dossiê ‘completo’ sobre a morte de MC Daleste (todas verdades).” Já de imediato se sobressai a ideia de que um relato digital pode funcionar como um documento oficial ou importante, uma compilação de informações acessíveis apenas na plataforma. Ademais, a palavra *completo* vem em aspas para indicar que a completude é relativa nos tempos digitais – a qualquer momento a eficácia do “ao vivo” pode alterar o dossiê em questão. Em seguida, porém, o uso da palavra *verdades* vem contradizer essa incompletude. É essa tensão em fluxo entre a experiência totalizante (que seria a mais eficaz, informativa, espetacular) do relato de morte e a constante atualização de conteúdos via participação dos usuários que cria um enredamento muito particular na era das plataformas. O tal dossiê, em abril de 2023 com mais de dois milhões e oitocentos mil acessos no YouTube, abre com uma cartela textual que diz: “Peço que preste atenção no vídeo, e escute com clareza todos os trechos. Se não entender alguma parte do vídeo, pause e volte para o momento que você não entendeu ou não ouviu direito.” Ao focar na capacidade de manejo técnico que o uso do smartphone ou computador propiciam, indo e voltando nas imagens e sons, o autor da obra compila uma série de imagens e vídeos para criar uma narrativa que ele ache plausível sobre a morte de Daleste. Entre as imagens, indicações do local onde se deu o show, marcas de perfurações de projéteis divulgadas pela polícia, além de vídeos registrados por testemunhas. Textos intercalam as supostas evidências audiovisuais para realçar gritos que teriam vindo do público que lançariam a suspeita de que teria sido alguém infiltrado no público o responsável pelos disparos. O autor elabora

conclusões, como “tinha mais do que um atirador. Pelo menos cinco pessoas no show sabiam que Daleste iria morrer naquela noite,” em clara percepção afinada de que o suspense sobre o caso possibilita inúmeras presunções, a atizar a imaginação dos espectadores. Ao final, o autor esclarece: “Não estou acusando ninguém, só dei as pistas principais. Agora procurem e achem essas fotos da plateia na hora do disparo. Não sou admirador de funk, e nem ligo também. Mas prezo que a verdade sempre seja dita com clareza e sem mentiras! Façam agora a parte de vocês, procurem as fotos e façam que o ‘ídolo’ de vocês seja justificado.” É recorrente a vontade de restituição da verdade através do audiovisual, como será visto em outros estudos de caso aqui apresentados.



Dossiê 'completo' sobre a morte de MC Daleste (Todas verdades)



Figuras 49 a 51: o “dossiê” digital que tenta desvendar o caso de Daleste, em 2013.

Outro aspecto interessante ligado a este relato em particular é que o perfil digital que o carregou possui apenas mais um vídeo, de 2011, e este se relaciona ao jogo de tiro *Counter Strike*, muito popular no Brasil. Assim, é possível se pensar na circulação de conhecimentos e emoções sobre violência que um mesmo computador é capaz de produzir e receber. O autor do dossiê, ao dizer que pode contribuir com um caso criminal baseando-se nas evidências encontradas digitalmente, mostra que suas outras práticas incluem desde o consumo de reportagens jornalísticas televisivas, passando por portais

impressos, até o entretenimento baseado na morte em videogames, online e compartilhado. Esse repertório induz à ideia de que assassinatos são artefatos eles mesmos, abertos às experiências de remediação e intervenção. A manipulação dos artefatos encontrados online para envolver o público em intrigantes missões faz do crime digitalizado algo difícil de se controlar sob a ótica jurídica, e a ideia de “justiçamento” é especialmente problemática. O uso irresponsável de informações relacionadas a homicídios, ao provocar emoções fortes e opiniões peremptórias sobre suspeitos, acusados e vítimas, pode incorrer em atos criminosos como denúncia caluniosa. Isso se observa concretamente no caso de Daleste, posto que um vídeo com mais de seiscentos mil acessos em 2023, cujo título é “Assassino do MC Daleste oficial,” atribui imagens feitas pela GloboNews em 2010 ao caso de Daleste. As imagens, feitas quando da prisão de Elizeu Felício de Souza (sentenciado pela morte do jornalista Tim Lopes¹³¹), induzem a um erro aparentemente menos grave para quem assiste ao conteúdo, e especialmente para a plataforma que o hospeda. Por tratar-se de um indivíduo criminoso e já condenado por outro assassinato, negligenciou-se o princípio básico da verdade que os próprios relatos digitais discutem com tanto fervor.

Além de artefatos de corte mais “investigativo,” pode-se dizer que outras práticas associadas às espirais de morte de Daleste se alinham enquanto expressões do luto, da homenagem e do profético. Diversas produções acompanhadas do termo “homenagem” podem ser encontradas no YouTube, em sua maioria vídeos com canções de Daleste acompanhadas de fragmentos de sua obra visual, com outros clipes ou fotos – até mesmo ilustrações e criações originais, remetendo a temáticas fúnebres ou angelicais.

¹³¹ O relato da morte de Lopes, jornalista investigativo executado em 2002, foi dos mais chocantes do país. Popularizou-se a noção de que inquirir o submundo criminal – principalmente no que tange ao tráfico de drogas – era missão cada vez mais mortal e destinada a heróis. O documentário *Tim Lopes: histórias de arcanjo* (Azevedo 2013) revela essa faceta corajosa de Lopes, mas também o seu interesse humano em desvendar o seu entorno, em particular as favelas cariocas. O jornalista foi distinguido postumamente em 2012 com o Prêmio Direitos Humanos.



Figura 52: retrato de MC Daleste como anjo, bastante disseminado no Facebook e no YouTube.

Em vídeo de mais de três milhões de acessos em abril de 2023, intitulado “Olha quem era o verdadeiro MC Daleste,” acompanha-se Pellegrini por uma gravação amadora, a conduzir um carro e distribuir chocolates para desconhecidos. Sua genuína interação com os presenteados encontra emotividade nas frases e expressões de usuários que assistiram ao vídeo, como “Isso não é caridade... é bondade mesmo. Descanse em paz,” “Eterno Daleste... espero que esteja em um bom lugar.” Esse tipo de mensagem que tem a intenção de ser lida publicamente, ou seja, partilhada com outros espectadores, é dos mais comuns sob os vídeos no YouTube relacionados às obras musicais de MC Daleste. Há um processo de releitura de seu legado a partir do evento de morte, isto é, as qualidades do funkeiro, sua origem, seu impacto na vida de outras pessoas, são ressaltados em virtude da comoção gerada pelo seu assassinato. Mesmo ações anteriores ao julho de 2013 passam a configurar espetáculos dignos de escrutínio, revelando sinais audiovisuais sobre a vida precoce de Pellegrini. Em vídeo chamado “MC Daleste deixa mensagem antes de morrer,” um áudio com música de temática fúnebre e religiosa é tocada com foto dum Daleste alado ao fundo. Em “MC Daleste prevê a própria morte em show,” (com impressionantes seis milhões de visualizações em 2023) há um registro em que o artista improvisa versos sobre a própria morte: “(...) eu imaginei eu falecendo, sendo enterrado por meus entes queridos. Isso aqui não é história não, é fato. (...) E eu subindo, tá ligado, como aqueles filmes lá, que sobe uma alma meio transparente. Indo pro céu, e eu reencontrando a minha mãe (...) e pude dar aquele abraço de novo.” A referência imagética direta ao cinema, segundo o qual pode-se criar o impossível (o momento da morte e depois dela), recebe aqui outro status, ligado à morte real do cantor. Qualquer indicação que o mesmo tenha feito em relação à própria espiritualidade – por

ser cristão, ele incluía várias referências a Deus e Jesus nas músicas e shows em que se apresentava – passa a ser indicativo de algo que ligaria pontas aparentemente soltas. Três aspectos sobre Daleste explicam a existência de tais vídeos, preocupados com respostas que venham do além e recorrendo a um arquivo digital (arquivos de vídeo e áudio e fotográficos): o primeiro é que seu crime continua sem solução, apesar de investigações e documentários conjecturarem em demasia. O segundo é que a morte de alguém tão jovem contradiz a garantia do envelhecimento a que, virtualmente, todos se apegam. O terceiro é que se trata de uma celebridade – e não qualquer uma, pois MC Daleste evocava signos do viver intenso e fugaz em seus funks da ostentação, e fez do YouTube e do Facebook suas plataformas de divulgação, o que implica um modo peculiar de mediação massiva: artefatos amadores e criados através de contas “pessoais” dos artistas, além da publicização da vida privada (Jerslev e Mortensen 2018, 171) provocaram um estreitamento do fosso que sempre separou a celebridade do fã. Ademais, essa necessidade de se interagir com os elementos que dariam sentido à morte de Pellegrini, por ser ela já simbólica, revela algo do político e do cotidiano (Elliott 2018, 122). Pode-se apreender tanto que a metanarrativa do cantor de origem pobre que ascendeu e agora morreu no ápice da carreira foi *contestada* (o absurdo do assassinato, bem como sua injustiça) quanto *reforçada*, já que seu local de privilégio sempre se colocou como restrito e exclusivo. Representar a prosperidade fugidia, portanto, coincidia com os perigos que eram apresentados nas letras sobre crime, enquanto trágicos e sombrios desenhos da vida urbana. O aspecto mais interessante, contudo, sobre esses relatos variados, é a capacidade de se tornarem fluxos de sentido de morte pelas redes.

Obviamente os relatos de violência produzem sentidos tangíveis e imediatos. Tome-se o “dossiê investigativo” sobre Daleste, por exemplo: o mistério de seu caso tem raiz na curiosidade de se saber mais informações, descobrir visual ou sonoramente um detalhe que passara despercebido sobre o crime. Mas o que os exemplos escolhidos lembram é que um acelerado *fluxo* cultural tem ligado tradições de violência com públicos intensamente participativos. Os enredos, gêneros e formas legados pelos modos de contar a violência no Brasil (pela televisão, imprensa escrita e, neste caso, pelas canções do funk) criam relações íntimas e duradouras que serão dissecadas a partir de agora, à guisa de conclusão. Os artefatos digitais sobre a morte de Daleste (em particular aqueles encontrados no YouTube) revelam um dinamismo referencial, visto que a

cultura a envolver atos criminais na modernidade tardia “cada vez menos se assemelha a entidades ou domínios estáticos, e sim a fluxos, os quais transportam consigo controversos sentidos sobre crime e criminalidade” (Ferrell et al. 2008, 124). Sua organização pode ser dada a partir de três principais eixos: um de natureza investigativa, herdeiro de programas policiais sensacionalistas, para o qual a manipulação de pistas, cenários, personagens e sinais é também comparável a um videogame – pense-se no mundo expandido a que um jogador é apresentado. Explorar a história real de um assassinato seja enquanto produtor de um vídeo amador ou como espectador e comentarista no YouTube ganha ares de entretenimento com poucas consequências (há o anonimato das mensagens imerso no excesso de vídeos) porém grandes recompensas, pois o compartilhamento é imediato e de grande alcance. As centenas de milhares de visualizações não se explicam apenas pela genuína curiosidade e capacidade de “caça-cliques” de certos vídeos, senão também por como a prática do YouTube enseja uma participação investigativa frívola – já que não se trata de denunciar ou acusar de modo formal o suspeito de matar Pellegrini, e sim entreter-se com as possibilidades que o levaram a falecer. O segundo eixo relaciona-se às homenagens prestadas a Daleste, e aqui importam muito as obras musicais do cantor, pois elas são necessariamente evocadas e repostadas online, agora adicionadas a figuras angelicais e benevolentes à luz de sua morte. A apropriação dos signos de representatividade (sua origem periférica e sua crítica às deficiências governamentais) embasam os comentários encontrados por fãs e admiradores nos espaços reservados à expressão escrita de usuários no YouTube. O terceiro eixo combina aspectos dos dois outros: também trata de razões não explicadas sobre a morte de Daleste, porém busca razões místicas e sinais proféticos para interpretar vídeos, fotos e sons antigos.

Essas três categorias expressivas no YouTube demandam um olhar necessariamente retroativo ao tipo de trabalho que MC Daleste construiu online, de maneira individual e coletiva. Ao abordar desigualdades sociais e a repressão do Estado ao funk proibidão, a instabilidade política em *O gigante acordou* e os prazeres efêmeros do luxo no funk ostentação, Daleste revelou contradições da violência narrada pela música brasileira. Os protagonistas de seus relatos, semelhantes periféricos que ora respondem ao entorno criminoso com mais violência, ora com atitude crítica, ora com deboche e displicência, o fazem por modos criativos dinâmicos e frequentemente

intertextuais. Isso não é casual: a tecnologia de *streaming* (de maneira literal, armazenamento de conteúdo e distribuição em fluxo, continuamente) que embasou os modos de produção de recepção na carreira de MC Daleste instiga recriações, remediações e recarregamentos audiovisuais – seja por sons de guerra e *samples* nas canções ou pela manipulação de imagens e vídeos de fontes não-creditadas. E por que a ocorrência de tais práticas acomoda tantas alusões culturais (títulos e gêneros de filmes, canções, programas de televisão)? Aceite a proposição de que os relatos de assassinatos no Brasil ocorreram ao longo do tempo por meio de materialidades muito específicas e em resposta a transformações macroestruturais da modernidade tardia (tal qual o vácuo estatal e a produção de espetáculos midiáticos de violência), os assassinatos digitalizados operam dinâmica dupla: são eficazes na comunicação massiva ao mimetizarem práticas já incorporadas na cultura brasileira – a mais óbvia é o programa policial sensacionalista, mas os jogos de tiro e as canções de crítica social são aqui igualmente importantes –, mas também reagem a condições sociais e econômicas não resolvidas. Na verdade, elas foram exacerbadas nos anos 2010. No caso de Daleste, era importante retratar a ligação perversa entre criminalidade e periferia, além dos extremos de classe na sociedade brasileira. Os relatos na era das plataformas, à moda da crítica de MC Daleste sobre a relação corpo e mente dos encarcerados, são altamente contraditórios. Não é coincidência a comparação de clausura forçada em *Pensamentos trancados* com o reality show *Big Brother*: as percepções sobre crime no Brasil assentam-se na cultura (incluindo-se a do espetáculo) e demonstram uma disposição a ver e também punir através de suas práticas de comentários e remediações audiovisuais. Apesar disso, ao dizer que “podem prender meu corpo, mas jamais meu pensamento,” Daleste oferece uma metáfora para os procedimentos de alguns relatos aqui discutidos (como de canções críticas): mesmo imersos nessa audiovisualidade totalizante e que até mesmo incita a violência, há indícios de situar-se, na cultura, alguma “abertura estratégica a iniciar a resistência” (Gil 2020, 106).

6. O retrato digitalizado de Fabiane de Jesus

6.1. Introdução

*Na civilização eis a barbárie
É a penúria que se pronuncia
Com sua boca oca, sua cárie
Ou sua raiva e sua revelia
Carlos Rennó, Quadro negro*

Em 2014, um assassinato brutal e coletivo deixou o Brasil estupefato. Muito além das suas minúcias horrendas, que grande parte da imprensa cobriu de maneira exaustiva pelos anos que se seguiram, o crime expôs a relação direta entre relatos mentirosos construídos através de dispositivos conectados e a aniquilação real da vida humana. Fabiane Maria de Jesus, de 33 anos, foi linchada por uma multidão no bairro periférico de Morrinhos, no Guarujá (estado de São Paulo). Apesar de as versões diferirem sobre como exatamente a massa de populares iniciou o espancamento covarde, as investigações demonstraram haver, à época, boatos recorrentes envolvendo uma sequestradora de crianças na área. Mesmo desmentida, a postagem – que acompanhava um retrato falado – circulava no Facebook e ganhava mais remediações. Uma delas, nos comentários, imputava crimes envolvendo “magia negra” e rapto de menores à fotografia de uma mulher loira, a qual se assemelhava ao retrato falado. Quando Fabiane de Jesus foi apontada, na frente de um bar, como “a sequestradora de crianças do Facebook” (Petry 2016), centenas de pessoas se juntaram e, além de tirarem a vida da inocente, gravaram vídeos que mais tarde incriminariam alguns dos assassinos. Com certo distanciamento do evento, há alguns pontos focais interessantes. Uma das análises mais pertinentes sobre o evento é a do professor da Universidade de São Paulo, Eugênio Bucci. Relacionando um mal-estar histórico do povo em relação à falta de garantias básicas governamentais, ele menciona as famigeradas Jornadas de Junho ocorridas um ano antes: “Quando disseram nas ruas, em junho de 2013, que o Brasil acordou, disseram uma verdade parcial. Sim, o Brasil acordou, mas, ao acordar, descobriu-se muito mais injusto do que se imaginava. É como se essa injustiça, que ganha a forma de confrontos sucessivos entre privilégios e exclusões, levasse os que mais sofrem a desistir de uma vez por todas da civilização. É como se a única saída fosse a militância pela barbárie” (*Blog do IMS* 2014). Ainda que crie nexos histórico essa asserção de que o justicamento

popular em 2014 dialoga com um represamento de ódios e paixões, a presente dissertação tentará oferecer uma análise dos relatos criminais envolvendo Jesus sob outra perspectiva: uma mais específica sobre os artefatos culturais a que as circularidades de sua morte se atrelaram, desde os retratos falados e as postagens no Facebook, até vídeos do espancamento real e cenas de uma telenovela da TV Globo, inspirada no caso. A intenção, com isso, é demonstrar que os fatores socioeconômicos sem dúvida expõem dinâmicas elucidativas do crime, mas as práticas culturais merecem igual rastreamento crítico quando as espirais da morte equiparam (neste caso, literalmente) as experiências reais de assassinatos com seus relatos midiáticos.

6.2. Morrinhos, miséria e comunidade

A precariedade do local onde Fabiane de Jesus viveu e morreu, no Guarujá, ainda se parece com a de muitas regiões periféricas brasileiras: “Morrinhos é um bairro da periferia do Guarujá onde moram 20.000 pessoas. Dividido em quatro partes, as duas primeiras têm casas de alvenaria, ruas pavimentadas e um comércio que pendura no umbral das portas as mercadorias à venda. As outras duas são mais pobres, com ruas de terra, esgoto a céu aberto, barracos de madeira ou zinco erguidos sobre palafitas numa área de mangue, e uma violência endêmica” (Petry 2016). Tais descrições urbanísticas, associando as zonas mais desprovidas do bairro à violência, sugerem uma relação causal entre a falta de estrutura básica (como saneamento e iluminação públicos) com a criminalidade. Talvez isso seja mais discutível do que a hipótese de que o descaso governamental com tais áreas da cidade leve a uma animosidade geral, complementada por sentimentos de medo e ódio em relação ao Estado e até mesmo ao desconhecido. Sob uma ótica da dignidade básica que deve ser garantida a todos cidadãos, fica evidente que o exercício da cidadania fica comprometido – o que pode, sim, acarretar na ocorrência de crimes, especialmente contra o patrimônio.¹³² No entanto, sob a ótica da

¹³² Cf. Adorno (2002) para reflexão sobre as relações entre desigualdades econômicas e a incidência de crimes no Brasil. O autor dá ênfase às “restrições de direitos e de acesso às instituições promotoras do bem-estar e da cidadania” (121) para compreender tais entrelaçamentos. A vantagem de se focar nessa ausência de acesso a recursos essenciais (como garantias trabalhistas, infraestrutura e áreas de lazer comum) é enfraquecer a associação mecânica entre pobreza e violência (haja vista a completa dissociação entre a maioria das populações periféricas e o cometimento de delitos), sem com isso desconsiderar vulnerabilidades advindas dos espaços convenientemente ignorados e/ou oprimidos pelas autoridades.

cidadania ativa que busca soluções comunitárias e conjuntas, Morrinhos é mais complexo do que se pode pensar à primeira vista. Um elemento chave para se discutir esse aspecto é a gênese da página do Facebook que, lamentavelmente, criou condições para fazer circular informações falsas. Intitulado “Guarujá Alerta,” o grupo se descrevia como “uma página de fatos, acontecimentos, notícias, reclamações e sugestões do morador e do turista de Guarujá.”



Figura 53: página do “Guarujá Alerta” no Facebook, captura de 2014.

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o criador do perfil online, de vinte e cinco anos à época, revelou as circunstâncias que o motivaram a engajar-se digitalmente: “Após eu sofrer um assalto em uma praia, em 2012, quando me roubaram um relógio. Voltei para casa muito frustrado e criei uma página com o slogan ‘Fui assaltado no Guarujá’ para que as pessoas desabafassem, apontassem os locais onde foram roubadas, para deixar o pessoal alerta” (Campanha 2014). Quando a plataforma possibilitou uma prática relacionada aos crimes urbanos que envolvesse diálogo, uma vítima que se sentia desamparada até mesmo psicologicamente pode partilhar sua experiência com milhares de usuários conectados – mas também operar espécie de cidadania que ignora os ditames básicos legais que envolvem denúncias e acusações. A ação de “alertar” ultrapassa, a depender da forma e técnica envolvida nos seus textos e imagens, a simples cooperação comunitária que age em defesa dos cidadãos desprovidos. Se a hipótese dos estudos culturais de que a ineficácia do Estado em garantir os princípios básicos democráticos frutificou artefatos sensacionalistas nos meios de comunicação de massa, o caso de Morrinhos a atualiza de modo sinistro. Isso, por não ser tão imediata a relação entre as

redes digitais e o caos e a morte. Na realidade, “Guarujá Alerta” nasceu da necessidade de agir contra a criminalidade ou de, a princípio, partilhar experiências sobre a violência de modo prático e preocupado com o próximo. Não obstante, persistem atitudes despreparadas e irresponsáveis no lidar-se com eventos criminais – por exemplo, sem proteger a identidade de vítimas e por vezes acusando inocentes. No ambiente digital, isso toma proporções maiores pois os usuários têm, em geral, acesso tanto a conteúdos jornalísticos repostados como ao espaço dos comentários para propagarem histórias.

No caso do “Guarujá Alerta,” foi precisamente a interação ocorrida no espaço de comentários que instigou usuários a reagirem à história da raptora de crianças, por meio de um senso de comunidade ativo e dinâmico praticado pelas redes. Mas como, poder-se-ia perguntar, um povoado sem condições básicas de vida estava em contato com práticas tecnológicas tão avançadas e a ponto de construir histórias de morte com tanta sofisticação? Em *Consumidores e cidadãos* (1995, 41-42), García Canclini provoca os críticos do consumo que usam a máxima do “como podem os pobres comprarem televisores, videocassetes e carros enquanto lhes faltam casas próprias?” argumentando que a influência dos meios de comunicação de massa não ocorre de modo vertical e simplista: na realidade, mediadores como família, bairro e grupo de trabalho estariam em ação a todo tempo para criar sentido e sentidos de comunidade. Isso é particularmente verdade na situação observada em Morrinhos. Quando se pensa em como a modernidade tardia cria temporalidades diferentes nas margens e periferias, é preciso se considerar que não apenas as tecnologias e técnicas podem ser extremamente díspares numa mesma comunidade (uma área sem saneamento básico e ainda assim conectada pelos celulares), como também as práticas culturais podem ir do rudimentar ao sofisticado, do artesanato ao artefato digital. Essa espécie de hibridização nos espaços periféricos torna o fenômeno de Morrinhos qualquer coisa multifacetada – Stuart Hall observou que “a chamada ‘lógica do capital’ tem operado *através* da diferença (...), e não solapando esta” (1993, 353, destaque do autor), ou seja, torna-se mais importante a indagação sobre *como* as redes (e televisões, técnicas, tecnologias) tramam o tipo de socialização cultural do que por quem camadas pobres investem em celulares conectados. Afinal de contas, mais que substituir uma experiência pela outra, a prática digital tem proposto narrativas como modos agenciadores de sentido – isso inclui as narrativas sobre violência urbana. A ideia de que a segurança pública poderia ser restaurada pela comunidade da plataforma digital

é idealista e incentivada, em certa medida, pela cultura de violência observada nos programas policiais discutidos em capítulos anteriores. Neles, figuras alternativas ao poder público (polícia, governo) elaboram observações enfáticas sobre o crime, fantasiando medos, manipulando emoções e alterando fatos. Isso não é nada distinto do que “Guarujá Alerta” promovia, ainda que os motivos tenham sido baseados na proteção dos cidadãos. Nenhum “acontecimento, notícia ou reclamação” ganha materialidade neutra e inespecífica; há sempre vieses, pontos de vista e tradições narrativas evocadas e retrabalhadas. Por isso, e se tratando de fatos violentos, a herança cultural mais evidente que se faz é do jornalismo sensacionalista – mas, no caso de Morrinhos, há que se retroagir ainda mais, visto que a existência dos retratos falados remonta a práticas gestadas pelo jornalismo impresso e que fundaram a modernidade.

6.3. Retratos falados no espaço digital: da imprensa moderna às denúncias em rede

O retrato falado erroneamente atribuído a Fabiane de Jesus havia sido feito em uma delegacia de polícia para procurar a suspeita de tentativa de sequestro de um bebê no Rio de Janeiro em 2012, e por si só revela uma tradição essencialmente moderna e fundante das grandes cidades, ainda no século XIX: a construção visual de criminosos feita por técnicas policiais e espalhada por veículos de comunicação.



Figura 54: retrato falado partilhado no “Guarujá Alerta,” em 2014.

O rosto duplicado, com penteados diferentes, exibe traços de uma mulher negra – que em nada se assemelha a Fabiane de Jesus, daí a importância de se perceber os retratos falados enquanto práticas culturais que combinam a óbvia visualidade com legendas, comentários, e, obviamente, com a recepção de tais artefatos, dinâmica e repleta de camadas. Primeiramente, é preciso que se perceba como as origens desses artefatos eminentemente visuais que são os retratos falados são, além de policiais e legais, também culturais em essência. O chamado “método de Bertillon” de catalogação criminal, surgido em França em 1882 e baseado em índices métricos (altura, medidas do rosto, etc.), anotação de marcas específicas¹³³ e, claro, o retrato falado (Sá 2018, 142), foi responsável direto por modernizações da polícia, que almejava tornar todo o processo criminal mais eficiente, racional e científico. Ora, essa narrativa calcada na ciência foi, ela mesma, resposta ao clima de insegurança produzido no seio das sociedades modernas e reproduzida em igual importância por artefatos jornalísticos e ficcionais – a pesquisa do historiador Marcelo Quintanilha Martins resume bem essa relação:

A polícia científica era apresentada como uma resposta ao progresso da sociedade, inclusive dos criminosos. Em termos gerais, tudo tendia a evoluir e a polícia precisava acompanhar o deslançar dos novos tempos. Como prova da evolução dos crimes, os jornais destacavam ocorrências sensacionais – delitos praticados com a utilização de meios modernos e conhecimento técnico. A sociedade do final do século XIX testemunhou o aparecimento de novas modalidades criminais, como roubo de caixas fortes, atentados a bomba, tráficos de mulheres, crimes misteriosos e cadáveres sem identificação. Para acalmar a sociedade e dar um senso de ordem às transformações globais, a polícia precisou se especializar na investigação de delitos que ganhavam as manchetes dos jornais e se multiplicavam pelos grandes centros urbanos. (Martins 2012, 214)

A pontuação sobre os jornais como disseminadores das histórias criminais vem a ser útil na construção do argumento de que os retratos falados evocam dinâmicas culturais muito enraizadas. Como o fichamento de *bertillonage* foi o primeiro método de identificação criminal em massa (Sá 2018, 65), a lenta e constante construção visual do criminoso visto de frente, identificável por características faciais, aconteceu graças a técnicas que tanto as revistas policiais quanto o cinema (com cartazes de “procura-se,” especialmente

¹³³ Foi um caso relativo a uma marca no corpo do suspeito que tornou o criminologista Alphonse Bertillon famoso: para colaborar com a prisão de Ravachol, um anarquista acusado de explodir residências de magistrados, Bertillon criou ficha detalhada do suspeito, o qual foi identificado por um garçom por ter uma cicatriz na mão esquerda (Martins 2012, 167).

em filmes de faroeste da Era de Ouro hollywoodiana) legaram ao imaginário cultural sobre o crime. Não casualmente, a racionalidade e precisão ambicionadas pela polícia e pela sociedade em geral na captura e fichamento dos criminosos deu lugar a expressões absolutamente subjetivas ao adentrar a cultura – a ciência, obviamente, também é elaborada a partir de pontos de vista que, mesmo que invista em metodologias próprias, é reflexo de valores bastante específicos. Isso quer dizer que o retrato falado estará sempre imbuído de comentários sobre o crime que extrapolam a técnica dos desenhos ou fotografias em questão. No caso do arquivamento policial, a objetividade catalográfica tenta se materializar em números e descrições sumárias. No caso dos jornais, esse tema vem à tona pelas peças textuais a conduzir a notícia. Além dos crimes sensacionais descritos em capítulos anteriores e ocorridos no início do século XX, dois casos de raptos célebres dos anos 1950 no Brasil exemplificam o poder imaneente da prática jornalística em se narrar crimes.



Figuras 55 e 56: notícias sobre raptos no *Diário da Noite* (Rio de Janeiro), 1958.

A descrição a acompanhar os casos de raptos infantis que se alongaram por semanas nos jornais, nos anos de 1957 e 1958, revela algumas peculiaridades interessantes: a primeira delas é relativa ao julgamento que a editoria do jornal *Diário da Noite* faz do suspeito, complementando sua imagem fotográfica e seu retrato falado: “Raptor – Júlio da Mota de Carvalho, de 22 anos, declarou-se o raptor do menino Sérgio Hazlot. Suas declarações apresentam vários pontos obscuros. O seu retrato falado, como se observa, era muito

parecido com ele.” A segunda figura exhibe o texto “Assim é o raptor! Segundo a testemunha ocular do rapto, este ‘retrato falado’ elaborado no 3º D.P. é a cópia fiel do raptor de Lurdinha.” Observa-se, em ambos os relatos, uma síntese textual proposital – é evidente que o espaço da página do jornal conduz a uma limitação, mas é na presunção de culpa ligada às imagens referidas que se assentam as notícias aqui criadas. O uso de exclamações, assim como de brechas intencionais para o prolongamento dos relatos (“pontos obscuros”) mostra a disposição jornalística para o espetáculo criminal envolvendo sequestros de crianças. Seja em casos aparentemente resolvidos, ou na divulgação de suspeitos, a prática comum de relacionar indivíduos suspeitos com casos excepcionais de impacto na sociedade permeou os jornais brasileiros com espantosa estabilidade. As narrativas criadas a partir dos elementos visuais são exploradas de modo a reforçar que os desenhos têm relação direta com a realidade e com a verdade, vide o emprego de “cópia fiel” e “muito parecido.” A precariedade da relação de índice entre imagem e referente parece não fazer tanto sentido para os criadores dos relatos jornalísticos – a eles interessa realçar aspectos verossimilhantes que comporão uma história convincente sobre o crime. Colateralmente, incidem os julgamentos de valor sobre os casos e o assombro social que os crimes provavelmente causaram. O que se tem de questionar, contudo, é o papel dos jornais em *participar* da comoção e ativamente criando-a, com fins que excedem a preocupação legítima com o bem-estar social, em circularidade provocada: ao causar dúvida, horror e empatia por vítimas, os jornais fidelizaram públicos para perpetuar a importância dos relatos jornalísticos enquanto narrativas ao mesmo tempo ricas em entretenimento e salvaguardas da correção moral. A midiaticização do sequestro de Sérgio Hazlot exhibe ainda dois níveis de espetacularização interessantes e relevantes para a comparação com o caso de Jesus: o primeiro é o emprego de uma alcunha para o criminoso (homem-louro), algo que torna a notícia mais envolvente por ser personalizada. Esse mesmo imaginário sobre a figura temida a partir de um nome fácil e popular ocorreu no caso de Morrinhos.

Quando o boato de uma mulher associada a satanismo e práticas ocultas ganhou contornos faciais, além de texto que dizia “Uma mulher está raptando crianças para realizar magia negra,” seguido de “Durante toda essa semana recebemos diversas mensagens de seguidores sobre o fato. Se é boato ou não, devemos ficar alertas” (Petry 2016), logo associou-se o termo “bruxa” à presumida sequestradora do retrato falado.

Essa referência à bruxaria decididamente se alinha a um imaginário cultural enraizado a partir da figura feminina tida como maléfica, marginal e artilosa. Em análise do caso de Morrinhos a partir de elementos arquetípicos relacionados à figura da bruxa, Fonseca e Rantin (2017) detectaram a presença de fortes metáforas (como a fruta, o livro, a criança¹³⁴) que contribuem para a fabulação de um bode expiatório no caso criminal. As alcunhas dos relatos criminais muitas vezes tocam em lendas ancestrais, outros crimes, regiões e lugares específicos, características físicas dos suspeitos e nos métodos por eles usados.¹³⁵ Essa tradição envolvendo a personalização do criminoso, como Leonor Sá sublinha, representou ainda no final do século XIX uma virada midiática: enquanto os relatos criminais anteriormente evocavam delituosos de uma turba anônima (muito por conta da relação cultural com as massas nas grandes cidades, desconhecendo-as e construindo um pânico geral), os grandes criminosos que passaram a constituir personagens inescapáveis da vida moderna resultam de um “redimensionamento” (2018, 212) no panorama cultural, quando tanto retratos judiciários como artefatos sobre crimes passam a incorporar descrições e narrativas mais exageradas, cativantes e sensacionalistas, incluindo-se personalidades mais detalhadas e traços marcadamente pessoais.

Um segundo ponto relativo a essa espetacularização pode ser encontrado no título e na chamada ou manchete do relato. Algumas palavras de forte conotação de medo e urgência tencionam garantir a atenção do público, tais como *alerta*.

¹³⁴ Algumas testemunhas do caso apresentaram controversas versões sobre o início do linchamento, e em algumas delas as agressões tiveram início após Fabiane de Jesus oferecer uma fruta a uma criança. Ela carregava, consigo, uma Bíblia Sagrada, a qual foi interpretada como um livro de “magia negra” e deu ainda mais tração à ligação entre o boato digital da bruxa e sequestradora de crianças e a mulher na rua.

¹³⁵ Alguns criminosos célebres no Brasil representam esse apelo das alcunhas: Bandido da Luz Vermelha, Maníaco do Parque, Ramiro da Cartucheira, Fera da Penha, Elias Maluco e Chico Picadinho são personagens reais envolvidos em roubos, assassinatos, estupros e outros crimes que ganharam enorme destaque na imprensa.



Figura 57: o *Diário da Noite*, em 1957, faz “alerta” sobre a violência.

A palavra, no contexto de um rapto ou tentativa de sequestro, é usada para canalizar a importância dada ao evento descrito, embora o texto que se siga não dê indícios de que o tal “homem-louro” represente uma ameaça tão ostensiva à toda a sociedade. Esse descolamento entre as características específicas do crime e seus relatos midiáticos cria circularidades bastante peculiares – imitações, remediações, distorções e estruturas de sentido com vieses e intenções. Como visto, “Guarujá Alerta” usa essa expressão já no nome,¹³⁶ e os comentários no relato sobre a “bruxa” empregam a palavra para se referir ao medo e perigo da figura criminosa, sugerindo que o vocabulário é escolhido por sua efetividade e presença cognoscível na coletividade.

De que modo, então, essas técnicas de engajamento encontradas na imprensa moderna têm viajado até a contemporaneidade, e quais as especificidades encontradas nos relatos criminais que vingam digitalmente? Para isso, pode-se primeiramente notar o elemento-chave de união entre a identidade de Fabiane de Jesus e a monstruosa sequestradora de crianças. Uma postagem feita em meio aos rumores que prosperavam no “Guarujá Alerta,” ainda que tenha sido desmentida pelo autor do site e apagada após o espancamento de Jesus, colocava a fotografia facial de uma mulher loira logo abaixo do retrato falado, com legenda a dizer que, em Morrinhos, a tal criminosa quase havia raptado um menino. Com 154 compartilhamentos à época, a falsa informação circulou e calcou-se na aparente semelhança do formato dos olhos e do rosto da pessoa retratada com o desenho elaborado pela polícia – na realidade, observavam-se muito mais

¹³⁶ É inevitável a alusão ao perene policialesco *Cidade Alerta*, que em 2023 já incorpora a linguagem dos podcasts em seu website. Como cantou em 2020 o rapper Dubonvivant, do Parque Selecta, em São Bernardo do Campo, “Tá no Brasil Urgente / Tá no Cidade Alerta / Alertando a minha gente / Bem-vindo ao Parque Selecta.”

diferenças fisionômicas entre as duas imagens, mas os dizeres enfáticos sobre a raptora contribuíram para formar uma narrativa alternativa segundo a qual a indiciabilidade fotográfica agora conferia ainda mais verdade sobre o caso de crianças em perigo em Morrinhos. Assim como o artefato *facial* (valendo-se de características do rosto de uma suposta criminosa) que conduziu ao espancamento ocorreu de modo multimodal, ou seja, incluindo comentários dentro e fora das plataformas, e recepção e produção quase concomitantes, os vídeos criados sobre a morte de Fabiane de Jesus inserem-se na lógica espiralada da violência: representações de morte ganharam status de relatos fidedignos e até mesmo de “provas,”¹³⁷ enquanto a estetização do crime pode ser observada numa história ficcional inspirada no caso.

6.4. Os vídeos em Morrinhos e a estetização da violência

Uma marcada dimensão trágica sobre a morte de Fabiane Maria de Jesus, como mencionado anteriormente, refere-se ao retrato falado falsamente associado à sua pessoa, em transferência da cultura midiática dos retratos judiciais para o justicamento das ruas. No entanto, há também que se considerar a maneira como a cultura de morte digitalizada tem sido ancorada na expressão audiovisual – em 2014 isso já era preponderante, e, portanto, é necessário um olhar sobre as criações em vídeo que circundam o crime de linchamento do Guarujá. Há três níveis de registros: o primeiro, feito por espancadores e testemunhas oculares via dispositivos móveis, ainda pode ser encontrado online em 2023 especialmente em matérias jornalísticas sobre o julgamento do caso, o qual se estendeu até 2017, quando vários dos assassinos de Jesus foram condenados por homicídio qualificado na cidade de Santos. Nas grotescas imagens dos vídeos (cf. Fonseca e Rantin 2017 para algumas capturas de tela que não serão aqui reproduzidas) que circularam imediatamente após a morte de Jesus, os criminosos cercam a vítima no meio da rua e a gravação foca na sua figura ensanguentada e atordoada com as inúmeras pancadas. Alguns registros são feitos de modo a enquadrar até mesmo os espancadores, mas a prioridade é capturar o ato selvagem para guardar o

¹³⁷ É cara a este trabalho a “independência” que os relatos de morte digitais têm ganhado – como muitos deles misturam informações jornalísticas com técnicas amadoras de captação, eles passam a conferir aos crimes referentes uma série de descrições e a criar potentes vínculos emocionais com públicos muitas vezes desinteressados nas fontes de tais criações.

instante de justificação. Nesse sentido, o vídeo é a técnica de eleição por conferir ao ato criminoso simultaneamente um caráter de documento à posteridade (a justiça viria também da possibilidade de se usar o caso de Fabiane como exemplo), bem como de suporte à sensação de presença no instante de proporções excepcionais. Em ambos os casos, os métodos empregados pelos telefones celulares subjagam o espectador à movimentação amadora, mas altamente efetiva de um documentário feito por partícipes do crime, criando um efeito avassalador de cumplicidade pelo olhar. Nessa prática, a construção de uma visão que se insere no aniquilamento da vítima subentende a câmera-olho como agente histórico e supostamente neutro, uma técnica concreta e facilitadora do atravessamento do tempo, garantidora de que o ato coletivo é abalizado na testemunha do vídeo. Similarmente, as gravações feitas por agentes da polícia que adentraram a multidão para agir diante do crime retratam a massa enfurecida e reativa à presença da suposta sequestradora. No entanto, por terem chegado já quando os atos bárbaros tinham sido consumados, as imagens feitas por policiais remontam muito mais ao resgate de Fabiane de Jesus que ao linchamento. Ainda assim, capturou-se com efetividade os depoimentos exaltados de vários moradores de Morrinhos, que dizem à câmera frases como “tinha que morrer essa desgraçada,” “ela é assassina.” O cinegrafista e a equipe que gravam, ao serem hostilizados por participar do resgate de Jesus (menções como “tá defendendo o que não presta” são audíveis) completam um novo fenômeno: o da câmera e do olhar indesejado, odiado pela massa que crê na culpabilidade da mulher linchada e que por isso lança agressividade ao espectador. Nesse nível, a câmera-olho seria ameaçadora, por sua capacidade de denúncia do ato covarde – por mais convictos que os criminosos pudessem estar sobre as razões do justificação, residia no ato também uma violação básica dos princípios democráticos de um julgamento processual e transparente de qualquer eventual delinquência cometida por Fabiane de Jesus.

As duas modalidades videográficas documentais encontradas e feitas por cúmplices do crime coletivo ou por testemunhas policiais sugerem que a prática audiovisual possibilitada por smartphones tem se ligado intimamente ao relatar de morte contemporâneo, e pode-se pensar em alguns fatores explicativos: acessibilidade e mobilidade são, é claro, índices de eficiência na captura do real almejada desde a popularização da fotografia. Mas há ainda o elemento do manuseio da imagem, exercitado através de processos multimodais envolvendo postagens nas plataformas, que

combinam velozmente níveis de produção com recepção – pense-se no caráter remediável que as imagens de morte de Fabiane de Jesus conquistaram assim que jornais, portais e programas televisivos as incorporaram para contar uma narrativa plausível aos públicos brasileiros e estrangeiros. Certamente há um grau de palatabilidade imaginado quando se censuram os rostos e imagens explícitas do corpo violentado da vítima – que dialogam com a ética jornalística de trazer à tona relatos de interesse público. As estratégias adotadas por canais de comunicação minimamente sensíveis ao trágico acontecimento deveria envolver uma discussão ampla inclusive sobre a gana de gravar a morte, o que raramente foi feito no caso de Morrinhos (até mesmo na esfera acadêmica). O destaque, sem dúvida, foi à atualização do boato na era digital, que, de fato, merece redobrada atenção. No entanto, a disposição de *gravar* um corpo espancado em praça pública sugere termos adentrado uma preocupante fase de concretização total das circularidades de violência na cultura. Como o crime midiaticizado foi veículo e objetivo de quem sujeitou a vítima a tamanha crueldade, houve uma (desejada) emancipação via técnica do relato de morte digital: não bastaram a produção do crime nem seu consumo; a execução de uma inocente, mesmo que ocorrida no espaço público e absolutamente real, passou necessariamente por uma construção digital de seu linchamento, na manipulação mais violenta dos direitos de alguém. Além de morta, Fabiane foi destituída de qualquer integridade como pessoa, e os resquícios de sua presença (envolta em sangue) apenas serviram para acordar a mimese de Morrinhos com essa instância digital. O desejo da presença conectada e online ainda aparecerá em outros capítulos desta dissertação. Por ora, fica marcada a influência das plataformas na cultura de conectividade sobre a violência: tornar os enredos de assassinatos digitalizados é condição primordial para engajar públicos e obter relevância. Isso é facilitado (e encorajado) pelas mídias digitais e suas câmeras baratas e ubíquas, que permitem uma inserção individualizada no debate sobre violência.

Um terceiro nível, e em contraponto a essas imagens e sons intoleráveis feitas com valor documental, arquivístico e criminal é uma produção ficcional inspirada no caso de Morrinhos – e que pode indicar o grau de palatabilidade da violência audiovisual na contemporaneidade, especialmente pela sua difusão em larga escala e à moda “tradicional.” A 10 de outubro de 2022, a TV Globo estreou no horário das 21 horas a telenovela *Travessia*, escrita por Gloria Perez. A produção, ao abordar temáticas da

cultura digital,¹³⁸ inspirou-se no caso de Fabiane de Jesus para compor o drama de sua protagonista, Brisa. Na história, a jovem é vítima de um boato que a coloca, imagneticamente (através de uma manipulação do gênero *deepfake*¹³⁹), como raptora de crianças. O recurso dramático criado para estabelecer a consequência da mentira criada digitalmente foi um linchamento sanitizado (ou uma tentativa de espancamento). Após associar a personagem à imagem de uma suposta criminosa num smartphone, a massa de populares que acusa Brisa de ser uma criminosa cerca-a e a derruba ao chão. Após conseguir escapar sem grandes ferimentos, a personagem foge da multidão ensandecida e se muda de cidade. Como se converteu em audiovisual essa história baseada em Fabiane de Jesus? As técnicas simplistas a traduzir o boato que se materializou em quase-linchamento primeiramente priorizaram close-ups para garantir a inteligibilidade da acusação falsa (a tela do celular é enfatizada, com postagem que diz “identificada a sequestradora”); a seguir, uma câmera a girar constrói tanto a sensação de perda de controle da protagonista, quanto os dedos acusatórios da multidão. Há uma indiferenciação dos atores que compõem a massa – eles não ganham tanto destaque quando do cerco físico na cena, e braços e corpos afundam Brisa até o chão, no que poderia constituir facilmente uma cena de ataque de zumbis a uma vítima. Aqui, fica claro o salto entre a manipulação digital (é evidenciada literalmente nas mãos da personagem acusatória, que carrega a “prova” fotográfica a ligar Brisa ao suposto sequestro) e a agressão nas ruas, e o elemento causal a ligar os dois eventos se resolve audiovisualmente em questão de minutos. O elemento mais fascinante nessa construção do diretor Mendonça Filho é a horda que acusa – os figurantes a achincalhar Brisa, num círculo, lembram algo dos moradores de Morrinhos, mas de maneira muito mais dócil, sem xingamentos e sem demonstrar tanta revolta. De maneira geral, a sequência parece alcançar um grau de intensidade proporcional ao melodrama que almeja se desdobrar

¹³⁸ O seu diretor artístico, Mauro Mendonça Filho, relatou em entrevista que o interesse da obra, que retrata um de seus personagens como viciado em internet, é precisamente nas práticas culturais a partir da técnica, “da relação humana com essas novas conexões da vida. Mais do que sobre a questão tecnológica” (Rodrigues 2022). O tópico da separação entre humanos e tecnologia, portanto, está no cerne deste artefato de enorme impacto popular, e, portanto, interessa saber de que maneira audiovisual seus criadores compuseram as histórias, em particular quando se trata da violência.

¹³⁹ Técnica digital de alteração de rostos e formas em que o conjunto final é altamente naturalista, a ponto de a manipulação passar completamente despercebida.

por meses a fio, ou seja, para o qual a violência da multidão é mero recurso propulsor da narrativa, e não de fato uma questão discutida estilisticamente.



Figuras 58 a 60: cenas de *Travessia* (2022): a personagem Brisa, ligada à imagem falsa, é agredida na rua.

A docilidade no tratamento na cena do linchamento, abertamente inspirado no caso de Morrinhos, levanta um ponto importante sobre a estetização da violência na expressão audiovisual. Por um lado, a violência como recurso teledramatúrgico e narrativo possui

altos níveis de tolerância se percebida enquanto dispositivo de oposição ao sucesso e conquista ficcionais. Nesse sentido, por serem vistos como simples obstáculos, os momentos de conflito são via de regra rocambolescos e exagerados, e alternam-se apenas na superfície, pois as repetições narrativas estruturais são evidentes – os castigos para vilões são quase sempre os mesmos: prisão, morte ou arrependimento. A justificativa da telenovela, portanto, para um ato de violência, opera sempre através de motivações e recompensas. A outra dimensão da violência narrada pela ficção da telenovela é seu apelo às metáforas e eufemismos para evitar conteúdos explícitos – não apenas para se enquadrar na classificação etária dos programas (no caso das novelas da faixa nobre, a indicação é de 14 anos), como também manter um certo “padrão de qualidade” (a TV Globo, em particular, notadamente quis caracterizar sua incursão dramaturgica como tecnicamente e discursivamente superior à de suas concorrentes) por que supostamente evita o sensacionalismo e os conteúdos apelativos. Não há dúvida de que entra em cena também a preocupação mercadológica e empresarial com o alcance de tais cenas de violência. A título de exemplo sobre o impacto da principal telenovela no cenário cultural brasileiro, no dia da exibição da cena mencionada, o instituto de medição de audiência Kantar Ibope registrou 25.2 pontos na Grande São Paulo – o equivalente a mais de cinco milhões de indivíduos a acompanhar a trama de Perez. Embora a comparação seja indevida, o número coloca esse artefato numa escala quase incomparável a filmes e vídeos em termos de recepção audiovisual.

Seja qual for a motivação de Perez, Mendonça Filho e equipe criativa em tornar uma cena de linchamento qualquer coisa eufêmica em relação à brutalidade observada em *Morrinhos*, ficam visíveis alguns parâmetros ideológicos e técnicos na resolução audiovisual da telenovela. A estudiosa do tema Ivana Bentes famosamente criticou, em vários de seus textos, a perversidade do abuso de temáticas de miséria e violência no audiovisual brasileiro. Para ela, relatos de morte podem, contrariamente ao esforço notável de Glauber Rocha – que elaborou uma estética da violência, ou seja, essencialmente crítica e revolucionária – incorrer numa *cosmética da violência*, série de técnicas que, em conjunto, banalizam “o trágico tornado *fait divers* e folhetim” (2007, 250). Isso se aproxima muito mais, portanto, do tratamento que jornais sensacionalistas rendem aos casos criminais e está longe de discutir, a fundo, as implicações de mortes como a de Fabiane de Jesus. Para *Travessia*, o linchamento é acima de tudo um artifício

para indicar sintoma de perigo sobre as redes sociais, já que a inspiração para a fuga de Brisa a leva a reviravoltas amorosas e profissionais sem que isso signifique se aprofundar nos horrores dos boatos digitais ligados à morte de uma inocente. Isso se dá, materialmente, em planos grandiosos e entrecortados da sua fuga, bem como o exagero com que os corpos dos acusadores se sobrepõem a Brisa. Uma das questões éticas fundamentais a emergir do caso de Morrinhos tem que ver com o entrelaçamento de sentidos criados entre o retrato falado e o espancamento gravado. Embora a crítica sobre o crime enfatize, com razão, os aspectos macroestruturais sobressalentes (a ausência ou falência do Estado é quase sempre citada), bem como os perigos dos boatos no espaço digital, os artefatos culturais especificamente produzidos nesse contexto são muito reveladores das tensões no relatar de crimes na sociedade brasileira.

Um contra-argumento possível para a suavização descrita em *Travessia* é que, através de elementos do melodrama, mobilizando as sensações de distintos (e numerosos) públicos, é possível se abordar de maneira ampla um tema tão complexo quanto o linchamento de um inocente em razão de boatos encorajados pelas plataformas. Dessa maneira, com públicos versados na linguagem típica da telenovela, a transmissão da “mensagem social” seria efetiva pela dosagem certa de informação e entretenimento. Criar emoção com o objetivo de se educar exigiria uma série de códigos (sem palavras de baixo calão, sem sangue ou cenas de morte explícita) seguidos tanto pelo roteiro quanto pela direção e atuação. Essa linha de raciocínio, no entanto, se esforça tanto em separar as camadas “política” e “artística” inerentes ao produto televisivo, que falha em perceber que reside na indissociabilidade dos dois componentes a matéria única e original a cada artefato. É no emaranhar de comentário sociopolítico com aparência física e estilística que uma telenovela ou um vídeo carregado no YouTube constituem um item de cultura *vivo e dinâmico*. Assim, ao presumir que apenas por abordar a temática do linchamento conectado às redes a história de Brisa envolveria uma discussão da violência, os criadores de *Travessia* fracassaram em perceber a capacidade verdadeiramente audiovisual (e não necessariamente mimética, indicial) de se criar histórias. É verdade que os sentidos criados a partir da novela e do drama particular da personagem fictícia se espalham interminavelmente em lares distintos e com recepções outras – esse potencial de sensações particulares a partir do imaginário visual de medo e apreensão no cerco a Brisa não é negado. Os relatos de morte, contudo, vão muito além

dos temas de que tratam, ou dos enredos tratados na sua superfície. Se os ângulos e planos, se os temas e ruídos eleitos cambiam no nível mais atômico, isso produz sentidos por vezes radicalmente diferentes. Por isso, vale uma reflexão que volte aos artefatos digitais produzidos quando da vil execução de Fabiane de Jesus.

Os retratos falados a circular em 2014, contando a temida história de uma certa “bruxa” no Guarujá, construía (e seguiram construindo, por ser dinâmico o relato) fortes laços com temores previamente estabelecidos: a figura da raptora e assassina de crianças foi pouco a pouco sendo elaborada a partir de textos no Facebook que, por mais que o dono da página “Guarujá Alerta” negasse múltiplas vezes a sua veracidade, continuaram a se perpetuar. A associação de tais medos concretizados em relatos falsos foi facilitada pela possibilidade de usuários quaisquer salvarem, alterarem e tirarem de contexto a imagem do retrato falado que havia, de fato, sido produzida pela polícia para outro caso criminal. Ora, essa sanha em aumentar a história ganhou contornos verdadeiramente trágicos quando a fotografia de uma mulher inocente foi inserida em documento que continha o retrato falado. Nesse momento, o linchamento virtual já gestava ódios em direção a uma pessoa (de cabelos loiros), mesmo que a notícia não tivesse nenhuma confirmação oficial. Os vídeos gravados a exibir o corpo de Fabiane Maria de Jesus sendo massacrado seguem a mesma lógica observada anteriormente, ou seja: a ideia de punição coletiva sobre o corpo estranho e ligado a atos hediondos (sequestro e morte de crianças) teria um salvo-conduto por meio de uma moralidade externa à realidade institucional e legal brasileira. Será mesmo que essa prática estreia com o advento das plataformas digitais? É evidente que os atos de linchamento precedem e muito as práticas online, mas o que os vídeos feitos para se regozijar do justicamento a uma suposta criminosa demonstram é algo específico, sim, do século XXI. Ao conceber provas materiais que, mais tarde, levariam alguns dos linchadores à prisão, os criadores de imagens de morte deixam a pista de que a importância dada à digitalização do relato é da ordem do não-real. Tanto o retrato falado quanto os vídeos do linchamento estabelecem relatos alternativos à realidade não por desconhecerem as implicações legais de tais atos, mas talvez por isso mesmo. Eles forçam a realidade na direção que lhes convém, a despeito das desastrosas consequências. Isso implica que os relatos sensacionalistas e de morte na cultura brasileira tenham deturpado a tal ponto o propósito de se narrar um crime real (o qual seria, primordialmente, de auxiliar a sociedade a

compreender melhor suas insuficiências) que, no momento em que se torna possível intervir drasticamente na prática de produção e consumo de tais relatos, os resultados afrontam o próprio bem-estar comum e perpetuam a violência. A seguir, alguns pontos sobre a especificidade digital dos relatos de morte do caso de Morrinhos, e as dinâmicas tecno-culturais que produziram sentidos de morte.

6.5. Linchamentos, boatos e algoritmos: a eficiência em se disseminar relatos criminais

Antes de se perscrutar o enredamento particular das práticas digitais deste caso, há que se considerar o aspecto eminentemente circular dos linchamentos propriamente ditos. Enquanto práticas criminais, eles se fundamentam na disseminação de uma notícia. Em seu estudo sobre linchamentos em São Paulo entre 1980 e 2009, Ariadne Lima Natal elaborou um padrão de eventos prevalente e que tem início na notícia do crime:

Assim como na justiça formal, a primeira etapa de um linchamento é a notícia do crime. No entanto, de maneira diversa, esta notícia não se inicia necessariamente por uma denúncia ou queixa fundamentada e individualizada. O “ouvir dizer”, o buchicho, as imputações coletivas e o “pega-ladrão” têm um papel muito importante e um efeito desencadeador formidável para motivar os linchamentos. Além disso, podem contribuir para a notícia do crime informações sobre outras ocorrências que tenham se desenrolado naquele mesmo espaço e criam uma sensação de insegurança, deixando a população em sobressalto e propensa a agir. (Natal 2012, 132)

A partir do trecho citado, é possível perceber como a notícia do crime criou, no caso de Morrinhos, *imputações coletivas* e alusões a crimes ocorridos no *mesmo espaço*. Isso, não obstante, de acordo com especificidades digitais: por práticas via plataformas, como a coleta de dados baseada na extrema individualização da produção e recepção, e assim imputando, coletivamente e através de compartilhamentos e alterações da informação (no caso, tanto o retrato falado como a fotografia), a culpa a uma suposta raptora de crianças. Além dessa manipulação massificada dos relatos, o espaço de trocas em que o boato se propagou (Facebook) é essencialmente alardeado (e experimentado, na prática) como ubíquo e conectado. Ora, quando surgem informações sobre ocorrências perigosas alegadamente nas imediações de Morrinhos, a percepção de medo alinha-se a cada imaginário individual dos usuários das redes, que aplicam os relatos a cenas contextuais

e sem verificabilidade. Essas duas características dos linchamentos, como visto, são postas materialmente por meios muito fáceis de manipulação e alteração da imagem. Textos fantasiosos a denunciar um perigo iminente, fotografias a indicar a presença humana de uma assassina, e o que se tem é um *corpo de morte* digital flexível, descrito de formas variadas e que se materializa à conveniência dos seus múltiplos participantes. Como Martins descreveu, “Nos linchamentos se faz presente a dimensão mais oculta do nosso imaginário, sobretudo nas formas elaboradas e cruéis de execução das vítimas. A centralidade do corpo nesse imaginário explode nas ações de linchamento” (1995, 308). No caso de Morrinhos, a corporeidade conveniente, fluida e aberta que é própria das práticas de produção e alteração no Facebook criaram sentidos de medo e urgência que não cessaram nem mesmo após as sucessivas tentativas de se negar o relato da presença de uma raptora nas imediações. Isso toca no funcionamento dos algoritmos que criam relevância para informação, como o PageRank, e fizeram circular imagens e textos que possuíam “curtidas” e “compartilhamentos” (índices métricos para se considerar um artefato importante na plataforma), e também em como os corpos que se materializaram no relato da “bruxa do Guarujá” criaram vínculos com a comunidade pela repetição das mentiras e por eventuais associações que os moradores faziam com informações pregressas. Essa dinâmica acelerada e de pouca ou nenhuma verificação pelo Facebook¹⁴⁰ não se dá, como notado, no vácuo. Os itens culturais vinculados ao pânico geral da população e às narrativas tradicionalmente associadas ao linchamento (homicidas, raptores, praticantes de rituais macabros) funcionam como motores eficazes para essas práticas de partilha de relatos criminais.

A reflexão sobre o que se passou com Fabiane de Jesus e as centenas de pessoas que tiraram sua vida implica um reposicionamento da dualidade *civilização versus barbárie*. Primeiramente, é de se notar que conviviam, não sem tensões, esferas socioculturais de níveis diversos em Morrinhos: ao menos uma que, aflita pela violência urbana, recorreu às práticas digitais para demonstrar solidariedade e reforçar laços de

¹⁴⁰ Em 2020 e 2021, em meio à desinformação relativa à vacinação de Covid-19 e notadamente desmentida por especialistas, a Meta anunciou proceder com a remoção de tal conteúdo (<https://about.fb.com/news/2020/04/covid-19-misinfo-update/#removing-more-false-claims>). Para conteúdo explícito e violento, são empregados moderadores de conteúdo que analisam cada vídeo e postagem, e cada vez mais softwares são usados para detectar postagens que violam as regras da plataforma. É possível inferir que, em 2014, a censura da violência fosse mais trabalhosa, o que ainda assim não justifica suas falhas e responsabilidade na disseminação das mentiras.

segurança. Outra que, no manusear dos relatos criminais, alterou, confundiu e expandiu afetos ligados a perigo e alerta na comunidade. Essa complexidade social ligada aos linchamentos já foi apontada por estudiosos do tema, como Helena Singer (2003). Para ela, não seria adequada a cisão entre a suposta moralidade das massas (que opera um justicamento à revelia do Direito) e a moralidade de tradição iluminista. De fato, como visto antes, a população agressora reproduz um entorno absolutamente precário e literalmente violento, mas isso não poderia determinar a ação contra Jesus, visto que houve uma maioria absoluta que se horrorizou com o caso e jamais participaria do linchamento. Parece mais justo, portanto, entender as nuances na circulação dos retratos e relatos criminais na construção da sensação de perigo em Morrinhos. O “Guarujá Alerta” estabeleceu mais pontos de continuidade com a mídia sensacionalista – ao menos ao reproduzir o retrato falado – do que de ruptura com programas televisivos do gênero. Uma divulgação do relato da raptora de caráter mais legal e judiciário, ou seja, promovido por autoridades policiais, idealmente se absteria de julgamentos de valor específicos ou de exageros que produzissem curiosidade sobre o caso. Nesse sentido, persistiu uma tradição de produção e consumo de relatos de assassinatos que buscam na excitação e no suspense (de corte similar ao ficcional) o motivo de se querer ler mais sobre, e compartilhar a informação. Essa característica se encaixa perfeitamente no modo de sugestão de relevância das redes, quando algoritmos ranqueiam informações e artefatos com o intuito de manter os usuários online. A eficiência na disseminação algorítmica, tristemente, pôde encontrar concretude no impacto extra telas que o relato da raptora ganhou em Morrinhos. Deste modo, a causalidade direta entre os retratos falados e o homicídio se liga ao senso comum segundo o qual a violência é reproduzida a partir da desinformação – quando o que se lê sobre os boatos relacionados com a “bruxa” é que eram desconstruídos, alterados, acrescidos de detalhes para gerar revolta. Ainda que desmentidos, continuaram a circular, em demonstração de que correu pelo bairro e de maneira difusa uma reação visceral sobre a existência de uma assassina de crianças. Ao catalisar sensações punitivistas de raízes múltiplas, o relato foi ligado a fotografias e descrições horrendas que legitimaram, inicialmente no espaço digital, uma rede de revolta comum. A fascinação pelos relatos sobre assassinos na era das redes se exemplifica pelo fato de que, em 2017, no mesmo Facebook, uma imagem do linchamento de Fabiane de Jesus foi colocada lado a lado a outra, borrada, a sugerir o

rosto de um bebê. O título da postagem, de 21 de março, dizia: “Mulher é linchada até a morte após violentar neném com soda cáustica.” A notícia, parcialmente verdadeira, se referia a um caso de uma mulher linchada em Anadia, em Alagoas (D’Agostino 2017), mas ao relacioná-la ao corpo agredido de Fabiane de Jesus, denota-se uma cruel circularidade de imagens de violência cujos limites técnicos envolvidos na produção e recepção são pouco a pouco dissipados e raramente regulamentados. Como se tivesse adentrado um léxico tardomoderno da violência brasileira, o caso de Morrinhos (por seus vídeos e retratos falados falsamente atribuídos a Jesus) evoca ao mesmo tempo a excepcionalidade própria de um evento sem precedentes (o primeiro desta natureza a ter se iniciado no Facebook, em terras brasileiras) e uma tensão muito peculiar da contemporaneidade, nomeadamente o controvertido acesso ao discurso público e coletivo pela individualização exacerbada via dispositivos móveis e conectados. Se fosse possível retroagir-se à discussão sobre a agência das massas na modernidade, quando se cristalizou o medo das urbes que cresciam em tamanho e diversidade de crimes, seria difícil de se imaginar que, no século XXI, massas consumidoras de relatos de morte seriam capazes de manuseá-los com tamanho prazer e divertimento. A condição de acesso à criação dos relatos e enredos sobre assassinatos se modificou a ponto de supostamente prescindir-se dos veículos tradicionais de informação para a sua circulação, porém permanece uma preocupante cultura de traços sensacionalistas e punitivistas que não se dissolverá simplesmente a partir da regulamentação das plataformas. É preciso um olhar cuidadoso sobre esta dimensão, não há discussão. Mas fica, no caso de Morrinhos, a advertência de que o uso até mesmo da ficção do tema e do homicídio de Fabiane de Jesus podem incorrer em perpetuações grotescas da depreciação da vida e da dignidade humana. Se o evento em Morrinhos puder servir a algum exemplo, que o seja tanto pelo modo como aspectos sociopolíticos de diversas periferias brasileiras repetem os inúmeros problemas de segurança do Guarujá, como pela dimensão cultural afeita ao espetáculo da miséria. Na era dos cliques e partilhas algorítmicas, essa espetacularização da violência desonra a memória da vítima e ainda perpetua práticas perniciosas que, ao invés de exporem o absurdo da violência, a banalizam e se unem ao sentimento de vingança, pânico e descrença institucional. Como foi debatido anteriormente e continuará nos próximos estudos de caso, os relatos culturais sobre a morte se revelam indissociáveis de níveis sociais, políticos e

econômicos da vida nacional. Não apenas criam diversas relações entre si, como têm se tornado instâncias de criação de sentido absolutamente poderosas sobre crime, assassinato e morte.

7. O buraco na tela: uma narrativa do massacre de Alcaçuz

7.1. Introdução

Uma hora depois do acontecido, já se acessava vídeos que rolavam na internet, nos corredores da cadeia, com cenas de extrema barbárie. Vários internos amontoados, mortos, muitos deles decapitados, estraçalhados com uma brutalidade comparada aos radicais islâmicos. Em um desses vídeos, um preso tentava tirar com as próprias mãos algo, como se fosse o coração da vítima. Meu Deus!

Newton Albuquerque, *A escolha errada*

Se há um espaço urbano em que esse enredamento-chave da modernidade tardia no Brasil analisado até agora – o modo como a ausência do Estado enseja práticas culturais que lidam com a representação de morte – fica mais evidente, esse espaço é o prisional. Seja pela ineficácia com que a maioria das penitenciárias gere o cumprimento de pena de reclusos (são incontáveis os relatos de abusos e de celas superlotadas) ou pela reduzida experiência que a sociedade mantém com espaços de reclusão e com os ex-presidiários e ex-presidiárias, prevalecem os estigmas sobre as prisões: para muitos, elas seriam instituições sem controle ou punição suficiente. Por essa ótica, até mesmo a precariedade do sistema de segurança funcionaria como uma alternativa de justicamento à aplicação de leis entendida como falha. Não é difícil ver como retórica facilmente desemboca no chavão “bandido bom é bandido morto,” analisado no capítulo 4. Pela própria interdição inerente ao cárcere, constroem-se imaginários¹⁴¹ referentes a tais espaços que apenas se podem visitar de maneira mediada, por filmes, reportagens, fotografias, etc. Daí a relevância de se entender o papel dos artefatos culturais em relatar mortes reais na modernidade: a circularidade de violência legou, no Brasil, noções enraizadas sobre a criminalidade que confundem fatos, enredos e personagens com criações, remediações e imitações – sem que com isso públicos, usuários e novos criadores sejam impactados apenas superficialmente.

Ainda que exista essa impressão geral da ineficácia do sistema carcerário brasileiro, construída ao longo do tempo através de exemplos de massacres e rebeliões

¹⁴¹ Foucault (1999) diria que essas imaginações se dão também por meio de representações morais espalhadas pela cidade moderna que é eminentemente punitiva; o lado de fora da cadeia no fundo mimetizaria, através de um “teatro sério, com suas cenas múltiplas e persuasivas,” (132-133) o interior carcerário baseado na disciplina.

mediatizados (tais como o da Papuda, o de Benfica), foi o massacre do Carandiru (1992) aquele a firmar-se no imaginário popular, pelo número de mortos (111) e seu impacto social, urbanístico e cultural. A série de relatos associada a esse evento até hoje embasa muito da experiência de carga extremamente negativa da sociedade direcionada aos presídios, ainda que narrativas alternativas tentem humanizar tanto cenários quanto personagens encarcerados. Seria, no entanto, na segunda metade da década de 2010 que eventos hediondos em instituições prisionais do Norte e Nordeste do país adentrariam novamente a cultura por meio de círculos e espirais, com um diferencial em relação a incidentes do passado: agora, gravações feitas em dispositivos móveis possibilitavam ângulos e perspectivas inéditos. Tanto veículos da mídia jornalística quanto indivíduos munidos de smartphones podiam narrar episódios de violência e arquitetar discursos para criar medo, revolta e até mesmo pertencimento. Os eventos a seguir se inserem nessa trágica sequência de morte em massa que estabeleceram peculiares relações com o audiovisual: em 2010, uma chacina no presídio de Pedrinhas (Maranhão) vitimou 18 pessoas; em 2016, rebeliões no Ceará, Roraima e Rondônia deixaram, ao todo, 32 mortos; em 2017, novas rebeliões, agora no Rio Grande do Norte e no Amazonas, vitimaram 86 pessoas no total; finalmente, o ano de 2019 será sempre lembrado por mais um massacre, o de Altamira, no Pará, cuja contagem de vítimas chegou a assustadores 57 mortos. O presente capítulo focará no caso de Alcaçuz (RN), de 2017, pelo modo como vídeos produzidos por detentos estabelecem diálogo direto com reportagem da TV Globo; por ilustrar a ubiquidade e sofisticação dos relatos digitais na contemporaneidade; e por indicar as hibridizações entre o discurso televisual e as práticas das redes sociais. O método envolverá contextualizar brevemente os eventos criminais, apontar para os relatos e enredos criados a partir das mortes reais, e se aprofundar na circulação de violência em particular no YouTube, onde o vídeo do encarcerado ainda pode ser encontrado. Buscar-se-ão relações estilísticas entre esse relato conectado de 2017 e criações extremistas em outras partes do globo (como as jihadistas), assim como com retóricas extremistas e punitivistas já observadas em capítulos anteriores, de modo a realçar, por um lado, a originalidade do assassinato digitalizado, e por outro, a sua necessidade irrefutável de criar vínculos com outras expressões da cultura de violência no Brasil.

7.2. Rebeliões e assassinatos em massa em prisões brasileiras: disputas de poder *on* e *offline*

Quando explodiu a rebelião que vitimaria dezenas de pessoas na Penitenciária Estadual Dr. Francisco Nogueira Fernandes (conhecida como Penitenciária de Alcaçuz, localizada na região metropolitana de Natal, Rio Grande do Norte), uma série de eventos já havia estabelecido um clima terrível especialmente entre duas facções criminosas de grande ascendência em prisões do Norte e Nordeste brasileiros: o Primeiro Comando da Capital (PCC) e a Família do Norte. Primeiramente, em Roraima, depois Rondônia, para eclodir em 1º de janeiro de 2017 no massacre de Manaus na cadeia Anísio Jobim. Em Alcaçuz, a disputa principal a motivar a guerra campal foi entre o PCC e o Sindicato do Crime RN – indicando que as rebeliões e massacres dos anos 2010 não apenas refletiram as condições precárias e desumanas às quais os presidiários eram submetidos, como expressaram movimentos de poder *entre* coletivos de prisioneiros, e não necessariamente dos presos para com as autoridades carcerárias (Darke 2018, 121-122). A presença de uma organização como o PCC, que, mesmo originado em São Paulo, orientou coletividades em estados do Norte e Nordeste, convoca um comentário sobre a organização prisional brasileira – uma vez que os discursos contidos no vídeo a ser analisado guardam relações com tomadas de controle, arregimentação e coação de criminosos. A importância de gangues tais quais o PCC, o Comando Vermelho e o Sindicato RN cresceu, no fim do século XX, conforme maus-tratos e execuções sumárias detrás de grades superlotadas motivaram organizações a munirem-se até mesmo se estatutos e regras por escrito para gerirem rotinas encarceradas. Acresça-se a isso o potencial econômico que articulações paraestatais¹⁴² como essas viram em gerir negócios escusos como o tráfico drogas, e o que se viu nas rebeliões citadas foi uma terrível medição de forças que nem mesmo as autoridades conseguiram (ou quiseram) evitar. Mas como, exatamente, essa contenda entre diferentes grupos criminosos, mais especificamente o PCC contra outros, incide de maneira expressiva na circulação de relatos criminais?

¹⁴² Thais Lemos Duarte (2021) nota que a consideração do PCC como um “poder paralelo” tem sido recurso discursivo até mesmo do Ministério Público de São Paulo, com o intuito de mapear-se a atuação da organização criminosa. A noção de ausência ou vácuo estatal, no entanto, falha em reconhecer os modos como o PCC se modela às práticas sociais, em conjunto com agentes públicos (271).

Um aspecto importante sobre o funcionamento dessas gangues é a descentralização. Embora Marcos Camacho (o Marcola) seja frequentemente representado midiaticamente como o líder do Primeiro Comando da Capital, pesquisadores como Karina Biondi (2010) têm frisado as características pós-modernas da facção: “O *Comando* é todo fluxo, é trânsito, circunstância, *movimento*, *situação*; só pode ser entendido em um plano diacrônico, ou melhor, como um acontecimento” (220, destaques da autora). Essa fluidez significa que, na prática cotidiana, “salves” (comunicações e recados internos) podem até dar ordens lidas como hierárquicas, mas por ser extremamente adaptável, a chamada “irmandade” (como se denomina o Comando) é tudo menos rígida – afinal, ela se constituiu como alternativa ao poder institucional que rege as prisões. Nesse sentido, a comunicação conectada e audiovisual se provou aliada das facções, ao possibilitar construir noções de pertencimento, ameaça e justificação – como descrevem Bruno Paes Manso e Camila Nunes Dias (2018):

A cultura do crime e das disputas entre gangues, fomentada nas prisões, transcendeu as grades e os muros para chegar ao lado de fora, nas cidades mais violentas. A conexão decisiva entre prisões e quebradas, que se intensificou depois de meados dos anos 2000, acabou criando um novo campo de interação entre jovens e adultos que transitam por esse mundo. O espírito de soldados em guerra, em disputa por mercados e poder, que até os anos 1990 parecia restrito aos integrantes dos grupos criminosos fluminenses, acabou se replicando entre jovens brasileiros em diferentes quebradas. Alguns desses guerreiros ostentam sua virilidade segurando revólveres, fuzis e facões, competem pelos calibres das pistolas e prometem invadir territórios inimigos, em vídeos e postagens que se tornam populares via WhatsApp e Facebook. Essas encenações, contudo, não são meramente performáticas e alegóricas. O que muitos cantam é a descrição da violência real do dia a dia dos bairros onde moram. (169)

A perspicácia dos grupos criminosos foi notar, portanto, que por artefatos e práticas culturais os discursos da criminalidade potencialmente passam a impactar um amplo imaginário sobre a vida dentro e fora das grades. Por um lado, figurações de identidade e pertencimento convidam à expressão da juventude, e por outro, formas audiovisuais focadas na masculinidade, na violência e na força desmedida demarcam territórios, fazendo avançar a busca por adeptos – isso também se liga à burocracia criminosa: obrigados a pagar uma mensalidade para pertencer ao PCC, os “irmãos” podem até exercer outras funções, mas há a constante busca por novos seguidores do Comando. Isso se traduz em símbolos de ostentação e de tentativa de arregimentação. As tecnologias móveis, ao colocarem em contato pessoas em locais tão distantes ou

impossibilitados como o cárcere (uma vez que, na prática, o uso de smartphones em vários presídios brasileiros é de conhecimento geral), expuseram a capacidade sofisticada de articulação pelas redes. Parte da estratégia digital era a produção de provas de assassinatos e ameaças, e no final de 2016, portanto precedendo os eventos de Alcaçuz, a movimentação online era intensa: “uma profusão de salves, mandados por cartas e WhatsApp, tornaria as rivalidades tema de intensa discussão entre os presos dos diferentes grupos criminais do Brasil. A batalha pelo poder no crime não era apenas física, mas também ideológica, com cada facção tentando demonstrar suas razões nos conflitos sangrentos e justificar as atrocidades cometidas, filmadas e reproduzidas nos quatro cantos do país” (Manso e Dias 2018, 24). É em tal contexto altamente influenciado, portanto, por criações e relatos digitais, que se insere o vídeo surgido em Alcaçuz. Enquanto peças de convencimento e recriação de eventos pregressos, os curtos documentários feitos por smartphones circulariam amplamente, fazendo dos massacres um verdadeiro espetáculo de entretenimento. Uma prova absurda do crime real tornado mercadoria do fascínio coletivo se deu logo após o massacre em Manaus em janeiro de 2017: um dos presos, em fuga, postou *selfie* no Facebook e tornou-se imediatamente um meme. Tanto que um jogo eletrônico intitulado *Brayan Break* foi criado em homenagem ao personagem real Brayan Bremer.

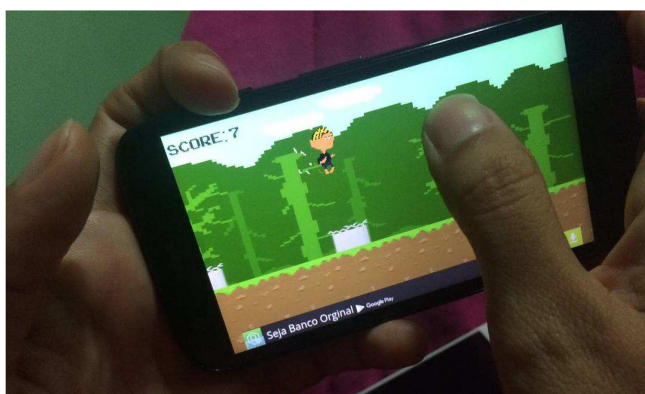


Figura 61: jogo eletrônico para celular produzido após a fuga de Brayan Bremer.

Muito menos lúdica, outra produção criada às pressas e após os eventos chocantes no presídio Anísio Jobim foi um DVD que compilou imagens sem censura dos assassinatos cometidos no 1º de janeiro. Vendido em camelôs de Manaus, o item se esgotou rapidamente.



Figura 62: DVD contendo imagens explícitas feitas de dentro da prisão de Manaus.

Na capa, contendo imagens de cadáveres, mutilações e esfaqueamentos, lê-se “FDN vs. PCC: Massacre,” em criação audiovisual cuja potência de atração do público reside no cruel, no obscuro e proibido – além da oposição de forças, sem incluir o fator crucial do Estado.¹⁴³ Embora essas repercussões midiáticas e culturais não sejam feitas necessariamente pelas facções criminosas, elas habitam um mesmo ecossistema de produção, exibição e recepção de violência extrema. As imagens capturadas por presidiários são estimuladas pela organização ilegal e ao mesmo tempo capitalizam na sede de sangue bastante estabelecida na população. Os artefatos sensacionalistas de violência, até pouco tempo atrás criados nos ambientes porosos, mas hierarquizados das indústrias culturais, passaram a operar também na lógica digital, disseminada, autônoma e atomizada. As estratégias tanto de produção quanto recepção de tais relatos ligados aos massacres dos anos 2010, assim, dizem respeito a um momento de fluidez e consumo instantâneo de assassinatos digitalizados, seja para alistar potenciais criminosos, para prover detalhes escabrosos com mais eficiência ou para saciar uma curiosidade mórbida que se deleita com a morte alheia. O que ocorreu em Alcaçuz, dado esse contexto dinâmico e digital de espiralação da morte e de influência das células criminais, se reproduziu em relatos de naturezas diversas, da literatura à música, até as expressões em vídeo. A seguir, uma reflexão sobre tais artefatos.

¹⁴³ A peça escrita por Souza, Elsie, Dantas e Oliveira (2019) convida à reflexão sobre a criação intencional de uma retórica simplista sobre guerra de facções, quando na verdade o Estado foi mais que omissivo no caso de Alcaçuz. Desde muito antes de 2017, teria deixado de investir em estruturas que coibissem as rebeliões; assistir ao massacre se desenrolar se conectaria a uma série de decisões irresponsáveis e que deveriam ser trazidas à tona e culpabilizadas.

7.3. O massacre dentro de Alcaçuz: relatos jornalísticos, acadêmicos e artísticos

O massacre de Alcaçuz fez pelo menos 26 vítimas mortais em janeiro de 2017, por métodos cruéis e explorados de modo sensacionalista. Essa pequena descrição, contudo, faz crer que o impacto do evento se resume aos mortos, quando na realidade Alcaçuz passou a simbolizar, especialmente no seu entorno imediato – mas muito além, o *horror*, a barbárie. E também, pensando-se nas famílias das vítimas, injustiça. Nesse sentido, é mesmo através de enredos e mediações que alguma sensibilidade (ou a falta dela) registra o que ocorreu e a permanência desse crime. Por isso, antes de uma descrição detalhada do vídeo feito por um preso que motivou a existência deste capítulo, outras produções – que não deixam de ser relatos do massacre – merecem crítica, pois dialogam entre si para muito além do tema em comum, e encontram semelhanças ou divergências extremas no discurso que promovem. A ideia de que há um “interior” de Alcaçuz a ser descoberto narrativamente fica mais ou menos evidente em algumas delas, dada a impossibilidade, na maioria das vezes, de se acessar o cárcere. As estratégias invocadas para subentender que os acontecimentos descritos de fato ocorreram são múltiplas, e variam de acordo com o meio cultural. De qualquer modo, a intertextualidade é pervasiva e nota-se a recorrência de um cânone artístico e comunicacional sobre o crime no Brasil. A primeira dessas produções, uma dissertação de mestrado assinada por Natália Firmino Amarante, usa em seu título o sugestivo termo *narrativas*: “‘O certo pelo certo e o errado será cobrado’: narrativas políticas do Sindicato do Crime do RN” (2019) é um estudo antropológico que parte do lema do Sindicato RN (“o certo pelo certo”) para oferecer relatos etnográficos alternativos ao senso comum sobre o massacre. Como será visto, muitos relatos midiáticos parecem se encerrar nas asserções pessimistas de que uma “guerra” entre facções rivais explica o tal “poder paralelo” a dominar Natal e tantas outras cidades brasileiras. Amarante, por ter presenciado o dia seguinte aos perturbadores eventos, imediatamente se colocou como testemunha das reações imediatas dos familiares dos presos, a maioria mulheres – a ponto de coletar impressionantes narrativas em primeira pessoa, como: “uma daquelas mulheres que estavam na areia e no sol me marcou especialmente. Ela havia acabado de descobrir que seu companheiro tinha sido assassinado e decapitado. Estava em êxtase, numa mistura de dor-euforia e de declarações de afeto, pois em uns momentos, ela dizia que ele estava

vivo, que iria sair para cuidar de seus filhos, noutro, chorava sua morte. Ela contava como seu marido que acabara de morrer a segurava nos braços e andava pelo pátio nos dias de visita a chamando de rainha e dizendo que ela era o amor de sua vida” (30-31). Percebe-se, na chocante memória, que uma descrição do massacre e de suas consequências e explicações é dependente de ângulos e opções estilísticas e ideológicas. Neste caso, a própria autora diz ter almejado “reconstruir uma história que não é televisionada” (28). Essa reconstrução de histórias reais é particularmente intrigante no relatar de mortes dentro de um presídio, não apenas pelo acesso interdito, mas pelos estigmas que rondam tal espaço. Ao humanizar o relato pela perspectiva da mulher, Amarante invoca a importância de se tratar do tema do massacre sem infligir ainda mais violência no narrar da morte, ou seja, sem se aproveitar dos detalhes macabros com o objetivo de angariar interesse. Emanuele Bazílio (2020) investigou a ética fotojornalística na cobertura do massacre de Alcaçuz, e não surpreende que seus achados apontem para a falta de garantias dos presos quando as imagens de seus corpos sejam divulgadas como parte de narrativas sobre o crime. Esse aspecto de remediação acrílica a partir da imagem do outro-presos torna-se cristalino na narrativa acadêmica de Kalianny de Medeiros (2018), a focar nas *lives* que os jornais *Tribuna do Norte* e *Novo* mobilizaram para contar sobre o massacre.

Uma narrativa que desafia, através da expressão literária, os pontos de vista comumente associados a eventos criminais, é *A escolha errada* (2019), de Newton Albuquerque. Testemunha ocular do massacre de Alcaçuz, o autor cumpria pena por tráfico de drogas e registrou em texto sua trajetória. Assim como a sua versão em quadrinhos, publicada em 2020 (com arte de Reinaldo Waisman), a reflexão de Albuquerque retroage para os momentos que o levaram até aquele momento crítico de quase morte. Ambas as obras, em estilo descritivo simples e coloquial, focam no protagonista que presenciou as mortes e nos efeitos que tal experiência provocou em sua psique. Em termos narrativos, esse recurso ao *flashback* auxilia a tensão criada em relação ao desenlace da história, e as conclusões no enredo articulam uma nova moralidade ao fim da trajetória, sugerindo que uma vida criminosa traz consequências brutais e que devem ser evitadas por seus leitores. Ainda que não se trate de uma aventura ficcional, recursos linguísticos como a oposição entre “fé/superação” e “crime,” já na capa do livro em quadrinhos, indicam que as peripécias vividas pelo protagonista de

Albuquerque inspirado nele mesmo incorporam a excitação e o fascínio pelo crime para criar conflitos. O massacre de Alcaçuz converte-se, aqui, em enredo motivador de considerações metafísicas sobre autonomia, desejo e transformação – menos pelos detalhes brutais que o circundaram, e mais por ameaçar a vida de Albuquerque e motivá-lo a escrever suas memórias.

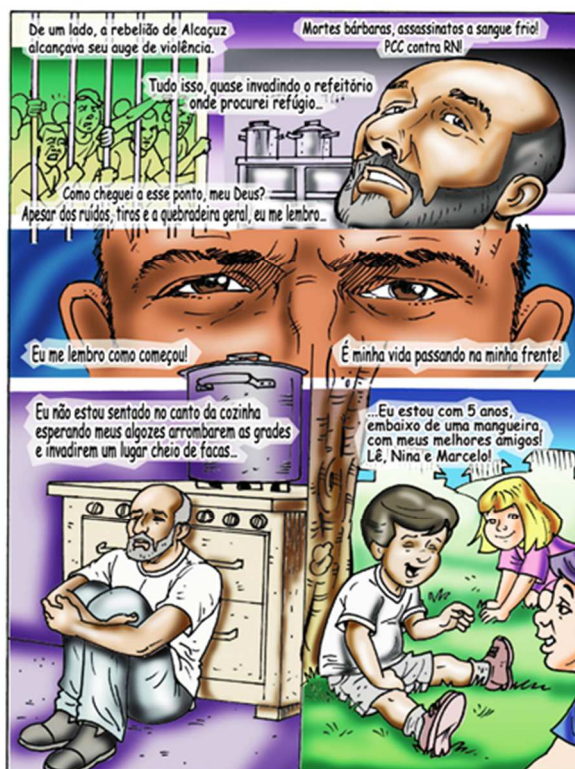


Figura 63: página de *A escolha errada*, na versão em quadrinhos (2020).

É inevitável comparar a produção de Albuquerque com a literatura surgida após o Massacre do Carandiru, o mais emblemático da história brasileira e que vitimou cento e onze pessoas em 1992. Em 2001, Jocenir Prado, que colaborara na já citada canção “Diário de um detento” dos Racionais MC’s, publicou seu *Diário de um detento*, descrevendo, entre outras, personagens sobreviventes do massacre pela perspectiva própria de alguém que havia estado no cárcere. Também de 2001 são as *Memórias de um detento*, escritas por Luiz Alberto Mendes e sucesso de vendas. Hosmany Ramos escreveu seu *Pavilhão 9 – paixão e morte no Carandiru* (2001) também sob a ótica de um preso. Em 2002, *Sobrevivente André du Rap (do massacre do Carandiru)* levou a público um testemunho contundente e com o estilo de entrevista transcrita, e Humberto

Rodrigues lançou *Vidas do Carandiru: histórias reais*. Sobre essa literatura de marcada relação com o sistema prisional brasileiro (e ainda mais especificamente, com a Casa de Detenção de São Paulo – Carandiru¹⁴⁴), Seligmann-Silva (2003) destaca, além da oralidade, um empenho em combater o esquecimento. Ao usar trecho de Ramos sobre o massacre não dever *cair no esquecimento*, o acadêmico relembra que “‘Cair’ e ‘esquecer’ ecoam-se mutuamente a partir de sua origem comum em ‘cadere,’ cair e que se metamorfoseia, por sua vez, também em ‘cadáver.’ Essa cena que não deve cair no esquecimento remete aos mais de 111 cadáveres, sob alguns dos quais as testemunhas que narraram esses fatos puderam sobreviver” (41). De modo similar, Newton Albuquerque encontra no testemunho do massacre um dispositivo empático com tantas outras experiências carcerárias ou criminais. Ainda na esfera artística, versos do rap “Contando os corpos,” do álbum *Cadastrando cadáveres* (2021, pelo grupo Realidade Criminal) exemplifica o modo como os massacres dos anos 2010 impactaram o imaginário cultural brasileiro: “Que o Brasil seja iluminado com divina luz / Pra não ter mais cabeça arrancada em Alcaçuz / Com PCC e FN acendendo estopim / E corpos perfurados no presídio Anísio Jobim.” A brutalidade dos eventos em Natal e Manaus tornou-os símbolos não apenas do caos prisional já conhecido, mas também de imagens de morte tão escancaradas e acessíveis que, como os compilados vendidos nas ruas amazonenses, espelham o apelo do relato de morte contemporâneo, em particular o de especificidade audiovisual.

Sobre este meio, um documentário datado de 2018 traz uma perspectiva sobre o massacre de Alcaçuz bastante peculiar: *Alcaçuz: palavra de ordem* mescla imagens aéreas da rebelião com trilha sonora pesada e de suspense, além de exibir entrevistas particularmente com policiais e agentes do Estado, incluindo Ivo Freire, diretor da penitenciária. O mote do filme é essencialmente pró-polícia e, curiosamente, atesta a omissão do Estado – como se a repressão estatal fosse uma instância separada do próprio poder público. Ao incorrer no uso de estratégias do espetáculo em pintar uma rebelião sem rostos definidos, e com jeito de filme de ação, o documentário avança uma agenda de objetificação dos corpos ali retratados. Mais relevante para este capítulo, nada obstante, é o modo como a televisão – em particular a rede mais influente no Brasil –

¹⁴⁴ Mais tarde, em 2009, seria lançado o livro *Ex-157, a história que a mídia desconhece*, do rapper Afro-X. Na obra, relata-se a vida antes do Carandiru até sua ressocialização, tentando conscientizar a juventude sobre as graves consequências das incursões criminais.

narrou o massacre de Alcaçuz. Uma reportagem em especial, veiculada no programa *Fantástico*, resume algumas das estratégias do meio em se criar uma narrativa coerente e atualizada sobre os eventos criminais. Intitulada “Em meio ao caos em Alcaçuz, cenas exclusivas mostram presos armados,” a matéria de 10 minutos foi ao ar em 22 de janeiro de 2017, e convoca elementos tradicionais do telejornalismo. Através de figuras de autoridade que vão desde os âncoras, passando pelos repórteres, delegado, secretário de justiça, a reportagem assinada por Evandro Siqueira ao mesmo tempo em que procura explicações rápidas para a falência do sistema prisional da região (com muitas ilustrações, como apreensões de celulares, câmeras de segurança, e até mesmo imagens feitas por dispositivos móveis) parece acima de tudo preocupada em instaurar um clima de apreensão – embasado por uma música-tema sombria, grave – porque por um lado, há realmente uma barreira intransponível para retratar o visual de dentro da prisão, mas por outro a forma de eleição dessas figuras explicativas do que ali se passou, do massacre em si, têm de vir de fora e com isso recuperar um discurso de poder da própria sociedade, ou seja, de justificativa da prisão e do punitivismo que é aplicado massivamente no Brasil.



Figura 64: Maurício Ferraz, da Globo, narra o massacre de 2017. A interdição do espaço é resolvida de várias formas

Isso tudo ancorado numa polifonia, que, como caracterizou Arlindo Machado (1997) sobre o discurso televisual, visa muito menos a verdade do que a enunciação de cada porta-voz sobre os eventos (268). Neste caso, foram utilizadas, entre as imagens que compõem o todo, registros profissionais e também amadores, incluindo-se vídeos feitos

por presos (embora nenhum deles tenha conteúdo explícito). A multiplicidade de estratégias visuais, alicerçadas por grafismos típicos do jornalismo (com tabelas, números e legendas) auxilia na colagem geral e até certo ponto sofisticada – cuja intenção é uma inteligibilidade massiva. O procedimento audiovisual empregado pela Globo, vale ser destacado, aponta sim para uma multiplicidade de fatores envolvidos no massacre, indicando uma recriação do evento até certa medida responsável. Mas a própria maneira “fantástica” (para emprestar o nome do telejornal) com que o programa coloca massacre justaposto de entretenimento, notícias da política e de suas celebridades, dá o tom da profundidade da discussão proposta sobre o sistema carcerário. Num dos trechos, o *Fantástico* exhibe detentos sorridentes em posse de *smartphones* na área de convivência, atrelando ao descontrole mais estrutural das políticas prisionais um certo escárnio dos criminosos para com a sociedade. Essas características principais a envolver a narração do massacre pela TV Globo fundamentam uma visão minimamente crítica sobre o massacre, mas se a própria estrutura do programa não oferece condições mínimas para um debate aprofundado sobre a criminalidade brasileira, é de se pensar se o *Fantástico* deveria servir à informação. A concepção de que, como mais uma “variedade,” o fato jornalístico pode ser acomodado em meio a divertimentos e pílulas noticiosas, acaba por rebaixar um evento da magnitude de Alcaçuz a uma banalidade cotidiana – quando os descalabros ocorridos no Rio Grande do Norte espelham os problemas sociais e de segurança vivenciados em boa parte do Brasil. Do mesmo modo, os artefatos audiovisuais que recriaram o massacre espelham, ainda hoje, tensões profundas sobre o representar da morte. No caso da televisão, muitas das opções de estilo e forma operam para que o mosaico de vozes reúna um massacre palatável a um vasto público, numa linha tênue entre a responsabilidade ética de se informar o que é tido como “necessário” e entre aquilo que cria sentido e *interesse* para as massas. Mas e quanto aos vídeos dos próprios prisioneiros, os vídeos brutos, que depois seriam filtrados pelo jornalismo e incorporados às matérias mais “responsáveis” eticamente? Suas dinâmicas são peculiares e serão esmiuçadas a partir de agora, com um exemplo concreto.

7.4. Uma resposta online: análise estética de um vídeo gravado por prisioneiro

No dia 25 de janeiro de 2017, um vídeo de 2 minutos e 34 segundos, intitulado “Presos publicam vídeo narrando o massacre em Alcaçuz,” foi postado no YouTube, por Cezar Alves, tendo sido acessado mais de duas milhões de vezes quando essa imagem foi capturada, em maio de 2019. Essa escolha de título já carrega um referencial bastante interessante, um certo posicionamento para fora de si mesmo, como se o vídeo narrasse algo encontrado, ou pertencente a outro meio. A alusão feita pela publicação de Cezar Alves, conforme descoberto numa troca de e-mails com o próprio autor, de fato veio trazer à luz um vídeo que foi disseminado, à época, por aplicativos de conversa como o WhatsApp. Alves, diretor do portal online *Mossoró Hoje*, do Rio Grande do Norte, escreveu que “na época da rebelião, recebemos vários vídeos de dentro do presídio e de familiares de presos e este é um deles.” Ora, essa já uma dimensão bastante reveladora da circulação de imagens violentas nos anos 2010 que envolve a prática jornalística remediadora, senão oportunista, dos conteúdos viralizados na internet. A responsabilidade ética da informação tenta se camuflar, aqui, de forma precária – o perfil a postar o conteúdo é pessoal, do próprio jornalista, e, como dito, o título da comunicação evidencia a responsabilização de terceiros na fabricação da notícia. O vídeo, em si, realmente sugere não ter havido edição por parte do jornalista quando comparado a uma outra publicação em vídeo de duração idêntica, postada um dia antes e por outro canal, o *Notícias da Hora*, com mais de 125 mil visualizações em maio de 2021. Em 2023, ambos os vídeos já não se encontraram mais disponíveis, e nisto permita-se uma digressão para se pensar na importância do jornalismo em rastrear conteúdos violentos e inapropriados.

Devido a ataques atribuídos ao Sindicato do Crime em março de 2023 em Natal, um novo debate surgiu sobre a promoção de discursos violentos no YouTube: o portal de notícias UOL exibiu em sua página principal uma matéria de Rafael Neves (2023) com denúncias de vídeos com apologia ao crime facilmente encontradas no YouTube. Em contato tanto com o Ministério Público quanto com a plataforma digital, Neves constatou que, “segundo especialistas que defendem a criação de uma lei para responsabilizar as plataformas onde são publicados conteúdos de teor criminoso, a propagação desse tipo de conteúdo sem qualquer tipo de censura é recorrente.” No

mesmo dia, o UOL (2023) consultou o recém-empossado Ministro da Justiça, Flávio Dino, que foi contundente: “Isto passou a fazer parte de um modelo de negócios que rende muito dinheiro, mas sujo de sangue. Por isso, estamos propondo uma revisão do Marco Civil da Internet¹⁴⁵ para, em alguns casos, intensificar o chamado ‘dever de cuidado’ das *big techs* e plataformas de conteúdos de terceiros para que, eventualmente, sejam civilmente responsáveis e tenham que pagar por isso. Esse vídeo pode ser veiculado no UOL, no cinema ou em TV aberta? Não. E por que pode em uma plataforma por anos a fio?” A reflexão de Dino, principalmente ao comparar o YouTube a outros meios audiovisuais, será retomada em itens e capítulos posteriores. De qualquer forma, é sombria a constatação de que, não fosse por um trabalho investigativo de alcance nacional, os vídeos apologéticos ao crime ainda estariam disponíveis. Feita essa viagem histórica para situar uma narrativa que flerta com o amador, o documental, e está inserida numa ecologia de muitas representações de violência, os fatos do massacre narrado serão inferidos, aqui, a partir de um diálogo inusual entre criadores e espectadores.



Figura 65: captura de tela do vídeo carregado por mais de uma fonte no YouTube, em 2017.

¹⁴⁵ Publicada no Diário Oficial da União em 2014, a Lei nº 12.965, conhecida como Marco Regulatório (ou Marco Civil) da Internet, “estabelece princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da Internet no Brasil” (Presidência da República 2014). Debates principalmente a incidir na questão de liberdade de expressão revogaram, nos anos seguintes, especificidades da lei que versavam sobre “promoção ou incitação de crimes contra a vida” e “prática, apoio, promoção ou incitação de atos de ameaça ou violência.”

O autor, um detento do presídio de Alcaçuz, localizado no estado do Rio Grande do Norte, registra as imagens de dentro do pavilhão 4, e anuncia, em voz *over*, se tratar de “um vídeo postado diretamente de Alcaçuz, dentro do PV 4 aqui tomado pelo Primeiro Comando da Capital, desmentindo aí o vídeo veiculado na reportagem do *Fantástico*.” A menção ao show descrito anteriormente, portanto, é explícita. A enunciação, então, reforça os parâmetros de mimese e indicialidade, quando o encarcerado decreta que “aqui não é vídeo mentiroso, não, aqui é só vídeo real”, e que “aqui nós trabalha com a transparência,” marcando a partir do áudio a necessidade de emoldurar ainda mais a realidade. As provas levantadas pelo autor do vídeo para validar seu discurso digital envolvem, mais que o reforço do verbo contundente, provocador, os índices materiais do derramamento de sangue. Por isso, com o dispositivo móvel em mãos, denunciado pela sombra no chão de cimento, o autor coloca o público a par das informações que conduziram ao morticínio: de um lado, no pavilhão 3, o espaço dado pela polícia à facção rival Sindicato RN, para além dos muros vermelhos. Já no PV 4, espaço contíguo de celas e uma área a céu aberto, o domínio do PCC se conta por aquele que grava a narrativa, e que detém o poder da história. A vingança sobre aqueles que outrora atiraram pedras em dias de visita, do outro lado do muro, é contada com imagens dos telhados de onde escorreu o sangue dos inimigos. O teor explícito das imagens, os restos de roupas e artefatos se encerram nas palavras: “Aqui é onde tem bagaceira deles,” (ou o resto), num anúncio de que os cadáveres não são necessários; o passado sim, precisa ser concretizado em detritos para que a vitória se faça real. Em dado momento, ouve-se: “Aqui é conquista de guerreiro,” demonstrando que contar a luta dentro do presídio se dá no campo também da imaginação, e da recriação fabular – até porque a violência tornada performance e narrada enquanto guerra de propósitos coletivos já extrapolou as fronteiras do cárcere. Nessa busca por inserção no conto de valentia que só o YouTube poderia transmitir de maneira tão múltipla e numérica, um trecho se destaca, quando a precária câmera móvel se aproxima de um muro cheio de buracos de bala: é ali que o autor do vídeo amplia o alcance de sua narração e reimagina o território do inimigo/outro, que não é apenas o Sindicato RN, e sim todo o potencial olhar de fora do aparato, a espiar com medo ou desgosto o espaço de reclusão e acontecimentos funestos.



Figura 66: captura de tela do vídeo de 2017, a exibir o buraco no muro.

O buraco no muro é, de forma figurada, um buraco na tela: enquanto a autoproclamada transparência documental faz vigorar a ideia de que a precariedade da imagem, a sujeira no chão, o linguajar coloquial só podem informar o real, a própria existência de um vídeo que fura os canais tradicionais e legais de informação é a ruína subjetiva da sociedade não-encarcerada. Ao escancarar as formas de ver (pautadas também pelo desejo voyeurístico de observar o perigo, a morte, o proibido), o partícipe do massacre renuncia à própria individualidade em favor de uma sigla cujos simbolismos de violência foram apropriados pelo dinâmico espalhamento nas redes e torna coniventes seus espectadores.

Como esse enredo em particular ilumina as tradições culturais que envolvem a narração de morte no Brasil? As suas especificidades materiais seriam, à primeira vista, reféns tanto da limitação tecnológica quanto discursiva: por um lado, tanto os sons quanto as imagens parecem basear-se num improvisado incômodo e que torna a violência da voz *over* algo banal. Some-se a isso a retórica agressiva, a xingar a facção rival e reforçar os estigmas de que presidiários são irremediavelmente produtos e causadores das monstruosidades narradas. Ora, a linguagem documental facilitada pelo *smartphone* pode mesmo implicar na gravação curta, sem enquadramentos elaborados, até mesmo tosca, se consideradas as distorções de luz. Isso não impede que o registro seja absolutamente específico em seus referenciais geográficos, culturais e retóricos. Ao destacar o pátio, a ala em que vive, apontar as celas, descrever onde ocorreram os episódios de morte, o narrador intencionalmente criar sensações sobre os assassinatos sem que *nenhum cadáver* seja exposto – essa é uma das razões pelas quais os vídeos permaneceram por anos no YouTube. O relato sobre este massacre conduz espectadores

por uma reconstituição que se quer factual, mas claramente dispõe de três principais estratégias audiovisuais para se distinguir: a primeira, ao estabelecer o vínculo reativo à institucionalidade jornalística (com a menção ao *Fantástico*): o recluso reivindica o poder de construção imagética sobre aquele espaço e sobre aquele evento. A segunda reúne itens que constituam um corpo de provas, à moda detetivesca, de que a matança ocorreu com os motivos e meios descritos: o sangue no chão, o buraco na parede, o telhado com resquícios da batalha campal. Finalmente, e isso não pode ser desprezado, o vídeo tem como intenção cantar a vitória do PCC, oferecendo detalhes que mostram a sua força ante o Sindicato do Crime. Os escritos no muro (PCC e sua sigla numérica, 1533¹⁴⁶) que recebem a atenção do cinegrafista dão a pista sobre o status do vídeo: a digitalidade facilita uma inscrição material que captura ícones, símbolos e mensagens e é, em si mesma, uma mensagem que promove a atitude de conquista e guerra do membro do Primeiro Comando da Capital.



Figura 67: progressão de quadros do vídeo feito por recluso, em 2017, no sentido de leitura: a organização do espaço prisional, os vestígios do massacre e as demonstrações de força da facção.

É contencioso dizer que este vídeo em particular se trata meramente de um panfleto digital de apologia ao crime. Tugny (2023), ao estudar os mesmos eventos das rebeliões de 2017 sob perspectivas visuais, adverte que “a abundância de material audiovisual

¹⁴⁶ Referência à posição das letras P e C no alfabeto. A imprensa brasileira, em particular a TV Globo, tem enfrentado o dilema de nomear ou não as facções criminosas em suas produções, como descreveu Stycer (2017). É compreensível a necessidade de não se dar ainda mais palco a relatos criminosos, no entanto essa decisão editorial destoa da proximidade que a população já criou com temas relativos a segurança pública, e cria uma relação paternalista com seu público.

resultante das rebeliões carcerárias de janeiro de 2017 não se trata de uma campanha de relações públicas orquestradas pelo Comando Vermelho ou Primeiro Comando da Capital no interesse de fazer sentir seu poder para aliados e adversários [...], mas faz parte do fenômeno mais global de midiaticização do cotidiano.” (55-56). O pesquisador ainda destaca as diferenças entre esses vídeos e os produzidos pelo Estado Islâmico (aqueles seriam mais artesanais), referindo-se portanto à presença inescapável do audiovisual como indicador de que não se trata de uma propaganda estruturada e hierarquizada tal como se observa nos artefatos jihadistas. Ora, um elemento não exclui o outro – na realidade, como observa Tugny, a própria produção terrorista tem influência *hollywoodiana*, pelos efeitos e características de espetáculo. A tradição observada do sensacionalismo televisivo e audiovisual brasileiro, que fundou e ainda exhibe a criminalidade excitante ou o miserável castigado pelo espectador, tem como resposta uma agressiva e radical produção feita detrás das grades para comunicar algo híbrido: em diálogo direto com o audiovisual canônico (feito pela elite branca, no Sudeste brasileiro, fora das cadeias), e operando com elementos disruptivos (o vídeo volátil, fragmentado, direto, explicado na sua obviedade, explícito). A característica rudimentar do vídeo feito em 2017 não pode eclipsar sua capacidade altamente reativa ao discurso promovido pela TV Globo – nem, por óbvio, sua afeição a símbolos de poder e coletividade que orientam a própria sobrevivência dos reclusos no contexto de disputa interna entre o PCC e o Sindicato do Crime. Ao contestar uma imagem mais neutra que o *Fantástico* teria construído sobre o massacre de janeiro (pintando uma guerra de criminosos), o autor do relato cria um enredo de vingança (argumenta que o lado inimigo vivia “jogando pedras no nosso PV,” até mesmo em dias de visitas) e de triunfo que retrata a facção rival como dizimada, ao menos naquele contexto. Essa comunicação de fato não é orientada nas mesmas bases dos filmes extremistas islâmicos (cujo valor de choque é criado meticulosamente pela repetição), mas a menção do próprio Newton Albuquerque, que testemunhou o massacre, à brutalidade comparável aos “radicais islâmicos” demonstra que as decapitações e mutilações circulam no imaginário criminal brasileiro por meio de inferências a esse tipo de terrorismo. Parece faltar ao vocabulário do sensacionalismo policialesco a linguagem que relate o massacre de Alcaçuz – daí a necessidade de até mesmo o autorrelato do prisioneiro criar relações intertextuais explícitas. Nem mesmo a brutalidade exibida, portanto, deixou de passar por um crivo

cultural, quando o audiovisual formulou uma narração coerente e referencial sobre os ocorridos no interior dos pavilhões potiguares. Se muito, foram as circularidades culturais, a ligar televisão e redes sociais, o sensacionalismo cinematográfico e televisivo com os artefatos digitais, que criaram inteligibilidade e interesse entre criador e público. Este, no entanto, subentende que a cultura da contemporaneidade é sobretudo participativa, então é fundamental comentar, recriar, reagir via texto ao que assistiu. Por isso mesmo, é primordial que se observe a recepção interativa do vídeo na sua plataforma de hospedagem e exibição, o YouTube.

7.5. A seção de comentários e a circulação de violência

Se o número de “curtidas” de um vídeo pode ser enganoso para que se tenha uma dimensão da relevância de um artefato no ambiente digital, a seção de comentários oferece outras possibilidades de análise. Não há dúvida que lá também ocorrem favorecimentos e crivos por vezes arbitrários para filtrar comentários, mas o fato de se haver um registro textual permite que se comprove uma recepção mais vocal, participativa e com ganas de ser lida ou reconhecida. No caso do vídeo carregado por Cezar Alves sobre o massacre de Alcaçuz, é possível detectar alguns padrões no que se refere às reações de usuários, muito embora os perfis não sejam completamente verificáveis por fontes que não o próprio Google. Primeiramente, o vídeo, por não ter restrição etária, sugere que entre os mais de setecentos comentários contabilizados, pode haver contas gerenciadas por menores de idade. A julgar por suas fotos de eleição, a maioria é composta de homens jovens. Pelo uso da língua, brasileiros. No que tange aos conteúdos textuais, são postagens recheadas de ódio, escatologia e indignação. Uma minoria faz piadas, e não há quem faça críticas ou debata o fato de o YouTube hospedar este tipo de vídeo. Pelo contrário, mesmo revoltado, esse público parece se regozijar em habitar um espaço livre para a prática de ofensas verbais.

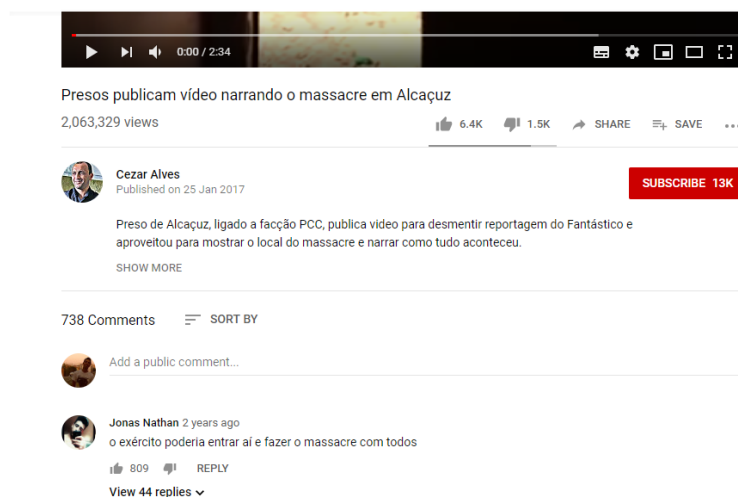


Figura 68: captura de tela feita em 15/05/2019, em que usuário sugere que o exército cometa “o massacre contra todos.”

Alguns pedem por um novo Carandiru, e outras petições por penas capitais podem ser lidos nas entrelinhas ou literalmente. Há até mesmo mensagens acompanhadas de acrônimos de outras facções, tal como o Comando Vermelho. Boa parte do sentimento de raiva se traduz em diálogos diretos com o autor do vídeo, empregando a segunda pessoa do singular, como em: “o exército poderia entrar aí e fazer o massacre com todos,” “matem-se logo,” “vocês matam eles e eles matam vocês, a sociedade agradece.” Incluem-se nas várias formas de afronta aos encarcerados e criminosos em geral (não apenas o autor do vídeo, ou mesmo o PCC), ofensas racistas sem qualquer tipo de censura por parte do website. Acima de tudo, os comentários espelham a agressividade promovida pelo condenado envolvido na matança. Em teoria, uma parte considerável dos discursos de ódio por escrito não se transmutaria tão facilmente em confrontos cara-a-cara,¹⁴⁷ mas o que vale destaque aqui é que o vídeo obviamente não se iguala, não corresponde ao evento. Tudo o que o autor do vídeo propõe pode ser fantasioso, mentiroso. Por isso, suas escolhas representativas e a maneira como elas afetam esses comentaristas são tão reveladoras de processos diversos. Um deles ocorre fora das telas, nomeadamente uma certa indignação coletiva em relação às políticas de segurança pública, o medo generalizado de sofrer violência no dia a dia, e mesmo para alguns a

¹⁴⁷ O reality show sueco *Trolljägarna* (“Os caçadores de trolls”), iniciado em 2014, confronta pessoalmente pessoas que enviaram comentários de ódio pelas plataformas. O jornalista Robert Aschberg cria um espetáculo midiático que teoricamente vindica as vítimas de *bullies* e criminosos, no entanto a resolução pelo programa de TV é apenas temporária, até que outro caso se apresente.

descrença nas forças de repressão. A maneira como isso é catalisado pela narração de uma guerra sangrenta e de vítimas sem rostos e nomes ganha repercussão no ódio por escrito, num ciclo de debate crítico espetacularizado (e alçado pela lógica dos cliques), e que foge da mera oposição verdade/mentira. No entanto, ainda que essa interação suscite rompimentos com a espetatorialidade tradicional, há que se ter em conta tanto o propósito de engajamento como as estruturas de comunicação que sempre o puseram de pé. Como salienta o criminologista Phil Carney (2010), “Até mesmo as notícias cotidianas sobre crimes e punição alimentam a cultura, de modo a envolver públicos ativos que comentam, conversam, debatem, temem, odeiam e desejam. Vemos imagens de crime com um olhar pronto para o julgamento, mas também para ativamente consumir e transformar os produtos de infotretenimento criminal. Propor um público ativo não significa, no entanto, esquecer-se do poder. Mas agora, o público desejante não é vítima passiva, e sim ativamente cúmplice, conscientemente ou não, nessa operação” (29). Calçado em eventos tão contundentes quanto qualquer ato de violência pode ser, o vídeo se legitima para além do quadro, e ganha autorização para fundar um imaginário de punição digital, ainda que o cárcere esteja distante, e que as engrenagens complexas de um massacre permaneçam obscuras. Alguém com discernimento e disposição crítica provavelmente focaria na crítica da propagação de um vídeo como este, em vez de estabelecer uma pseudodiscussão que expõe mais a atitude violenta da sociedade dita livre que a falha de um recluso em não se colocar no lugar de agressor.

Alguns dos temas que mais se sobressaem na escrita participativa do YouTube tem que ver com paixões: em vídeos musicais, em itens do entretenimento, não rara é a expressão emocionada e hiperbólica sobre artistas (“esta música salvou minha vida,” “esta atriz é a melhor de todos os tempos”), algo que pela lógica algorítmica de relevância coloca em destaque: mais fácil reagir-se a um outro comentário exagerado e definitivo do que a um mais trivial. Isso, no contexto de circulação de violência digital, se concretiza em textos alto teor punitivista – seja qual for a plataforma. No contexto do Facebook hospedando práticas de comentários sobre o massacre de Alcaçuz, Kamyla Álvares Pinto (2018) notou, sobre os “sentidos circulantes,” a prevalência de retóricas já aqui trabalhadas, como “bandido bom é bandido morto,” “defensores dos direitos humanos como defensores de bandidos,” além da constante menção à falência do Estado (67). Essa coincidência de discursos com a produção observada em relação ao vídeo da

narração do massacre de Alcaçuz revela uma interessante dinâmica: o recluso *narra* de modo audiovisual (o que inclui a voz e as inscrições geográficas, indiciais e temporais), Cezar Alves e outros que carregaram o vídeo no YouTube participam da prática inclusive colocando o termo narrativa no título (“Presos publicam vídeo narrando o massacre em Alcaçuz”), enquanto os comentários reelaboram a narrativa de acordo com suas perspectivas, a maioria esmagadora delas contra seu autor original. Nessa perspectiva, os comentários não seriam de maneira alguma apenas acessórios na experiência do YouTube: eles a justificam, pois constroem a cultura participativa tornada hiper visível e então quantificada, mercantilizada. Como se pode perceber, as características dos comentários refletem uma continuidade ideológica com os programas policiais que constroem narrativas de assassinatos no Brasil, com carga apelativa e exagerada, demandando mais morte para resolver a violência. Isso revela uma permanência transversal do discurso punitivista (em vários meios, em diferentes décadas), mas não pode levar a crer que *independe* de tais meios. A cultura brasileira do crime-espetáculo é extremamente devedora das técnicas massivas e as plataformas claramente operam sentidos e práticas que dialogam com a televisão, o jornal, o rádio e o cinema – daí a intertextualidade e invocação de discursos facilitados por outras tecnologias, uma vez que as produções sobre crime (em particular a televisiva, como no caso de Alcaçuz) são extremamente influentes e poderiam até ser entendidas de “macro narrativas criminais.”¹⁴⁸ A seguir, um aprofundamento sobre as consequências mais gerais observadas no narrar dos crimes pelas plataformas nas práticas tradicionais, em especial a televisiva.

7.6. Negociações entre o discurso televisual e as práticas digitalizadas

Duas facetas dos artefatos televisivos focados na narração do crime ficaram cristalinos no caso de Alcaçuz: a incorporação de técnicas audiovisuais advindas de

¹⁴⁸ Suas características principais: personalizam os criminosos (por vezes tornando-os celebridades); indignam-se com os detalhes bárbaros dos crimes; votam pelo endurecimento de penas; sugerem a falência completa (inclusive política) do Estado, pois advém daí parte do próprio fortalecimento em narrar o crime: essa instância autônoma e dita neutral que julga os casos e lucra com eles no fundo disputa a centralidade do debate sobre a segurança pública.

outros meios (os vídeos gravados por presos, por exemplo) atualiza o meio e sua estratégia de mosaico; além disso, a presença de figuras de autoridade que narram o crime supostamente por variados ângulos¹⁴⁹ (o repórter, os âncoras, os especialistas e mesmo os criminosos) são reunidas num relato de dez minutos feito apenas após oito dias após o massacre ter ocorrido, tentando criar uma importância crítica em relação ao evento. Ciente de que não consegue ser tão célere quanto os relatos que circulam no WhatsApp e adentram o YouTube e outras plataformas, um programa como *Fantástico* optou por reconhecer a existência do massacre em sua grade ao produzir uma reportagem de cunho generalista. Isso indica que, por mais que a televisão ainda se valha do trunfo do “ao vivo” e “em direto,” para repercutir situações de emergência e relevância repentina, essa dimensão hoje em dia inevitavelmente incorre no uso de smartphones de alta qualidade para o registro de sons e imagens – seja por repórteres ou, na maioria das vezes, por vídeos enviados por telespectadores ou encontrados na internet. De modo inverso, e isso é preocupante, o discurso televisual sobre o crime continua a ecoar na cultura brasileira. Podcasts e canais no YouTube se dedicam a narrar assassinatos sem os recursos críticos de que jornalistas minimamente dispõem, mas com o conhecimento das técnicas sensacionalistas e do espetáculo – principalmente na era de renovado interesse do público pelo gênero de *true crime*. Ganchos televisivos, trilhas sonoras macabras, a personalização dos grandes criminosos e a figura de um apresentador carismático são recursos que já extrapolaram o meio da televisão e agora habitam ambientes algorítmicos.

No que se refere ao estilo e à técnica empregados pelo narrador do vídeo sobre o massacre de Alcaçuz, pode-se inferir que sua autoconsciência enquanto criador do enredo (e portanto suas escolhas verbais e visuais) se relaciona ao sistema midiático em que se insere a partir do momento em que o artefato circula online. Um discurso corrente nas redes, principalmente nos aplicativos de mensagem instantânea, é o de que há verdades recônditas sobre qualquer assunto, mas principalmente os polêmicos, que não de se revelar apenas em proximidade com usuários das redes. Em outras palavras, o

¹⁴⁹ O peso dado a cada uma dessas personagens, assim como suas falas, são extremamente calculados e passam por um crivo editorial

próprio conceito de pós-verdade¹⁵⁰ se alia intimamente ao seduzir de paixões e sensações, de modo similar à estratégia sensacionalista do jornalismo. Como escreveu Lucia Santaella em *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* (2018), “o sensacional atrai o clique que atrai mais compartilhamentos. Quanto mais tráfico houver, tanto maior será a difusão do engano cujo modo de propagação é regido, sobretudo, pelo apelo emocional não filtrado pela razoabilidade do bom senso” (32). O elemento complicador, aqui, é que o “bom senso” produzido culturalmente pelas instituições (incluindo-se a jornalística) por décadas negligenciou a agência de seus públicos, leitores e espectadores. Após figurativamente formar especialistas no entretenimento criminal recorrendo ao monopólio da atenção do público, a televisão se vê agora refém dos relatos produzidos com a rapidez do Twitter, com a interação do Facebook, com a autonomia do YouTube. Isso não implica a quebra de hierarquia, pois, como observado em outros capítulos, as plataformas estão inseridas em esquemas financeiros assim como as indústrias culturais tradicionais. No entanto, a movimentação cultural em direção à participação exacerbada e controlada pelas redes demanda da TV uma diferenciação crítica ou uma fragmentação ainda mais indiferente à complexidade das problemáticas criminais. Por caracterizar-se como caleidoscópio da realidade, se o discurso televisivo operar na produção do excesso com que as plataformas lidam com as notícias, poderá se perder na própria obsolescência programada típica do digital e herdeira da produção em série do capitalismo. No entanto, quando recupera a sua faceta de “visão à distância,” e portanto cria um aparato de distanciamento proposital e necessariamente crítico, é evidente que a televisão pode se contrapor à violência ao propor reflexões próximas dos eventos mas necessariamente não-violentas, por exemplo ao contextualizar o massacre e denunciar suas causas e relações macroestruturais. Os interesses estilísticos e estéticos, contudo, muitas vezes esbarram no propósito de um show como *Fantástico*, divertimento informacional de fim de domingo. Quando a produção sobre crime pertence a essa esfera espetacularizante, dificilmente os objetivos não-violentos são alcançados, por interessar o “algo a mais” que a violência audiovisual sempre promete. Por essa ótica, embora mais bárbaro, o relato do massacre de Alcaçuz feito por um criminoso é honesto e coerente com seu

¹⁵⁰ Um dos termos definidores dos anos 2010, foi eleito pelo Dicionário de Oxford como a palavra de 2016 (a sua importância no mundo anglófono se viu principalmente nas eleições norte-americanas e na votação do Brexit) e se relaciona a uma tensão essencial entre opiniões pessoais ou que apelam às emoções e os fatos que mobilizam a sociedade.

tempo explícito, agressivo e sem amarras éticas. O contraponto televisivo, por mais brando que se ofereça, está inserido num ecossistema pernicioso de circulação violenta, glamourizada e higienizada.

8. “Vocês se lembram do filme 174?”: (re)constituições e (des)fechos na ponte Rio-Niterói

8.1. Introdução

Isso aqui não é filme de ação, é bagulho sério!

Sandro do Nascimento, em *Ônibus 174*

Essa porra aqui não é filme de ação, não. Aqui o bagulho é sério!

Sandro do Nascimento, em *Última parada 174*

20 de agosto de 2019, seis horas da manhã: a ponte Presidente Costa e Silva, mais conhecida como Ponte Rio-Niterói, por ligar os dois municípios, torna-se palco de um evento de dimensões espetaculares. Um ônibus de prefixo 2520 interrompe o fluxo de carros, impondo uma visão inédita sobre a longa ponte de aço: deserta, quase apocalíptica. Dentro do veículo, o sequestrador Willian Augusto da Silva, de vinte anos, mantém trinta e nove reféns sob a mira de um revólver, e porta uma faca, isqueiro e gasolina. Sua proposta desesperada é de chamar a atenção das autoridades e “parar o Estado.” Mais que isso, refere-se diretamente ao crime que parece querer copiar, quando pergunta aos passageiros: “vocês se lembram do filme 174?” (Werneck 2019; Ferreira 2019). O desfecho do enredo perturbador e real se dá com o assassinato do jovem, por um atirador de elite, e a conseguinte libertação de motorista e passageiros. A reflexão aqui iniciada buscará esmiuçar como esse episódio funesto, mais que criar paralelos com o sequestro factual do ônibus 174, ocorrido dezoito anos antes, entrou em diálogo com os filmes produzidos sobre o evento ocorrido em 2000. Através das ações de três agentes que compõem a encenação trágica em 2019 (o sequestrador, a mídia e o Estado), serão observadas marcas cinematográficas que perpassam produções sobre o real – sejam elas textuais, visuais ou performativas.

De que modo criaram as circularidades cinematográficas sentidos próprios sobre a narração de assassinatos? Através deste último estudo de caso, investigar-se-ão aspectos das espirais de crime brasileiras que ligam os espetáculos sensacionalistas televisivos, a tradição dos “filmes de favela” e o momento político dos anos 2010, quando retóricas de violência foram escancaradas. A reconstituição de um crime que já adentrou o imaginário brasileiro via artefatos midiáticos será interpretada sob a perspectiva circular da cultura criminal: aqui, o sequestro que *fechou* a ponte e mobilizou as atenções durante uma manhã do Rio de Janeiro representou um falso *desfecho* para o crime de 2000,

quando a ação desastrada da polícia vitimou Sandro do Nascimento e Geisa, uma das reféns. Falso, pois a maneira como as autoridades midiaticizaram a repressão ao crime de 2019 acabou por perpetuar uma vez mais o estigma punitivista sobre a população mais vulnerável do Brasil (jovem, periférica e negra), isto é, no geral a resposta ao crime em vários âmbitos tratou-se mais de uma tentativa de apagamento do problema que uma busca por soluções abrangentes e de longo prazo. Um digno desfecho, portanto, cinematográfico, de ordem narrativa, espetacular. Por meio dessa observação crítica do caso excepcional de Willian da Silva, pretende-se resgatar uma vez mais a herança linguística e estilística que os meios de comunicação massiva brasileiros legaram no que concerne a narrativa de assassinatos – haja vista a importância que o discurso sobre a violência obteve a partir de formulações sobre experiências faveladas no início dos anos 2000. As práticas digitalizadas em que Silva esteve imerso também serão consideradas, já que tanto o consumo dos artefatos que o inspiraram (via arquivos na internet e DVDs) como o desejo de conexão e instantaneidade sustentam a lógica deste crime-imitação. Por fim, será debatida a instância do *real* no caso de Willian da Silva em relação aos seus referências fílmicos, já eles contaminados com uma vontade de exprimir algo distinto do que a televisão historicamente apresentou.

8.2. Os relatos jornalísticos sobre Willian da Silva: ideologias da eficácia e da motivação

Quando o crime perpetrado por Silva ganhou manchetes de portais e programas televisivos de notícias “quentes” (diárias, ao momento), as notícias – grosso modo – centraram-se na resolução registrada com câmeras, ou seja, a libertação dos reféns após a morte do jovem foi relatada com esquema tradicional por vários telejornais, como o RJ1, programa matutino da TV Globo no Rio de Janeiro. Com títulos como “Sequestro na ponte termina com criminoso morto” (Globoplay 2019), vários veículos abordaram as negociações tensas observadas em direto, mixaram essas imagens com depoimentos de reféns e, em geral, preocuparam-se sobretudo com o aspecto da eficácia da operação policial. Outro título indica esse protagonismo dado à ação policial: “Ação de sniper encerra quase quatro horas de sequestro na ponte Rio-Niterói” (Jornal da Record 2019). Em outras palavras, os programas informativos (principalmente aqueles que operavam

com as informações ao minuto) assemelharam-se numa aproximação do evento criminal que toma a força repressiva policial enquanto resolutive do relato geral. É evidente que sempre seria necessário contar uma história coerente, sucinta e sobre o momento imediato, mas a tendência dos que dispunham de cerca de cinco minutos para falar sobre o sequestro privilegiaram uma narrativa operacional similar ao discurso policial ou da autoridade que comandou a operação que executou Silva.

Já as reportagens (tanto televisivas quanto impressas) com um pouco mais de distanciamento temporal – mesmo que de alguns dias – e tempo para elaborar sobre o relato criminal, partilharam de uma característica óbvia: a busca pela motivação de sua personagem principal, Willian da Silva. Nesse sentido, a chamada do *Domingo espetacular*, “Polícia investiga o que motivou jovem a sequestrar ônibus no RJ,” encapsula a busca, que empreendeu entrevistas com os pais e amigos de Silva, para relatar aspectos do crime que justificassem, à moda de um enredo, o ato injustificado do rapaz. A TV Record coletou, por exemplo (Domingo Espetacular 2019), fotografias e imagens pessoais de Silva para construir um relato sobre sua vida antes do sequestro, inferindo que a depressão e a busca desesperada por emprego seriam fatores a se considerar no delineamento da “personagem principal” da história da Ponte Rio-Niterói. A matéria da *Folha* de 21 de agosto (Albuquerque 2019) buscou depoimentos de uma professora de Silva, que trouxe interessante camada social e psicológica sobre Silva, que segundo ela era introvertido e não interagiu muito na escola: “O isolamento piorou quando Willian tinha cerca de 14 anos e foi assaltado no entorno da escola. Os criminosos roubaram tudo que ele levava e o deixaram na rua apenas de cueca. Depois disso, o jovem passou a carregar a mochila para todos os cantos. Por conta da mochila inseparável, uma professora teria perguntado: ‘Tá traficando dentro da escola?’ Willian se sentiu humilhado, se trancou dentro de casa e deixou o colégio.” Essa passagem do relato, mais interessada nos antecedentes daquele que perpetró o crime de sequestro, não entraram em conflito com um arco também evidente e que será objeto de análise deste capítulo, o da coincidência, cópia ou reconstituição criminal. Evidentemente que a referência explícita ao crime de 2000 facilitou o manuseio de imagens e vídeos presentes no arquivo jornalístico de várias corporações – até mesmo reféns do primeiro sequestro foram convidadas a fazer parte do novo relato, em entrevistas que pouco acrescentaram ao relato de morte de 2019, senão imaginar o trauma revivido pelas vítimas. A motivação

de Silva, por mais esmiuçada que fosse, empalidecia na comparação com Sandro do Nascimento, vítima e testemunha que este foi de barbaridades e execuções sumárias da polícia. Foi a trajetória midiática de Nascimento, aliás, que representou uma virada considerável nos relatos de morte brasileiro no início dos anos 2000. O que se observou no tratamento do caso da Ponte, tanto em termos de justificativa da ação repressiva como das fundações psicossociais do criminoso, foram modalidades discursivas e estilísticas do relato criminal jornalístico que a imprensa brasileira sempre praticou, mas que no século XXI negociou mais intensamente com o cinema – tanto o documental quanto o ficcional. Há uma interessante relação entre os fatores determinantes da criminalidade e o papel da mediação de massa na popularização e internalização de tais perspectivas no público. Na revisão proposta por Cerqueira e Lobão (2004), observa-se que as explicações ecológicas de causalidade da violência anteveem a complexidade do assunto e por isso propõem uma interação de níveis: do estrutural (político, econômico e cultural) com o institucional (redes formais e informais de trabalho, comunidade), somados ao interpessoal (interação com família e amigos) e ao individual (histórico pessoal e biopsicológico) (257). Essa vista sobre motivações e causalidades do crime tem especial relevância quando se analisa a rede de relatos sobre Sandro do Nascimento. O seu crime foi popularizado exatamente por tornar acessível a discussão bastante prismática sobre a causalidade da violência no Brasil: seu histórico pessoal dava provas de vitimização contínua, rompendo diversas formas de interação social entre um cidadão e todos os outros níveis possíveis – sem família, sem educação, vulnerável e sobrevivente de massacres. Boa parte da discussão sobre o porquê de Nascimento ter empreendido o crime em 2000 girou ao redor do determinismo de suas ações. Mas, mais que isso, o sequestro de fato foi *espetacular*, interrompendo o fluxo diário e elitizado do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Assim, importa ser compreendido de que forma o crime de Nascimento adentrou a cultura brasileira para desafiar os discursos sobre a criminalidade. Obviamente o crime em si tem relevância, mas ele já foi apropriado desde o momento em que as câmeras televisivas, em direto, propagaram e mediarão a triste narrativa no ano de 2000. Antes de discutir-se a importância do cinema em estabelecer uma centralidade no indivíduo (ficcional ou não) nessas narrativas criminais, uma digressão se faz necessária para referenciar o papel da televisão, uma vez mais, no espalhamento dos enredos de morte brasileiros.

8.3. Programas policiais televisivos e a tradição tardomoderna: a disputa por espetáculos de violência

Como discutido no capítulo 2.5., os espetáculos televisivos foram fundamentais na circulação de imagens, sons e figurações de morte, com roupagens e estilos próprios: a carga punitivista do discurso foi (e ainda é) humanizada na presença caricata (ou carismática) dos apresentadores,¹⁵¹ além do exercício de exploração pura e simples da miséria humana, exibindo detalhes grotescos e explícitos de crimes ocorridos em periferias e favelas brasileiras. Como se diferiu a expressão cinematográfica brasileira nesse panorama? Buscar a diferença pode não ser o caminho para se entender o apelo de um ou outro artefato, já que há constante diálogo entre os meios – aliás a remediação constante dos relatos, saltando de uma tela a outra, sugere a persistência de uma tradição tardomoderna sobre os relatos criminais. Como observado anteriormente, muitos desses enredos (lembre-se do crime da mala) variaram em janelas e tecnologias, por um lado por sua excepcionalidade e por outro pelas variações e interpretações diferentes que ganhavam em cada meio. No caso do cinema moderno brasileiro, cuja verve documental em boa medida se fez evidente em vários dos filmes sobre favelas e periferias, uma onda de narrativas sobre pobreza e violência caracterizou a passagem do século XX para o XXI, o que pode ser melhor entendido através da capacidade do “documentário em suprir o que a TV não mostra” (Calil 2005, 162). Na realidade, uma interessante movimentação a que Hamburger chamou em sua vasta pesquisa sobre o tema de “disputa” pôde ser observada no período, com importante impacto do cinema. Para a autora, fez-se notar uma complexa e original interação (entre produção e recepção, entre filmes e a televisão), criando um panorama midiático no qual “a noção de que imagens, seja de documentário, noticiário, ou ficção, são culturalmente construídas e que podem ser questionadas está disseminada. O corolário dessa constatação é que a disputa pelo controle das representações também é generalizada” (2005b, 56). O que impressiona na

¹⁵¹ Hamburger (2005b) traz uma perspectiva interessante sobre tais apresentadores enquanto mediadores de classes desfavorecidas: “Desempenhando um pouco o papel de tribunal de pequenas causas, denunciaram o desrespeito a direitos do consumidor, deram voz a disputas entre vizinhos, possibilitaram a solução de problemas cotidianos, com mais agilidade e eficiência que instituições tradicionais, como a justiça” (53). Isso realmente ajudou a conquistar públicos, ao se aproximar de causas ignoradas por jornais mais tradicionais, sem, contudo, evitar a exploração das mesmas ao transformá-las em motivo de suspense e entretenimento.

observação da pesquisadora é sua presciência em relação ao audiovisual brasileiro que lidaria, mais à frente, com imagens de pobreza e violência: com as facilidades digitais que viriam a se consolidar na década seguinte, vários exemplos dessa disputa por visibilidade se concretizaram no comércio de DVDs, no uso das redes sociais e nas gravações pessoais. Em 2005, portanto, a observação se refere a como temáticas, estilos e formas cinematográficas representaram uma inflexão no narrar da morte. É nessa seara que o crime de 2000 e suas múltiplas mediações propuseram percepções sobre o crime mais atinadas ao indivíduo a protagonizar a violência – mas também por serem as estruturas de tais histórias permeáveis às técnicas do espetáculo. Enquanto os programas policiais inseriam histórias reais na lógica fabril de construção audiovisual (explorando narrativas e detalhes e descartando-se com a mesma facilidade), o cinema propunha um mergulho mais lento nas motivações e mecânicas do crime. Essa distinção, como dito, não respeita tantas fronteiras: nota-se como programas televisionados inspiraram-se nas técnicas documentais, assim como filmes incorporaram os ganchos televisivos ou atores tornados célebres nas telenovelas. De qualquer modo, em programas como *Linha direta*, *Brasil urgente*, *Aqui agora* e *Cidade alerta* algumas marcas ficam transparentes: o aparato televisivo, à moda da ficção das telenovelas, deu tintas exageradamente dramáticas aos crimes, ora associando dramatizações a comentários de jornalistas, ou emprestando opiniões pessoais às de autoridades e especialistas em segurança pública. A personalização dos crimes, principalmente ao tratar de assassinatos, focou em fatores de transgressão quase sempre individuais e a pintar criminosos como “monstros” e desviantes fascinantes da norma.

Uma das razões da aderência popular a novas visões sobre a violência se deu, de fato, a partir da constatação pertinente de que documentários (ou mesmo ficções com elementos não-ficcionais) apreendem os crimes de formas epistemológicas não necessariamente idênticas à televisão. Isso irá se exacerbar nos casos de assassinatos digitalizados, quando gravações feitas por smartphones e espalhadas de maneira mais rápida e eficiente conduzem a uma contestação da “verdade” produzida pela televisão. O crime de Sandro do Nascimento extrapolou a própria condição de espetáculo por ter mobilizado as funções televisivas do espetáculo – o criminoso questionou, como os prisioneiros de Alcaçuz em 2017, princípios da realidade ao se narrar a violência. Esse cabo-de-guerra, ao enfraquecer o monopólio televisivo (e jornalístico em geral) no narrar

da morte – o fez ao evidenciar as lacunas deixadas pelos meios, através de relatos por vezes mais complexos sobre vítimas e perpetradores da violência urbana. Isso incluiu a exploração de espaços, personagens e até associações entre macro e microestruturas negligenciadas por décadas – ao menos em estilo e forma. A resposta televisiva ao movimento do cinema em retratar a violência foi lenta e insatisfatória, e até os dias atuais os programas policiais parecem ser uma das únicas formulações escolhidas de aproximação da cultura periférica brasileira por meio da televisão. Notadas essas tensões advindas da supremacia televisiva e sua relação com o cinema, seguir-se-ão exemplos da cinematografia brasileira que interpretaram a violência e encadeiam uma série de iconografias, discursos e motivos.

8.4.1. Filmes de favela no Brasil: uma arqueologia

No campo das imagens em movimento, um vasto tecido cultural brasileiro pode ser recuperado para se entender como a onda dos chamados “filmes de favela” se apropriou de vácuos e figurações remanescentes sobre a pobreza e a criminalidade. Hamburger (2007, 118-120) traça um importante histórico sobre a cinematografia brasileira que abordou a pobreza e a violência, e destaca importantes nomes do Cinema Novo¹⁵² como Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade, cujas produções apontam para a intimidade entre a representação da favela carioca e a constituição do cinema moderno brasileiro. *Cinco vezes favela*, de 1962, é emblemático nessa discussão: ao reunir cinco curtas ficcionais com diversos elementos documentais do Rio de Janeiro favelado, o filme descortinou uma visualidade periférica inédita. No entanto, a evidência da posição social dos seus diretores (brancos e não-favelados) foi objeto central de Cacá Diegues (um dos realizadores originais) que, em 2010, produz *5x favela – agora por nós mesmos*. Como o título provoca, desta feita reuniram-se diretores moradores de favelas numa resposta, precisamente, ao tipo de legado audiovisual de exploração dos temas da favela sempre sob uma perspectiva estrangeira. Como nota Hamburger, o cinema brasileiro tratou, através de diferentes procedimentos estéticos, o

¹⁵² O movimento cultural brasileiro possui algumas fases, vertentes e desdobramentos, mas parte da verve crítica de cineastas como Glauber Rocha e Ruy Guerra reside na observação de dinâmicas de poder e classe no Brasil. Não é de se surpreender, portanto, que as temáticas da pobreza e da violência estruturais do país tenham sido fundamentais em seus filmes.

cenário favelizado em meio à violência – desde um certo romantismo e apreciação pelas experiências tradicionalmente ocultadas na cultura brasileira, até o uso de alegorias que expressassem violências estruturais da sociedade, é importante ressaltar o modo como o estabelecimento da produção televisiva cria forte lastro na cultura audiovisual. Com a censura do regime militar e ao mesmo tempo a expansão urbana que acentuou desigualdades e episódios de violência, as histórias cinematográficas de assassinatos na ficção e no documentário incluíram até mesmo críticas *sobre* o jornalismo brasileiro e suas imagens de morte estruturadas a partir de visões elitizadas e deturpadas do povo. Com alcance restrito seja pela ditadura, seja por barreiras de distribuição e de contato com o grande público, o cinema brasileiro crítico à violência tradicionalmente teve vida difícil, considerando-se principalmente o impacto popular que a televisão esbanjaria ao tratar de mortes e de pobreza nas grandes cidades. Filmes como *Pixote* (Babenco 1980), *Wilsinho Galileia* (Andrade 1978) e *Cabra marcado para morrer* (Coutinho 1984) – esses dois últimos literalmente atravessaram um hiato de décadas sem exibição, devido à censura política – combinaram excelentes projetos de crítica com estilo e forma documental, e exibem formas nítidas de diálogo com a reportagem televisiva. Nesse sentido, e devido a contaminações de gênero audiovisual e de heranças jornalísticas, é mais compatível com a historiografia cinematográfica se pensar numa arqueologia das mídias que tratam da violência, da favela e da pobreza. As relações entre os discursos criados por diferentes meios (cinema, imprensa, TV) não vem a *gerar*, por causa e consequência, uma reposta digital contemporânea às histórias de morte, como será analisado no item 8.5. O que ocorre, de fato, é que a cultura visual brasileira preocupada com a narrativa de assassinatos reais criou uma estrutura de massa principalmente a partir da televisão. Isso se reflete nas mais variadas expressões, incluindo-se o cinema, e mais importantemente a partir do fim dos anos 1990, quando a favela e as histórias de violência passarão a constituir um corpus mais robusto (e midiático) que adentrará até mesmo o senso comum de que há um subgênero coeso a que se chama “filme de favela.”

Seguindo essa linha de que o cinema sempre dialogou com a expressão televisiva na busca por conceber a imagética da periferia brasileira, há que se considerar o porquê da popularização dos filmes sobre favelas (entre público e academia, dentro e fora do Brasil) na virada do século. Um aspecto fundamental no que tange à representatividade é o de classe, aliado a raça ou etnia. Quando se pensa na expressão audiovisual brasileira

popular, a telenovela é prática incontornável – e, com razão, criticou-se a insistência de tais produções em negligenciar histórias negras, periféricas e faveladas. Quando muito, o fizeram sem a complexidade devida, ou seja, com vieses deterministas ou reducionistas. As duras observações do pesquisador Joel Zito Araújo (2008) sobre uma ideologia da branquitude dominante na dramaturgia brasileira hoje podem soar mais palatáveis para os debates que a própria mídia brasileira promove, mas o próprio ressalta que o simples apontamento da discrepância entre representações de brancos e não-brancos nas telenovelas já foi apontado (até mesmo por intelectuais) como uma atitude racista. A descrição de que, à diferença dos artistas brancos, “os atores de origem negra e indígena serão escalados para representar os estereótipos da feiura, da subalternidade e da inferioridade racial e social” (983) é facilmente detectada nas produções da TV Globo – a qual foi escalar uma protagonista negra em sua principal telenovela (Taís Araújo) apenas em 2009. Numa sociedade marcadamente cindida em termos de raça e classe – de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 2020, 56% da população brasileira se identificava como negra (indivíduos pretos ou pardos), e cerca de metade da população sobrevivia com menos da metade do salário-mínimo (Amorim 2020), o que levaria as novelas, produtos notadamente populares, a invisibilizar as questões negras e pobres? Pode-se pensar em projetos não necessariamente acrílicos, em oposição a obras do Cinema Novo, mas intencionalmente negadores de expressiva porção do país. Uma das estratégias em se evitar tais perspectivas minimamente complexas sobre, por exemplo, as periferias urbanas, sempre foi narrar empregando mecânicas de alteridade dentro da própria produção televisiva, fabril, quase mecânica; ao escalar não apenas os constituintes do *star system* como produtores, diretores e executivos sem qualquer vivência periférica, autores e produtores incorreram numa série de estereótipos e estigmatizações sobre a pobreza e a violência na cultura. No que toca a essa última, é especialmente gritante a falta que fizeram, na televisão, abordagens que conjugassem críticas antirracistas aos problemas da violência urbana. Truzzi et al. (2022) argumentam que a vitimização muito maior das populações afrodescendentes (números de homicídios e agressões), mesmo quando considerados atributos de melhoria socioeconômica (27) põem por terra o mito da democracia racial no Brasil, para o qual a pobreza nivelaria as problemáticas brasileiras, revelando-se como o índice real de exclusão. Esse abismo entre obra e público encontraria chegaria a um importante ponto

de inflexão precisamente a partir do fim dos anos 1990; enquanto telenovelas como *A próxima vítima* ainda exploravam muito timidamente as experiências subjetivas da favela que não se limitavam aos espetáculos de violência jornalísticos,¹⁵³ alguns documentários passaram a questionar as estruturas de produção da imagem das favelas, da pobreza e da violência crescente nos anos 1990.

As melhores experiências sobre violência no campo do documentário no final da década foram aquelas que, não obstante as limitações de vendas de bilhetes¹⁵⁴ que o gênero tradicionalmente demonstrava, lograram uma recepção crítica e em festivais, além de sobreviverem em canais de televisão – veículo com o qual dialogam explicitamente, seja pela linguagem ou mesmo pelas temáticas geralmente críticas ao jornalismo televisivo. *Santa Marta – duas semanas no morro* (Eduardo Coutinho, 1987) e *Notícias de uma guerra particular* (1999), de Kátia Lund e João Moreira Salles, colocaram morros cariocas no centro da discussão sobre uma violência brasileira raramente representada de maneira complexa, através de procedimentos distintos. Coutinho, com seu criativo uso de entrevistas, elaborou um Rio de Janeiro eivado de problemas de várias estirpes – assim como *Notícias...*, cujo mapeamento dos problemas sociais apontam problemas com a polícia, com o tráfico de drogas e com a hipocrisia e leniência do Estado brasileiro. Tais experiências criaram terreno, certamente, para o surgimento de *Ônibus 174*, o qual será detalhado adiante – de maneira mais contundente, o documentário brasileiro passava a sublinhar incongruências sociais e históricas relacionadas à violência do país, assunto que nos jornais ganhava atenção de maneira geralmente sensacionalista ou rasa.

A partir dos anos 2000, também a ficção cinematográfica encontra nos relatos de morte e violência uma força renovada. Diversos títulos passam a convocar cenários, personagens e situações emprestadas de crimes reais para debater complexos problemas sociais, por vezes até mesmo se imiscuindo da fatualidade e da verossimilhança – sob a

¹⁵³ O texto sobre uma personagem favelada, presente no site *Memória Globo* (2022), evidencia os estigmas ou a incipiência crítica no texto de autoria de Sílvio de Abreu: “MARCO (Nizo Netto) – Carregador no mercado central e ponto de referência e contato entre Julia Braga (Glória Menezes), Arizinho (Patrick de Oliveira) e o pessoal da favela. Muito boa-praça, bom amigo, representa o favelado bom e honesto que não se envolve no tráfico de drogas da favela.”

¹⁵⁴ É importante destacar que o governo Collor de Mello, ao extinguir a lei de incentivo fiscal à cultura, submeteu a produção cinematográfica nacional a um de seus mais difíceis e escassos períodos.

proteção de inspirarem-se em massacres, em vítimas e em criminosos. As implicações dessa autoindulgência permanecem relevantes nos debates sobre novas narrativas criminais além dos anos 2000, quando o gênero *true crime* se fortaleceu em vários meios. Depois que *Cidade de Deus* (cf. capítulo 4.3.), de 2002, exportou a favela brasileira,¹⁵⁵ a partir da narrativa de gênero e de estética lancinante e reluzente, alguns títulos se seguiram com maior ou menor êxito: *Uma onda no ar* (Helvécio Ratton, 2002), *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004), *Antônia* (Tata Amaral, 2006), *Maré – nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2007), *Linha de passe* (Daniela Thomas e Walter Salles, 2008), *Era uma vez...* (Breno Silveira, 2008) e *Bróder* (Jefferson De, 2010) são filmes que abordam regiões e experiências periféricas nas grandes cidades (geralmente Rio de Janeiro e São Paulo) e, embora não tenham estratégias tão convergentes a ponto de a expressão “filme de favela” organizá-los coerentemente, invariavelmente abordaram questões de violência policial e urbana. Se, por um lado, prevaleceu muitas vezes o equivocado senso comum de que a cinematografia brasileira se oporia ao cinema de gênero estadunidense por sua precariedade e obsessão por temas como a miséria e a violência, não é absurda a proposição de que a aproximação das favelas convocou recursos fetichistas em vários desses casos – mesmo quando a aparente intenção do discurso era tirar vozes do esquecimento. À diferença de obras do Cinema Novo, no entanto, observou-se uma forte tendência à busca por um diálogo com o público por meio de estruturas de gênero como o filme ação, policial, de romance, musical e melodramático. O caso mais evidente desse momento pós-*Cidade de Deus* foi dirigido pelo mesmo realizador de *Ônibus 174*, o carioca José Padilha: *Tropa de elite* (2007) foi um verdadeiro fenômeno de bilheteria e criou, por meio de linguagem bastante atinada às técnicas digitais e com uma narrativa ágil, agressiva e o tempo todo a flertar com o documentário, um relato perturbador sobre práticas do BOPE, polícia do Rio de Janeiro.

Mas em que medida essa leva de filmes ficcionais dos anos 2000 mudou a perspectiva sobre o narrar a morte por meio do audiovisual? Mais uma vez, pode-se dizer que o espetáculo ditou muitos dos procedimentos artísticos que, ainda que presentes em obras críticas da violência, usaram dessa premissa para mobilizar (e manipular, em casos rasteiros) emoções de medo, revolta e paranoia em relação à morte. Pode-se observar,

¹⁵⁵ A expressão aqui se deve ao fato de o filme ter angariado enorme repercussão especialmente após sua incursão no exterior, culminando com quatro indicações (incluindo melhor direção para Fernando Meirelles) à maior premiação de Hollywood, os Academy Awards, em 2004.

por exemplo, que em *Tropa de elite* essa proposição sobre a violência não se constrói através de experiências faveladas que negociem a violência de formas não-violentas. O filme faz duras críticas a muitos aspectos da macropolítica brasileira, é verdade, mas seu principal agente de transformação (e que ganha a empatia do público) se prova uma máquina de matar – portanto, não dialógico em sua essência. Na história, o atormentado oficial Capitão Nascimento expõe as diversas camadas de corrupção na sociedade como forma de justificar sua própria revolta dirigida a um estado de coisas aparentemente insolúvel, nomeadamente a segurança pública do Rio de Janeiro. Esteticamente, José Padilha explora essa problemática compondo um mosaico da culpa e mirando vários tipos da sociedade, de modo que a responsabilidade é, ao mesmo tempo, compartilhada por eles e por toda a sociedade brasileira, mas também diluída no mesmo mundo ficcional que serve ao filme. A invasão dos espaços das favelas é legitimada por um forte vínculo com o enredo diegético criminal e, visualmente, a abordagem naturalista de locais como o Morro da Babilônia converte a ação fantasiosa num documento verossímil sobre as favelas. O lado documental mencionado anteriormente, enraizado na própria filmografia de José Padilha, praticamente estabelece as bases para a criação de mundo de *Tropa de elite* e as tendências audiovisuais emergentes que abordam a violência urbana. O filme também foi capaz de negociar alguns códigos midiáticos caros à juventude: a agitada cena de abertura, que mostra uma festa de funk pesada nas favelas, incorpora a linguagem do videoclipe ao gênero do filme policial. Ela também estabelece pontos de vista que se assemelham, em muitos aspectos, a certos videogames – a perspectiva da mira da arma é literalmente usada nos primeiros cinco minutos da obra.



Figura 69: captura de tela de *Tropa de elite* (2007), em que o plano subjetivo da arma é empregado para denotar a ação iminente de morte.

Amy Villarejo (2012) argumentou que o uso de modalidades visuais semelhantes aos gêneros de tiro empreendem a conversão dos espectadores em agentes ativos que precisam enfrentar o dilema ético de se explorar os arredores das favelas. Essas técnicas de intertextualidade advindas dos jogos de tiro são usadas para envolver o espectador num tipo de atividade questionável, mas que, em primeira pessoa e ao estabelecer justificativas no enredo, mostram que os homens retratados têm permissão para matar, da mesma forma que o público tem o direito de testemunhar tal violência. A exploração incrivelmente estimulante da área por meio de montagem acelerada, fotografia misteriosa e música pulsante, soma-se ao uso de locações realistas e que podem ser encontradas em documentários, num esforço para colocar o espectador no lugar do agente policial – visualmente, essa perspectiva do atirador confunde os limites entre o desejo e o medo que a voz onipresente do narrador tenta deixar óbvios. Afinal, *Tropa de elite* sabe muito bem que seu ineditismo ao tratar da violência nas favelas é fruto não apenas da difusão crítica (todo o Estado seria corrupto), mas de sua permissão para agir com violência diante do descaso, daí a escolha de uma personagem quase paraestatal – o Capitão Nascimento estaria acima da polícia e dos criminosos, cedendo ao espectador a sua confiança total em combater a violência através da violência. *Tropa de elite* inicia com uma citação do psicólogo estadunidense Stanley Milgram, sugerindo que o entorno social seria a melhor explicação para problemas de segurança pública.¹⁵⁶ Ora, essa disposição em debater causa, consequência e responsabilização da violência no Brasil está no cerne não apenas de *Tropa de elite* como de várias das obras citadas, mas são as duas obras diretamente relacionadas ao crime do sequestro do ônibus 174 que talvez melhor expressem a tensão entre a crítica do espetáculo da violência e a produção do mesmo. Isso se deve primordialmente ao fato de que o crime de Sandro do Nascimento não foi apenas midiaticizado, senão ele mesmo se constituiu enquanto “filme” da realidade antes mesmo que diretores quisessem contar sua história.

8.4.2. Ônibus 174: o crime de 2000

¹⁵⁶ “A psicologia social deste século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra.”

Os crimes descritos ao longo deste trabalho sempre foram recontados a partir de suas mediações, ou seja, trata-se acima de tudo de *relatos* jornalísticos e artísticos cujas limitações e especificidades em seus enredos chamam a atenção para estruturas culturais mais amplas. No caso de Sandro Nascimento e o ônibus que sequestrou em 2000, uma vez mais recorre-se às mediações, mas nunca um crime brasileiro foi tão autoconsciente de suas próprias possibilidades midiáticas. Em outras palavras, o crime do Ônibus 174 marca a era do espetáculo televisivo porque seu protagonista mobilizou e manipulou, o quanto pôde, o aparato de massas mais importante do país. No ano que marcaria o fim do milênio, um dos sobreviventes da Chacina da Candelária (um dos crimes mais abjetos da história brasileira, quando em 1993 oito adolescentes sem-teto foram executados na igreja do Rio de Janeiro) perpetraria um crime para dezenas de câmeras, criando uma narrativa da vida real. No Jardim Botânico, sequestrou um ônibus repleto de passageiros das duas da tarde até o início da noite. Sua estratégia, sem pedidos muito claros às autoridades, foi negociar o rendimento, liberar reféns enquanto encenava um espetáculo terrível e no qual ameaçava os presentes e exibia as cicatrizes de uma vida atormentada e vilipendiada. Ao pedir que as reféns escrevessem nos vidros frases como “ele vai matar geral às seis horas” e gritar aos policiais que aquilo não se tratava de um filme, mas de vida real, Sandro do Nascimento tentou tomar as rédeas da narração de morte. O problema é que lá mesmo, no palco montado em frente ao Parque Lage, populares que assistiam ao dantesco evento ao vivo pediam que atirassem contra ele, gritavam de desespero diante de suas ameaças e do choro das passageiras. Dentro do veículo, Sandro trocava palavras com as angustiadas, que tentavam colaborar com o desesperado criminoso. Essa dinâmica perversa e sem um resultado positivo que não envolvesse a prisão imediata ou morte de Nascimento deixou os programas de televisão em polvorosa; receosos de que o desfecho fosse sangue excessivo em plena segunda-feira de tarde, mas também cientes de que as audiências extrapolariam as metas, os executivos das tevês garantiram um acompanhamento em direto por toda a programação, e tanto o audiovisual quanto a imprensa faturaram em cima do caso bárbaro: “A cobertura da mídia ao episódio teve resposta imediata do público. A Rede Record transmitiu ao vivo do Jardim Botânico, de 17h20 às 19h20, com a narração de José Luiz Datena e trilha sonora dramática ao fundo. Resultado: um salto para picos de 24 pontos no ibope, enquanto a Rede Globo tinha média de 26 pontos com sua programação normal e flashes do

episódio. [...] Os jornais cariocas que na terça-feira estamparam fotos do caso aumentaram as vendas. A procura pelo *Jornal do Brasil* dobrou e *O Globo* mandou às bancas uma reimpressão, o que não acontecia desde a morte da atriz Daniella Perez” (Filho et al. 2000). A reportagem que melhor ilustra como o impacto da “saga” de Nascimento na sociedade seria medido através das emoções, foi escrita pela IstoÉ, quatro dias depois crime:

O Mancha da Candelária, um dos sobreviventes do massacre de menores em frente à igreja mais conhecida do Rio de Janeiro, em 1993, dificilmente poderia planejar uma forma tão dramática para se vingar da sociedade que o marginalizou. Sete anos depois da chacina, aquele brasileiro sem documento chamado Sandro do Nascimento, 21 anos, protagonizou uma das cenas mais violentas já transmitidas ao vivo pela televisão: o sequestro, na tarde da segunda-feira 12, de um ônibus da linha 174, que liga a Central do Brasil à favela da Rocinha. A tragédia aconteceu no bairro do Jardim Botânico (zona Sul), durou quatro horas e meia, terminou com a morte de Mancha e de uma refém e deixou o País em estado de choque. Diante da tevê o brasileiro chorou, protestou, xingou e caiu em depressão ao ver a morte da professora Geísa Firmo Gonçalves, 20 anos. Ela foi morta com quatro tiros na confusão provocada pelo soldado Marcelo Oliveira dos Santos, do grupo de elite da PM, que fracassou ao tentar atingir o bandido. Jogado no camburão, Sandro foi asfixiado e morto pelos policiais. A crueldade do sequestrador, a incompetência da polícia e a sensação de impotência da sociedade diante de uma guerra social não declarada fizeram daquela segunda-feira um marco. O episódio inaugurou mais uma semana de medo e abriu os olhos do País para acompanhar, desolado, uma sequência de tragédias de insegurança pública. (Filho et al. 2000)

Observa-se no relato jornalístico a tintura carregada da revolta na temática da criminalidade, sem, contudo, ressaltar que se tratava de uma vingança de Nascimento para com violências experimentadas durante toda a sua vida. Fica evidente a colocação de termos que criem uma narrativa coerente e dramática sobre o evento, e que destaquem as *sensações*: o público da televisão teria, de acordo com a reportagem, chorado, protestado, xingado e ficado deprimido – essas associações emocionais em relação ao crime não apenas revelam os traços sensacionalistas já descritos, como refletem o esforço do próprio Sandro do Nascimento em atingir de maneira inédita os espectadores da vida real. Por esse ângulo bastante distorcido, seu crime foi pensado como acontecimento cultural muito antes de suas remediações. A primeira espiral a envolver seu crime, curiosamente, não foi tão destacada da realidade, como em outros casos – ela já estava prenhe de significados autorreferenciais e de metadiscussões sobre o impacto da violência midiaticizada. A todo momento, Nascimento quis dirigir um filme desgovernado que chamasse atenção para sua história trágica – o desfecho mortal na sua

saída do ônibus e que levou a multidão a um princípio de linchamento (mais uma vez, as emoções no ponto de ebulição) revela que os espetáculos de morte televisivos criados a partir de sua proposição absurda alimentaram a própria narrativa do sequestro.¹⁵⁷ A habilidade de Nascimento em prender a atenção de seu público enquanto engendrava uma discussão sobre exclusão social foi realmente única, o que não significa que outros atores reagentes ao crime foram menos importantes. Muito pelo contrário: como visto no relato da revista IstoÉ, o caso foi apropriado por relatos como um emblema, como uma excepcionalidade exemplar de uma década corroída pela violência urbana. Essa retórica da violência matizada pelas origens sociais do crime foi particularmente explorada no caso de Nascimento, e sua melhor expressão ocorre no filme *Ônibus 174*.

8.4.3. Ônibus 174: o documentário de 2002

O filme de José Padilha e Felipe Lacerda, lançado em 2002, marcou não somente uma virada de chave no documentário brasileiro juntamente com *Notícias de uma guerra particular* (pela temática e pelos procedimentos narrativos com que decifrou a violência no Rio de Janeiro), como também atraiu sobremaneira a atenção acadêmica para as técnicas em jogo – tanto no evento registrado pelas câmeras, quanto nas escolhas e construções dos realizadores do documentário. Há discussões sobre trauma, a cidade e o telejornalismo que, sem dúvida, enriquecem o entendimento sobre a dita produção. O tópico que se sobressai, contudo, é o do próprio status da representação. Sandro do Nascimento foi o responsável pelo ato criminoso e por um furo sensível na hierarquia discursiva visual que, até então, era regida pelos produtores de conteúdo pertencentes às corporações de comunicação. Sua encenação diante das câmeras, verbalizando tanto crimes reais (Candelária) quanto filmes de ficção (como *Velocidade máxima*, de 1994 – Souza 2019, 9), buscava garantir que aquilo que operava diante dos olhares apreensivos dos repórteres *não* se tratava de um filme. O que os diretores do documentário perceberam, argutamente, é que o próprio Nascimento, no seu diálogo recuperado através das fitas televisivas, ou de depoimentos de policiais e passageiros, ditava uma

¹⁵⁷ Talvez o mais flagrante caso de intervenção direta de jornalistas em crimes midiáticos seja o do sequestro da jovem Eloá Cristina, de 2008. Sônia Abrão, do *A tarde é sua*, conversou ao vivo com o criminoso que mantinha Eloá como refém enquanto o crime ainda acontecia. As críticas a esse tipo de abordagem criminal na televisão não detiveram os programas sensacionalistas na busca por mais enredos de morte protagonizados por personagens e vítimas reais.

certa estrutura para a própria performance. Ainda que confusa, ela dava sinais de que seu passado atravessado por eventos lastimáveis assombrava seus atos inconsequentes. Essa foi a deixa para que os documentaristas desenhassem um filme com base em duas linhas narrativas: o sequestro, carregado de drama e suspense; as origens do sequestrador, vítima de um sistema que o levou de um episódio trágico a outro. A justificativa moral para desenvolver o espetáculo, no caso de *Ônibus 174*, se dá por um interesse supostamente objetivo, isento, de analisar a violência urbana no Rio de Janeiro. O motor narrativo do documentário parece se alimentar da polifonia (ora exemplificada por autoridades da segurança pública, ora por testemunhas oculares do evento), numa tentativa de se distanciar do tratamento dado pela mídia (Satt 2007, 158) a crimes de grandes proporções – uma estratégia tida como rasa, pautada pelo choque e pela busca de audiência. É difícil conceber que tal objetividade diante dos fatos sequer seja possível. No mais, embora seja coerente a interpretação de que a proposta de *Ônibus 174* divirja da planificação criada pelas notícias em direto que se provaram movidas por paixões e critérios financeiros, como aponta Sandra Nodari em sua comparação entre discursos produzidos em reportagens e no documentário sobre o caso (Nodari 2006, 100), tampouco faltam ao documentário recursos indutores da emoção e do efeito de espetáculo mais imediatista.

Ônibus 174 escancara a maneira como a mídia devorou o espetáculo real, no entanto faz, ele mesmo, uso de uma série de técnicas cinematográficas respaldadas na conquista da empatia e através de uma suposta autonomia das imagens de arquivo. No caso, por exemplo, dos depoimentos, os realizadores ausentam a própria fisicalidade autoral em prol de um efeito de não-interferência da narrativa. Os depoentes (autoridades, conhecidos de Nascimento, passageiros do ônibus), tornam complexas ou reforçam as imagens registradas pelas câmeras que capturaram o sequestro, mas são as próprias imagens de arquivo que ganham um estatuto diferenciado, gerador de drama. Há um movimento que ao mesmo tempo determina as causas sociais e econômicas que levaram Nascimento ao ponto sem volta (através dos *talking heads*) e oferece um banquete de imagens com alta carga de emoção, por vezes trêmulas, borradas pela noite que já chegou ao Jardim Botânico, e através delas *Ônibus 174* parece ter o melhor dos alibis para desenhar uma personagem violenta e perturbada.



Figura 70: Captura de tela de *Ônibus 174*. Imagem e som a serviço da tensão.

A trilha musical, de Sacha Amback e João Nabuco, é usada em momentos pontuais e reflete bem os dotes de engajamento do documentário. Aos 1:32:08, o filme exhibe uma das cenas de maior tensão. Uma das passageiras, que tentou se comunicar com mais frequência com Sandro do Nascimento, narra (por vezes para a câmera, com fundo negro, outras em *off*) a maneira com que tentou acalmar Geísa, a passageira que ao final do dia estaria morta. A violência da própria imagem, com uma das mulheres agarrada pela cabeça e uma pistola a se movimentar erraticamente, e outra jovem a chorar copiosamente enquanto um dos policiais acena do lado de fora – é justaposta a um tema musical de insuportável suspense. Sutil, mas sempre presente. Habilmente, ele cessa quando a testemunha relata algo terno, que escapa à violência: “Teve uma hora em que a situação estava mais calma, lá atrás, e eu perguntei pra ele: você devia gostar muito daquela sua irmã, né? Como é que era a sua irmã? ‘Ah, ela tinha o cabelo mais comprido, um pouco mais curto que o seu.’ Então eu estava tentando estabelecer um clima mais amigável com ele, como se a gente não estivesse ali dentro, como se aquela conversa estivesse se dando em um outro lugar sem toda aquela tensão.” Tal cena ara o terreno para o clímax – aliás, o filme aponta a todo momento para o próprio desfecho, para a saída do ônibus, para a situação de morte, tanto de Geísa quanto de Sandro. Se a testemunha usa a expressão “toda aquela tensão,” as imagens mostradas e a trilha musical adotada operam no sentido de reforçar toda essa emoção, que, verdade seja dita, é completamente criada.



Figura 71: Captura de tela de *Ônibus 174*. Todos os ângulos de morte possíveis.

É também a dinâmica de raros silêncios e sons distorcidos que dá a tônica do momento-chave do crime no filme, quando, ao sair do ônibus com uma refém, Nascimento se coloca em posição vulnerável, um policial tenta matá-lo e erra o disparo. A morte de Geísa é, então, reconstituída em detalhes. A imagem em *slow motion* busca a precisão gráfica, explícita, enquanto pessoas envolvidas no evento contam, em *over*, desde minúcias como “eu vi ela ser atingida, pela posição em que os olhos dela estavam, já senti que tinha sido um órgão vital,” até críticas ao sistema que teria produzido tanto a ineficácia da polícia quanto o perfil marginalizado de Nascimento. Ismail Xavier (2010) argumenta que, ao explorar com tanto afincamento o instante decisivo que ocasionou a tragédia, o filme sobrepõe o exemplar (o criminoso como produção social) e o contingente (o instante que produziu o tiro, a morte) com vistas a tornar mais complexo o imaginário legado pela mídia. De fato, as imagens por si só, mesmo tomadas de diferentes ângulos, sequer oferecem uma conclusão sobre o encadeamento dos fatos. São caóticas, de difícil compreensão. É o processo, nessa cena, de dilatar o tempo da matéria imagética que propicia a inclusão narrativa sonora feita por Padilha e Lacerda. Esta, por sua vez, coloca-se já ansiosa por fazer do evento local, algo universal, e assim tentar dar um desfecho satisfatório ao filme, ao empurrar a responsabilidade para o próprio espectador que é parte de um sistema carcomido, doente. Enquanto assistimos à morte televisionada de uma jovem, o filme reforça a ideia de que a produção social da polícia despreparada e a do criminoso no Rio de Janeiro têm bases em comum. Por essa via, se o filme deixa nas entrelinhas que a morte de Geísa na tela foi banalizada pela mídia, através de que premissa é aceitável torcê-la e retorcê-la, fazendo do trágico incidente um ponto argumentativo ou narrativo no grande esquema documental? O próprio Xavier

aponta para a qualidade irremediavelmente voyeurística da cena: “as imagens permanecem ambíguas, embora tenhamos a chance de olhar a cena dos tiros e da morte de Geísa várias vezes – essa morte repetida na tela do cinema seria uma profanação indevida aos olhos de alguém como André Bazin, e tem efetivamente uma dimensão de fascínio nesse binômio de voyeurismo e de vontade de saber pela evidência ocular” (23). Tal dimensão não é irrelevante quando se pensa no espetáculo de morte que os filmes sobre o crime do ônibus 174 recriam. O efeito de tragédia em *Ônibus 174* é corolário do suspense narrativo tecido junto de uma apreensão artificial dos eventos reais, principalmente para aqueles que estavam diante das TVs e acompanharam o desenrolar do crime em 2000. Ao reprisar os instantes de horror e aliar técnica e crítica social, pode-se perguntar o que sobrou, de fato, para um espectador como Willian Augusto da Silva, que assistiu a este documentário pelo menos dez anos depois de seu lançamento. O vaivém entre micro e macroestruturas com tintas de filme de ação de alguma maneira evoca a imagem de um Sandro do Nascimento possível para além da esquematização que a mídia lhe impôs – mas há também um certo criminoso desafiador da norma cuja culpabilização é dissolvida por estratégias melodramáticas e que colocam a ação violenta acima de qualquer razão, pois os enredos de morte se impõem como dominadores da realidade. O filme sobre o crime, ao se valer de indícios do real, cria sentidos tão fundamentados e ordenados por poderosas estruturas emocionais, que se torna uma instância sobre o crime tão importante quanto o próprio fato – o qual, por mais midiaticizado que tenha sido, não passou de um triste delito com vítimas fatais.

8.4.4. Ônibus 174: o filme de ficção de 2008

Dirigido por Bruno Barreto, experimentado realizador que já havia se aventurado pela ficção “baseada em fatos reais” com *O que é isso, companheiro?* (1997), sobre o sequestro do embaixador dos Estados Unidos no Brasil durante a ditadura militar, *Última parada 174* (2008) apresenta-se como uma “crônica” da situação ocorrida em 12 de junho de 2002. O roteiro, de Bráulio Mantovani – o mesmo de *Cidade de Deus* e *Tropa de elite* – toma liberdades criativas para realçar o tom trágico da história de Sandro do Nascimento. Ao colocar Sandro (interpretado por Michel Gomes) em companhia do fictício Alessandro (Marcello Melo Jr.), o filme marca encontros e desencontros que,

formalmente, convidam o espectador à reflexão sobre o mesmo instante decisivo de *Ônibus 174*: o que teria levado um jovem a render um ônibus cheio de reféns? Quais fatores determinaram tal empresa? Nessa chave, ora com funções do drama clássico (empatia pelo sofrimento, ambições de pertencimento, amizade e amor materno), ora do *thriller* (perseguições, risco de morte na Candelária), o longa-metragem estrutura o suspense contando que o engajamento emocional frutificará até o momento do desfecho. Com efeito, até em função do carisma dos intérpretes (o destaque é para Gomes), a sofrida história pregressa de Nascimento, repleta de desamores e abandonos, impulsiona sentimentos de pena e revolta que culminarão na sua morte. Aqui, o apoio estrutural e explicativo se dá (ao invés dos comentários em *over*, como no documentário) por meio das personagens secundárias que assistem às ações de Sandro no ônibus – e a música, composta por Marcelo Zarvos, intensifica o clímax e dá o tom grandioso e pungente da “crônica 174.” Curiosamente, apesar de concretizar aquilo que não foi visto por ninguém (a morte propriamente dita de Sandro no camburão, asfixiado pelos policiais), a resolução dramática é apressada e pula para a reação dos coadjuvantes em luto. Apesar de ser uma história autossuficiente, *Última parada 174* parte do pressuposto de que a morte diegética de Sandro (confusa, mal explicada, injusta até para os parâmetros criados na ficção), não prescinde de certo conhecimento dos eventos factuais.

Fernanda Salvo (2012) escreveu sobre tal “pressa,” mas no sentido de associar significados a priori – por exemplo, entre pobreza e violência, que os filmes pertencentes ao filão que representa a favela possuem em comum (184). Ainda segundo ela, *Última parada 174* diferencia-se de outros do gênero justamente pois “grande parte da narrativa é entremeada por pausas que visam à dramatização, flagrando mais de perto os personagens e explorando seus sentimentos e subjetividades. Logo, podemos perceber que boa parte de *Última parada 174* possui tomadas com maior duração, ou seja, cenas mais demoradas, quando flagramos os personagens mergulhados em seus universos interiores” (181). Ora, a possibilidade que a ficção oferece de se adentrar a subjetividade de Nascimento é precisamente o que se coloca como maior ganho de informação em comparação ao documentário. O fato de destacar-se através de um olhar o que Nascimento sente ao passar pelo local onde aconteceu a Chacina da Candelária, por exemplo, demonstra a capacidade da ficção em elaborar detalhes emocionais que o documentário reconstituiu indiretamente, por pessoas que falam sobre a vida do jovem.

De modo análogo, na cena em que a sua mãe de criação grita, aos prantos, quando a multidão quer linchá-lo, evoca-se a situação mais básica de amor em perigo, entre mãe e filho. Conjugando figuras estratégicas de poder empático, Bruno Barreto recorre a dispositivos que acentuam tanto a comoção quanto a perturbação geradas pela história de Sandro do Nascimento. A cena da morte de Geísa, com a fatídica intervenção policial, apresenta recursos similares aos de *Ônibus 174*, sem a complexidade do microrrealismo descrito por Xavier.



Figura 72. Captura de tela de *Última parada 174*. Mortes fictícias em *slow motion*.

É a trilha musical que ancora a distorção de sons e o *slow motion* empregados para engrandecer o momento mais esperado do filme. A reconstituição de Barreto é, assim, preocupada com a intensidade da emoção transmitida pelos horrores praticados naquele dia de 2002, em detrimento dos fatores determinantes, como quer fazer crer o documentário de Padilha e Lacerda. Dito isso, tem-se a impressão de que a efetividade das imagens de arquivo restauradas pelas intervenções em *off* dos envolvidos no sequestro resultam numa aproximação muito mais “emocionante” sobre o evento 174 no documentário, ainda que se intencione um recorte mais “cerebral” da realidade. Por mais realistas que sejam as atuações na ficção, por melhor empregado que seja o uso de locações para dar conta de uma certa transparência, a reconstituição adepta das fantasias assumidamente melodramáticas empalidece perto do jogo perversamente “objetivo” de *Ônibus 174*. Afinal de contas, a tragicidade da vida de Sandro do Nascimento não parece ser contida no gênero cinematográfico. O que o documentário explora bem, até certo ponto, é a refração midiática pela qual se pôde observar sua encenação funesta. Para além disso, ficam elucubrações, construções seletivas e representações de morte ainda atreladas à manipulação de efeitos, truques e técnicas discursivas.

8.5. Reconstituindo um crime ou um filme?

Após essas considerações sobre algumas estratégias técnicas empregadas em ambos os filmes sobre o “crime 174,” é preciso retomar-se a função primordial do caso de Willian da Silva nesta seleção de situações empíricas que evocam enredamentos referenciais do crime na cultura brasileira. Como sugerem as epígrafes deste capítulo, ressaltou-se tanto no filme de Padilha e Lacerda quanto o de Barreto a fala de Sandro do Nascimento que negava a realidade enquanto cinema (“isso não é filme de ação”) e objetivava legitimar a realidade excepcional – afinal esta seria tão grotesca (uma vítima da Chacina da Candelária, sete anos depois, sequestra um ônibus num dia de fúria, sem motivo aparente) que uma moldura cultural foi necessária para apresentá-la ao mundo. Mais que isso, essa fala que relaciona o cinema com a realidade revela que os filmes extrapolam, em sua prática, o mero entretenimento. Os filmes de ação e policiais informam o conhecimento sobre crime e as relações de medo e até mesmo identificação com seu universo. Pode-se pensar em como Nascimento viu nas cenas de um ou vários filmes de ação algum acesso a emoções ligadas ao perigo, à adrenalina. Na semana do 12 de junho de 2000, uma série de filmes foi exibida em canais abertos na faixa da noite, incluindo *Velocidade máxima* de 1994, estrelado por Keanu Reeves e Sandra Bullock e que trata do sequestro de um ônibus. Além dele, *Sequestro sem resgate* (1994), também sobre o sequestro de um ônibus; *Aterrissagem de alto risco* (1997), sobre um avião prestes a colidir; e *Ataque final* (1996), sobre terroristas que ameaçam explodir uma barragem. As temáticas do terrorismo, da tática policial e dos veículos coletivos que mobilizaram a atenção do Estado completam-se num poderoso discurso sobre a ameaça à vida humana – obviamente elas ocorrem circunscritas em planos ficcionais e não necessariamente almejam promover a violência, mas isso não impede que variados públicos internalizem e interpretem a morte pelo molde do frenesi e dos exageros da Hollywood dos anos 1990. Para Antônio Rangel Bandeira (2019), que usa como exemplo Sandro do Nascimento e Mateus Meira – o jovem que atirou mortalmente numa sessão de *Clube da luta* em 1999 – a relação entre a violência midiática e crimes reais no Brasil pode, sim, ter relação direta quando se trata de jovens com famílias desestruturadas e expostos a uma “‘cultura da violência’ instigada pelos programas sensacionalistas e por games violentos, nos quais a resolução de conflitos por meio da

força é sempre enaltecida em detrimento de outras alternativas” (69). O determinismo social citado apela à excepcionalidade do crime para entender as ações de Meira e Nascimento, mas é preciso expandir quais seriam os procedimentos estéticos dessa chamada “cultura de violência” que de fato implicam o preenchimento de uma lacuna identitária social – e isso não parece frutífero se apenas for considerada a cultura que relata a morte como uma mediação de conflitos através da força. Ora, qualquer arco de conflito dramaturgico pode ou não envolver atos desmedidos de força. Isso não torna o discurso de base do artefato (a ética aliada à estética) fundamentalmente violento. O que há em comum entre os filmes de ação citados é uma busca fantasiosa pela resolução heroica de acontecimentos que desafiam a realidade. Daí é possível ancorar-se uma crítica da fala de Sandro do Nascimento sobre sua vontade gritante de provar que a realidade pode, sim, ser mais perigosa que a ficção. Trata-se mais de legitimar a própria história através de referenciais do crime criados pela cultura do que de replicar uma violência que existe a priori e é fomentada pelos meios audiovisuais. Isso fica mais claro quando se percebe que a empresa tanto de Nascimento quanto de Willian da Silva não tinha motivação financeira, homicida ou suicida clara – nos dois casos, os criminosos buscaram alguma visibilidade.¹⁵⁸

O ponto crucial que orienta os dois crimes dos ônibus no Rio de Janeiro na perspectiva crítica da presente tese é a cristalização dos artefatos sobre crimes no cinema brasileiro (e por conseguinte na cultura) de tal maneira que eles se tornaram experiências persistentes e até mesmo incontornáveis quando se trata de uma ação que confronte o Estado por meio de câmeras e negociando com o audiovisual tradicional. Uma das razões tem que ver com o legado visual sobre violência e morte associado às classes mais favorecidas mas não só: como se pode notar, tanto telenovelas quanto os filmes estadunidenses negaram consistentemente a presença negra e pobre nas imaginações pertencentes a todos os gêneros – talvez a complexidade de Sandro do Nascimento seja exatamente o fator mais instigante sobre sua história. Toda a construção social que os “filmes 174” propuseram através de artifícios apelativos à emoção (desenvolvimento e caracterização de personagens, ângulos específicos, estratégias de montagem) são já

¹⁵⁸ Esse é o argumento principal de um dos entrevistados de *Ônibus 174*, o antropólogo Luiz Eduardo Soares. Também Esther Hamburger (2005b), discorrendo sobre a disputa por visibilidade no audiovisual brasileiro e ao falar da presença de não-atores em *Cidade de Deus*, usa o exemplo direto de Sandro do Nascimento, pois alguns deles seriam “candidatos a Sandro, que vêm na representação de Sandros no cinema uma saída para escapar do papel de Sandro na vida real” (211).

reconstitutos do crime original – portanto derivações intencionalmente propositivas sobre o crime e a sociedade brasileira. Isso se encaixa com a proposta bastante esvaziada, ensandecida, de Willian da Silva – sua busca por “entrar para a história” através da reconstituição de um crime infame conota uma negociação da violência não unicamente pela falta de estrutura social (ele mesmo não enfrentou horrores similares aos de Nascimento), senão também por como o filme criminal e de ação já é ele mesmo circulador de sentidos muito mais abrangentes sobre a vida no Brasil. Se Nascimento poderia ter num vilão como Dennis Hopper a âncora subjetiva de sentimentos sobre perigo, morte, atenção e visibilidade, Willian da Silva teve acesso à personagem Sandro do Nascimento, envolto por todas as suas particularidades e contingências brasileiras.

A lógica do espetáculo cinematográfico, a exemplo da influência de Nascimento por filmes de ação e de Silva pelos filmes 174 é ampla e observável não apenas nas ações do sequestrador a mimetizar o crime midiático de 2000. Todo o entorno que agiu ou reagiu diante do sequestro na ponte recorreu a linguagens próprias do cinema, a exemplo de jornalistas e políticos. A cobertura jornalística do crime, por exemplo, envolveu análises de especialistas sobre a ação do atirador de elite e a execução de Silva. Numa delas, o delegado Fernando Veloso comentou as imagens de morte num programa de notícias da manhã, tentando interpretar os significados da negociação entre Silva e a polícia que culminou no tiro, ao sair do ônibus e atirar um casaco (RJ1 2019): “essas imagens têm que ser analisadas (...), mas as decisões não são tomadas com base numa foto, elas são tomadas com base num filme.” A jornalista da Globo, Mariana Gross, complementou e disse que muitas das imagens que circulavam nas redes sociais haviam sido editadas, e seria importante analisá-las como um todo. Esse recurso metafórico do filme como uma instância mais completa da realidade é curiosamente relevante no que se refere ao crime que mimetiza o caso de 2000, uma vez que a estética que ressalta um momento decisivo (como demonstrado, em câmera lenta e repetições, com trilhas musicais que facilitam o suspense) que aponta para a resolução para o crime é empregada até mesmo pelo jornalismo. No campo político, o desfecho apoteótico para as cenas incomuns sobre a ponte também foi calculadamente manipulado: enquanto Wilson Witzel, Governador do Rio de Janeiro, fez entrada grandiosa de helicóptero e comemorou o fim da ação com a morte de Silva, o Presidente Bolsonaro fez fala que mencionou diretamente o crime a que Silva fez referência.



Figura 73: o Governador do Rio, Wilson Witzel, após aterrissar sobre a ponte (2019).

Ao ser indagado sobre a ação policial e ratificar o uso de *sniper*, o Presidente e apologista do uso de armas comparou o caso de Silva ao crime de 2000, quando, segundo ele, “a ordem superior era fazer qualquer coisa, menos atirar. Não foi usado *sniper*. Resultado, foi a morte de uma professora inocente. Depois, esse vagabundo morreu dentro do camburão. Os policiais do camburão foram submetidos a júri popular. Foram absolvidos por 4 votos a 3. Quase você bota na prisão o policial que matou um marginal como aquele do sequestro do ônibus 174” (Lima 2019). Tais atitudes das autoridades máximas do mesmo Estado que Silva queria “parar” demonstram que a ação repressiva respondeu ao crime da ponte pretendendo também fechar o caso anterior, encerrar de outra maneira uma reconstituição do caso de 2000. Dezenove anos depois, o “filme 174” pautou o debate público sobre segurança no Rio de Janeiro – daí a importância das falas públicas de dois políticos que fizeram promessas de combate ao crime e sabiam do potencial que a história de Sandro do Nascimento ainda retinha de memória coletiva, acima de tudo permeada por um medo de que se repetisse.

Cabe uma reflexão sobre o impacto do evento de 2000 no imaginário imagético da sociedade, cuja organização de memórias coletivas através de histórias reais e fictícias e por índices de verossimilhança (Bruner 1991, 4) não funciona somente por chaves de causa e consequência. O acúmulo de experiências, anedotas e mitos caracteriza as prioridades culturais de uma sociedade. Não somente a escolha de Willian da Silva por reconstituir o paradigmático crime de Sandro do Nascimento, como as imposições de explicação e desfecho dadas pela mídia e pelo Estado a essa narrativa, vinculam-se a crimes e traumas já vividos. Assim sendo, a briga pela capacidade de representar a violência ganhou um aspecto bastante sombrio no final da década de 2010, em que as

representações, agora como fontes primárias de uma cultura de crime circular, foram manipuladas sem escrúpulos para criar relatos e enredos de morte. A fugacidade da recriação de Silva (que não foi discutido por semanas e meses a fio, como o de 2000), aponta para um momento específico da sociedade das imagens, em que os assassinatos digitalizados, por mais excepcionais que pareçam, inserem-se na mesma lógica da efemeridade típica dos artefatos midiáticos em rede. A escolha de Silva pela ponte como “locação” para promover um espetáculo de terror sugere um desejo de superar o sequestro original em audiência, mas mesmo o registro da negociação com os policiais empalideceu em comparação ao 174. Naquele, ocorrido nas imediações da TV Globo, na zona Sul carioca, a massa popular (ainda que isso tenha ocorrido na era pré-*smartphones*) e os grupos jornalísticos a postos foram responsáveis por projetar o acontecimento em níveis jamais vistos – o que, por seu turno, resultou no documentário e no longa de ficção. No afã de interpretar um papel trágico pelo seu efeito icônico – numa devolução estética entre o drama social e a performance para as câmeras (Schechner 2013, 77), Willian da Silva arquitetou uma réplica ingênua e sem o impacto que desejara. Num nível macroestrutural, a réplica criminal de Silva simultaneamente tomou referentes audiovisuais como índices de crimes reais e situou-se enquanto item descartável de produção de artefatos sobre morte. Mais detalhadamente, também, o sequestro de 2019 exibiu traços digitais importantes e que exemplificam contornos de uma modernidade assentada em espirais midiáticas e de produção acelerada de sentido.

8.6. O impacto digital: copiar, renomear, piratear, compartilhar e reinventar filmes policiais no Brasil

Ao perpetrar um crime claramente inspirado em outro, Willian Augusto da Silva ordenou que reféns escrevessem nos vidros do ônibus e acalmou seus ânimos, tal qual Sandro do Nascimento em 2000, deixando claro que não queria cometer homicídios. Não obstante, e sabendo das possibilidades de espetatorialidade em 2019 através de dispositivos móveis, o jovem criou outra relação com os relatos “em tempo real” sobre os seus atos criminosos. É verdade que Nascimento tentara também articular uma narrativa para as câmeras, mas desta vez o crime sobre a ponte era pretexto para uma tentativa ainda mais exacerbada de se fazer visível socialmente. Como relatou Ferreira

(2019), “ainda que com a limitação das mãos, passageiros mandaram mensagens para maridos, esposas, amigos e familiares. Willian incentivava o uso dos aparelhos e, em certo momento, pediu inclusive um celular com TV: ele queria ver a repercussão do caso nas emissoras. Testemunhas afirmam que, em vários momentos, Willian ficou de costas para os reféns, olhando por muitos minutos para o celular ou muito entretido com um rádio comunicador que utilizava para falar com a polícia.” Esse bizarro exemplo de “auto-entretenimento,” ou uma confusão entre crime e espetáculo, entre criador e público, marca a capacidade dos relatos digitais e digitalizados em suprimir as suas características estritamente técnicas em prol de uma eficiência interrelacional, ou seja, que produza efeitos de “relevância” bem à medida do que as plataformas mercantilizam. Ao criar as condições para que os reféns relatassem em tempo real, mensagens por WhatsApp adentraram as redes e foram veiculadas por canais e portais de notícias enquanto o sequestro ainda decorria.



Figuras 74 e 75: capturas de tela mostram conversas enquanto o sequestro de 2019 acontecia.

As trocas de mensagens exemplificam perspectivas em primeira pessoa do crime que ocorria e que Silva queria repercutir, a ponto de angariar a atenção total das televisões, dos debates e conversas no País. Uma das capturas de tela inclui uma fotografia do ônibus sequestrado, numa amostra da fluidez com que os artefatos sobre o crime circularam até mesmo entre os envolvidos nele, neste caso um refém. Essa ambição pela totalidade visual, pela quebra de barreiras e de mediação é um dos sintomas de uma sociedade bastante experiente na manipulação da técnica digital, porém que esquece facilmente das condições que sustentam tal estrutura midiática. Afinal, o acesso a essa modalidade de recepção em direto e constantemente preocupada com o impacto do *eu* em público já deu mostras de que opera uma aceleração de um processo mais antigo – o de espetacularização do eu. Isso, no caso de Willian da Silva, sugere uma dificuldade extrema de lidar-se com a construção de uma identidade se não for pelo exemplo desviante. Mas a cultura dos espetáculos criminais deu provas muito anteriores a 2019 de que seus enredos e temas mobilizam saídas criativas e técnicas para suprir essa demanda não apenas de indivíduos vulneráveis, e sim de multidões, por narrativas envolvendo crimes reais.

O caso mais simbólico da prática digital envolvendo artefatos criminais circulantes aconteceu graças a *Tropa de elite*, em 2007. Notoriamente vazado antes de sua estreia nos cinemas, o filme ganhou as manchetes nacionais ao ganhar enorme repercussão nos camelôs e comércios clandestinos Brasil afora através de DVDs piratas. A sua estética documental naturalista fez com que as violentas imagens de morte e tortura circulassem com um teor de “verdade” que fascinou, e que jamais havia sido articulado como um filme de ação sob a ótica de um policial. Mais que isso, falsas sequências eram vendidas como *Tropa de elite 2, 3 e 4*; nada mais eram que documentários como *Notícias de uma guerra particular*, *Babilônia 2000* e *Ônibus 174*. Além desses, um DVD intitulado *Dia a dia de um policial*, com gravações feitas por policiais e editadas em capítulos. Num destes, segundo Ivana Bentes (2015), percebe-se “o uso da estética dos jornais populares e do interrogatório de polícia: a importância das manchetes, da notícia dos feitos e das técnicas de entrevista/interrogatório. Qual a idade, nome completa, apelido, qual o último assalto, numa versão visual dos ‘Boletins de ocorrência,’ com legendas explicativas” (131). Como observado no capítulo 7.2., essa tendência de criação massiva e distribuída em discos físicos continuou pelo menos até

2017, quando os massacres foram narrados em DVDs também vendidos em camelôs. Essas produções copiadas, remontadas, reinventadas, portanto, pouco a pouco constituíram uma tradição popular de assenhoreamento das técnicas de narrativa do crime, principalmente do jornalismo – mas também, claramente, do cinema documental.

O caso de Willian da Silva, contudo, particulariza-se na sua perversa busca pelo entretenimento criminal ao vivo. Essa tradição televisiva de narrar a morte, que historicamente se firmou em dois principais momentos (na Guerra do Golfo de 1990 a 1991 e no 11 de setembro de 2001¹⁵⁹) já fora contestada pelos filmes do crime 174 por sua ganância em criar um espetáculo criminal. Aliás, o recurso ao vivo foi incorporado no Brasil para cobrir casos criminais considerados locais e que eram simplesmente descartados após um dia ou uma semana. O que se vê na década de 2010, uma era nada refratária às tradições culturais que tratam do crime como espetáculo, é uma busca por agilidade técnica sem necessariamente contrapor as estruturas que mediatizam a morte. No caso da Ponte Rio Niterói, almejar ser visto confundia-se com criar vínculos, ligações típicas das redes sociais, nas quais a formação de identidade se dá por meio de uma exacerbação de tensões entre um perfil privado e um perfil público. Uma vez que a visibilidade através do crime célebre foi tornada possível em filmes policiais de ficção e de documentário, o experimento letal de Willian Augusto da Silva envolveu tomar parte das técnicas à sua disposição e não apenas reinterpretar a narrativa do sequestrador à deriva, mas atualizar o modo como os meios garantiriam uma atenção ainda mais eficaz. A triste ironia é que a eficiência policial, tão discutida nos mesmos artefatos sobre crime que Silva usou de referenciais, também faria questão de se colocar a par de seu tempo: instituindo um desfecho para o “filme 174” que anulava completamente a atenção pretendida de Silva, o Estado deu cabo de sua vida e os meios de comunicação pautaram outros assuntos – até que outra espiral do crime “original” se concretize e crie novos significados.

¹⁵⁹ Alguns dos mais marcantes episódios violentos ocorridos no Brasil com transmissão ao vivo foram, além do sequestro do ônibus 174, o sequestro de Eloá em 2008 e o sequestro do comunicador Silvio Santos e família em 2001.

9. Por uma crítica dos relatos criminais digitalizados e da modernidade tardia no Brasil

9.1. Introdução

[...] pois é próprio da mais estranha das ferramentas, da mais exótica das invenções (a linguagem), parecer tão natural e verdadeira quanto uma rocha, um cajado ou uma cusparada. Este é seu verdadeiro fundamento, sua, digamos, astúcia – a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia.

Nuno Ramos, Ó

A crítica aos quatro estudos de caso situados no Brasil dos anos 2010 teve como propósito descrever os modos e estilos com que os enredos de assassinatos digitalizados relacionam novas técnicas com tradições que perpassam os meios. São, contudo, fenômenos que falam da situação excepcional (nomeadamente pela quebra de regras) e em situações bastante contingenciais. O que cabe, agora, é uma reflexão de duplo objetivo: numa perspectiva mais lata, investigar o que é possível apreender sobre as relações entre crime e plataformas nos anos 2010; em outra, mais prescritiva – pois decifrar e relatar as problemáticas de representação criminal não é suficiente – mapear algumas respostas institucionais às circularidades midiáticas de assassinatos e sugerir caminhos de investigação daqui em diante.

Uma dimensão que será reforçada no capítulo é a detecção de uma série de padrões de uma determinada cultura de violência brasileira – a qual se estabelece, obviamente, através de linguagens específicas e técnicas. A característica mais notável nessa cultura dos anos 2010, conectada e referencial, é que suas práticas de produção e consumo de relatos de mortes reais já são tomadas enquanto experiências autossuficientes de contato com casos de homicídio – isto é, suas narrativas, detalhes estilísticos e temáticos cristalizaram noções, opiniões e sentimentos sobre os crimes factuais aos quais se referem, a ponto de a contestação dos detalhes mórbidos e jurídicos se dar num terreno instável mas rentável. Recriações em telas e fora delas articulam impressões sobre assassinatos que possuem o potencial de mobilizar as massas, e o fazem transformando-se não em duplos dos acontecimentos funestos, senão em aproximações discursivas excitantes, cativantes e inseridas em cânones do narrar a morte – seja pela televisão, pelos jornais, pelos filmes. As espirais e circularidades da morte no Brasil incidem sobre uma estrutura sociocultural e política bastante cara ao país e à América Latina como um todo: se os meios massivos de comunicação foram acusados,

principalmente no século XX, de substituir o papel do Estado com suas criações definidoras da cultura de crime, o que se tem com as plataformas digitais, década depois, é sua evidente e crescente importância na produção, recepção e espetacularidade dos assassinatos narrados. Curiosamente, portanto, ao reiterar-se uma problemática típica da modernidade brasileira, em que a defasagem socioeconômica encontra modalidades criativas em massa para descrever a violência e suas causas, faz-se necessária uma crítica dessa modernidade que adquire facetas igualmente perversas no tratamento da morte relatada e tornada enredo espetacular. Importa, afinal, que os casos descritos tratem de mortes advindas da *realidade*, e a julgar por como os artefatos apelam para as sensações e até mesmo entretêm usando o sofrimento e a tragédia, a memória e a dignidade das vítimas só serão prioridade de todo o ecossistema de produção de cultura quando certa *normalização* no uso da violência pelos meios não for mais tolerada.

9.2. A mesma tela, múltiplos crimes: meios da contemporaneidade, meios tradicionais

Como os casos analisados demonstraram, os chamados “meios tradicionais” de comunicação de massa (imprensa escrita, cinema, televisão, rádio) não apenas se revelam influentes pelas tradições de comunicar e narrar a violência no Brasil contemporâneo, como ainda se fazem presentes nessa circulação dos assassinatos sensacionais. A singularidade do processo dos anos 2010 exibe traços de uma certa convergência técnica segundo a qual tanto plataformas digitais e dispositivos conectados à internet passam a servir como propagadores, intermediários, exibidores, fontes primárias, produtores e ambientes de práticas alargadas de recepção – daí a existência de cruzamentos midiáticos inesperados, criativos, e até mesmo perigosos. Como visto em fenômenos como o retrato falado de Fabiane de Jesus que é retirado do ambiente original, informativo, para criar a história falsa de uma assassina, ou das reportagens sobre assassinatos e massacres que são descontextualizadas no YouTube, o acesso a fontes múltiplas sobre crimes reais nem sempre tem determinado um posicionamento crítico em suas circularidades audiovisuais. Aliás, é difícil advogar pela unidimensionalidade de um crime – este sempre terá possibilidades interpretativas e nuances que o colocam numa permanente instabilidade epistemológica em relação ao mundo jurídico e legal: é

a sua quebra de contrato social que estabelece necessários olhares para a vida em comum, uma vez que a exceção da norma consolida o que se quer *enquanto* norma do convívio. Por esse ângulo, o espetáculo midiático do crime sempre se locupletou desse fascínio popular que recai sobre o excepcional e o grotesco, mas também o construiu culturalmente em bases pouco ou nada críticas aos sistemas de exclusão e que cercam os fenômenos criminais. Quando as plataformas conectadas se oferecem enquanto espaços de discussão, produção e consumo de relatos criminais, elas não o fazem descoladas dessas práticas que, numa linha do tempo histórica, poderiam ser tidas como “anteriores” à internet, como os retratos falados nos jornais, os programas policiais televisivos ou até mesmo os filmes da era silenciosa sobre crimes célebres. Pelo contrário, há entrelaçamentos e hibridações que por um lado atualizam os meios e por outro promovem os mesmos estigmas sobre a violência brasileira. No nível material e estético, há uma recuperação, por meio das práticas digitais, do sentido referencial da imagem de violência. Os indícios das imagens-documento, apesar de sabidamente estarem expostas à edição e manipulação digitais, operam para reforçar o índice de uma pretensa realidade – que é muitas vezes nomeada como tal (tome-se o exemplo do encarcerado a dizer que seu vídeo é *real*). Ora, essa possibilidade do documento audiovisual, fotográfico e documental como fragmento da realidade tem sido apropriada de modo avassalador no contexto das plataformas. Isso se dá pois as práticas das redes sociais estimulam a partilha excessiva de um real cotidiano, de experiências triviais ou excepcionais que, ao expressar percepções sobre assassinatos factuais, ainda se pautam na representação enquanto código da verdade feita por trás das câmeras e telas. Isso marca, assim, mais relações de familiaridade entre as experiências culturais brasileiras de morte antes e depois do digital. Uma das consequências da morte tornada enredo através de técnicas que a tomam enquanto extratos da realidade é a formação de convincentes meta-narrativas ligadas à morte violenta.

Pode-se pensar na questão da normalização de uma cultura de violência pelo audiovisual ao longo de décadas e que, mesmo contestada em diversos momentos (os raps críticos dos anos 1990, os documentários da virada do século), legou vários discursos correntes na percepção brasileira sobre crimes bárbaros. Um deles, de caráter punitivista, reproduz o desvio como aberração (ainda que o consumo sobre seus detalhes seja voraz) e atribui a recorrência dos crimes a leis frouxas. Outro, um pouco mais sutil,

mas com efeitos igualmente deletérios, mapeou espaços de exclusão social e os foi paulatinamente associando ao desvio e à anomia – com o consentimento, muitas vezes, de cidadãos invisibilizados ou escutados apenas nessas situações extremas e degradantes. O impacto desses crimes mediatizados pode ser observado, então, no momento em que práticas digitais possibilitam formular, *em teoria*, uma aproximação autônoma, democrática e individualizada sobre o narrar da morte. A experiência da internet promovida pelas redes sociais, embora se queira neutral, está longe disso: seu funcionamento, como visto em exemplos da Meta e do Google, está atrelado à mercantilização das preferências de usuários. A cessão de informações em escala massiva e sem precedentes, seja para órgãos privados ou estatais, demanda uma crítica dessas práticas interessadas no crime. Se a criação de estigmas sobre a criminalidade no Brasil se colocou de pé por meio das instituições modernas de comunicação, isso ocorreu a partir da percepção compartilhada de que os exibidores, produtores e transmissores de tais histórias detinham ao mesmo tempo uma autoridade sobre a discussão sobre segurança pública e um alcance inédito sobre o crime real – daí a questão da eficiência que Bolter e Grusin (2000) acertadamente elegeram como princípio das mídias emergentes do fim do século XX. A ficção sobre eficiência e neutralidade quando da apreensão da realidade criminal tem causado, como os complexos estudos de caso indicaram, uma permanente afinidade com o espetáculo (mobilizando sensações, fazendo concessões pelo entretenimento), algo que se explica parcialmente pelo enraizamento das espirais midiáticas ainda presentes – sejam elas recuperadas pela internet ou ainda produzidas nos meios como a televisão. Mas há que se pensar também no uso de telas na modernidade tardia, que simultaneamente dispersa (pois torna a espetatorialidade e a produção móveis) e centraliza as práticas no computador ou smartphone. Sob essa perspectiva, o consumo de relatos sensacionalistas de morte é absolutamente coerente (não é casual que seja também autorreferencial) com o que foi produzido e recebido em décadas anteriores – pois a dinâmica sociocultural das indústrias de cultura pode ter se alterado drasticamente em termos de técnicas e materiais, mas as práticas de consumo e descarte de histórias de crimes reais encontrou nas plataformas modelos econômicos sustentados na mesma mercantilização da violência – agora, ela, também, mais eficiente. A quem serve, portanto, a convergência das telas e práticas culturais que envolvem artefatos digitais de crimes quando a

perpetuação da violência é, muitas vezes, substrato discursivo e forma numérica? Se até Jenkins (2006), antes da consolidação das plataformas, alertou sobre o lado perverso da convergência – já que as indústrias de tecnologia sempre foram cientes das vantagens dos conglomerados midiáticos, das possibilidades de se vender conteúdo aos consumidores e de pedir por sua lealdade numa era de fragmentação da atenção (243) –, é preciso se pensar em como a sedimentação de uma cultura de violência espetacular e pouco crítica no Brasil tem sido apropriada na era de redes que dizem promover socialização – nem que seja conjugada à promoção da violência.

9.3. Regulamentação e responsabilização: a moderação das plataformas

A década de 2010 postulou imensos desafios relativos ao uso das plataformas digitais em todo o mundo, e a produção e consumo de relatos violentos certamente influenciou os debates sobre ética, transparência e responsabilidade das novas indústrias que subsidiam e intermedeiam práticas culturais. Nos Estados Unidos da América, foi incontornável rever o *Section 230* do *Communications Decency Act* de 1996, o qual exime os usuários e provedores de serviços computacionais interativos de falas e publicações de terceiros. À luz das eleições presidenciais de 2016, quando a fiabilidade das notícias e os artefatos produzidos digitalmente foram assunto primordial, a neutralidade das plataformas foi pauta de alcance global. Como destaca Shoshana Zuboff (2019), diferentemente de uma biblioteca hospedeira de conteúdo, as indústrias tardomodernas de tecnologia fazem do conteúdo comportamental uma mais-valia (110), o que implica a radical revisão do estatuto das plataformas enquanto meras “intermediárias.” Um dos flancos desse discurso de neutralidade reside exatamente no emprego de algoritmos, necessariamente enviesados por serem alimentados de dados que são, no fundo, percepções culturais sobre crime e sociabilidade – um exemplo é o aplicativo CrimeRadar discutido no capítulo 3.3. Para Gillespie (2018), as funções que as plataformas passaram a desempenhar levaram a uma crescente automatização – especialmente na moderação de conteúdo – e talvez haja decisões que não deveriam ou poderiam passar por tal automatização (206). Ao inferir a isenção de responsabilidade das redes, o *Communications Decency Act* não previa o papel monumental que as *big techs* viriam a desempenhar nas mais variadas atividades culturais, sociais, financeiras e

políticas – nem o método empregado para se criar algum tipo razoável de “autorregulação.” Mas o que seria questionável no fato de Meta e Google aplicarem às suas redes sociais parâmetros específicos e internos de controle do conteúdo impróprio, tal qual empresas de radiodifusão já vinham fazendo havia décadas? Um dos maiores problemas reside no fato da falta de transparência envolvida nesse processo, o qual modela dados e conhecimentos sobre conteúdo impróprio sem admitir para si responsabilidades de um veículo informativo, midiático, produtor e transmissor de cultura. Napoli (2019) aponta que, apesar de as indústrias de mídias digitais voluntariamente reivindicarem a função de autoridades reguladoras, não necessariamente o fazem com o interesse público em vista (156). Basta pensar-se nos vídeos recriados e amadores de Alcaçuz, de MC Daleste, de Fabiane de Jesus e de Willian da Silva que ainda circulam, alguns deles sem restrições, e potencialmente a monetizar para aqueles que os carregaram online.

Apesar de multas e sanções impostas por Estados da União Europeia às plataformas,¹⁶⁰ o descompasso entre as legislações nacionais ou mesmo supranacionais e as necessidades de regulamentação dos aplicativos e sites se fez visível em casos que definissem, estritamente do que se tratava a mídia em questão. Um exemplo, o Uber: uma tecnologia de transporte ou de ligação entre aqueles que ofertam e aqueles que procuram um serviço? A decisão da União Europeia de enquadrar o Uber no setor de transportes, em 2017, é amostra de que o bloco possui plena consciência de que o transporte pode, claramente, se inserir num mercado de trocas livre, mas é acima de tudo um aspecto social de interesse público (Dijck et al. 2018, 73). No âmbito do espalhamento de artefatos de violência, o combate ao terrorismo¹⁶¹ tem induzido conversas de cunho prático entre governos e as plataformas. Dhiraj Murthy (2021), ao analisar o comportamento do YouTube em relação à hospedagem de material que referenciasse o Estado Islâmico, entre 2016 e 2017, notou que no período não apenas o conteúdo não era retirado ou filtrado, como incorporado em recomendações. Segundo o

¹⁶⁰ Na Alemanha, em 2019, uma Ministra multou o Facebook por descumprir a lei de transparência da internet do país – a qual obriga plataformas a remover postagens contendo discurso de ódio ou que incitem a violência.

¹⁶¹ Instituído em 2015, o Fórum da Internet da União Europeia (EUIF) tem organizado encontros entre os Estados e elaborado documentos concretos (tais como o Protocolo de Crise da UE, impulsionado pelos ataques de Christchurch em 2019, na Nova Zelândia) para agir contra discursos extremistas online.

sociólogo, a pressão sobre a plataforma para administrar o assunto com mais rigor, após 2017, marcou uma inflexão na atuação do YouTube, passando de plataforma de compartilhamento de vídeos para uma “editora” (821). Como se pode notar, o vocabulário importa, na medida em que as legislações auferirão diferentes responsabilidades a depender da categoria em que as redes sociais se pretendem encaixar. As plataformas têm habitado uma espécie de limbo legal que, à primeira vista, pode parecer desfavorável para os conglomerados: as especificidades burocráticas de cada Estado-nação que se revelam quando das infrações e ilegalidades os obrigam a constantemente reformular seus princípios de controle. No entanto, há uma óbvia vantagem, a espacial. Quando as *big techs* são confrontadas com decisões jurídicas locais, sua qualidade transnacional é argumento complicador, afinal a territorialidade importa no que toca a jurisdições.

No Brasil, dois emblemáticos processos dos anos 2010 a lidar com essa problemática da responsabilização legal das redes ainda possuem (em 2023) decisões pendentes. Em 2010, a professora Aliandra Vieira entrou na justiça contra o Google por não ter removido uma comunidade chamada “Eu odeio a Aliandra.” Em 2014, Lourdes Correa ingressou com reclamação formal contra o Facebook pois encontrou um perfil falso com seu nome e fotografia e que publicava conteúdo ofensivo. As duas empresas, apoiaram-se, entre outros, no argumento de restrição de liberdade de pensamento. Apoiada no Marco Civil, promulgado em 2014,¹⁶² a Meta Platforms, Inc. apontou para o artigo 19, o qual determina que as plataformas respondam judicialmente por ofensas de terceiros apenas quando não cumprirem decisões em tribunais. Para Eduardo Tomasevicius Filho (2016), um dos problemas de base do Marco Civil da Internet é que o instrumental legal brasileiro já dispunha, antes de 2014, de ferramentas para o combate de práticas difamatórias e ofensivas nas redes sociais. Ao estabelecer a “responsabilidade subsidiária dos provedores, dispensando-os desse dever de diligência,” a lei teria na realidade facilitado delitos dessa natureza (282). Há quem veja nas futuras decisões da Suprema Corte sobre o tema um potencial cerceamento da liberdade de expressão, e também quem observe que se as plataformas apenas têm de agir quando acionadas

¹⁶² Não é casual que o Marco Civil tenha estabelecido bases de regulamentação das redes após o escândalo de espionagem revelado por Edward Snowden e que monitorava o uso da internet de autoridades brasileiras, incluindo a presidente Dilma Rousseff. O Ministro da Justiça à época, José Eduardo Cardozo, chegou a dizer na Câmara dos Deputados que a lei daria uma resposta ao mundo no combate à espionagem.

judicialmente, na prática elas se eximem da responsabilidade de publicação e circulação de conteúdo inapropriado, ofensivo e violento (Santiago 2023). Sobre este ponto, vale uma reflexão à luz dos casos descritos ao longo do presente trabalho.

Quando os vídeos produzidos por facções criminosas foram retirados do YouTube apenas após o destaque que a reportagem de Neves (2023) deu ao assunto, um aspecto da moderação das plataformas se fez evidente: a despeito das estratégias empregadas para censurar conteúdo violento (pessoas contratadas e algoritmos desenhados com essa função), o reconhecimento do problema da representação de morte e ameaça à vida passa por uma difração cultural de componente subjetivo. Daí a importância do papel que as plataformas desempenham na sociedade: se se colocam como tecnologias neutras de distribuição de conteúdo, os relatos de morte dificilmente estabelecem um diálogo amplo com a sociedade, sobre as motivações e mecânicas que os criam e reproduzem. Pode-se imaginar, por exemplo, um cenário em que não apenas o YouTube censurasse tal conteúdo explícito, como também fizesse relatórios e vídeos informativos sobre o tipo de violência que tem sido carregada em seus servidores. Dado que usuários são encorajados a fornecer dados e materiais para a plataforma, a sua função social deveria representar uma contrapartida concreta, de combate à violência, ao abuso sexual e à disseminação de informações falsas. Dir-se-á que esse é um papel do jornalismo e da sociedade civil – mas separar as dimensões tecnológicas das sociais e culturais seria ingênuo; o jornalismo hoje se faz com informações trazidas, também, das redes sociais e geradas por terceiros. As fontes primárias de fatos e acontecimentos tornaram-se dinâmicas e difusas – também pelas plataformas se imiscuírem do papel de curadoras e organizadoras do imenso volume de audiovisual colocado à disposição de milhões de pessoas – ou, mais especificamente, por ordenarem, quando o fazem, com objetivos explícita ou implicitamente econômicos. Da mesma maneira, a dita sociedade civil é composta por cidadãos que leem notícias e consomem entretenimento cada vez mais *através* das plataformas, portanto se essas mídias do século XXI adquiriram tanta importância no arranjo de trocas e experiências subjetivas, é preciso que se dê o devido peso às distorções de seus usos ou ao mau gerenciamento das corporações que lucram com materiais perniciosos.

Não se deve interpretar, porém, que o fato de as plataformas colocarem sobre si um manto de isenção no tratar da violência digital incorra na organização aleatória ou

casual da informação online. Os vídeos contendo mortes violentas, como a de Fabiane de Jesus, dos presos de Alcaçuz, de Willian da Silva e de MC Daleste continuam disponíveis no YouTube e no Facebook, colocando em causa as prioridades tanto da sociedade como das plataformas em relação a esses temas. Se o combate do YouTube a artefatos digitais de alusão e apologia ao ISIS se acirrou depois de 2017, por que as mesmas diretrizes não são aplicadas ao se lidar com vídeos sobre o Primeiro Comando da Capital? Em que país é aceito que vídeos de morte como o de MC Daleste ainda se façam vistos online, senão naquele em que a juventude periférica é associada umbilicalmente à violência? Não é coincidência que os casos explorados nesta tese sugiram ser a componente socioeconômica uma das razões pelas quais a agressão aos corpos pobres e negros é normalizada: os discursos que forjaram a cultura brasileira do espetáculo de morte invariavelmente levam adiante um princípio de exclusão que vem desde antes da abolição da escravidão. A passividade que a moderação das plataformas *antissociais* demonstra ao manter vídeos de massacres de presidiários é também intencional: numa primeira esfera, a econômica, e ao abrigo do livre-mercado, o Google fecha os olhos para a deturpação da partilha de vídeos pois sabe que a procura por conteúdos chocantes e explícitos representa um uso mais abrangente de suas ferramentas. Em outra esfera, a cultural, sobressai-se a eficácia de tal meio em adentrar os mais longínquos cantos da realidade atual – até mesmo dentro de um presídio haverá um potencial usuário da gigante tecnológica. Essa demonstração de força é condizente com a premissa de que a rede social apenas conecta o mundo e não informa, por si só – mas se o meio *é* a mensagem, como diria McLuhan (e nunca foi tão verdadeira a noção de que as práticas digitais carregam e produzem sentidos na troca e na transmissão) – é desonesta a presunção de neutralidade quando da produção de sentidos sobre a morte. Já que existe um desejo claro de promover a ubiquidade e a convergência das experiências digitais como ativos da contemporaneidade, que plataformas como Google e Meta assumam o risco de se lidar com sociedades repletas de desigualdades e estruturas violentas. O vazio crítico sobre as imagens de morte citadas não é meramente culpa do público que consome e carrega tais imagens e sons, pois a cadeia de circulação de tais histórias borra, propositalmente, as margens entre produção, distribuição e exibição. O modelo técnico que as plataformas instituíram instiga a participação voraz: dos comentários dos vídeos dos presos aos populares que gravaram o assassinato de Fabiane

de Jesus, passando pelos fãs que registraram a morte de Daleste, ao próprio Willian da Silva, que desejou ser visto em sua performance criminal sobre a ponte. Esse convite incessante das redes à recriação do eu via práticas digitais é convenientemente conexo ao arranjo econômico das corporações tecnológicas, isto é, como às marcas interessa o engajamento e o alcance ao público que as plataformas proporcionam, quanto mais vídeos e publicações, melhor. Quanto mais conteúdo e informação, mais dados a alimentar as bases de reconhecimento de mercados consumidores. Lipovetsky (2004, 38) tem razão ao dizer que a sociedade hipermoderna, apesar de extremamente individualista, não renunciou a todos os seus valores éticos duramente edificados, não obstante é preciso cautela com os procedimentos de correção das distorções e abnormalidades do uso das plataformas digitais. Ao apenas conferir aos usuários que denunciem e reportem o conteúdo, aos algoritmos que rastreiem palavras-chave, aos funcionários que interpretem o que é violento, Meta e Google falham em reconhecer dois pontos: as *desigualdades* que produziram o conteúdo violento (pense-se na importância de não se disseminar vídeos que reforcem os estigmas sobre Morrinhos, por exemplo); as *culturas* que reproduziram (e produziram, por que não?) o conteúdo violento. Censurar canais de jornais sensacionalistas televisivos ou do dito jornalismo independente praticado por Cezar Alves, *Plantão Policial* ou *O câmera* parece estar fora de cogitação para o YouTube e o Facebook, algo estrategicamente compreensível – por pregar formatos que já construíram o apelo popular por décadas – mas eticamente lamentável. A seguir, será discutido como as estruturas de poder se revelam no Brasil para muito além das decisões de moderação de conteúdo violento, ou seja, nos próprios artefatos e práticas digitais dos anos 2010.

9.4. Desigualdades globalizadas versus contextos brasileiros: (sub)desenvolvimentos nos anos 2010 e as mediações culturais

A década de 2010 no Brasil foi caracterizada por um uso crescente da internet em todas as camadas da sociedade, saltando de cerca de 40% da população com acesso para 78% em 2019 – o que caracteriza 143,5 milhões de habitantes. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua realizada pelo IBGE (2021), o telefone móvel celular em 2019 representou 98,1% da preferência de uso para aceder à internet,

contra 50,7% do computador. Além disso, as principais finalidades de acesso registradas foram: enviar ou receber mensagens de texto, voz ou imagens (95,7%), conversar por chamadas de voz ou vídeo (91,2%), assistir a vídeos, inclusive programas, séries e filmes (88,4%) e enviar ou receber e-mail (61,5%). Esses números são interessantes por revelar a primazia da tecnologia móvel na prática digital, mais especificamente a que produz, distribui e exhibe conteúdo audiovisual. Se houve, no entanto, essa disseminação massiva dos smartphones como materiais fundamentais para se experimentar os tempos atuais, muitos brasileiros sofreram com problemas estruturais de ordem social e econômica num período marcado pela conturbação política. De que forma é possível apreender nas manifestações culturais esse desacerto (um apontamento da globalização, mas não somente) entre o avanço digital e as desigualdades sociais?

Retome-se, então, a questão do acesso à internet e às possibilidades de recepção e criação que o dispositivo móvel conferiu às massas. Para Jacques Rancière (2005), é no nível do “recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política” (26). Essa visão do autor francês é interessante por reconhecer a importância do suporte material com que formas culturais e estéticas articulam a realidade, ao mesmo tempo em que vincula a vida política necessariamente a uma faceta estética, ou seja, que se faz visível e partilhada. No caso de crimes digitalizados, um entrelaçamento de experiências, visões e estereótipos sobre a morte se fez possível na partilha móvel e conectada dos anos 2010; uma vez que as indústrias da internet aos poucos se inseriram na vida cotidiana dos brasileiros mais desprovidos, as aflições destes e suas reações à violência urbana calcificaram-se por meio de práticas das plataformas digitais. Esse movimento invoca uma transformação tecnológico-cultural e também necessariamente social e política, pela partilha da visibilidade. É possível se notar como as mediações e representações culturais de assassinatos feitas com smartphones relacionam-se com tradições técnicas preestabelecidas, como as notícias jornalísticas, as narrativas ficcionais de filmes e séries, e com isso forjam suas linguagens de aproximação com públicos e indivíduos diversos. A razão dessa estratégia referencial tem que ver com os recursos técnicos próprios das digitalidades, a remediar e buscar eficiência, presença e imediatismo, mas não só: os contextos políticos e socioeconômicos dos novos produtores e públicos são determinantes na formação de uma nova estética da política brasileira. Dito de outra

maneira, as manifestações culturais que contam sobre a morte num período de revolta das massas (especificamente no junho de 2013), principalmente por meio de dispositivos móveis, conjugam a dinâmica técnica (atomizada, ubíqua e participativa) com a vontade de fazer visíveis diversas problemáticas da contemporaneidade relacionadas ao crime. Algumas delas envolvem: a expressão do luto por meio das plataformas, por meio de vídeos e homenagens com fotografias e músicas; a investigação criminal informal e caseira por meio de vídeos e postagens; a gravação como testemunha de crimes, a atestar a revolta com a situação de segurança pública; denúncias da situação prisional e propaganda de organizações criminais; e até mesmo a conversão do crime em prática de socialização e ligação com públicos e pares. Para erigir os discursos estéticos e culturais sobre essas violentas realidades, estruturas do espetáculo foram comumente mobilizadas: excitação e sensacionalismo no tratar da morte, além de exibir uma condição efêmera, instável e despreocupada com os direitos de imagem e som, pois na era das recriações e reformulações sobre a morte, os parâmetros éticos da feita audiovisual foram sobrepujados pela facilidade e eficiência com que os meios alegam produzir sentido.

A aparente contradição das produções digitais sobre mortes reais (recorrer a tradições midiáticas no tratamento do mundo do crime sem contestá-las) ocorre pois o terreno estético e cultural está obviamente interligado às estruturas políticas e econômicas que sustentam a ecologia do audiovisual. É evidente que haverá brechas e rachaduras nesse painel sombrio, segundo o qual grandes corporações e monopólios permitem ou não a expressão autônoma das massas. Mas é sintomático que várias expressões sobre o crime na modernidade tardia brasileira façam circular a obscenidade do indivíduo castigado, o indício da morte violenta e a agressividade dos e para com os corpos negros e pobres. Isso sugere que a voracidade quando o assunto é a morte tornada indicial (documental, para caracterizar uma apreensão mimética das condições socioeconômicas) resgata uma cultura de contato com a violência que está bastante sedimentada, e perpetua exclusões e estereótipos. A lógica digital exacerbou, pela velocidade e ubiquidade, a oferta de minúcias excitantes sobre a aniquilação do outro – mas a arquitetura que compartilha e exibe tais artefatos grotescos continua a mercantilizar a morte. A grande diferença, em relação às indústrias culturais, é que os públicos consumidores foram oficializados enquanto parte produtora muito ativa nessa

fabricação de narrativas de morte, fornecendo imagens, sons e textos que podem se rearranjar de inúmeras formas online. Talvez essa seja a amostra mais perversa da recente comodificação digital das subjetividades, quando até a experiência de um indivíduo que comete ou sofre um crime obedece a parâmetros de partilha, descarte e repetição nas redes. As relações de público e criador dos espetáculos de morte alargaram-se e passaram a incluir cenários, personagens e enredos inusuais se se considera a comunicação brasileira. Mas apesar de frequentemente tratarem dos crimes reais com abordagens mais explícitas e imediatas que seus congêneres televisivos, cinematográficos, radiofônicos e da imprensa escrita, os artefatos digitais analisados neste trabalho incorrem na manipulação inconsequente das novas formas de sensibilização pelo olhar e escutar: isso se deve em parte a essa presença influente do cânone estético sobre o crime, e em parte ao não reconhecimento da dimensão estética da política de que Rancière falou. Não bastará gravar o crime e torná-lo uma circularidade abjeta para se fazer visto, uma vez que a porção estética da era das plataformas digitais pressupõe exatamente essa troca banalizada de milhões de vídeos, imagens e sons que, em última análise, reforçam as indústrias da internet enquanto mediadoras essenciais da vida – e, neste caso, até da morte.

9.5. Histórias de crimes na modernidade tardia: detectando padrões e sugerindo alternativas

No período em que a televisão era soberana na replicação de histórias criminais, em particular entre os anos 1970 e 2000, uma crítica óbvia à indústria cultural era a exploração da miséria e da violência enquanto espetáculo de massas. Isso não se alterou necessariamente após a virada do século, visto que os programas de televisão policial ainda conseguem bons índices de audiência e o apelo do gênero *true crime* tem sido reforçado com podcasts e artefatos digitais. Mas um outro aspecto sobre a modernidade tardia brasileira ficou mais evidente nos anos 2010: aquele relativo às temporalidades desiguais facilmente detectadas num país de contradições socioeconômicas profundas. Mesmo o termo *tardia* se tornou emblema de um período marcado por avanços e problemas protelados. E se a coexistência da tecnologia móvel e conectada com a violência bárbara é largamente normalizada pelas instituições enquanto consequência

necessária de uma democracia digital, é porque a história brasileira comumente conciliou esses extremos na cultura. Visões e expressões abusivas da realidade criminal foram a norma em filmes, novelas e notícias de jornal, em conformidade com ideologias excludentes apregoadas pelo Estado, em sua forma policial e repressiva. É de se imaginar, portanto, que apenas o acesso do povo aos meios de produção (agora digital) não representará uma alteração instantânea no discurso criminal que perpetua estigmas sobre a violência no Brasil. Por um lado, a imprensa brasileira se adaptou à linguagem digital, hibridizando seus meios e apropriando-se de artefatos produzidos e compartilhados na internet. Por outro, as gigantes tecnológicas que hospedam, financiam e produzem conteúdo online são ainda mais importantes que as tradicionais indústrias culturais em termos financeiros – sua influência em todas as dimensões socioeconômicas aponta para um poder inédito sobre a circulação cultural, algo que os Estados e governos ainda tentam dimensionar e controlar. No caso brasileiro, a ampliação do acesso à internet, principalmente por smartphones, infelizmente não representou a garantia de literacia cidadã e democrática. No que se refere à circulação de histórias criminais, um dos principais problemas observados após o *boom* digital é o da falta de autenticidade. Vídeos e postagens que atribuem crimes a indivíduos inocentes incorrem, eles mesmos, em práticas criminais. Mas além desse ambiente controverso, lentamente regulado e bem distante do horizonte livre e democrático que as utopias da internet prometeram, há padrões e temas transversais nos enredos dos assassinatos digitalizados dos anos 2010.

As fábulas de ascensão econômica exemplificadas por artistas e celebridades que escapam da pobreza e da violência por meio da música, do futebol e da televisão, sempre serviram a várias narrativas estereotípicas brasileiras como a migalha oferecida a públicos muito mais identificados com tais heróis do que com as elites que produziram tais histórias. O movimento de tomada do protagonismo ao contar sobre realidades criminais que o funk e o rap tão criativamente estabeleceram não escapa, algumas vezes, dessa lógica de evidenciação pela exclusão do resto. Até mesmo a figura célebre que é vítima de um crime real (como MC Daleste) pode ter vida e morte escrutinadas à exaustão por artefatos digitais sensacionalistas como vídeos e podcasts, bem à maneira de reportagens televisivas. Esse fascínio com a ascensão e queda do herói improvável adentra a cultura digital participativa com mais possibilidades de intervenção (comentários, recriações, curtidas), algo que tem o efeito de promover o ato de morte de

maneira indiscriminada, mesmo que com a melhor das intenções (por exemplo, de homenagear a vítima).

Ainda nessa busca por enredos que abarquem as experiências periféricas e populares, a figura marginal do indivíduo que clama por atenção cometendo um crime espetacular não é especificamente brasileira e os Estados Unidos da América infelizmente tornaram-se especialistas na produção de narrativas de massacres e tiroteios. Mas no Brasil, em especial em razão da malfadada e midiaticizada ação de Sandro do Nascimento em 2000, criou-se uma percepção da tragédia carioca urbana que persiste. Ela é até certo ponto determinista, pois cria relação direta entre a miséria social e o desejo de vingança ou de tornar-se visível socialmente, mas nem por isso menos impactante. Isso se deve às características de ação, espetáculo e entretenimento que o caso conjugou com a (eventual) crítica social e de um sistema ineficiente de segurança pública.

A manipulação abundante de artefatos sobre crimes faz sobressair temáticas absolutamente antigas, por exemplo a da presença da bruxa, que encarna o medo ancestral da magia e do poder oculto. É comum se associar também a mulher criminosa à ameaça de crianças, fator usualmente tomado como justificativa do excesso e do cometimento de atos bárbaros como linchamentos. Que a mulher ameaçadora circule digitalmente como figura abjeta e objeto de xingamentos online já atesta que a violência se ancora nos tipos e estilos que mobilizarão as massas pelos detalhes grotescos e a maldade soberana. À diferença das instituições modernas de comunicação, as plataformas e mídias conectadas possibilitam quase que uma volta a períodos de fabricação oral das histórias de crimes. Agora, mais eficazes (no sentido de atingirem muitos e longínquos leitores e ouvintes), os boatos sobre mulheres que arrancam os olhos de crianças e as matam com requintes de crueldade têm consequências brutais em relação à integridade de pessoas inocentes associadas às mentiras, ao estado emocional daqueles que entram em contato com tais enredos de morte, e aos crimes reais que eventualmente distorcem.

As ideias relativas a uma massa carcerária indiferenciada, perigosa e colocada em condições subumanas nas celas brasileiras não aconteceram ao acaso, e as imagens de massacres na história brasileira pouco fizeram, criticamente, para combater os estigmas sobre as vidas dos indivíduos detrás das grades – mesmo que seja de conhecimento, ao

menos das corporações policiais, que boa parte dos presos responde a delitos de posse de drogas. As representações de rebeliões e genocídios em prisões, mesmo quando críticas, falham em coletar impressões e perspectivas diversas. Várias delas, como as televisivas, imputam aos presos a responsabilidade pelo desarranjo da segurança, e raramente as autoridades e o Estado são questionados. Na busca por figuras e personagens que caracterizem as notícias, jornais falham em amparar os conteúdos violentos, e quando as práticas digitais promovem imagens não-filtradas e descontextualizadas da brutalidade, a percepção de medo e revolta só aumenta. Mas essa relação de perpetuação da violência não é inerente à capacidade técnica das câmeras fotográficas e de vídeo, obviamente – o que subjaz, nos casos de prisioneiros que se gravam, é a falta total de mediação estatal em vários âmbitos da vida do encarcerado, o que culmina no controle social e até cultural por facções criminosas nesses ambientes. Saídas criativas de uso da visualidade têm se provado frutíferas no campo da criminologia cultural – Sarah Armstrong (2017) relata a multiplicidade de visões que podem ser exploradas por pessoas que vivenciaram uma rebelião prisional, e não é absurdo se pensar que estratégias de combate aos estereótipos das prisões brasileiras possam prosperar precisamente nos campos fotográfico e audiovisual.

Três discursos sobressalentes (contestados ou ainda pujantes) puderam ser detectados nos exemplos ao longo desta tese, promovidos por empresas culturais e com forte aderência na população brasileira: um que associa narrativas de violência ao “gosto popular” (isso inclui um subtexto que prefigura os espaços de exclusão socioeconômica como arenas de morte); um reacionário e punitivista, que sugere a todo momento que a resolução dos conflitos se dê pela repressão pelo Estado ou pelo indivíduo; finalmente, há uma retórica já influenciada por filmes, séries e videogames (e que volta a circular na cultura após “rebater” na realidade) que faz prevalecer uma comparação da crise de segurança pública com histórias, personagens e cenários de guerra, ou com um conflito típico de ficções. Esse último recurso é o que deixa mais evidente a maquinação cultural com que os discursos criam referências preestabelecidas para narrar a morte real. Mas também os outros dois fazem uso de estratégias às vezes nada sutis de aproximação ao grande público. Em comum, todos operam na lógica da identificação pelas emoções, algo que o espetáculo das indústrias culturais tão bem arquitetou ao longo de décadas pelos mais diferentes meios e práticas. Os enredos de assassinatos reais e digitalizados,

ao reconhecer esses modos específicos de apreensão da realidade criminal brasileira, muitas vezes replicam os métodos de partilha sensacionalista da morte. A saída para esse complexo problema, além da responsabilização das plataformas digitais e instituições que ainda veiculam os programas policiais antiéticos, é apropriar-se das facilidades que a internet (e não somente as redes sociais) disponibiliza e promover discursos outros, novos, não-violentos e antirracistas. Narrativas sobre massacres, linchamentos, sequestros e mortes espetaculares com mais contextualização, dando voz às vítimas envolvidas no processo, evitando o entretenimento que possivelmente se cria a partir do fascínio pelo mistério e pelo caráter excepcional de um delito ou morte. Há exemplos ao longo dos capítulos (nomeadamente as abordagens alternativas dos casos de Cláudia Silva Ferreira e de Marielle Franco, além da produção criativa musical e literária sobre a violência periférica e prisional), mas há que se pensar em mais casos de apelo e impacto popular. Não é improvável que a crítica à violência crie raízes duradouras na cultura brasileira, ela já existe. Falta, portanto, um esforço coletivo, estatal, institucional e criativo que ao mesmo tempo gere identificação com o público (que não irá deixar de consumir notícias e artefatos de morte), e também aponte para as causas e consequências diretas da violência e da circulação de enredos de assassinatos reais, numa troca justa de responsabilidades – afinal é nessa sociedade híbrida de receptores, produtores e cidadãos que a cultura haverá de encontrar práticas mais conscientes e transformadoras sobre a morte.

Considerações finais

O que se iniciou como uma pesquisa para um potencial documentário em 2018, prospectando histórias de crimes históricos no Brasil, pouco a pouco deu lugar a um pensamento crítico na forma escrita sobre esses achados, e desse processo surgiram questões como: por que as relações entre crime e cultura são pouco exploradas no campo do cinema e do audiovisual (comparativamente às investigações na área do jornalismo)? Por que os crimes midiáticos já na era das plataformas digitais centram-se quase exclusivamente nas ditas inovações tecnológicas e subdimensionam as raízes históricas e estéticas da narração da morte real? Responder essas duas principais perguntas orientou esta tese de doutoramento, no sentido de que cumpre investigar não apenas aquilo que tem destacada relevância social, também é preciso mapear os vácuos teórico-metodológicos encontrados na academia. Para esse intento, o campo dos estudos de cultura se provou rico e aberto à complexidade dos casos de eleição aqui propostos, ao preocupar-se em igual medida às manifestações de ordem material estética e às estruturas de poder que as circundam.¹⁶³

Num primeiro nível, a tese identificou traços tardomodernos que moldam a narração de violência brasileira por evidenciarem um fenômeno complexo que não se extinguiu com a chegada das plataformas digitais: as indústrias de cultura, informação e comunicação ainda exercem um poder fantástico na disseminação dos relatos de crimes. Ao conciliar, contestar ou remediar crises sociais relacionadas à violência, os relatos de morte deixam pistas sobre o local da cultura nessa relação problemática entre cidadão e segurança pública – na chave da espetacularidade e também da produção ativa de sentidos sobre a desigualdade e sobre a morte violenta. Alguns dos enredamentos que a modernidade brasileira ainda faz sentir relacionam-se às subseqüentes crises políticas que o país atravessou desde a redemocratização e ao modo como a participação pública ou das massas sempre foi negligenciada no fazer em larga escala da cultura. No que se refere às notícias criminais, uma aplicação predatória da relação do povo com o crime pode ser observada nos exemplos dos jornais, da televisão, da rádio. Crises

¹⁶³ Aqui se aplica o que Clifford Geertz cunhou como “descrição densa,” ou seja, que busca compreender grandes temas como a morte ou a violência através do modo como povos específicos os articulam em realidades materiais e contextuais de sentido (1973, 323).

representativas amplas (uma ligada à expansão desenfreada da ideologia do consumo, a afetar todos os âmbitos sociais; outra referente à transição econômica que instituições modernas como o Estado e veículos tradicionais de cultura passaram a enfrentar) revelam o porquê de certos artefatos criminais na cultura questionarem o local de autenticidade de veículos como a televisão ou o cinema: revisitar e remediar tradições culturais não é um processo causado pela falta de recursos retóricos, muito pelo contrário. Recorre-se a estilos, temas e instituições reconhecidas como a TV Globo pois é a partir de uma nova aproximação sobre registros tradicionais que produtores e públicos da contemporaneidade encontram identificação e ressonância. Isso não provoca, infelizmente, uma ruptura nem nos modos de produção e distribuição, tampouco nas retóricas de violência que estigmatizam populações pobres e minoritárias. A discussão da meta-cultura de violência brasileira procurou resgatar críticas latino-americanas e brasileiras sobre a importância das indústrias culturais nos delicados períodos que os países do Sul Global atravessavam a partir dos anos 1980, a negociar crises financeiras com suas lentas aberturas democráticas. A partir daí, a tese dá uma guinada mais “narrativa,” para compreender como a técnica se aliou a essas transformações históricas no intento de representar a morte.

A relação dos enredos e relatos criminais com as tecnologias que os condicionam implicou, cada vez mais, um olhar moderno sobre documentar, apreender, e criar o índice de realidade através de máquinas – isso ainda impacta, obviamente, os discursos estéticos e políticos contidos no narrar da morte, que pressupõe a representação como ícone, mimese e índice da verdade do mundo. Desde as notícias criminais impressas aos moldes dos *fait divers*, passando pelos filmes do cinema silencioso, até os programas policiais de rádio e televisão, as tradições temáticas pautadas na exceção e no fascínio com o assassinato mostram que os casos infames se repetem à exaustão por terem criado vínculos históricos através da cultura – e não somente dos documentos, registros e relatórios oficiais. Por conta disso, os atos criminais se confundem com as personagens, enredos mirabolantes e distorcidos, e com recursos que criam dúvidas sobre a verdade dita oficial (teria sido o crime um duplo homicídio ou um homicídio seguido de suicídio? Esse é o caso de PC Farias de acordo com a capa de *Veja* e que foi reconstituído pelo *Linha direta*). As estratégias emprestadas da literatura (histórias de detetives e melodramas) e do cinema (o espetáculo e o apelo às emoções) convocaram, assim, as

histórias de assassinatos reais com apelo popular e muitas vezes sem o cuidado ético que a exploração do tema merece. Isso tem se agravado na era digital, quando o acesso e a disseminação das histórias produzidas em diferentes períodos se alargou espantosamente.

Um apanhado de técnicas e usos das plataformas digitais no narrar da morte especialmente a partir dos anos 2010, com a popularização das práticas envolvendo Facebook, YouTube e outros, colocou as tradições de representações de violência modernas em espaços de visibilidade acelerados, descartáveis, cumulativos e manuseáveis. A característica do enredar a morte que permeia a tese, no entanto (auto referencialidade) ganhou uma outra potência em razão dos desenhos digitais e numéricos: por um lado, as plataformas se colocaram como espaço neutro, de troca de informações e apoiadas por uma cultura participativa, que convida usuários a produzir, comentar, visualizar, alterar e remediar artefatos. Por outro, as mídias conectadas a câmeras e computadores forjaram uma sensação de eficiência humana (herdeira das tradições científicas modernas) cuja principal consequência nos relatos criminais envolve a atualização do “ao vivo” e da coleta de fragmentos da realidade tidos como verdade. Essa influência das técnicas digitais, contudo, ainda se ampara em bases culturais absolutamente solidificadas e muitas vezes conservadoras – por isso os discursos inflamados sobre segurança pública, proteção da família e do indivíduo se apoiam em casos excepcionais para conclamar um enrijecimento de penas e leis. Se há algo que escapa a essa lógica duradoura exemplificada por outros meios como o televisivo e a imprensa escrita, são tanto as nocivas celebrações de morte (como fãs de assassinos em fóruns) quanto as formas de resistência à banalização da violência – tais quais os grupos de Facebook e as movimentações no Twitter que ressignificaram os homicídios de Marielle Franco e de Cláudia Silva Ferreira.

Algumas características relacionadas ao período citado no Brasil (a década de 2010) equacionaram aquilo que se sedimentava na cultura durante décadas de crises sociais, políticas e econômicas com sentidos, percepções e retóricas sobre a violência e a marcada desigualdade no país. A descrença no sistema político e um forte apelo punitivista de retóricas de violência reanimaram fantasmas da ditadura e figuras cuja popularidade se deu pela televisão e pelas redes sociais, como Jair Bolsonaro – indivíduo que reafirmou ideais maniqueístas e agressivos de resolução dos problemas de segurança

pública no Brasil. Quando o palco da política representativa sedimentou a importância de programas populares e sensacionalistas na formação da cidadania brasileira, ficou claro que cultura e política sempre estiveram em contato próximo – e os discursos e retóricas que afinal conduzem a políticas públicas (tais quais o “arme-se a população” de Bolsonaro) estão amparados na visibilidade que artefatos culturais criam sobre o tema e a participação que os usuários da modernidade tardia decidem ter a respeito. Nesse aspecto, fez-se necessário perceber não apenas a inclusão dos relatos criminais em contextos sociopolíticos referenciais e consequenciais, senão como circularidades e espirais de sentido que movimentam e impactam também a política e a sociedade.

É por essa via da referencialidade extremada que se pode perceber como técnicas especializadas de narração cultural alicerçam críticas de poder sobre o Brasil. Isso não quer dizer, como foi observado, que elas prescindam de linguagens violentas ou que proponham modos de se lidar com a violência que mitiguem problemas de desigualdades, classe e raça. Os quatro estudos de caso apresentados, cada um à sua maneira, propuseram relações culturais entre crimes midiáticos da década de 2010 no Brasil e tradições artísticas e comunicacionais de ramos específicos, nomeadamente da indústria musical, da imprensa escrita, da televisão e do cinema. Os exemplos de assassinatos popularizados por meio das plataformas digitais recuperaram linhas estéticas e discursivas que precederam as práticas da internet, evidenciando que as possibilidades inovadoras do cenário cultural brasileiro contemporâneo operam uma intensa troca com a produção sobre mortes reais de anos e até décadas anteriores. Seja por meio da aproximação ao retrato falado – agora digitalizado no Facebook – ou da encenação de outro crime com vistas ao espalhamento via WhatsApp, ficou mais nítido o impacto da indústria cultural e de comunicação na percepção das massas sobre a violência.

Muito se especulou sobre o assassinato de MC Daleste em pleno show que comandava, em 2013 – mas por quê sua morte assistida ao vivo ainda podia ser consumida dez anos depois, no YouTube? Esta dissertação recuperou a obra do funkeiro para argumentar que sua origem periférica e o tipo de música que produzia (popular e essencialmente digital) têm grande parte no fenômeno de expressão do luto via comentários e homenagens online, bem como no esquecimento ético por parte das plataformas que hospedam imagens e sons do perturbador fim de Daniel Pellegrine.

Quando Fabiane de Jesus foi fatalmente espancada em 2014, a principal preocupação a emergir do noticiário e da crítica foi a relação de causa e consequência entre o boato virtual e a violência consumada nas ruas de Morrinhos, no Guarujá. Outra relação de forças, contudo, tinha de ser mais bem explorada: aquela entre a tradição da imprensa em espalhar ilustrações de suspeitos e as ansiedades, medos e ódios que as imagens de crime suscitam, especialmente ligadas a casos de linchamento. Da página onde imagens foram falsamente associadas a Fabiane de Jesus até os vídeos circulantes de sua morte e a telenovela inspirada na ação da multidão, sobressaiu-se que tratar da violência no Brasil passa primeiramente por apreender e discutir imagens. No capítulo devotado ao massacre midiático de 2017 no Rio Grande do Norte, apontou-se para a acepção dessas imagens de morte enquanto consumo da verdade brutal e escondida atrás das grades – e que ao se gravar, o prisioneiro viu-se compelido a discutir a indiciabilidade do meio, declarando a versão da TV Globo como mentirosa. A circulação lancinante de artefatos digitais de conteúdo explícito tem sido facilitada pelos dispositivos de gravação e conexão à internet, mas mostrou-se uma cultura de disseminação e apreciação de histórias pertencentes ao universo prisional que indicam uma responsabilidade ainda maior dos agentes de notícias e críticos à violência em fazer visíveis perspectivas humanizadas, contextualizadas e abrangentes dos episódios históricos situados. Da mesma maneira, o trágico crime de Willian da Silva que mobilizou as atenções da mídia e da sociedade em 2019, sobre a Ponte Rio-Niterói, ensejou discursos de ódio na mesma medida de sua ação – algo não apenas reprovável, mas que demonstra que a cultura de violência em parâmetros estéticos e discursivos também pauta debates políticos e sociais sobre a segurança pública.

Pode-se dizer que a forte relação dos enredos de morte descritos com *autenticidade* é um sinal não apenas da capacidade técnica associada aos dispositivos digitais. É também por tradições culturais, temáticas e de estilo, que mortes reais adentraram um potente imaginário sobre a violência no Brasil. Esses modos circulantes e espiralados condicionam, ainda, o conteúdo produzido sobre morte – sua contestação é necessária por serem suas características muito próximas do espetáculo e do sensacionalismo. As informações e notícias sobre crimes ainda exibem tais traços narrativos e materiais que denunciam a filiação dos enredos de morte ao entretenimento, convidando públicos e usuários a ler ou assistir a mais e mais detalhes de crimes num apelo à curiosidade pelo

mórbido e excepcional, e não à informação de interesse público. Uma morte pode, obviamente, ser extremamente relevante de ser discutida – como são todas as mencionadas ao longo do trabalho e especialmente as contidas nos estudos de caso. O modo como isso é feito, contudo, deveria obedecer a parâmetros éticos que não foram estimados e que, no contexto das plataformas das gigantes tecnológicas, são convenientemente ignorados. *Enredar a morte*, assim, constitui um fenômeno cultural de base tecnológica que fundamentalmente mescla tensões sobre a violência na modernidade tardia brasileira com estéticas, narrativas e discursos específicos. Na viragem digital, isso tem postulado desafios que, a princípio, são salutares. Ao abrir-se espaço para criações e reproduções mais diversas, poder-se-ia combater estigmas e enraizamentos agressivos. O presente trabalho demonstrou que os enredos circulares de morte ainda negociam a violência, mesmo na época digital, de maneira muito vulnerável a artifícios espetaculares e sensacionalistas. Isso ocorre menos por falta de recursos linguísticos e técnicos das massas, e mais por influência de uma violência culturalizada e canonizada. Digitalizar o assassinato real, portanto, é prática nascida num contexto da modernidade tardia e que se ancora em tradições culturais, especialmente quando a rede mundializada permite cada vez mais reavivamentos e circulações de relatos criminais. Cabe não somente às políticas de Estado o combate à exploração da miséria humana, mas também à crítica cultural um esforço no sentido de compreender os reveladores vínculos e contradições entre crime e cultura – no Brasil e no mundo.

Bibliografia

- Adorno, Sergio. 2002. “Exclusão socioeconômica e violência urbana.” *Sociologias* 4, no. 8: 84-135.
- Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer. 2014. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.
- Albuquerque, Newton. 2019. *A escolha errada*. Natal: Unilivreira
- Amarante, Natália Firmino. 2019. “‘O certo pelo certo e o errado será cobrado’: narrativas políticas do Sindicato do Crime do RN.” Diss. de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Amorim, Daniela. 2020. “Metade dos brasileiros sobrevive com menos de R\$ 15 por dia, aponta IBGE.” *UOL*. 6 de maio de 2020. <https://economia.uol.com.br/noticias/estadao-conteudo/2020/05/06/metade-dos-brasileiros-sobrevive-com-menos-de-r-15-por-dia-aponta-ibge.htm> (acessado em 13 de junho de 2023).
- Angrimani Sobrinho, Danilo. 1995. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus.
- Appadurai, Arjun. 2005. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Araújo, Joel Zito. 2008. “O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira.” *Estudos feministas* 16, no. 3: 979-985.
- Araújo, Marcos José de. 2003. “Programas policiais: fenômenos de audiência no rádio.” Diss. de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco.
- Armstrong, Sarah. 2017. “Seeing and Seeing-as: Building a Politics of Visibility in Criminology.” In *Routledge International Handbook of Visual Criminology*, org. Michelle Brown e Eamonn Carrabine: 416-426. Abingdon/New York: Routledge.
- Bandeira, Antônio Rangel. 2019. *Armas pra quê?: o uso de armas de fogo por civis no Brasil e no mundo, e o que isso tem a ver com segurança pública e privada*. São Paulo: LeYa.

- Barbosa, Marialva e Ana Lucia Silva Enne. 2005. “O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo do sensacional.” *ECO-PÓS* 8, no. 2: 67-87.
- Barbosa, Paula Silveira e Paula Melani Rocha. 2018. “A (re) execução de Marielle Franco a partir das lentes de O Globo no Twitter.” *Periódicus* 1, no. 10: 51-71.
- Barthes, Roland. 2015. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bateman, John A. “Dimensions of materiality.” In *Empirical Multimodality Research: Methods, Evaluations, Implications*, org. Jana Pflaeging, Janina Wildfeuer e John A. Bateman, 33-63. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água.
- Baudrillard, Jean. 1997. *O crime perfeito*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Relógio d’Água.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Liquid Modernity*. Malden: Polity Press.
- Beato Filho, Cláudio Chaves e Ilka Afonso Reis. 2000. “Desigualdade, desenvolvimento socioeconômico e crime.” In *Desigualdade e pobreza no Brasil*, org. Ricardo Henriques, 385-403. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.
- Bell, David. 2007. *Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*. Abingdon: Routledge.
- Benjamin, Walter. 2013. *Escritos sobre mito e linguagem: (1915-1921)*. Tradução de Ernani Chaves e Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34.
- Benson, Phil. 2017. *The Discourse of YouTube Multimodal Text in a Global Context*. New York/London: Routledge.
- Bentes, Ivana. 2007. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.” *Alceu* 8, no. 15: 242-255.
- Bentes, Ivana. 2015. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Bentes, Ivana. 2018. “The impeachment was a fascist and conservative turn against culture.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 27, no. 1: 43-61.
- Berlant, Lauren. 2007. “On the Case.” *Critical Inquiry* 33, no. 4: 663-72. <https://doi.org/10.1086/521564>.
- Bernardet, Jean-Claude. 2004. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.

- Beverley, John, Michael Aronna e José Oviedo, org. 1995. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Biondi, Karina. 2010. *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.
- Blog do IMS. 2014. “A militância pela barbárie – quatro perguntas para Eugênio Bucci” *Blog do IMS* 8 de maio de 2014. <https://blogdoims.com.br/a-militancia-pela-barbarie-quatro-perguntas-para-eugenio-bucci/> (acessado em 20 de abril de 2023).
- Bolaño, César Ricardo Siqueira e Diego Araujo Reis. 2015. “Banda Larga, Cultura e Desenvolvimento.” *Nova Economia* 25, no. 2: 387–402. <https://doi.org/10.1590/0103-6351/2090>.
- Boldt, Raphael e Aloísio Krohling. 2011. “Direitos humanos, tolerância zero: paradoxos da violência punitiva no estado democrático de direito.” *Prisma Jurídico* 10, no. 1: 33-48.
- Bolter, Jay David e Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Briggs, Asa, e Peter Burke. 2006. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar.
- Brum, Mario. 2019. “Breve história das favelas cariocas: das origens aos grandes eventos.” In *Rio (Re) visto de suas margens*, org. Rosemere Maia, 108-135. Rio de Janeiro: Letra Capital.
- Bruner, Jerome. 1991. “The Narrative Construction of Reality.” *Critical Inquiry* 18, no. 1: 1-21.
- Brunner, José Joaquín. 1989. “Medios, modernidad, cultura.” *Revista Telos* 19: 1-6.
- Brunner, José Joaquín. 1995. “Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture.” In *The Postmodernism Debate in Latin America*, eds. John Beverley, Michael Aronna, e José Oviedo, 34-54. Durham: Duke University Press.
- Bucher, Taina. 2012. “Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook.” *New Media and Society* 14, no. 7: 1164-1180.
- Calil, Carlos Augusto. 2005. “A conquista da conquista do mercado.” In *O cinema do real*, org. Maria Dora Mourão e Amir Labaki, 158-173. São Paulo: Cosac Naify.

- Campanha, Diógenes. “Estão fazendo novo linchamento comigo, diz dono do ‘Guarujá Alerta’.” *Folha de S. Paulo* 7 de maio de 2014. <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/05/1450848-estao-fazendo-um-novo-linchamento-comigo-diz-dono-de-guaruja-alerta.shtml> (acessado em 20 de abril de 2023).
- Cancelli, Elizabeth. 2001. *A cultura do crime e da lei, 1889-1930*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Canclini, Néstor García. 1995. *Consumidores y ciudadanos*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Canclini, Néstor García. 2003. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP.
- Canclini, Néstor García. 2005. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Canclini, Néstor García. 2007. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- Candido, Antonio. 2006. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- Cardoso, Eduardo Prado. 2021a. “Brasilândia não é Disneylândia: Negra Li, fábula e hiper-realidade.” *Nava* 7, no. 1: 124-141. doi: <https://doi.org/10.34019/2525-7757.2021.v7.33608>.
- Cardoso, Eduardo Prado. 2021b. “Oblivious to the Story: The Case of the Shooter Game RIO.” *Rotura* no. 1: 32-38. doi: <https://doi.org/10.34623/gswa-sa19>.
- Cardoso, Gustavo. 2006. *Os media na sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carmi, Elinor. 2020. “Rhythmedia: A Study of Facebook Immune System.” *Theory, Culture & Society* 37, no. 5: 119-138.
- Carney, Phil. 2010. “Crime, punishment and the force of photographic spectacle.” In *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, org. Keith J. Hayward e Mike Presdee, 17-35. Abingdon: Routledge.
- Carraro, Valentina. 2021. “Grounding the Digital: A Comparison of Waze ‘Avoid Dangerous Areas’ Feature in Jerusalem, Rio de Janeiro and the US.” *GeoJournal* 86, no. 3: 1121–1139. <https://doi.org/10.1007/s10708-019-10117-y>.

- Carvalho, Denise W., Maria Teresa Freire, e Guilherme Vilar. 2012. “Mídia e violência: um olhar sobre o Brasil.” *Rev Panam Salud Publica* 31, no. 5: 435-438.
- Carvalho, Luiz Maklouf. 2019. *O cadete e o capitão: a vida de Jair Bolsonaro no quartel*. São Paulo: Todavia.
- Castells, Manuel. 2009. *Comunicación y poder*. Tradução de María Hernández. Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, Manuel. 2001. *The Internet Galaxy: Reflections on The Internet, Business, and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Cerqueira, Daniel e Waldir Lobão. 2004. “Determinantes da criminalidade: arcabouços teóricos e resultados empíricos.” *DADOS – Revista de Ciências Sociais* 47 no. 2: 233-269.
- Cerqueira, Daniel e Danilo Santa Cruz Coelho. 2017. *Democracia racial e homicídios de jovens negros na cidade partida*. Brasília, Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2006. *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge: The MIT Press.
- Coelho, Leonardo e Robert Evans. 2019. “Dogolachan and the Ghost of Massacres Past.” *Bellingcat*. 7 de novembro de 2019. <https://www.bellingcat.com/news/2019/11/07/dogolachan-and-the-ghost-of-massacres-past/> (acessado em 22 de fevereiro de 2023).
- Coelho, Teixeira. 2011. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras.
- Coleman, Ronald J. “Police Body Cameras: Go Big Or Go Home?” *Buffalo Law Review* 68, no. 5: 1353-1392.
- Costa, Keila Prado. 2008. “O que é meu é meu, o que é seu é nosso: questões de/sobre Cidade de Deus.” *Revista Criação & Crítica* 1: 31-43.
- Couldry, Nick e Andreas Hepp. 2017. *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge: Polity.
- Coutinho, Carlos Nelson. 2011. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular.

- Coutinho, Reginaldo Aparecido. 2015. “A elevação do funk carioca a ‘patrimônio cultural’: cotidiano e embates sociais e políticos em torno da Lei 5543/2009.” *Antíteses* 8, no. 15: 520-541.
- Cruz, Ricardo Pedro. 2023. “Estupro, mortes e medo: Linha Direta de Bial é programa adulto, diz diretor.” *UOL*. 4 de maio de 2023. <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/05/04/estupro-mortes-e-medo-linha-direta-de-bial-e-programa-adulto-diz-diretor.htm> (acessado em 4 de maio de 2023).
- Cymrot, Danilo. 2011. “A criminalização do funk sob a perspectiva da teoria crítica.” Diss. de mestrado, Universidade de São Paulo.
- D’Agostino, Rosanne. 2017. “Três anos depois, linchamento de Fabiane após boato na web pode ajudar a endurecer lei.” *GI*. 1 de abril de 2017. <https://g1.globo.com/e-ou-nao-e/noticia/tres-anos-depois-linchamento-de-fabiane-apos-boato-na-web-pode-ajudar-a-endurecer-lei.ghtml> (acessado em 5 de maio de 2023).
- Darke, Sacha. 2018. *Conviviality and Survival: Co-Producing Brazilian Prison Order*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Debord, Guy. 2005. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas.
- Dijck, José van, Thomas Poell e Martijn Waal. 2018. *The Platform Society: Public Values in A Connective World*. New York: Oxford University Press.
- Doane, Mary Ann. 2006. “Information, Crisis, Catastrophe.” In *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, org. Wendy Hui Kyong Chun e Thomas W. Keenan, 251-264. New York: Routledge.
- Duarte, Daniel Edler. 2021. “The Making of Crime Predictions: Sociotechnical Assemblages and the Controversies of Governing Future Crime.” *Surveillance & Society* 19, no. 2: 199-215.
- Duarte, Thais Lemos. 2021. “PCC versus Estado? A expansão do grupo pelo Brasil.” *Contemporânea* 11, no. 1: 263-285.
- Edwards, Emily D. 2020. *Graphic Violence: Illustrated Theories about Violence, Popular Media, and Our Social Lives*. New York: Routledge.

- Elliott, Anthony. 2018. "The Death of Celebrity: Global Grief, Manufactured Mourning." In *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, org. Anthony Elliott, 109-123. Abingdon, New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas. 2003. "'Where Were You When...?'; Or, 'I Phone, Therefore I Am'" *PMLA* 118, no. 1: 120-122.
- Elsaesser, Thomas. 2016. *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: University of Amsterdam Press.
- Elsaesser, Thomas. 2016. *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: University of Amsterdam Press.
- Ernani Chaves and Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34.
- Fausto, Boris. 1984. *Crime e cotidiano: A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Brasiliense.
- Fausto, Boris. 2014. "A morte na mala: Ciúme, intriga e assassinato nas comunidades imigrantes de São Paulo nas primeiras décadas do século XX." *Piauí*, 11 de janeiro de 2023.
- Ferreira, Lola. 2019. "Piadas e tentativa de acalmar reféns: mais de 3 horas no ônibus sequestrado." *UOL*. 21 de agosto de 2019. <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/08/21/sequestro-onibus-ponto-rio-niteroi-refens.htm> (acessado em 19 de junho de 2023).
- Ferrell, Jeff, Keith Hayward, and Jock Young. 2008. *Cultural Criminology: An Invitation*. London: SAGE Publications.
- Filho, Aziz, Francisco Alves Filho e Letícia Helena. 2000. "Sem saída." *IstoÉ*. 16 de maio de 2000. https://istoe.com.br/37203_SEM+SAIDA/ (acessado em 20 de junho de 2023).
- Fitzpatrick, Kathleen. 2018. "Obsolescence and Innovation in the Age of the Digital." In *The Routledge Companion to Media Studies and Digital Humanities*, org. Jentery Sayers, 329-335. New York: Routledge.
- Folha de S. Paulo. 2004. "Campanha quer resgatar auto-estima brasileira." 20 de julho de 2004. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2007200403.htm> (acessado em 13 de abril de 2023).

- Fonseca, André Azevedo e Cristiano Rantin. 2017. “Fogueiras modernas: os símbolos da narrativa da ‘Bruxa do Guarujá’ no linchamento de Fabiane de Jesus.” *Semiótica e transdisciplinaridade em revista* 7, no. 1: 81-101.
- Fornäs, Johan. 1995. *Cultural Theory and Late Modernity*. London: Sage Publications.
- Foucault, Michel. 1999. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes.
- França, Vera. 2002. “Do telégrafo à rede: o trabalho dos modelos e a apreensão da comunicação.” In *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massas às ciberculturas*, org. José Luiz Aidar Prado, 57-76. São Paulo: Hacker Editores.
- Franks, Rachel. 2016. “True crime: The regular reinvention of a genre.” *Journal of Asia-Pacific Pop Culture* 1, no. 2: 239-254.
- Freud, Sigmund. 1930. *Civilization and its Discontents*. London: Hogarth Press.
- Funari, Gabriel. 2021. “‘Family, God, Brazil, Guns ...’: The State of Criminal Governance in Contemporary Brazil.” *Bulletin of Latin American Research* 41, no. 3: 1-16.
- Garcia, Janaina. 2011. “Apologia a crimes como o massacre de Realengo (RJ) ganha força na internet.” *UOL*. 14 de abril de 2011. <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/04/14/apologia-a-crimes-como-o-massacre-de-realengo-rj-ganham-forca-na-internet.htm> (acessado em 22 de fevereiro de 2023).
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony, e Christopher Pierson. 2000. *Conversas com Anthony Giddens – O sentido da modernidade*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: EDITORA FGV.
- Giddens, Anthony. 1991. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP.
- Gil, Isabel Capelo. 2011. *Literacia visual – estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70.
- Gil, Isabel Capelo. 2020. “The Global Eye or Foucault Rewired: Security, Control, and Scholarship in the Twenty-First Century.” In *Futures of the Study of Culture*, org. Doris Bachmann-Medick, Horst Carl, Wolfgang Hallet e Ansgar Nünning, 94–109. De Gruyter.

- Gillespie, Tarleton. 2010. "The Politics of 'Platforms.'" *New Media & Society* 12, no. 3: 347–64. <https://doi.org/10.1177/1461444809342738>.
- Gillespie, Tarleton. 2014. "The Relevance of Algorithms." In *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*, eds. Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski e Kirsten A. Foot, 167-193. Cambridge: The MIT Press.
- Gillespie, Tarleton. 2018. *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. New Haven: Yale University Press.
- Godoi, Christian. 2008. *Os sentidos da violência: TV, celular e novas mídias*. Santos: Realejo Edições.
- Grossberg, Lawrence. 2010. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham and London: Duke University Press.
- Grusin, Richard. 2010. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. London: Palgrave/Macmillan.
- Grusin, Richard. 2020. "No Future: The Study of Culture in the Twenty-first Century." In *Futures of the Study of Culture*, eds. Doris Bachmann-Medick, Horst Carl, Wolfgang Hallet, e Ansgar Nünning, 110–122. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Habermas, Jürgen, e Seyla Ben-Habib. 1981. "Modernity versus Postmodernity." *New German Critique*, no. 22: 3.
- Habermas, Jürgen. 1987. "Modernity – An Incomplete Project." In *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, org. Hal Foster, 3-15. Port Townsend, Bay Press.
- Hall, Stuart. 1993. "Culture, Community, Nation" *Cultural Studies* 7, no. 3: 349-363.
- Hamburger, Esther. 2002. "Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora)." In *O que ler na ciência social brasileira: 1970-2002*, org. Sergio Miceli, 53-84. São Paulo: Editora Sumaré.
- Hamburger, Esther. 2005a. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Hamburger, Esther. 2005b. "Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174." In *O cinema do real*, org. Maria Dora Mourão e Amir Labaki, 197-215. São Paulo: Cosac Naify.
- Hamburger, Esther. 2007. "Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo." *Novos Estudos* 78: 113-128.

- Hamburger, Esther. 2008. “Wired Up to the World: Performance and Media in Contemporary Brazil.” In *Brazil and the Americas: Convergences and Perspectives*, org. Peter Birle, Sérgio Costa e Horst Nitschack, 199-222. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- Hamburger, Esther. 2022. “Inequalities, Violence and Discrimination: Moving Images and the Crisis of Democracy in Brazil.” In *Transatlantic Crises of Democracies: Cultural Approaches*, org. Laura P. Z. Izarra e Thiago M. Moyano, 183-205. São Paulo: FFLCH/USP.
- Heringer, Carolina, Ligia Modena e Roberta Hoertel. 2014. “Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio. Veja o vídeo.” *Extra*. 17 de março de 2014. <https://extra.globo.com/casos-de-policia/viatura-da-pm-arrasta-mulher-por-rua-da-zona-norte-do-rio-veja-video-11896179.html> (acessado em 22 de fevereiro de 2023).
- Hesmondhalgh, David. 2009. “Digitalisation, music and copyright.” In *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*, org. Andy C. Pratt e Paul Jeffcut, 57-73. Abingdon and New York: Routledge.
- Hesmondhalgh, David. 2013. *The Cultural Industries*. London: SAGE.
- Hollanda, Heloisa Buarque de, org. 1991. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Hopenhayn, Martín. 2000. “Globalization and Culture: Five Approaches to a Single Text” In *Cultural Politics in Latin America*, org. Anny Brooksbank Jones e Ronaldo Munck, 142-157. London: Macmillan Press.
- Horeck, Tanya. 2019. *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit: Wayne State University Press.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ianni, Octavio. 2004. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- IBGE. 2021. “Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2019 / IBGE, Coordenação de Trabalho e Rendimento.” <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101794>

- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric. 1994. “Reificação e utopia na cultura de massa.” *Crítica marxista* 1, no. 1: 1-25.
- Janssen, Susanne e Marc Verboord. 2015. “Cultural Mediators and Gatekeepers”. In *International Encyclopedia of the Social Sciences and Behavioral Sciences*. 440-446. doi: 10.1016/B978-0-08-097086-8.10424-6.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York/London: New York University Press.
- Jerslev, Anne e Mette Mortensen. 2018. “Celebrity in the Social Media Age: Renegotiating the Public and the Private.” In *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, org. Anthony Elliott, 157-174. Abingdon, New York: Routledge.
- Kastrup, Virgínia. 2004. “A rede: uma figura empírica da ontologia do presente.” In *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*, org. André Parente, 80-90. Porto Alegre: Sulina.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Tradução de Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.
- Klein, Eloisa. 2015. “A mediatização de temáticas públicas via recomposição e circulação em rede de conteúdos de coberturas de crimes.” *Rizoma* 3, no. 1: 63-80.
- Kracauer, Siegfried. 1993. “Photography.” Tradução de Thomas Y. Levin. *Critical Inquiry* 19: 421-436.
- Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Tradução de Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press.
- Lacey, Nick. 2000. *Narrative and Genre: Key Concepts of Media Studies*. London: Palgrave MacMillan.
- Lacey, Nick. 2002. *Media Institutions and Audiences: Key Concepts of Media Studies*. London: Palgrave MacMillan.
- Lamot, Kenza, Tim Kreutz e Michaël Opgenhaffen. 2022. “‘We Rewrote This Title’: How News Headlines Are Remediated on Facebook and How This Affects Engagement.” *Social Media + Society* 8, no. 3: 1-11. doi: <https://doi.org/10.1177/20563051221114827>

- Lathi, B. P. e Zhi Ding. 2010. *Modern Digital and Analog Communication Systems*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Lemgruber, Julita, Ignacio Cano e Leonarda Musumeci. 2017. *Olho por olho? O que os cariocas pensam sobre “bandido bom é bandido morto.”* Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Segurança e Cidadania.
- Lemos, André. 2002. “Aspectos da cibercultura – vida social nas redes telemáticas” In *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massas às ciberculturas*, org. José Luiz Aidar Prado, 111-129. São Paulo: Hacker Editores.
- Lemos, André. 2004. “Cibercultura e mobilidade: a era da conexão.” In *Derivas: cartografias do ciberespaço*, org. Lúcia Leão, 17-43. São Paulo: Annablume.
- Lemos, Ronaldo. 2014. “To Kill an MC: Brazil’s New Music and its Discontents.” In *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in The Global South*, org. Lars Eckstein e Anja Schwarz, 195-213. London: Bloomsbury.
- Lima, Luciana. 2019. “Bolsonaro defende uso de sniper em sequestro de ônibus na Rio-Niterói.” *Metrópoles*. 20 de agosto de 2019. <https://www.metropoles.com/brasil/politica-br/bolsonaro-defende-uso-de-sniper-em-sequestro-de-onibus-na-rio-niteroi> (acessado em 19 de junho de 2023).
- Lima, Dulcilei Conceição, Luana Hanaê Gabriel Homma, Paulo Roberto Elias Souza e Claudio Luis Camargo Penteado. 2018. “Narrativas midiáticas em disputa: informação e contrainformação política no caso Claudia Silva Ferreira.” *Trama Interdisciplinar* 9, no. 2: 110-124.
- Lima, Luciana Piazzon B. e Winston Oyadomari. 2020. “Internet e participação cultural: o cenário brasileiro segundo a pesquisa TIC Domicílios.” *Internet & Sociedade* 1, no. 1: 38-63.
- Lima, Valéria Pereira dos Santos de. 2014. “Sensacionalismo na internet: o limite ético da representação social da tragédia no blog ‘O câmera’.” Tese de doutoramento, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.
- Lins, Paulo. 2012. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta.

- Lins, Paulo. 2018. “‘Não tenho mais motivação para voltar lá’, diz autor do livro ‘Cidade de Deus’.” *O Globo*. 1 de fevereiro. <https://oglobo.globo.com/rio/nao-tenho-mais-motivacao-para-voltar-la-diz-autor-do-livro-cidade-de-deus-22354237> (acessado em 3 de março de 2023).
- Lipovetsky, Gilles. 1989. *A era do vazio*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d’Água.
- Lipovetsky, Gilles. 2004. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla.
- Lopes, Poliana e Denise Castilhos de Araújo. 2016. “O Twitter como fonte de História Oral: análise da @vozdacomunidade na ocupação do Complexo do Alemão.” *Revista Brasileira de História da Mídia* 5, no. 2: 188-204.
- Lyotard, Jean-François. 1989. *A condição pós-moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva.
- Machado, Arlindo. 1997. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus Editora.
- Mano, Maíra Kubík Taveira. 2010. “Deserto verde, imprensa marrom: o protagonismo político das mulheres nas páginas dos jornais.” Diss. de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Manovich, Lev. 2013. *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*. New York: Bloomsbury.
- Manso, Bruno Paes e Camila Nunes Dias. 2018. *A guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil*. São Paulo: Todavia. E-book.
- Marcondes Filho, Ciro. 1989. *O capital da notícia: jornalismo como produção social da segunda natureza*. São Paulo: Editora Ática.
- Martín-Barbero, Jesús. 2000. “Art/Communication/Technicity at Century's End” In *Cultural Politics in Latin America*, org. Anny Brooksbank Jones e Ronaldo Munck, 56-73. London: Macmillan Press.
- Martín-Barbero, Jesús. 2006. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Martín-Barbero, Jesús. 2008. “As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias.” *Matrizes*, no. 2: 207-215.

- Martín-Barbero, Jesús, Fabio López de la Roche e Jaime Eduardo Jaramillo. 1999. “Cultura y globalización.” In *Cultura y globalización*, org. Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche e Jaime Eduardo Jaramillo, 15-26. Bogotá: Centro de Estudios Sociales.
- Martins, José de Souza. 1995. “As condições do estudo sociológico dos linchamentos no Brasil.” *Estudos Avançados* 9, no. 25: 295-310.
- Martins, Marcelo Thadeu Quintanilha. 2012. “A civilização do delegado: modernidade, política e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930.” Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo.
- Mattelart, Armand. 2000. *Networking the World, 1794-2000*. Tradução de Liz Carey-Libbrecht e James A. Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.
- Medeiros, Kalianny Bezerra de. 2018. “Análise da cobertura jornalística em redes sociais digitais: o acontecimento rebelião em Alcaçuz veiculado nas lives do Facebook.” Diss. de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Meirelles, Clara Fernandes. 2008. “Entrevista com Maria Immacolata Vassallo de Lopes.” *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* 11, no. 2: 1-12.
- Memória Globo. 2022. “Personagens – Conheça os personagens de ‘A Próxima Vítima.’” *Memória Globo*. 20 de setembro de 2022. <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-proxima-vitima/noticia/personagens.ghtml> (acessado em 13 de junho de 2023).
- Mendes, João Maria. 2001. *Por quê tantas histórias: o lugar do ficcional na aventura humana*. Coimbra: Minerva.
- Miranda, José Bragança de. 2007. *Teoria da cultura*. Lisboa: Edições Sécuro XXI.
- Moazed, Alex e Nick Johnson. 2016. *Modern Monopolies: What It Takes to Dominate the 21st-Century Economy*. New York: St. Martin’s Press.
- Moreira, Fabio Leon. 2015. “Violência e jornalismo em mídias sociais: um estudo sobre o discurso da punição no blog Casos de Polícia, no Twitter, e na fanpage Plantão Policial, no Facebook.” *Rev. Cambiassu* 15, no. 17: 85-103.

- Munck, Ronaldo. 2000. "Afterword: Postmodernism, Politics and Culture in Latin America." In *Cultural Politics in Latin America*, org. Anny Brooksbank Jones e Ronaldo Munck, 185-205. London: Macmillan Press.
- Murley, Jean. 2008. *The Rise of True Crime: Twentieth Century Murder and American Popular Culture*. Westport: Praeger Publishers.
- Murthy, Dhiraj. 2021. "Evaluating Platform Accountability: Terrorist Content on YouTube." *American Behavioral Scientist* 65, no. 6: 800-824.
- Napoli, Philip N. 2019. *Social Media and the Public Interest: Media Regulation in the Disinformation Age*. New York: Columbia University Press.
- Nascimento, Amós. 2001. "Modernismo e discursos pós-modernos no Brasil." *Impulso* 12, no. 29: 169-184.
- Natal, Ariadne Lima. 2012. "30 anos de linchamentos na região metropolitana de São Paulo 1980-2009." Diss. de mestrado, Universidade de São Paulo.
- Neves, Rafael. 2023. "Facção que aterroriza o RN exibe crimes, armas e funks em vídeos no YouTube." 17 de março de 2023. <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/03/17/facao-que-aterroriza-o-rn-desafia-estado-em-funks-youtube.htm> (acessado em 29 de junho de 2023).
- Nodari, Sandra. 2006. "Ônibus 174: a relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário." Diss. de mestrado, Universidade Tuiuti do Paraná.
- Nunes, Pablo. 2017. "Crime e polícia no #Riodejaneiro: relatos em páginas do Facebook." *Boletim segurança e cidadania* 24: 3-33.
- Oliveira, Jane Souto de. 1985. "Repensando a questão das favelas." *Revista Brasileira de Estudos de População* 2, no. 1: 9-30.
- Oliveira, Valéria Noronha de. 2019. "Mídia Ninja: processo de produção de informações audiovisuais, por meio de dispositivos móveis, sobre o caso Marielle Franco." In *Ciências da comunicação*, org. Vanessa Cristina de Abreu Torres Hrenechen, 33-43. Ponta Grossa: Atena Editora.
- Ortiz, Renato. 1988. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato. 1999. "Diversidad cultural y cosmopolitismo." In *Cultura y globalización*, org. Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche e Jaime Eduardo Jaramillo, 29-52. Bogotá: Centro de Estudios Sociales.

- Ortiz, Renato. 2009. "Culture and Society." In *Brazil: A Century of Change*, org. Ignacy Sachs, Jorge Wilhelm, e Paulo Sérgio Pinheiro, 120-140. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ortiz, Renato. 2016. "As celebridades como emblema sociológico." *Sociologia e Antropologia* 6, no. 3: 669-697.
- Ortiz, Renato. 2017. "A problemática cultural no mundo contemporâneo." *Política & Sociedade* 16, no. 35 (Jan-Abr): 17-66.
- Otoni, Ana Vasconcelos. 2012. "'O paraíso dos ladrões': crimes e criminosos nas reportagens policiais da imprensa (Rio de Janeiro, 1900-1920)." Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense.
- Page, Ruth E. 2012. *Stories and Social Media: Identities and Interaction*. New York/London: Routledge.
- Parente, André. 2004. "Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade." In *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*, org. André Parente, 91-110. Porto Alegre: Sulina.
- Pasternak, Suzana e Camila D'Ottaviano. 2016. "Favelas no Brasil e em São Paulo: avanços nas análises a partir da leitura territorial do Censo de 2010." *Cad. Metrop.* 18, no. 35: 75-99.
- Paulino, Jorge. 2007. "O pensamento sobre a favela em São Paulo: uma história concisa das favelas paulistanas." Diss. de mestrado, Universidade de São Paulo.
- Peçanha, Nilo. 1912. *Impressões da Europa (Suíça, Itália e Espanha)*. Nice: N. Chini & Cia.
- Pellanda, Eduardo Campos. 2009. "Comunicação móvel no contexto brasileiro." In *Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*, org. André Lemos e Fabio Josgrilberg, 11-18. Salvador: EDUFBA.
- Pereira, Fabiano. 2008. "Os sites mais acessados do Brasil." *iMasters*. 22 de abril de 2008.
<https://web.archive.org/web/20170407055709/https://imasters.com.br/artigo/8665/mercado/os-sites-mais-acessados-do-brasil/> (acessado em 22 de fevereiro de 2023).

- Pereira, Wagner Pinheiro. 2017. “A violência como espetáculo: o crime na televisão brasileira (1961-2016).” In *História dos crimes e da violência no Brasil*, org. Mary Del Priore e Angélica Müller, 177-232. São Paulo: Editora Unesp.
- Petry, André. 2016. “‘Mataram a mulher?: a gênese do linchamento que chocou o Brasil.’ *Veja*. 5 de fevereiro de 2016. <https://veja.abril.com.br/especiais/linchamento-guaruja-fake-news-boato/> (acessado em 20 de abril de 2023).
- Pinto, Kamyla Álvares. 2018. “Alcaçuz em sua dimensão simbólica: uma análise crítica dos sentidos circulantes sobre o acontecimento na página da Tribuna do Norte no Facebook.” Diss. de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Racionais MC’s. 2018. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2002. “Sobre a divergência dos meios e as imagens maquínicas.” In *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massas às ciberculturas*, org. José Luiz Aidar Prado, 98-110. São Paulo: Hacker Editores.
- Ramos, Silvia e Anabela Paiva. 2007. *Mídia e violência: tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil*. Rio de Janeiro: IUPERJ.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*, tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34.
- Reed, T. V. 2014. *Digitized Lives: Culture, Power and Social Change in the Internet Era*. New York /London: Routledge.
- Rezende, Aline da Silva Borges. 2016. “Funk paulista, culturas bastardas e narrativas pop-líticas: Um olhar sobre as outras lógicas de existência periférica na ostentação.” *XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*: 1-13.
- Richard, Nelly. 1992. “Postmodern Disalignments and Realignments of the Center/Periphery.” *Art Journal* 51, no. 4: 57-59.
- Richardson, Allissa V. 2023. “Witnessing George Floyd: Tracing Black Mobile Journalism’s Rise, Impact and Enduring Questions.” In *The Routledge Companion to News and Journalism*, org. Stuart Allan, 161-166. Abingdon, New York: Routledge.
- RJ1. 2019. “Especialista analisa imagens que mostram momento em que sequestrador se entrega.” *Globoplay*. 20 de agosto de 2019. <https://globoplay.globo.com/v/7856623/> (acessado em 19 de junho de 2023).

- Rodrigues, Luciana. 2010. “Economista que cunhou o termo ‘Belíndia’ defende ‘nova fase’ para política social.” *O Globo*. 16 de abril. <https://oglobo.globo.com/economia/economista-que-cunhou-termo-belindia-defende-nova-fase-para-politica-social-3023226> (acessado em 3 de março de 2023).
- Rodrigues, Thayná. 2022. “Diretor de ‘Travessia’, Mauro Mendonça Filho diz: ‘Novela tem que ter o pior e o melhor do audiovisual’.” *O Globo*. 28 de outubro de 2022. <https://oglobo.globo.com/kogut/novelas/noticia/2022/10/diretor-de-travessia-mauro-mendonca-filho-afirma-novela-tem-que-ter-o-pior-e-o-melhor-do-audiovisual.ghtml> (acessado em 3 de maio de 2023).
- Romanini, Anderson Vinicius e Rebeka Figueiredo da Guarda. 2019. “Fixação de crenças, big data e fake news: a campanha de difamação contra Marielle Franco.” *Cognitio-Estudios* 16, no. 1: 88-101.
- Rosa, Hartmut. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Rouanet, Sergio Paulo. 1998. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sá, Leonor. 2018. *Infâmia e fama: o mistério dos primeiros retratos judiciais em Portugal (1869-1895)*. Lisboa: Edições 70.
- Santaella, Lucia. 2002. “A crítica das mídias na entrada do século XXI.” In *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massas à cibercultura*, ed. José Luiz Aidar Prado, 44-56. São Paulo: Hacker Editores.
- Santaella, Lucia. 2018. *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?*. Barueri: Estação das Letras e Cores.
- Santiago, Abinoan. 2023. “Plataformas devem ser punidas por post ofensivo? STF inicia julgamento.” *UOL*. 28 de março de 2023. <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2023/03/28/audiencia-stf-responsabilidade-google-facebook.htm> (acessado em 29 de junho de 2023).
- Santos, Boaventura de Sousa. 1995. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa. 1997. *Pela mãe de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.

- Santos, Gustavo Souza. 2022. "O gigante que acorda e vai às ruas: a produção simbólica, estética e insurgente das Jornadas de Junho." *Mídia e Cotidiano* 16, no. 3: 216-236.
- Santos, Jair Ferreira dos. 2004. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- Santos, Milton. 2001. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record.
- Sarlo, Beatriz. 1997. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Satt, Maria Henriqueta Creidy. 2007. "A construção do imaginário urbano no documentário brasileiro contemporâneo." Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo.
- Schäfer, Mirko Tobias. 2011. *Bastard Culture! How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. Abingdon; New York: Routledge.
- Schøllhammer, Karl Erik. 2013. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Seligmann-Silva, Márcio. 2003. "Violência, encarceramento, (in) justiça: Memórias de histórias reais das prisões paulistas." *Revista de Letras* 43, no. 2: 29-47.
- Seligmann-Silva, Márcio. 2005. "Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético." *Outra travessia* 5: 25-38.
- Shecaira, Sérgio Salomão. 2020. "Identidade criminal e modernidade líquida." *Res Severa Verum Gaudium* 5, no. 2: 5-25.
- Silva, Marcel Vieira Barreto. 2011. "Cinema e literatura no Brasil: o caso do período silencioso." *Lumina* 5, no. 2: 1-19.
- Silva, Pedro Paulo dos Santos da. 2019. "O 'sucesso' da intervenção federal." In *Intervenção federal: um modelo para não copiar*, org. Anabela Paiva, 12-13. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Segurança e Cidadania.
- Silva, Sivaldo Pereira da e Pedro Santos Mundim. 2015. "Mediações no YouTube e o caso 'Ocupação do Complexo do Alemão': características e dinâmica de uso." *Intercom – RBCC* 38, no. 1: 231-253.

- Silva, Tarcízio da. 2020. “Visão computacional e racismo algorítmico: branquitude e opacidade no aprendizado de máquina.” *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)* 12, n. 31 (fevereiro): 428-448.
- Silva, Thiago Ferreira da. 2018. “Eu sou brasileiro e não desisto nunca: por uma análise antropofágica do discurso.” Tese de doutoramento, Universidade Estadual Paulista.
- Silva Neto, Antonio Leão da. 2002. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica & Editora.
- Silvestre, Fabiano. 2004. “A estética da violência no Notícias Populares.” *Studium* 17: 54-60.
- Singer, Helena. 2003. *Discursos desconcertados: linchamentos, punições e direitos humanos*. São Paulo: Humanitas/FAPESP.
- Siqueira, Filipe e Caíque Guimarães. 2019. “Em fórum extremista, atiradores pediram ‘dicas’ para atacar escola.” *R7*. 13 de março de 2019. <https://noticias.r7.com/sao-paulo/em-forum-extremista-atiradores-pediram-dicas-para-atacar-escola-29062022> (acessado em 22 de fevereiro de 2023).
- Soares, Felipe Bonow, Paula Viegas, Shana Sudbrack, Raquel Recuero e Luiz Ricardo Hüttner. 2019. “Desinformação e esfera pública no Twitter: disputas discursivas sobre o assassinato de Marielle Franco.” *Revista Fronteiras* 21, no. 3: 2-14.
- Sodré, Muniz. 2002. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Souza, Gustavo. 2019. “Trauma, narrativa e memória em Ônibus 174.” *Famecos* 26, no. 1: 1-18.
- Steinmueller, W. Edward. 2008. “Peer-to-Peer Media File Sharing: From Copyright Crisis to Market?” In *Peer-to-Peer Video: The Economics, Policy, and Culture of Today’s New Mass Medium*, org. Eli M. Noam e Lorenzo Maria Pupillo: 15-42. New York: Springer.
- Strangelove, Michael. 2010. *Watching YouTube: Extraordinary Videos by Ordinary People*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- Stycer, Mauricio. 2017. “Por que os telejornais da Globo não citam o nome do PCC e de outras facções.” *UOL*. 16 de janeiro de 2017. <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2017/01/16/por-que-os->

- [telejornais-da-globo-nao-citam-o-nome-do-pcc-e-de-outras-faccoes/](#) (acessado em 24 de maio de 2023).
- Teixeira, Alex Niche. 2009. “A produção televisiva do crime violento na modernidade tardia.” Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Thompson, John B. 1995. *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Tomasevicius Filho, Eduardo. 2016. “Marco Civil da Internet: uma lei sem conteúdo normativo.” *Estudos Avançados* 30, no. 86: 269-285.
- Torres, Eduardo Cintra. 2006. *A tragédia televisiva: um género dramático da informação audiovisual*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Trivinho, Eugénio. 2007. *A dromocracia cibercultural: lógica da vida humana na civilização mediática avançada*. São Paulo: Paulus.
- Truzzi, Bruno, Viviani S. Lirio, Daniel R. C. Cerqueira, Danilo S. C. Coelho e Leonardo C. B. Cardoso. 2022. “Racial Democracy and Black Victimization in Brazil.” *Journal of Contemporary Criminal Justice* 38, no. 1: 13-33.
- Tugny, Constantin Edson Marie Gondallier de. 2023. “As rebeliões carcerárias de 2017: matar e filmar.” Diss. de mestrado, Universidade de São Paulo.
- Turkle, Sherry. 1997. *A vida no ecrã: a identidade na era da internet*. Tradução de Paulo Faria. Lisboa: Relógio d’Água.
- Turkle, Sherry. 2011. *Alone Together: Why We Expect More From Technology and Less From Each Other*. New York: Basic Books.
- Turkle, Sherry. 2015. *Reclaiming Conversation – The Power of Talk in a Digital Age*. New York: Penguin Press.
- UOL. 2023. “Dino: vídeos de facção mostram que é preciso rever Marco Civil da Internet.” *UOL*. 17 de março de 2023. <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/03/17/dino-videos-de-facciao-mostram-que-e-preciso-rever-marco-civil-da-internet.htm> (acessado em 26 de maio de 2023).
- Vicente, Eduardo e Leonardo de Marchi. 2014. “Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social.” *Música Popular em Revista* 1, no. 3: 7-36.

- Vidal, Hernán. 2000. "Confronting the Catastrophes of Modernity: The Cultural Sociology of José Joaquín Brunner." In *Cultural Politics in Latin America*, eds. Anny Brooksbank Jones e Ronaldo Munck, 158-184. London: Macmillan Press.
- Villarejo, Amy. "Cities of Walls: Mediated Urbanity, Viral Circulation, and Elite Squad." In *Literatur inter- und transmedial / Inter- and Transmedial Literature*, org. David Bathrick e Heinz-Peter Preusser, 419-430. Leiden: Brill.
- Vilseki, Agnes Cristina Souza. 2014. "Cinema brasileiro: do nascimento aos ciclos regionais." In *Cinema brasileiro na escola: pra começo de conversa*, org. Salete Paulina Machado Sirino e Fabio Luciano Francener Pinheiro, 24-33. Curitiba: UNESPAR.
- Werneck, Antônio. 2019. "Parente de sequestrador de ônibus na Ponte Rio-Niterói pediu desculpas a reféns em encontro após ação." *O Globo*. 20 de agosto de 2019. <https://oglobo.globo.com/rio/parente-de-sequestrador-de-onibus-na-ponte-rio-niteroi-pediu-desculpas-refens-em-encontro-apos-acao-23890070> (acessado em 6 de junho de 2023).
- Wieviorka, Michel. 1997. "O novo paradigma da violência." *Tempo Social* 9, no. 1: 5-41.
- Williams, Raymond. 2004. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge.
- Wilson, José. 1984. "O crime pelo rádio." *Lua Nova*: 80-84.
- Wood, Mark A. 2018. *Antisocial Media: Crime-Watching in the Internet Age*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Xavier, Ismail. 2010. "O exemplar e o contingente no teatro das evidências." *Literatura e Sociedade* 15, no. 14: 14-23.
- Yardley, Elizabeth, Emma Kelly e Shona Robinson-Edwards. 2019. "Forever Trapped in the Imaginary of Late Capitalism? The Serialized True Crime Podcast as a Wake-up Call in Times of Criminological Slumber." *Crime, Media, Culture: An International Journal* 15, no. 3: 503-21. doi: <https://doi.org/10.1177/1741659018799375>.
- Yúdice, George. 1991. "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America." *Revista Brasileira de Literatura Comparada* no. 1 (Março): 87-109.

Zaluar, Alba. 1999. “Um debate disperso: violência e crime do Brasil da redemocratização.” *São Paulo em Perspectiva* 13, no. 3: 3-17.

Zuboff, Shoshana. 2019. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at The New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs.

Fontes audiovisuais

Albuquerque, Carla, e Beto Ribeiro, diretores. 2012-. *Investigação criminal*. Medialand.

Andrade, João Batista de. 1978. *Wilsinho Galiléia*. Raiz Produções Cinematográficas, TV Globo.

Azevedo, Guilherme, diretor. 2013. *Tim Lopes: histórias de arcanjo*. Avexi filmes, Filmi di Luzzi.

Barreto, Bruno, diretor. 2008. *Última parada 174*. Moonshot Pictures e Globo Filmes.

Bogado, Daniel, diretor. 2019. *Bandidos na TV*. Caravan Media e Quicksilver Media.

Canaldomongo. 2014. “Mc DALESTE deixa mensagem ANTES DE MORRER (2014).” YouTube, 30 de março de 2014. Vídeo, 7:36. <https://www.youtube.com/watch?v=Dz7fSYAL1-k>.

Capai, Eliza, diretora. 2021. *Elize Matsunaga: era uma vez um crime*. Boutique Filmes.

Carneiro, Manaíra, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Luciana Bezerra e Cadu Barcellos, diretores. 2010. *5x favela – agora por nós mesmos*. Globo Filmes.

Cavechini, Caio, diretor. 2020. *Marielle: o documentário*. Globoplay.

Chevrand, Michelle, e Aly Muritiba, diretores. 2021. *O caso Evandro*. Globoplay.

Coleciona Restaura Videos Antigos. 2022. “Comercial Antigo - 2011 - Johnnie Walker - O Gigante Acordou - AI Upscale.” YouTube, 1 de dezembro de 2022. Vídeo, 1:02. https://www.youtube.com/watch?v=GmN_CdJOzZM.

Coutinho, Eduardo, diretor. 1987. *Santa Marta – duas semanas no morro*. Instituto de Estudos da Religião.

Coutinho, Eduardo, diretor. 1984. *Cabra marcado para morrer*. Produções Cinematográficas MAPA.

Curtis, Adam, diretor. 2016. *HyperNormalisation*. BBC.

- DalesteOFC. 2013. “Mc Daleste - São Paulo (Clipe Oficial).” YouTube, 15 de julho de 2013. Vídeo, 4:00. https://www.youtube.com/watch?v=jk_T3I95d6s.
- Dantas, Konrad e Renato Barreiros, diretores. 2012. *Funk ostentação – o filme*. Kondzilla, 3K Produtora e Funk na Caixa.
- de Bont, Jan, diretor. 1994. *Velocidade máxima (Speed)*. The Mark Gordon Company, Twentieth Century Fox.
- Duarte, Cláudia, diretora. 2018. *Alcaçuz: palavra de ordem*. Coruja Produções.
- Eça, Maurício, diretor. 2021. *A menina que matou os pais / O menino que matou meus pais*. Santa Rita Filmes, Galeria Distribuidora e Grupo Telefilms.
- Eça, Maurício, Marcelo Corpanni e Tony Tiger. 1997. *Diário de um detento*. Chroma Filmes. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_CZunqkl_r4.
- Fantástico. 2017. “Em meio ao caos em Alcaçuz, cenas exclusivas mostram presos armados – 22/01/2017.” Globoplay, 22 de janeiro de 2017. Vídeo, 10:01. <https://globoplay.globo.com/v/5594417/>.
- Farias, Marcos, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, diretores. 1962. *Cinco vezes favela*. Centro Popular de Cultura da UNE, Instituto Nacional do Livro, Saga Filmes e Tabajara Filmes.
- FUNK TV OFICIAL. 2013. “MC Daleste – O Gigante Acordou (Vídeo Clipe) Funk TV Oficial.” YouTube, 23 de junho de 2013. Vídeo, 2:38. <https://www.youtube.com/watch?v=r3tavFBcH4E>.
- Groove, Gloria. 2022. “GLORIA GROOVE – VERMELHO (CLIPLE OFICIAL).” YouTube, 11 de fevereiro de 2022. Vídeo, 3:24. <https://www.youtube.com/watch?v=p4aPIYN6x1Q>.
- Guzmán, Patricio, diretor. 2019. *La cordillera de los sueños*. ARTE e Atacama Productions. Disponível em https://archive.org/details/cordillera_202010.
- Herzog, Werner, diretor. 2016. *Eis os delírios do mundo conectado (Lo and Behold, Reveries of the Connected World)*. Saville Productions.
- Homem, Luísa, diretora. 2019. *Suzanne Daveau*. Terratrete.
- Issa, Tatiana, e Guto Barra, diretores. 2022. *Pacto brutal: o assassinato de Daniella Perez*. Warner Bros.
- Jacopetti, Gualtiero, Paolo Cavara e Franco E. Prospero, diretores. 1962. *Mondo cane*. Cineriz.

- Jorge, Marcos, diretor. 2022. *O caso Celso Daniel*. Globoplay.
- Koenig, Sarah, criadora. 2014. *Serial*. This American Life.
- KnxxSTEEL. 2013. “Dossiê ‘completo’ sobre a morte de MC Daleste (Todas verdades).” YouTube, 8 de julho de 2013. Vídeo, 4:13. <https://www.youtube.com/watch?v=fJyrsW1-w40>.
- Linha direta. 2021. Consultado em 12/01/2023. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta/noticia/linha-direta.ghtml>.
- Lund, Kátia e João Moreira Salles, diretores. 1999. *Notícias de uma guerra particular*. Videofilmes.
- Meirelles, Fernando, Kátia Lund, diretores. 2002. *Cidade de Deus*. O2 Filmes, Globo Filmes.
- Mizanzuk, Ivan, criador. 2018. *Projeto Humanos: O caso Evandro*. Globoplay.
- Morel, Antoine, gerente geral. 2022. *Mortos em abril*. MOVdoc/UOL.
- Mundo FunkDJ. 2015. “Mc Daleste Mãe De Traficante Vídeo Clipe HD.” YouTube, 27 de abril de 2015. Vídeo, 4:11. <https://www.youtube.com/watch?v=DmZyFgNVaWk>.
- Nafrequencia. 2017. “#Websérie CASO: FABIANE DE JESUS. BOATARIA E MORTE, EM GUARUJÁ-SP. YouTube, 9 de março de 2017.” Vídeo, 5:50. <https://www.youtube.com/watch?v=IMIKKSxIKGs>.
- O crime da mala. 2021. Consultado em 12/01/2023. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta-justica/noticia/o-crime-da-mala.ghtml>.
- Orlowski, Jeff, diretor. 2020. *O dilema das redes (The social dilemma)*. Exposure Labs, Argent Pictures e The Space Program.
- Padilha, José. 2007. *Tropa de elite*. Zazen Produções, The Weinstein Company.
- Padilha, José e Felipe Lacerda. 2002. *Ônibus 174*. Zazen Produções.
- Pedro, Dalvy. 2012. “MC Daleste – Mãe de Traficante [Prod Dalvy WEB VIDEO].” YouTube, 9 de novembro de 2012. Vídeo, 5:04. https://www.youtube.com/watch?v=T_C79G4-qGk.
- PiKeNnOyOu. 2010. “Mc Daleste – Apologia.” YouTube, 15 de abril de 2010. Vídeo, 2:55. https://www.youtube.com/watch?v=cGtzpb_NLEE.

Smithy Point do iPhone. 2020. “Violentemente.” YouTube, 28 de março de 2020. Vídeo, 3:20. <https://www.youtube.com/watch?v=nHkzU2zIWPs>.

Smithy Point do iPhone. 2022. “Dia De Visita.” YouTube, 14 de junho de 2022. Vídeo, 3:21. <https://www.youtube.com/watch?v=BZ3tkDtOa88>.

Smithy Point do iPhone. 2022. “Pensamentos trancados.” YouTube, 28 de julho de 2022. Vídeo, 3:16. https://www.youtube.com/watch?v=_4yYKEeJFew.

Smithy Point do iPhone. 2023. “Dia De Visita 2.” YouTube, 13 de janeiro de 2023. Vídeo, 4:23. <https://www.youtube.com/watch?v=eHk-1Kn4-0k>.

Tiago Mil Graus FC. 2013. “Mc Daleste prevê a própria morte em show.” YouTube, 18 de julho de 2013. Vídeo, 5:10. <https://www.youtube.com/watch?v=8cOG4ao6F7s>.

TV Globo. 2022. “Linchada? Brisa vai atrás de Ari e é atacada por multidão! | Resumo Capítulo 6 | Travessia.” YouTube, 17 de outubro de 2022. Vídeo, 4:09. <https://www.youtube.com/watch?v=HAQ2kmliYm8>.

Videosmais. 2013. “Momento em que MC DALESTE leva um tiro em um show | HD.” YouTube, 8 de julho de 2013. Vídeo, 1:13. <https://www.youtube.com/watch?v=9JBxGFrl-5Y>.

Fontes das figuras

- Figura 1 – *Correio Paulistano*, 8 de setembro de 1908.
http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1908_16193.pdf.
- Figura 2 – *Correio Paulistano*, 8 de setembro de 1908
http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1908_16193.pdf.
- Figura 3 – *Folha de S. Paulo*, 2019.
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/boris-fausto-narra-crimes-com-defuntos-em-malas-e-paixoes-deseesperadas.shtml>.
- Figura 4 – *Folha da Manhã*, 9 de outubro de 1928.
<https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0081b.htm>.
- Figura 5 – Governo do Estado de São Paulo.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Crime da mala %281928%29#/media/File:Museu da Pol%C3%ADcia Civil. \(47391249622\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Crime_da_mala_%281928%29#/media/File:Museu_da_Pol%C3%ADcia_Civil._(47391249622).jpg).
- Figura 6 – *Revista Boletim Policial*, Rio de Janeiro, 01/01/1908, hemeroteca digital.
- Figura 7 – Fotografia de J. M. da Silva. 06 novembro 1986, em artigo de Fabiano Silvestre (*A estética da violência na fotografia do Notícias Populares*).
- Figura 8 – Capa de *Veja* de 1996. <https://veja.abril.com.br/acervo/>.
- Figura 9 – Captura de tela do videoclipe *Diário de um detento* dos Racionais MCs.
https://www.youtube.com/watch?v=CZunqkl_r4&pp=ygUUZGlhcmlvIGRIIHVtIGRldGVudG8%3D.
- Figura 10 – Captura de tela do videoclipe *Diário de um detento* dos Racionais MCs.
https://www.youtube.com/watch?v=CZunqkl_r4&pp=ygUUZGlhcmlvIGRIIHVtIGRldGVudG8%3D.
- Figura 11 – Captura de tela do vídeo de Gil Gomes, 1992.
<https://www.youtube.com/watch?v=PLqJKcSUvz8>.

- Figura 12 – Captura de tela do vídeo do *Linha direta* sobre PC Farias, 1999.
<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta/noticia/linha-direta.ghtml>.
- Figura 13 – Captura de tela do vídeo do *Linha direta* sobre o Crime da Mala, 2005.
<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta-justica/noticia/o-crime-da-mala.ghtml>.
- Figura 14 – Meme do cachorro, *The New York Times*, 1993.
<https://archive.ph/IVCvR/e43d1e8bbf0bf0b1b1e6e057469b85d6e952faad>.
- Figura 15 – Captura de tela do *El País*, 2017.
https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/11/opinion/1507749770_561225.html.
- Figura 16 – Captura de tela da *Vice*, 2018.
<https://www.vice.com/pt/article/j53983/como-o-whatsapp-virou-uma-realidade-paralela-e-perigosa-no-brasil>.
- Figura 17 – Captura de tela de vídeo de reportagem do Morro do Alemão, TV Globo, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=8YIBNDvMkYk>.
- Figura 18 – Captura de tela de vídeo de reportagem sobre operação na Favela da Maré, 2013. <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/06/imagens-de-helicoptero-da-pm-mostra-homens-armados-na-mare-rio.html>.
- Figura 19 – Captura de tela de vídeo de reportagem sobre operação em Angra dos Reis, 2019. <https://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2019/05/07/helicoptero-usado-pelo-governador-para-sobrevoar-comunidade-do-rj-efetuou-disparos-e-atingiu-tenda-de-grupo-evangelico-diz-morador.ghtml>.
- Figura 20 – Reportagem de Janaina Garcia para o UOL, 2011. <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/04/14/apologia-a-crimes-como-o-massacre-de-realengo-rj-ganham-forca-na-internet.htm>.
- Figura 21 – Captura de tela de vídeo feito em homenagem a Bernardo, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=U88ZCSH_bv4.
- Figura 22 – Artigo de Romanini e Guarda, 2019.
- Figura 23 – Matéria de Siqueira e Guimarães para o R7, 2019. <https://noticias.r7.com/sao-paulo/em-forum-extremista-atiradores-pediram-dicas-para-atacar-escola-29062022>.

- Figura 24 – Captura de tela do canal de Nildo Monteiro.
<https://www.youtube.com/@NildoMonteiro/videos>.
- Figura 25 – Capa de *Veja* de 1988.
http://web.archive.org/web/20090317181339/http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_23031988.shtml.
- Figura 26 – Matéria da *Folha de S. Paulo*, 2020.
<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1678105483324696-veja-fotos-do-debate-historico-de-lula-e-collor>.
- Figura 27 – Fotografia de Betinho Casas Novas, encontrada em Ramos, *Intervenção federal: um modelo para não copiar*, 2019.
<https://cesecseguranca.com.br/textodownload/intervencao-federal-um-modelo-para-nao-copiar/>.
- Figura 28 – Captura de tela de vídeo em homenagem a Bernardo, 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=U88ZCSH_bv4.
- Figura 29 – Captura de tela de vídeo em homenagem a Bernardo, 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=U88ZCSH_bv4.
- Figura 30 – Captura de tela de vídeo de Bolsonaro no programa *Super Pop*, 2016.
https://www.youtube.com/watch?v=4n8_GyBS8LA.
- Figura 31 – Captura de tela de vídeo “CPF cancelado”, 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=cm98LIZhPyM>.
- Figura 32 – Captura de tela do videoclipe *São Paulo*, de MC Daleste, 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=jk_T3I95d6s.
- Figura 33 – Captura de tela do videoclipe *São Paulo*, de MC Daleste, 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=jk_T3I95d6s.
- Figura 34 – Captura de tela do videoclipe *São Paulo*, de MC Daleste, 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=jk_T3I95d6s.
- Figura 35 – Captura de tela do videoclipe *São Paulo*, de MC Daleste, 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=jk_T3I95d6s.
- Figura 36 – Captura de tela do videoclipe *Mãe de traficante*, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=DmZyFgNVaWk>.
- Figura 37 – Captura de tela do videoclipe *Mãe de traficante*, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=DmZyFgNVaWk>.

- Figura 38 – Captura de tela do videoclipe *Mãe de traficante*, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=T_C79G4-qGk.
- Figura 39 – Captura de tela do videoclipe *Mãe de traficante*, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=T_C79G4-qGk.
- Figura 40 – Captura de tela do comercial *O gigante acordou*, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=GmN_CdJOzZM.
- Figura 41 – Captura de tela da propaganda *Sou brasileiro e não desisto nunca*, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=vq-FRCh8liI>.
- Figura 42 – Captura de tela da propaganda *Sou brasileiro e não desisto nunca*, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=XoX2JzdtA68>.
- Figura 43 – Captura de tela do videoclipe *O gigante acordou*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=r3tavFBcH4E>.
- Figura 44 – Captura de tela do videoclipe *O gigante acordou*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=r3tavFBcH4E>.
- Figura 45 – Captura de tela do videoclipe *O gigante acordou*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=r3tavFBcH4E>.
- Figura 46 – Captura de tela do videoclipe *O gigante acordou*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=r3tavFBcH4E>.
- Figura 47 – Captura de tela do vídeo *Momento em que MC DALESTE leva um tiro em um show | HD*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=9JBxGFrl-5Y>.
- Figura 48 – Captura de tela do vídeo *Momento em que MC DALESTE leva um tiro em um show | HD*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=9JBxGFrl-5Y>.
- Figura 49 – Captura de tela do vídeo *Dossiê ‘completo’ sobre a morte de MC Daleste (Todas verdades)*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=fJyrsW1-w40>.
- Figura 50 – Captura de tela do vídeo *Dossiê ‘completo’ sobre a morte de MC Daleste (Todas verdades)*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=fJyrsW1-w40>.
- Figura 51 – Captura de tela do vídeo *Dossiê ‘completo’ sobre a morte de MC Daleste (Todas verdades)*, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=fJyrsW1-w40>.
- Figura 52 – Captura de tela de fórum no Facebook dedicado a MC Daleste, 2022. <https://www.facebook.com/Oficial.McDaleste.Dan>.

- Figura 53 – Página do *Guarujá Alerta* em matéria da *Folha de S. Paulo*, 2014.
<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/05/1450848-estao-fazendo-um-novo-linchamento-comigo-diz-dono-de-guaruja-alerta.shtml>.
- Figura 54 – Retrato falado de Fabiane de Jesus em matéria de *Veja*, 2016.
<https://veja.abril.com.br/especiais/linchamento-guaruja-fake-news-boato/>.
- Figura 55 – *Diário da Noite* (RJ), 1957.
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pagfis=63037.
- Figura 56 – *Diário da Noite* (RJ), 1958.
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pagfis=65714.
- Figura 57 – *Diário da Noite* (RJ), 1957.
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pagfis=58898.
- Figura 58 – Captura de tela de *Travessia*, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=HAQ2kmIYm8>.
- Figura 59 – Captura de tela de *Travessia*, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=HAQ2kmIYm8>.
- Figura 60 – Captura de tela de *Travessia*, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=HAQ2kmIYm8>.
- Figura 61 – Matéria de Alírio Lucas para *O Globo*, 2017.
<https://oglobo.globo.com/politica/fugitivo-de-prisao-em-manaus-vira-personagem-de-jogo-no-celular-20762518>.
- Figura 62 – Matéria de Bruna Chagas para a *Folha de S. Paulo*, 2017.
<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1850612-dvds-com-imagens-de-massacre-em-prisao-do-am-se-esgotam-em-camelos.shtml>.
- Figura 63 – Livro de Newton Albuquerque, *A escolha errada*, 2020.
<https://eufacocultura.com.br/Home/Produto/12027>.
- Figura 64 – Captura de tela de reportagem do *Fantástico*, 2017.
<https://globoplay.globo.com/v/5594417/>.
- Figura 65 – Captura de tela de vídeo de preso em Alcaçuz publicado no YouTube, 2017.
Indisponibilidade mencionada no capítulo 7.

- Figura 66 – Captura de tela de vídeo de preso em Alcaçuz publicado no YouTube, 2017.
Indisponibilidade mencionada no capítulo 7.
- Figura 67 – Captura de tela de vídeo de preso em Alcaçuz publicado no YouTube, 2017.
Indisponibilidade mencionada no capítulo 7.
- Figura 68 – Captura de tela de vídeo de preso em Alcaçuz publicado no YouTube, 2017.
Indisponibilidade mencionada no capítulo 7.
- Figura 69 – Captura de tela do filme *Tropa de Elite*, 2007.
- Figura 70 – Captura de tela do filme *Ônibus 174*, 2002.
- Figura 71 – Captura de tela do filme *Ônibus 174*, 2002.
- Figura 72 – Captura de tela do filme *Última parada 174*, 2008.
- Figura 73 – Fotografia de Gabriel de Paiva para *O Globo*, 2019.
<https://oglobo.globo.com/epoca/brasil/witzel-celebrou-disque-corrupcao-acabou-como-alvo-de-denuncia-nao-sou-ladrao-24610897>.
- Figura 74 – Matéria de *IstoÉ*, 2019. <https://istoe.com.br/o-onibus-que-eu-estou-foi-sequestrado-disse-vitima-de-sequestro-em-mensagem-de-celular/>.
- Figura 75 – Matéria de *IstoÉ*, 2019. <https://istoe.com.br/o-onibus-que-eu-estou-foi-sequestrado-disse-vitima-de-sequestro-em-mensagem-de-celular/>.