

FOCANDO AS LENTES: CRIMINOLOGIA CULTURAL E A IMAGEM¹

OPENING THE LENS: CULTURAL CRIMINOLOGY AND THE IMAGE

Keith Hayward²

Tradutores:

Álvaro Filipe Oxley da Rocha³Tiago Lorenzini Cunha⁴

Resumo

O presente estudo busca analisar o crescente papel/uso da imagem em relação às condições contemporâneas da sociedade na modernidade tardia e, particularmente, as representações visuais (significados) extraídas da imagem do crime e do controle social enquanto produtos culturais carregados de sentido, de interpretações, de tensões, etc., o poder dessas imagens e

¹ Este trabalho é uma tradução do artigo *Opening the lens: Cultural Criminology and the image*, escrito por Keith Hayward, que faz parte da obra coletiva HAYWARD, Keith J; PRESDEE, Mike. *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. New York: Routledge, 2010. Salientamos que, embora a tradução literal do título da obra seja “Abrindo as lentes: Criminologia Cultural e a imagem”, optamos por uma versão voltada ao contexto simbólico e crítico para o qual o referido texto está direcionado. Em outras palavras, é importante ressaltar que o termo “lentes” não é utilizado pelo autor com a intenção de designar um mero objeto, a exemplo de uma lente de contato, mas se refere ao desenvolvimento de um novo e ampliado olhar criminológico (*visual*, no original). Com esse uso interessa-lhe oferecer novas significações culturais ao que podemos ver ou enxergar em relação à imagem do crime e do controle social, vistas de forma desfocalizadas pela sociedade contemporânea, do ponto de vista do impacto das condições culturais na modernidade tardia. Assim sendo, a expressão *focando*, em vez de *abrindo* (como seria na tradução literal), parece mais bem apontar para a necessidade de construção e de desenvolvimento de novas ferramentas metodológicas e teóricas, no sentido de compreendermos as múltiplas visões maleáveis dos meios de comunicação e o comportamento desviante de normas ou regras jurídicas e socialmente estabelecidas. Além disso, procurando mais bem acomodar o texto original nesta tradução preferimos adaptá-lo em uma estrutura sintática e gramatical mais fluida, motivo pelo qual existem, nesta versão, algumas alterações estruturais em relação à obra em língua inglesa. Finalmente, precisamos ainda destacar que tal artigo é o primeiro trabalho de abertura da referida obra coletiva. Por esse motivo, durante o desenvolvimento do texto, há também uma preocupação de Hayward em apresentar os demais autores da obra, no sentido de convidar os leitores, das mais diversas áreas do conhecimento, a fazerem parte das investigações de como os sentidos e as representações da cultura visual sobre o crime e o controle social são negociados, de forma excitante, pelos meios de comunicação, na modernidade tardia.

² Professor de Criminologia na Faculdade de Direito da Universidade de Copenhagen. E-mail: keith.hayward@jur.ku.dk

³ Pós-doutorado em Criminologia pela Kent University - UK (Inglaterra) em 2010. E-mail: oxleyalvaro37@gmail.com

⁴ Doutorando em Ciências Criminais pela PUCRS na linha de violência e segurança pública. Bolsista CAPES. Advogado criminalista. E-mail: tiagolorenzini@hotmail.com

desses múltiplos visuais (estilos), de que forma podemos focalizar as lentes (imagens) da transgressão e das agências de controle, e as maneiras pelas quais essas lentes são manipuladas pelos meios de comunicação, a fim de gerarem uma cultura estilizada e espetacularizada em torno dessas questões. Para a concreção dessa intenção de pesquisa, a Criminologia Cultural procura compreender, tanto metodológica quanto teoricamente, o impacto simbólico e cultural dessas condições da sociedade moderna frente às instituições de controle, e ao próprio significado circular dos termos crime e controle social, no sentido de desafiar a Criminologia, fazendo girar o seu caleidoscópio para além das análises econômicas e sociais da Criminologia ortodoxa, para focalizar ou melhor identificar o lado impreciso da imagem do crime e do controle social vistas em cada aspecto de nossa existência, e projetadas por uma cultura de estilo, que festeja e promove o seu lado sedutor.

Palavras-chave: Imagem; Crime e Controle social; Criminologia Cultural; Representações visuais.

Abstract

The present study seeks to analyze the growing role / use of the image in relation to the contemporary conditions of society in late modernity, and particularly the visual representations (meanings) extracted from the image of crime and social control as cultural products loaded with meaning, , tensions, etc., the power of these images and visual multiples (styles), how we can focus on the lenses (images) of the transgression and the control agencies, and the ways in which these lenses are manipulated by the media , in order to generate a stylized and spectacular culture around these issues. In order to achieve this research intention, Cultural Criminology seeks to understand, both methodologically and theoretically, the symbolic and cultural impact of these conditions of modern society on the institutions of control, and on the very circular meaning of the terms crime and social control, in the sense of defy Criminology by turning its kaleidoscope beyond the economic and social analyzes of Orthodox Criminology to focus on or better identify the flawed side of the image of crime and social control seen in every aspect of our existence and designed by a culture of style, which celebrates and promotes its seductive side.

Keywords: Image; Crime and Social Control; Cultural Criminology; Visual representations.

*Você quer obter poder por meio da imagem?
Então você perecerá pelo retorno da imagem
(Jean Baudrillard, 2005, tradução nossa).*

Cinco anos atrás, na coleção editada *Cultural Criminology Unleashed* (Ferrell *et al.*, 2004), nós explicamos que o verdadeiro sentido do crime e do controle social estava por ser encontrado não na factualidade essencial (e essencialmente falsa) das taxas de criminalidade, mas nos processos conflitantes de exibição simbólica,⁵ de cultura interpretativa e de representação negociada. Tais processos puderam ser vistos naquilo que passamos a chamar de Imagens do crime,⁶ nos quais elas já estavam se tornando “tão reais quanto os próprios crimes e o sistema de justiça criminal”, midiaticizadas por campanhas anticrime, visualmente concebidas como ondas de criminalidade, e por fabricações contraculturais e imaginativas pela mídia, estando todos esses processos girando em torno de uma “espiral eterna de sentido, uma fita ou tendência cultural⁷ que usamos/repetimos todos os dias” (ibid: 3-4). Ao mesmo tempo, nossa intenção era sermos controversos: o objetivo era jogar com os parâmetros da disciplina e desafiar as tradicionais convenções ortodoxas da Criminologia. Por outro lado, avaliando o mundo cinco anos depois, tais apontamentos parecem ser menos voos irreverentes de futurologia chique e mais do que observações, derivadas do senso comum. Isso porque, enquanto a experiência diária da sociedade ocidental contemporânea pode ou não estar impregnada de crime, ela certamente está impregnada com imagens e, cada vez mais, com imagens do crime.

No entanto, esse contexto não expressa somente um caso de proliferação de imagens – o sentido visual agudo das sociedades modernas exige imagens que sejam, ao mesmo tempo, mutáveis e maleáveis. Mais ainda, aqui a “lógica da velocidade” (Virilio, 1986, 1991) atende à liquidez da forma,⁸ ao passo que as imagens sangram ou escorrem de um meio para o outro. Imagens são carregadas e baixadas, copiadas e compartilhadas, *Flickr-ed*, *Facebook-ed* e

⁵ No original, *symbolic display*, traduzido como exibição simbólica em língua portuguesa (Nota de Tradução).

⁶ No original, *Images of crime* (NT).

⁷ No original, *Möbius strip of culture and everyday life*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Em uma tradução literal, *Möbius strip* poderia significar uma fita de Möbius, que é formada pela colagem de duas extremidades de um ponto ao outro. Por outro lado, o sentido do termo na frase está se referindo muito mais a uma tendência ou a um ciclo cultural que repetimos todos os dias do que propriamente remetendo à alusão de um objeto inanimado.

⁸ No original, *liquidity of form*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

PhotoShop-ped,⁹ a imagem hoje está sujeita tanto à porosidade e à manipulação quanto à fixidez e à representação. E isso, é claro, força-nos a perguntar: o que o termo *imagem* realmente significa em face das condições contemporâneas?

A palavra “imagem” é utilizada e etimologicamente definida de diversas formas. Todavia, sob uma perspectiva tradicionalmente artística ou pictórica, a imagem é referida como a representação da forma externa de um objeto. Embora esse sentido conceitual continue a ser importante, porém, para fins desta coleção, buscamos deliberadamente aprimorar e expandir esse termo. Assim como as fotos nos celulares migram da rua à tela e os conteúdos digitais gerados por usuários¹⁰ (*video clips*) fogem ao controle de seus donos originários, os entendimentos tradicionais acerca do conceito imagem são também colocados em movimento. Um exemplo disso é a intertransformação dos termos *imagem* e *visual*. Se a primeira (imagem) relaciona-se com a representação, então a segunda (tradicionalmente, pelo menos) está ligada à noção de “visualizar” (ver, ato de ver ou de enxergar).¹¹

Em contrapartida, considerando nossa sociedade midiática, o que Appadurai (1996: 35) chama na modernidade tardia de “*Mediascape*” (aquele pacote produzido pela mídia, que manufatura informação e divulga imagens por meio de uma variedade crescente de tecnologias digitais), muito do que *vemos* está, na verdade, sendo intermediado pela imagem. Na internet, por exemplo, a fotografia e o ícone funcionam como dispositivos navegadores, permitindo que nós possamos *ver* os diversos mundos digitais e que possamos atravessar os infinitos caminhos desse espaço cibernético.¹² Da mesma forma, enquanto TV, filme e vídeo incorporam tecnologias de som e de transmissão,¹³ elas continuam sendo, essencialmente, experiências fotográficas. Em decorrência disso, está o uso crescente de termos como *cultura visual*¹⁴ ou *imagem formada*,¹⁵ no sentido de serem caminhos que explicam ou permitem que

⁹ No original, *Uploaded and downloaded, copied and cross-posted, Flickr-ed, Facebook-ed and PhotoShop-ped*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

¹⁰ No original, *user-generated-content*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

¹¹ No original, *seeing*, sem tradução em língua portuguesa. Refere-se ao ato de ver, de enxergar, de visualizar, de olhar, etc. (NT).

¹² No original, *cyberspace*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

¹³ No original, *sound and broadcast technology*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

¹⁴ Eu uso o termo *cultura visual* aqui, em sentido geral, e não relacionado com o subcampo específico de investigações social e cultural, que desempenham, conjuntamente, estudos culturais, história da arte, filosofia e teoria crítica (ver, por exemplo, Mirzoeff, 1999; Dikovitskaya, 2006 for introductions to the academic discipline of visual culture).

¹⁵ No original, *imaged form*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Apesar de ser um termo de difícil tradução, especialmente no sentido que ele foi imposto pelo autor neste trabalho, a expressão faz referência a um reflexo formado pela projeção de uma imagem (virtual e real), isto é, as imagens do crime e do controle social refletem (e forjam por esse reflexo ou espelhamento) uma imagem ou uma

compreendamos um mundo em que a consciência coletiva é agora moldada e manipulada pela máquina de imagem digital *Mediascape*.

Esse desfocamento¹⁶ da representação e do ato de ver, da imagem e da sua visualização nunca antes esteve tão aparente quanto agora, especialmente quando consideramos como o crime tem sido imaginado na sociedade contemporânea. Fato é que *mug shots*,¹⁷ fotografias de vigilância e fotos de notórios criminosos em jornais fazem parte, há muito tempo, da caracterização do “espetáculo” do crime e da punição na sociedade moderna (ver Carney, neste volume). Na atualidade, assim como os criminosos gravam os seus crimes e os postam no *YouTube*, assim como as agências de segurança manipulam o processo de criação da imagem de criminosos em milhares de monitores de vigilância eletrônica ao redor do mundo, assim como grupos insurgentes carregam compilações de vídeo (filmados por diversos anjos) do homem-bomba que teve *sucesso* em se suicidar e das detonações em acostamentos,¹⁸ assim como imagens de brutalidade e de vitimização aparecem nas telas de computadores nos escritórios de trabalho e nos celulares de crianças, assim como *shows* de *reality TV* levam o espectador ainda mais para dentro do mundo dos jogos violentos e policiais¹⁹ e das prisões; entendemos que não existe nenhuma outra opção, senão o desenvolvimento de uma contínua e focada (atenta) criminologia *visual*.²⁰

representação (mais real que o mundo real) de como compreender essa relação (crime e controle social), em decorrência desse processo de refração, assim como as lentes (imagens) são focalizadas ou desfocalizadas pela intermediação da realidade e da virtualidade pela imagem imaginada (ou midiaticizada pela imagem). Em outras palavras, a imagem forma uma representação mental (virtual) e real em nossas mentes e/ou vidas diárias (rotinas), não sendo apenas algo inócuo e com formato digital (imagem), que existiria em um espaço totalmente inalcançável ou espiritual. É essa interação que o autor está buscando referir esse termo, tanto nesse quanto em outros momentos deste trabalho.

¹⁶ No original, *blurring*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Está relacionado com o desfocamento, o apagamento, o assombramento, a transposição, a fragmentação, a perda de estabilidade ou a fusão das fronteiras normativas (limites) racionais na modernidade tardia, isto é, com o enfraquecimento de uma imagem, do ponto de vista da Criminologia Cultural, focada em dualidades ou binariedades valorativas e/ou institucionais (certo ou errado, verdade ou mentira, real ou virtual, bem ou mau, normal ou desviante/criminoso, etc.).

¹⁷ É um termo específico da cultura inglesa, tratando-se de uma foto que é geralmente tirada na delegacia quando um sujeito investigado ou capturado é preso.

¹⁸ No original, *roadside IED (Improvised Explosive Device) detonations*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

¹⁹ No original, *beat cop*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Refere-se aos jogos violentos que ensinam como é possível se tornar um policial que bate em ditos bandidos ou, ainda, programas de televisão que divulgam, de forma espetacularizada, policiais batendo em supostos criminosos. Em ambos os casos, essa cultura televisiva ou midiaticizada é bastante popular nos Estados Unidos, porém tais *shows* continuam a ganhar adaptações para outros países e passam a ser veiculados por diversos setores de comunicação e de imagem.

²⁰ No original, *thoroughgoing visual criminology*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Devido à atenção (foco) da Criminologia Cultural para o estudo da imagem do crime e do controle social, para além

Para alguns, tal “criminologia visual” já está conosco. Afinal, frases como “imagens do” e “construções midiáticas do” são agora habituais e comumente aceitas, de forma pré-fixada por categorias da criminologia convencional, decorrentes dos estudos acerca da polícia e das prisões. Por outro lado, assim como já afirmei em outros trabalhos, “essa tendência disciplinar de estudo,²¹ dentro do reino da imagem, dificilmente é capaz de construir uma adequada criminologia visual... A simples importação de imagens para uma disciplina definida por palavras e números está, de fato, possivelmente fadada a resultar no atraso do desenvolvimento da criminologia visual, uma vez que irá deixar apenas a noção equivocada, na qual as análises escritas ou numéricas podem de algum modo penetrar a ofuscação ou ultrapassar a opacidade (pouca visibilidade) da imagem” (FERRELL, HAYWARD; YOUNG, 2008: 184-6).

Em razão dessa problemática, em vez de apenas estudarmos imagens, nós precisamos de uma nova orientação metodológica em busca de uma visibilidade (*visual*) capaz de englobar ou conter sentido, emoção, situação, poder simbólico e eficiência, e espetáculo em um mesmo *frame* (quadro de análise). Essa nova abordagem deve procurar infundir uma atenção visual precisa para com as análises politicamente carregadas ou hiperexcitadas, estando sincronizada com representação e estilo, da mesma forma que cultural e visualmente preocupada com os impactos nos indivíduos e no comportamento coletivo. Como David Freedburg (1989, xxii) deixa claro em seu livro *The Power of Images* (um trabalho que alerta para a necessidade dos historiadores da arte elevarem as suas análises para além dos entendimentos tradicionais da “imagem”): também “nós precisamos considerar não apenas os sintomas e os comportamentos dos observadores” mas também a efetividade, a eficácia, e a vitalidade das próprias imagens; não apenas o que fazem os observadores, mas também o que as imagens parecem fazer; não apenas o que as pessoas fazem como resultado de suas interações com uma imagem mental/real pré-representada,²² mas também o que elas esperam (expectativa) que essa

das tradicionais relações entre crime e cultura (na ciência social, na antropologia, na sociologia, etc.), esse processo de refocalização da visualidade (visão) pelo qual podemos enxergar essas imagens é referido pelo autor como *visual criminology*. No entanto, tendo em vista não haver nenhuma tradução, em português, para o termo *thoroughgoing*, o sentido no qual foi empregado se aproxima de termos como meticulosa, cuidadosa, focada, atenta, consciente, etc. Por esse motivo, o autor adverte para a necessidade de desenvolvimento contínuo dessa linha de estudo, bem como para o fato de ela estar *focada (atenta)* aos processos de construção e de reconstrução dessas imagens como produtos (representações) culturais, carregadas de significados.

²¹ No original, *disciplinary drift*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Salientamos que não há nenhuma tradução adequada para o termo *drift*, uma vez que poderia expressar movimento, tendência, giro, correnteza, direção, derrapagem, etc. Assim, na forma como ele foi utilizado pelo autor, preferimos então optar pela palavra *tendência*, pois mais bem exemplifica o sentido original da frase.

²² No original, *imaged form*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

imagem mental/real pré-representada atinja, e por que esses sujeitos têm tais expectativas, afinal.

Para que possamos acompanhar essa necessária transformação (filosófica) dos fundamentos da Criminologia, este livro tem por objetivo ajudar os criminólogos culturais a irem além das análises simplistas de uma imagem/foto estática e desenvolverem importantes ferramentas teóricas e metodológicas, a fim de que tenham as condições necessárias para compreender o processo dinâmico de força e de poder da cultura visual, uma vez que essa tarefa é agora urgente.

Na contemporaneidade, representações visuais do crime, da transgressão e da punição levam-nos para muito além do reino do sistema de justiça criminal ou das políticas de lei e ordem; até mesmo para além dos entendimentos já estabelecidos do papel dos meios de comunicação como “armazéns ou repositórios de práticas excitantes de ilícitos” ou, ainda, um recurso pré-aprontado para expectadores ávidos a consumir violência e tragédia. Hoje, nosso mundo pode ser mais bem descrito como uma excitante “festa midiática do crime”,²³ onde a representação visual do crime e da punição são transmitidas e encenadas como teatros televisivos do absurdo, bem como midiaticizadas para o espetáculo do punitivismo. Para parafrasear uma citação de Gianni Vattimo e Wolfgang Iser: durante os últimos anos, a mídia (visual) deixou de ser uma simples concentradora de informação ou uma contadora de histórias de entretenimento sobre o crime para tornar-se, em verdade, uma fonte modeladora e produtora de sua própria realidade acerca desse fenômeno (VATTIMO; ISE, 1998: 7).

Esse é exatamente o ponto em que a Criminologia Cultural deseja focalizar suas lentes. Durante a última década, mais ou menos, a Criminologia Cultural tem emergido como uma abordagem teórica específica, metodológica e intervencionista, que relaciona o crime, a criminalidade e o controle diretamente ao contexto das dinâmicas culturais (ver, por exemplo, Ferrell e Sanders, 1995; Presdee, 2000; Ferrell, Hayward e Young, 2008). A partir dessa perspectiva, o crime, as agências e instituições de controle operam como avenidas/produtos/práticas culturais —²⁴ isto é, são esforços altamente simbólicos (excitantes) criados a partir da interação humana e das relações de poder em curso. Assim sendo, devem ser lidos (vistos) em face dos diversos significados conflitantes que carregam; devem ser interrogados como espaços sociais chaves, nos quais regras são criadas e quebradas, e

²³ No original, *a highly mediated “crime fest”*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

²⁴ No original, *cultural enterprises*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

classificações morais (oficiais),²⁵ inovação política e experiência de resistência se encontram e/ou se tencionam. Ao realizar esse exame, a Criminologia Cultural costuma focar seus esforços teóricos em contextualizar sentido e identidade construídos socialmente/culturalmente, enquanto investe metodologicamente em formas etnográficas, fundamentadas na tradição Weberiana da “*verstehende sociologie*” (ver Ferrell, 1997).

Por outro lado, embora o início da pesquisa na Criminologia Cultural tenha sido produzida nos Estados Unidos, uma vez que estava focada, predominantemente, em grandes grupos desviantes e marginalizados culturalmente em relação ao meio social (por exemplo, Ferrell, 1993/1996; Hamm, 1995: ver também Ferrell e Hamm, 1998),²⁶ mais recentemente, essa linha de pesquisa tem expandido o seu foco de análise, no sentido de incluir o espaço, o lugar e a geografia cultural; as contínuas transformações e flutuações associadas com o hipercapitalismo; as vicissitudes do poder, da resistência e do controle estatal; os conceitos de risco e práticas incorporadas, e uma série de outras áreas de aplicação. A força dessa “abordagem cultural”, portanto, está na forma como procura tratar o tema do crime e da criminalização, a partir de uma variedade de novas perspectivas e disciplinas acadêmicas. Com efeito, como já mencionei em outros estudos, sua finalidade é “manter *girando o caleidoscópio* das maneiras pelas quais pensamos sobre o crime e, mais importante, sobre as respostas jurídicas e sociais à quebra de regras” (Hayward e Young, 2007: 103).

Diante dessas orientações, a Criminologia Cultural tenta reorientar a criminologia, tendo em vista as mudanças sociais e culturais na contemporaneidade e, então, passa a imaginar uma teoria do crime e controle na *pós* ou na *modernidade tardia*. A respeito disso, a Criminologia Cultural contextualiza inúmeras transgressões comportamentais como tentativas para resolver os conflitos internos, que são eles próprios gerados pelas contradições e peculiaridades da vida contemporânea; em outros termos, a “Criminologia Cultural procura infundir a fenomenologia da transgressão contemporânea com uma análise sociológica da cultura na modernidade tardia” (Hayward, 2004: 9).

²⁵ No original, *moral entrepreneurship*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Em sentido literal, talvez se pudesse traduzir *moral entrepreneurship* como empreendedorismo moral. Todavia, esse sentido do termo estaria totalmente inadequado à realidade cultural da qual ele surge, uma vez que diz respeito à tentativa de indivíduos ou grupos de impor uma determinada visão (moral e oficial) de mundo como norma (regra), sobre outros indivíduos/grupos. Para atingir esse propósito, rótulos e dualidades como certo ou errado, normal e desvio, etc. são impostos e vistos como necessários, a fim de preservarem a manutenção dessa lógica de dominação social e/ou institucional.

²⁶ No original, *on rich, indexical cultural accounts of marginal deviant groups*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

Conceitos tais como sentidos pré-entendidos e/ou situados em um local, riqueza simbólica ou fluxo cultural²⁷ não possuem, em verdade, significado, se não puderem incorporar uma contínua e focada (atenta)²⁸ consideração e apreciação pelo *visual* (visualidade, mudança foco, etc.). Felizmente, os criminólogos culturais têm demonstrado um amplo interesse nas interações simbólicas e, ao mesmo tempo, nas formas como sentido e o poder são negociados e projetados por meio da produção massiva de um imaginário florescente nesse campo. Similarmente, a partir de uma perspectiva metodológica, a Criminologia Cultural está preocupada com as análises visuais, com as leituras e com as contraleituras das imagens e dos casos de estudos midiáticos/textuais imaginativos e suas desconstruções (ver Ferrell, 1999: 406-8 e *the international journal Crime, Media, Culture*). E como poderia ser algo diferente disso? Em nosso mundo contemporâneo do festival midiático e do espetáculo digital, a “história” do crime e do controle social é agora promovida tanto por meio da imagem quanto por meio da palavra. Consequentemente, criminólogos culturais utilizam a evidência visual do crime como um veículo crítico e pedagógico para iluminar o poder das imagens, capaz de moldar os entendimentos populares e as construções sociais do crime, do desvio e da punição.

De fotos de celulares e filmagens de vídeo nas zonas de combate do Iraque e do Afeganistão e, posteriormente, postadas on-line, até as filmagens desfocalizadas da CCTV²⁹ que impulsionam a lama de *shows* compilados como “*cops and robbers*”, transmitidos em tempo nobre televisivo (Fishman e Cavender, 1998; Rapaport, 2007), de momentos irreais de “*reality TV*” que formam nossos valores morais e normas sociais, até as representações estilizadas do crime e do poder nas revistas de quadrinho de super-heróis (Nyberg, 1998; Williams, 1998) e até mesmo nas folhas de rosto das revistas de Criminologia (Ferrell, Hayward e Young, 2008: 101-2), vivemos em um mundo no qual “a rua roteiriza a tela e a tela roteiriza a rua; [onde] não existe nenhuma sequência clara e linear, mas sim uma interação mutável entre o real e o virtual, o factual e o fictício. A sociedade da modernidade tardia está saturada de significados coletivos e impregnados com inseguranças simbólicas,³⁰ da mesma forma que as mensagens midiáticas e as tendências culturais estão em constante movimento, circulação e oscilação” (ibid: 123).

²⁷ No original, *situated meaning, symbolic richness, or cultural flow*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

²⁸ No original, *thoroughgoing*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

²⁹ No original, CCTV ou *closed-circuit television*, apresenta-se como uma das formas de controle social por meio do investimento em aparelhos de vigilância; sem tradução para a língua portuguesa (NT).

³⁰ No original, *symbolic uncertainty*, sem tradução para a língua portuguesa (NT).

Desnecessário é dizer que tais preocupações são vistas por alguns como um ornamento ou modismo passageiro,³¹ uma problemática marginal muito além do alcance e da competência da criminologia dominante ou institucionalizada (aquela interessada nas sanções do Estado). Mesmo assim, como os criminólogos culturais têm já advertido inúmeras vezes, deixar de lado essa perspectiva de análise para compreender a imaginação visual como uma criminologia decorativa ou estética é confundir método por significado. Em um mundo onde o poder é cada vez mais exercido por meio de representações intermediadas/midiatizadas³² e de produções simbólicas, batalhas sobre imagem, estilo e representação cultural emergem então como momentos essenciais de conflito pela negociação da realidade da modernidade tardia.

Em contrapartida, se a Criminologia Cultural é essencial para libertar a criminologia ortodoxa de suas amarras, é igualmente importante escaparmos das limitações associadas a existente escola tradicional do *crime e da mídia*. Em nossa opinião, essa relativa formulação de trabalho (seja como estudo quantitativo e *objetivo* dos meios de comunicação associados com a *análise do conteúdo*; a literatura dos *efeitos midiáticos*, de décadas atrás, que busca desenterrar ligações causais e tangíveis entre representações midiáticas e o posterior comportamento de suas audiências; ou ainda, pela tradição das *análises cultiváveis*³³ que procuram explicar como um excessivo medo do crime é produzido por um número abundante de histórias de crimes violentos que *induzem ansiedade*) está precisando, desesperadamente, de uma reinterpretação e de uma reinvenção. O objetivo deve ser ir além desse corpo teórico e estático do conhecimento e almejar, em vez disso, compreender e identificar as várias formas pelas quais os processos mediados/midiatizados de produção visual e de mudança cultural *constituem* agora a experiência do crime, do eu, e da sociedade em relação às condições da modernidade tardia. Essa é agora uma tarefa imprescindível à Criminologia.

³¹ No original, *frippery*, sem tradução para a língua portuguesa (NT).

³² No original, *mediated representation*, sem tradução para a língua portuguesa (NT). Refere-se não apenas a representações que intermediam visualmente o ato de enxergar e à imaginação decorrente do exercício de olhar, mas também tais mediações são construídas a partir das imagens distorcidas e facilmente maleáveis pelos meios de comunicação, que alteram, simbolicamente, o formato da imagem para gerar um ou outro sentido ou efeito específico em seus telespectadores.

³³ No original, *cultivation analysis*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Refere-se a uma linha de pesquisa tradicional, que examina os efeitos que são causados às pessoas que ficam durante longos períodos na frente da televisão e, por isso, entende que quanto mais tempo os sujeitos vivem a realidade que a televisão ou outros meios de comunicação apresentam, maior é a probabilidade de esses indivíduos acreditarem que suas realidades sociais estão alinhadas com aquela representada nesses espaços.

Isso porque, durante algum tempo, tradicionalmente, a Criminologia negou a devida atenção que o aspecto visual merece,³⁴ enquanto que, em outro lugar, no mundo do *Mediascape* – que está sempre em constante mutação – outros trabalhos, ao mesmo tempo a favor e contra o sistema da justiça criminal, estão plenamente conscientes do *poder da imagem* e de como ela pode ser usada tanto como uma ferramenta de controle quanto de resistência.

Consideremos: até que ponto a força policial ocidental e contemporânea (conjuntamente com a crescente expansão dos batalhões de segurança e das agências *parapolicing*)³⁵ agora utiliza tecnologias de vigilância e monitoramento de imagem em suas práticas diárias? Seja identificando *delinquentes conhecidos* a partir de sistemas de *vigilância algorítmica*; seja usando câmeras montadas nos painéis das viaturas policiais, seja utilizando gravações de vídeos em *custody suites*³⁶ e durante interrogatórios policiais; em todos esses casos há uso de tecnologia de imagem. Tirar fotos e filmar multidões de indivíduos em manifestações políticas e marchas de protesto; atuar como consultores na instalação e na operação de sistemas de CCTV urbanos, públicos e privados; realizar a implantação de câmeras de reconhecimento de placas de automóveis; mais casos de tecnologia de imagem. Mais exemplos estão na utilização de TV shows como *C.O.P.S* e *L.A.P.D: Life on the Street* por certas forças policiais, como ferramentas de recrutamento e como dispositivos de informação, para acompanharem o desenvolvimento de outros departamentos policiais;³⁷ e especialmente com a

³⁴ É claro, a Criminologia não é apenas a única ciência social culpada dessa prática. Com algumas exceções, a sociologia também tem ignorado o visual como uma fonte de dados primários, priorizando, ao invés disso, os dois pilares da pesquisa científica social, texto e estatística. Felizmente, temos visto nos últimos anos o florescimento de uma *sociologia visual*, extremamente avançada (ver Harper, 1998; Papedemas, 2002; Stanczak, 2007; especialmente o jornal *Visual Studies*). Uma exceção notável dentro da Criminologia, que merece destaque, é o amplo trabalho – dividido em três volumes e denominado de *Images of Crime* (2001, 2004, 2009) – editado por Telemach Serassis, Harald Kania e Hans-Jörg Albrecht.

³⁵ Refere-se às organizações *parapolicing*, consideradas legalmente como estando para além ou abaixo das e/ou dentro das agências de controle (*lato sensu*), a exemplo do aumento de policiais que deixam a carreira institucional e vão em direção de uma maior remuneração nas empresas que fazem segurança privada (no original, *private security*) ou, ainda, outros auxiliares burocráticos dentro da própria força de política; entre outras hipóteses.

³⁶ Refere-se a um espaço dentro das delegacias do Reino Unido (*UK*) que é destinado, provisoriamente, ao processamento de sujeitos que foram presos ou, ainda, indivíduos que esperam pelo pagamento de fiança. Por outro lado, não apenas no Reino Unido, mas é comum haver um lugar nas delegacias, de modo geral, reservado a essas finalidades e de forma a resguardar detentos temporários.

³⁷ E, então, é claro, passa a existir essa relação preocupante (e em grande parte despercebida ou não vista) entre as forças policiais e os executivos de televisão que estão envolvidos na produção da *verdadeiramente realidade* policial em programas televisivos – uma vertente de programação que se tornou tão popular que agora constitui um gênero próprio televisivo: o chamado *criminal vérité format* (um exemplo disso é o “verdadeiro” show da vida real policial, *C.O.P.S*, que gerou mais de 600 episódios e ganhou, como consequência desse processo, mais de \$200 milhões de dólares). Embora muitos desses shows tais como *World’s Wildest Police Videos* e *Police, Camera, Action* não sejam nada mais que

implantação de câmeras de gravação pessoais e miniaturizadas, montadas nos capacetes dos policiais de ruas (patrulhamento).³⁸ Está claro que a atividade policial é agora, demasiadamente, um trabalho visual. Frente a tudo isso, alguém poderia imaginar que estamos nos aproximando do momento no qual candidatos à carreira policial talvez tenham mais êxito ao se matricularem em cursos de estudos midiáticos do que ao se submeterem a treinamento e obterem um posterior diploma do sistema da justiça criminal!

No entanto, o poder da imagem – seja como uma fotografia da cena do crime, um fragmento de imagem de CCTV, com baixa qualidade e retirada de uma filmagem eletrônica (monitoramentos de vigilância) ou, ainda, seja via foto de uma perseguição de carros emitida pela câmera de um helicóptero policial – não é algo sobre o qual o Estado e os seus agentes possam ter completa amplitude ou controle. Pelo contrário, a força da imagem, o poder e o espetáculo visual é simplesmente excessivamente multidimensional. Nesse sentido, as imagens permeiam o fluxo do significado cultural de diversas formas, pois, do mesmo modo que elas podem ser empregadas a serviço do Estado, elas também podem ser usadas para criticá-lo ou descredibilizá-lo. Uma das tarefas da Criminologia Cultural, portanto, é insinuar esse fluxo. Dessa forma, nós devemos começar a utilizar as imagens e a cultura visual para atingir nossas próprias finalidades, dificultando a possibilidade de elas serem convertidas em incertezas e surpresas pela espiral entediante da cultura de massa. Por exemplo, da mesma forma que um grupo pode vir a ter o interesse em controlar ou manipular uma imagem de acordo com as suas próprias intenções, outro grupo pode roubá-la de volta e sujeitá-la a um sequestro cultural³⁹ e a um reverso radical de sentido.

Alguém que já tenha participado de uma marcha de protesto, de uma manifestação política ou mesmo de uma partida de futebol no Reino Unido durante os últimos anos está, sem dúvida, familiarizado com a presença de policiais fotografando e filmando essas cenas, com o propósito de vigiar e de controlar esses públicos. Todavia, enquanto para alguns tais práticas são apenas evidências ainda mais contundentes de que somos fiéis consumidores de um real

produções simples, baratas e sensacionalistas de perseguições de carros ou paradas (batidas) policiais no trânsito que deram errado, também existe outro fenômeno televisivo policial (no original, *ride along show*), no qual uma equipe de TV segue e filma policiais que estão atuando diariamente, do policial de trânsito ao manipulador de cães, ao esquadrão de helicópteros. O que é interessante sobre esses shows é a forma como são utilizados pelas próprias forças policiais tanto como uma forma de recrutamento visual de *sergeant* quanto como uma forma de *gerenciamento de imagens* – 30 minutos de vídeos promocionais midiáticos e amigáveis à atividade policial.

³⁸ No original, *beat officers*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

³⁹ No original, *cultural hijacking*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

Big Brother,⁴⁰ para outros, elas são excitantes o suficiente para nos motivar organização e resistência; uma maneira de praticamente invocar a citação/presságio de Jean Baudrillard (2005): “aqueles que vivem pelo espetáculo morrerão pelo espetáculo” (ver também Retort, 2004).

Dirigindo-se para um *Sushi* na *Second Avenue*, durante o verão de 2004, o nova-iorquino Alexander Dunlop se deparou, inadvertidamente, com uma manifestação contra a Convenção Nacional do Partido Republicano. Ao perceber o equívoco, Dunlop tentou sair da área de protesto, porém teve seu caminho bloqueado por um batalhão de choque⁴¹ que estava cercando as saídas (perímetros) do local. Tal acontecimento simboliza a famosa citação criminológica de Stan Cohen (1985), que diz “expandindo a rede de vigilância social e amarrando todos para dentro dela”,⁴² de um modo físico e bizarro, como explicação para essa implantação de mais de oito metros de cerca plástica, isolamento de contenção, e a posterior prisão de todos que se encontravam no “lado errado” dessa barricada improvisada (Clancy, 2007). Em poucos minutos, Dunlop foi preso, algemado e conduzido, à força, para dentro de um

⁴⁰ No original, *all-consuming Big Brother state*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁴¹ No original, *riot police*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Refere-se, geralmente, aos batalhões de choque, policiais treinados e especializados para o confronto, controle ou dispersão (repressão) das multidões, geralmente presentes nas manifestações, protestos, passeatas, etc.

⁴² No original, *widening the net and thinning the mesh*, sem tradução em língua portuguesa. Essa é uma conhecida frase do sociólogo e criminólogo Stan Cohen, o qual desenvolveu esses dois conceitos (*widening the net* e *thinning the mesh*), a partir de algumas linhas teóricas de Foucault sobre a sociedade moderna ou “disciplinar” (ver FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 232-239; 240 e ss.), porém, buscando explicar como é possível a vigilância (*surveillance*) ser capaz de gerar novas visões, mecanismos e práticas de controle social? Para Cohen, durante o século XX, houve um aumento significativo da criação e da utilização de meios informais de vigilância e, *lato sensu*, de controle social (“*dispersal of surveillance*”), tais como segurança privada, câmeras de vigilância, linchamentos, *neighbourhood watch*, etc. Como consequência desse processo de dispersão e de aumento do controle, o investimento nessa vigilância informal ou comunitária expandiu o sistema formal da justiça criminal (as prisões, por exemplo) para além da esfera institucional (*widening the net*), motivo pelo qual as pessoas são atraídas ao projeto de controle do espaço urbano e não apenas os policiais ou outros agentes credenciados e treinados para essa função. Assim, o aumento do número de desviantes cresce em relação a proporcional elevação ou investimentos nos meios de segurança informal de controle, haja vista que os sujeitos do setor informal não têm imunidade institucional para reprimir práticas desviantes ou violentas (não são agentes oficiais das instituições formais de controle). Por esse motivo, ocorre então um segundo resultado, o nível de intervenção institucional precisa ser mais acentuado, pois o Estado necessitará reprimir tanto aqueles desviantes que eram capturados pelas agências de controle formal quanto agora os novos desviantes que assumiram o projeto panóptico de vigilância para si (*thinning the mesh*). Sobre essa breve explicação e sobre as razões pelas quais, segundo Cohen, os indivíduos tendem a focar e a investir mais na questão do controle social do que no desvio, apontamos a leitura (COLEMAN, Roy; MCCAILL, Michael. *Surveillance and Crime: key approaches to Criminology*. London: SAGE, 2011, p. 18 e ss.). Sem esquecer, é claro, uma revisão mais detalhada desses conceitos e outro importante, a fragmentação das fronteiras (“*boundary blurring*”) formais e informais de vigilância, entre outros (ver COHEN, STAN. *Visions of Social Control: Crime, Punishment and Classification*. Oxford: Polity Press, 1985, p. 35 e ss.; 43-44; 231 e ss.) (NT).

ônibus e transferido para um centro de detenção temporário no *Pier 57*. Detido durante a noite, ele foi eventualmente indiciado por perturbação da paz, por resistir à prisão, por protestar sem permissão das agências de controle e por obstrução de ação governamental.⁴³

Quando o advogado de Dunlop, Michael Conroy, contestou a prisão, foi-lhe entregue uma fita oficial da política sobre a manifestação, mostrando a prisão de seu cliente e seu posterior processamento. Por outro lado, apesar de ela fazer parte do registro de evidências policial, ela estava seriamente avariada. Continha um número significativo de cortes ou pulos de imagens, que omitiam o fato de Dunlop ter requisitado informação aos policiais acerca de como poderia sair daquela passeada, bem como outro momento importante quando ele finalmente, de forma muito tranquila, conformou-se com a prisão indevida. Em síntese, a fita que continha a filmagem policial do evento tinha sido seletivamente editada. Foi então que o advogado de Dunlop entrou em contato com Eileen Clancy, uma das figuras principais do *I-Witness video*, um grupo ativista especializado em filmar eventos que potencialmente possam gerar violações às liberdades civis. Antecipando possíveis problemas, *I-Witness video* vinha organizando *workshops* e treinado equipes de *videographers*,⁴⁴ no sentido de prepará-los para atuar nas filmagens em eventos, como no caso de Dunlop ou em outros protestos, que poderiam ser usados, em algum momento, pela defesa de acusados contra prisões em massa. Essa colaboração resultou no encontro inesperado de um verdadeiro *tesouro de centenas de fitas clandestinas* (sem dono específico), nas quais uma delas continha os momentos vitais e desaparecidos da prisão de Dunlop. Subsequentemente, Conroy utilizou a filmagem para absolver seu cliente, de forma bem-sucedida; porém não parou por aí. Como consequência das ações e dos esforços coordenados pela *I-Witness video*, pelo *National Lawyers Guild* e por outros grupos, a grande maioria dos processos interpostos contra os detidos naquela Convenção foram, posteriormente, rejeitados.

Mais ou menos um ano depois, ocorreu outro incidente similar ao caso de Dunlop, que, novamente, ilustra como o poder da imagem está sendo democratizado ainda mais, como resultado do olhar panóptico da cidadania digital. É 28 de julho de 2008 e a *Times Square* é

⁴³ No original, *disorderly conduct, resisting arrest, parading without a permit, and obstructing government administration*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁴⁴ Refere-se às pessoas que são treinadas no campo da videografia para produzir, filmar, compreender a gravação de imagens em mídias físicas e/ou eletrônicas, as manipulações da imagem, entre outras finalidades.

inundada por centenas de ciclistas, já que o grupo ativista Massa Crítica⁴⁵ organiza um dos seus encontros mensais. Durante o percurso, o ciclista engajado Christopher Long, de 29 anos, é envolvido numa colisão com o policial novato Patrick Pogan, da *NYPD*.⁴⁶ O clima já estava extremamente tenso entre a *NYPD* e a Massa Crítica desde 2004, quando, naquela ocasião, 250 ciclistas foram presos por transitar ou fazer parte de um movimento sem permissão ou autorização governamental, durante uma manifestação de protesto contra a mesma Convenção Nacional Republicana, acima mencionada. Talvez não cause nenhuma surpresa, então, que Long foi preso e indiciado por “*Attempted Assault in the Third Degree*”, resistir à prisão e por causar perturbação da paz.

No entanto, em alguns dias após o incidente, um vídeo da colisão (filmado por um turista) apareceu. Essa filmagem revelou que, longe da culpa recair sobre Long, a “colisão” foi causada, deliberadamente, pelo policial Pogan, que derrubou violentamente Long de sua bicicleta, jogando-o em direção ao pavimento (Eligon e Moynihan, 2008). Em poucos dias, a história ganhou destaque e foi publicizada por ativistas digitais, tais como *Glass Bead Collective*, *TIMES UP Video Collective* e *I-Witness Video*, grupos esses experientes em utilizar a imagem em favor da defesa das liberdades civis. Essa pequena colisão começou a gerar grandes manchetes de notícias (no momento da escrita deste texto, mais de 1.6 milhões de pessoas já visualizaram a imagem desse incidente no *YouTube*) – que se traduziram, finalmente, em um grande problema para o policial Pogan.

Assim sendo, temendo que essa situação ganhasse ainda mais notoriedade, Pogan foi primeiramente suspenso da atividade policial pela *NYPD* e, posteriormente, indiciado pelo

⁴⁵ No original, *Critical Mass*, traduzido como Massa Crítica para o português. Refere-se ao já conhecido movimento social e ecológico *Critical Mass*, iniciado em 1992, na região da *Bay Area*, *San Francisco*, e comumente denominado pelos ativistas de “coincidência organizada”, que conta com a adesão de centenas de ciclistas que participam de um encontro realizado mensalmente em países como Europa, Estados Unidos, Austrália, Nova Zelândia, países da América do Sul, entre outros. De acordo com Ferrell, esse movimento político-anárquico (urbano) foi motivado, principalmente, pelo sentimento de tragédia individual e pelo sentimento da já real morte ecológica do Planeta, porém, foi ganhando cada vez mais, ao longo do tempo, uma conotação de celebração, na qual é festejada nesses encontros a espontaneidade e a libertação das amarras de um mundo dominado pela aceleração das máquinas (representada pelos carros, por exemplo). É possível dizer que é um movimento descentralizado que se organiza, espontaneamente, tomando decisões e negociando estratégias ativistas durante o percurso de bicicleta, objetivando algo para além do mero bloqueio de carros ou do tráfego, uma reunião em face de um único espírito ou energia comum (excitante): “nós não estamos bloqueando o tráfego”, “nós somos o tráfego”. Mais detalhes em (FERRELL, Jeff. *Tearing Down The Streets: Adventures in Urban Anarchy*. New York: Palgrave/St. Martin’s Press, 2001, p. 105 e ss.) (NT).

⁴⁶ Refere-se ao Departamento de Política de Nova York (*NYPD*).

Manhattan grand jury, pelas práticas de falsificação de boletim de ocorrência e lesão corporal.⁴⁷ Nas palavras de uma das ativistas do grupo *I-Witness*, Eileen Clancy, “esse indiciamento é uma conquista (sinal) para os ativistas digitais. Apesar da abundância de vídeos mostrando que os policias costumam fabricar falsas acusações contra pessoas presas em manifestações, na cidade de Nova York pelo menos, nós nunca antes havíamos conseguido o indiciamento de um policial que mentiu em um relatório oficial” (Clancy, 2008).

De qualquer sorte, assim como esses blogueiros e ativistas digitais (visuais/vídeo),⁴⁸ os criminólogos culturais devem também trabalhar em atenção aos processos culturais midiáticos e seus funcionamentos⁴⁹ para utilizar o poder da imagem como uma ferramenta de compreensão e de monitoramento dos problemas que cercam o entorno do crime e da justiça criminal (ver Hoffman e Brown, neste volume).⁵⁰

Por outro lado, o foco deste livro não é especificamente o ativismo digital (ver Gregory *et al.*, 2001 e Harding, 2001 para fins de instruções úteis nesse campo; e relacionadamente David, 2007)⁵¹, mas sim, como já afirmei anteriormente, o objetivo desta coleção é chamar a atenção, mais genericamente, para *a importância da imagem dentro da Criminologia*. Nesse sentido, entendemos que dada a posição ascendente da imagem/visual na cultura contemporânea, é cada vez mais importante que *todos* os criminólogos estejam familiarizados com as várias formas em que *crime* e *história do crime* são imaginadas, construídas e

⁴⁷ No original, *police report and assault*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁴⁸ No original, *video bloggers and activists*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁴⁹ No original, *become the media*, sem tradução em língua portuguesa. Embora a tradução literal pudesse ser que os criminólogos culturais devem *se tornar a mídia*, essa frase seria complementemente oposta ao trabalho da Criminologia Cultural, tanto para Hayward quanto para Hoffman e Brown. Assim sendo, uma vez que não seria lógico que os criminólogos culturais se transformassem naquilo que criticam, devem sim estar atentos para aquilo em que estão imersos culturalmente, isto é, para que seja possível compreenderem os processos ou eventos produzidos e manipulados pela mídia, que alteram nossa atenção/consciência/identidade (“*awareness*”) em relação às novas e excitantes condições impostas pela sociedade contemporânea da modernidade tardia, tendo em vista o constante (re)significado e as crescentes trocas de pele de sentido, que ocorrem na imagem do crime e do controle social (HOFFMAN, Bruce; BROWN, Michelle. *Staging an execution: The media at McVeigh*. IN: HAYWARD, Keith J; PRESDEE, Mike. *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. New York: Routledge, 2010, p. 156 e ss.). Sem esquecer (FERRELL, J.; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. *Cultural Criminology: an invitation*. London: SAGE, 2008, p. 4-5) (NT).

⁵⁰ A essa altura, somos obrigados a mencionar o trabalho de Hughes Leglise-Bataille, o fotógrafo que tirou a foto da capa principal desta obra. Um especialista na área fotográfica dos protestos e dos tumultos civis, o trabalho de Hughes transcende, de forma consistente, a divisão entre arte e política.

⁵¹ Ver também Alfonso *et al.* (2004) e Pink (2006) para introduções nesse campo etnográfico de vídeo, um método de pesquisa social que busca “capturar os detalhes e nuances das interações sociais em um contexto mais intenso que as descrições auditivas ou escritas” (Rhodes e Fitzgerald, 2006: 351).

*enquadradas/incriminadas*⁵² dentro da sociedade moderna. Esta coletânea, portanto, oferece aos criminólogos, sejam eles acadêmicos ou estudantes, cientistas políticos/legisladores ou teóricos de qualquer natureza, uma visão mais geral dessa dinâmica relacional, no sentido que tem teorizado sobre o paradigma crítico conhecido como *Criminologia Cultural*.

Em contrapartida, não é suficiente teorizar ou investigar a visualidade (*visual/estilo*). Embora esta coleção certamente ajude o leitor a descobrir as preocupações sociais e ideológicas que, frequentemente, estão escondidas e que sustentam as imagens do crime, da violência e da transgressão, ela tem outro propósito: apontar o caminho inicial para aqueles interessados em embarcar em suas próprias análises visuais, a partir dos estudos da Criminologia Cultural. Dado o número extenso de criminólogos acadêmicos e uma vasta maioria de estudantes em criminologia que têm pouca ou nenhuma experiência com os estudos midiáticos, e menos ainda com as análises visuais e culturais, este livro irá assinalar e articular algumas linhas teóricas e metodológicas relevantes, bem como alguns dos problemas enigmáticos, associados à pesquisa do processo viciosamente repetitivo e espiral (circular),⁵³ decorrente da relação entre crime e mídia (ver Manning, 1998, Ferrell, Hayward e Young, 2008: 129-37). Para concretizar essa intenção, cada capítulo possui uma breve seção de *Reflexões Metodológicas* que oferece algumas linhas teórico-metodológicas e conselhos para aqueles que desejam realizar seus próprios projetos criminológicos, com foco no visual.

A partir dessas delimitações é que serão compostos os vários capítulos desta obra. Todavia, antes de apresentar os respectivos ensaios, uma breve consideração sobre o que você não encontrará neste livro. Tal como acontece com qualquer texto, há apenas um número limitado de exposições que podem ser abordadas de forma minimamente detalhada e, por isso, é inevitável que certas áreas relacionadas não sejam contempladas neste espaço. Assim sendo, você não encontrará, por exemplo, qualquer atenção específica a respostas psicológicas e comportamentais que circundam a relação entre imagem e observador/expectador ou, ainda, questões teóricas cinematográficas como técnica cinematográfica, semiótica interpretativa psicanalítica,⁵⁴ ideologia⁵⁵ ou *desejo narrativo*, etc. Além disso, o escopo deste livro também

⁵² No original, *framed*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Refere-se tanto à capacidade técnico-científica e audiovisual de focalizar um *frame* ou *pixel* de uma imagem (fragmento tecnológico) quanto à manipulação midiática de incriminar alguém ou alguma coisa por meio da arquitetura excitante, cultural e complexa de uma imagem visual.

⁵³ No original, *research into the looping and spiralling processes of the crime-media nexus*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁵⁴ Para uma melhor reflexão de como compreender e empregar semiótica em pesquisas criminológicas (visuais), ver Mariana Valverde's *Law and Order: Images, Meanings and Myths* (2006, capítulos 2 e 3).

não se amplia para incluir estética, história da arte ou as diferentes relações entre imagens e pessoas ao longo da história. Tampouco tenta resolver a confusão teórica, envolvendo o debate sobre os efeitos dos meios de comunicação social ou sobre a disputa em curso, dentro dos estudos culturais, acerca da distinção entre a denominada *alta* e *baixa* cultura(s).

No mesmo sentido, não fazemos nenhuma reivindicação para resumir o conjunto volumoso de pesquisas produzidas pelos diversos e diferentes campos que constituem os estudos das mídias visuais. Ademais, não procuraremos condensar a pesquisa criminológica, específica e empírica, sobre a representação do crime pela mídia (ver Ericson, 1995; Kidd-Hewitt e Osborne, 1995; Reiner, 2002; Carter e Weaver, 2003; Jewkes, 2004; Boyle, 2005; Trend, 2007; e Carrabine, 2008 para eloquentes e compreensivos resumos).

Ao contrário de todas essas não intenções, optamos sim por desenvolver nossa própria perspectiva de análise já declarada, compreender os nuances teóricos e metodológicos implicados na relação entre a *Criminologia Cultural* e a *imagem/o visual*. Para concretizarmos esse propósito, reunimos uma lista impressionante de acadêmicos respeitáveis e renomados, conhecidos especialmente na Austrália, no Continente Europeu, na América do Norte e no Reino Unido, em face de seus trabalhos investigativos (achados)⁵⁵ na Criminologia Cultural. No entanto, *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image* não é somente mais uma coletânea de ensaios *sexy*, nos quais se permite que cada autor tenha total liberdade para satisfazer seus próprios interesses de pesquisa. Em vez disso, almejando buscar um determinado grau de consistência; a finalidade desta obra é a criação de uma coleção de tópicos coesos que, quando analisados conjuntamente, oferecem novos e inéditos fundamentos para a Criminologia Cultural, sem nunca parecerem algo esotérico ou abstrato.

Por outro lado, é preciso realizar um alerta: esses doze ensaios não devem ser compreendidos como trabalhos definitivos e acabados que representam a Criminologia Cultural e o visual – longe disso. É o oposto, precisam ser vistos de forma muito mais sugestiva do que como um diagrama gráfico de um sistema; uma série de metáforas, em vez de uma acumulação de modelos estáticos. Do contrário, se não estivermos engajados no estudo da fluidez da

⁵⁵ No original, *interpellation*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁵⁶ No original, *insightful*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Trata-se de um termo que talvez pudesse ser traduzido como “achado”, inquietante ou preciso (trabalho, nesse caso), uma linha investigativa que consegue “iluminar” ou visualizar preocupações escondidas dentro dos tecidos sociais, etc. Em contrapartida, nenhuma dessas interpretações condiz com o sentido original do termo, uma vez que ele é usado para designar um sentimento de “estalo” mental, uma epifania súbita ou diferenciada em relação a uma determinada tradição de estudos, a partir de pesquisas, reflexões, entre outros processos catalisadores desse efeito.

cultura contemporânea, dentro dessas delimitações, corremos então o risco de materializar apenas nossos próprios entendimentos lineares e fechados⁵⁷ ou, ainda, arriscamos esquecer que esses apontamentos são, na melhor das hipóteses, visões momentâneas diante da construção emergente do significado coletivo.

Esta coletânea de artigos inicia com dois capítulos sobre foto/fotografia (imagem e *práxis*, respectivamente). Dessa forma, com a finalidade de construir uma imagem do *espetáculo* fotográfico e de suas práticas em relação à arena do crime e da punição, Phil Carney inicia a coletânea com um trabalho que nos leva a uma jornada histórica desde a invenção fotográfica em 1839 até o nosso mundo contemporâneo e mediado/midiatizado pelos entretenimentos digitais da modernidade tardia. Por meio de um rico relato de como os antropólogos coloniais, os positivistas criminais e outros procuravam utilizar a fotografia como um auxílio à ciência da identificação, bem como com o aumento e o destaque no uso de fotografias em jornais, e também devido à própria emergência dos *paparazzi*, Carney afirma que a onipresença dessa história decorre do modo como a fotografia (imagem) tem sido funcionalizada para *a produção de práticas sociais*. Nesse caso, a produção de um *espetáculo* moderno que gira em torno dos teatros do crime e da punição são constituídos a partir da força performativa fotográfica associada com as dinâmicas festivas do desejo e do poder.

Ainda sobre essa imagem moderna, por excelência – a fotografia –, mas modificando o foco das lentes, Jeff Ferrell e Cécile Van de Voorde exploram em seu capítulo a tradição da fotografia documental. Ao revisarem célebres estudos fotográficos, tais como os dos fotógrafos W. Eugene Smith, Robert Capa e Henri Cartier-Bresson, os autores pretendem demonstrar como nas mãos de um profissional habilidoso, a fotografia se torna um arquétipo capaz de capturar e de condensar o conhecimento visual. No entanto, essa não é uma história didática. Em uma compreensiva seção metodológica, Ferrell e Van de Voorde oferecem conselhos aos criminólogos culturais sobre como eles podem realizar seus próprios fotodocumentários; aprendendo como clicarem no obturador que controla a lente e a luminosidade da câmera,⁵⁸ em seus próprios *momentos decisivos*, sejam eles eleitos ou encontrados em uma cozinha

⁵⁷ No original, *reifying*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁵⁸ No original, *camera shutter*, traduzido como obturador para a língua portuguesa (NT). Refere-se a uma parte vital da estética de uma câmera fotográfica, o obturador (*shutter*) é responsável por controlar, a partir da ativação do botão de tirar foto, quando as suas pequenas pás, na parte interior e atrás da lente (visor) da câmera, vão abrir ou fechar para captar a imagem. Além disso, é esse dispositivo que permite que a luz passe pela lente da câmera, por um determinado período, resultando no congelamento da imagem que se deseja obter.

comunitária, em uma manifestação política, em uma esquina de rua, ou nos degraus dos tribunais criminais.

Dando sequência às análises de como as fotografias (imagens) são utilizadas para capturar a vida social e pessoal, de específicas e particulares formas e ângulos, respectivamente, Philip Jones e Claire Wardle evidenciam em seu capítulo como as representações fotográficas de criminosos (quando justapostas com texto, manchetes exclusivas de destaque jornalístico e legendas de acompanhamentos) são manipuladas por jornais sensacionalistas, a fim de que possam moldar a opinião popular sobre crime, justiça e ações ilegais/erradas.

Continuando a denunciar essas manipulações jornalísticas e midiáticas, mas escolhendo focar, em especial, na cobertura pictórica de três jornais britânicos de centro-direita sobre o famoso julgamento dos homicídios em Soham, os autores Jones e Wardle descobrem uma evidência perturbadora de como as técnicas de formatação jornalísticas estimulam os leitores a tirarem conclusões inteiramente enganosas sobre a realidade do caso e de seu prosseguimento. Dada à influência da imprensa *tabloid*, talvez cause estranheza aos leitores o fato de que os estudiosos da mídia tenham a tendência de ignorar o poderoso impacto do *layout* da página⁵⁹ e das montagens de imagens na produção/perpetuação do espetáculo de noticiários. Assim, diante dessa lacuna, este capítulo fornece uma correção já há muito tempo necessária de análise.

Um segundo lote de três capítulos, nas palavras de Majid Yar, leva a Criminologia Cultural para o cinema. O autor constrói a cena de suas interlocuções argumentando que uma

⁵⁹ Tendo em vista os objetivos teóricos e metodológicos da obra coletiva *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, amplamente advertidos neste capítulo, entendemos que é necessário realizar um esclarecimento sobre esse poder em potencial do *layout* de uma determinada página. Assim sendo, chamamos a atenção para o fato de que esse *layout* não deve ser compreendido como um local aleatório e formal no qual figuras, imagens, cores ou qualquer outra gravura ou símbolo são posicionados despreziosamente ou, mesmo, seja visto como um mero objeto estático, em que também se visualizaria tais representações de forma linear. É o oposto, o poder em potencial da utilização desse espaço reside na maneira com que ele pode servir como um local específico de produção e de reprodução de uma cultura visual, na qual não apenas traçados, esquemas, fotos ou imagens são expostos na página, mas o que existe é a real capacidade de tal organização em traçar, esquematizar, fotografar ou desenhar representações individuais/sociais em nossa imaginação. E é dentro desse processo que estamos sujeitos a manipulações externas e mediadas/midiatizadas (NT). Acerca das falsas e virtuais (reais) impressões ou representações que adquirimos, de modo instantâneo, ao olharmos para uma imagem na página (*layout*) (JONES, Philip J.; WARDLE, Claire. *Hindley's ghost: the visual construction of Maxine Carr*. IN: HAYWARD, Keith J; PRESDEE, Mike. *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. New York: Routledge, 2010, p. 54 e ss.).

contínua e focada (atenta)⁶⁰ compreensão cinematográfica da construção do crime (em suas múltiplas dimensões) deve ter um papel central no projeto da Criminologia Cultural. As investigações de Yar começam pela revisão das tradicionais abordagens da ciência social em relação aos estudos cinematográficos (análises de conteúdo, análises tradicionais e marxistas de filme e, finalmente, um panorama pós-moderno da perspectiva cultural cinematográfica), para então sugerir que o melhor caminho a seguir para a Criminologia Cultural é poder transcender esses modelos a fim de desenvolver um novo *quadro sintético e crítico para as análises de filmes cinematográficos sobre o crime*. Em uma crítica abrangente dos filmes violentos de *Hollywood*, que englobam ofertas tão diversas como *Bad Lieutenant* e *Catch Me If You Can*, Yar realiza uma análise distintiva e alternativa para visualizarmos os filmes que envolvem crime, de forma a capturarmos a riqueza e a diversidade dos estudos cinematográficos e, simultaneamente, o reconhecimento dos modos pelos quais eles desempenham uma função mais ampla nas políticas da lei, da ordem e da punição.

Ainda sobre os filmes de *Hollywood*, mas mudando de estratégia, o capítulo de Alison Young prefere focar mais em torno da relação entre o espectador e a imagem. Com base na tradição da *estética criminológica* (ver Young, 2004), Young almeja descobrir como lei, violência e justiça aparecem e reaparecem na imagem da tela, a fim de criar abertura e dar acesso à dimensão *afetiva* do crime e às suas estruturas de identificação. Para Young, as emoções que assombram a imaginação pública estão interligadas às dinâmicas midiáticas – as quais por ela são chamadas de *processos afetivos* associados à representação do crime. Por esse motivo, o capítulo da autora chama a atenção para essa urgência teórica, no sentido de desafiar os criminólogos culturais a seguir a sua linha de análise, fazendo da dimensão afetiva o ponto de partida para as questões futuras acerca da imaginação cinematográfica da justiça e da injustiça.

Finalmente, no último capítulo deste lote de trabalhos, sobre a Criminologia Cultural e o cinema, Alexandra Campbell utiliza o filme hollywoodiano *The Siege* como um caso de estudo, a fim de ilustrar de que forma ideologias políticas e nacionalistas interagem com o *roteiro cultural*.⁶¹ Para Campbell, os significados produzidos por meio de filmes como *The Siege*, famosa obra cinematográfica de suspense dirigida por Edward Zwick, em 1998, que narra a história de sucessivos ataques terroristas à cidade de Nova York, não permanecem confinadas ao mundo

⁶⁰ No original, *thoroughgoing*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁶¹ No original, *cultural script*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

da ficção. É o oposto, elas fornecem as lentes ou estruturas⁶² necessárias à interpretação de eventos e de identidades, obrigando-nos, insidiosamente, a compreender o mundo de maneiras específicas. Além disso, a autora afirma que o filme *The Siege* é uma expressão clara de um antigo olhar hollywoodiano *orientalista*, que procurava estereotipar muçulmanos como *outros perigosos*⁶³ ou *inimigos*. Com o objetivo de desconstruir esse filme, tendo por base análises semióticas e textuais, o capítulo envolvente de Campbell passa a ilustrar como tais imagens e narrativas dos *Muslim Other* servem, em última hipótese, para reafirmar falsas compreensões sobre medidas terroristas e contraterroristas, reforçadas dentro da imaginação pública.

Saindo dos filmes de Hollywood e indo em direção às imagens do crime e da lei em obras de arte, Chris Cunneen argumenta, em seu capítulo, que a Criminologia Cultural inaugura um novo espaço de compreensão do crime, em que a imagem é produzida por aqueles que são vítimas do crime e, ao mesmo tempo, não têm acesso a outros canais de comunicação dentro das instituições sociais e políticas dominantes. Ao utilizar uma série fascinante de obras de arte dos aborígenes australianos como dados de pesquisa, Cunneen demonstra de que forma alguém pode utilizar essas imagens tanto para criticar a irracional imposição da lei colonial sobre o modo de vida aborígene quanto, principalmente, como um poderoso meio de expressão das nuances e das sutilezas, geralmente negligenciadas, da lei e da cultura aborígene.

Posteriormente, Stephen Muzzati também embarca em uma leitura flexível acerca de alguns artefatos culturais,⁶⁴ porém, desta vez, o tema escolhido pelo autor toma uma forma

⁶² No original, *framework*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Nesse caso, devido ao contexto da discussão, esse termo foi traduzido como *estrutura*. Por outro lado, *framework* poderia designar múltiplas traduções possíveis, a exemplo: enquadramento, sistema, foco ou arquitetura de trabalho, conceito de estudo, corpo teórico e/ou metodológico, etc. Assim, não há uma tradução direta da expressão para a língua portuguesa.

⁶³ No original, *dangerous Other*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Refere-se, especialmente, ao contexto binário, criminológico e “racional”, ainda predominante como crença social na modernidade tardia, na qual preponderam sistemas de classificações formais (instituições) e informais (práticas sociais) que buscam tanto distinguir atitudes ou comportamentos quanto governar os sujeitos dessa modernidade por meio de uma possível distinção objetiva e maniqueísta entre você e eu, nós e eles, *eu* e o *outro*, nós (bons) e eles (maus), etc. Sobre esse processo de distinção individual/social dos “otherings”, bem como sobre os seus processos de neutralização (do outro), no âmbito da Criminologia Cultural, apontamos o reconhecido trabalho (YOUNG, Jock. *The vertigo of late modernity*. London: SAGE, 2007, p. 5 e ss.; 35-36).

⁶⁴ No original, *cultural artefacts*, traduzido como artefatos culturais em língua portuguesa (NT). Apesar de ser um termo de difícil tradução, ele é geralmente utilizado nas ciências sociais para enunciar um objeto produzido ou criado pelo homem, o qual, uma vez examinado, pode revelar a cultura e o funcionamento (práticas) daqueles que interagem com ela. Nesse sentido, é possível compreender a expressão como um espaço de arte, em que são produzidas construções humanas ou mesmo locais socioculturais que revelam os costumes de um determinado grupo, subgrupo, classe, entre outras distinções.

mais onipresente e corrosiva. Enquanto a cultura propagandística⁶⁵ (anúncios) rodeia cada instante de nossas vidas, ocupando as páginas dos jornais e revistas, saturando nossa programação televisiva e nosso *surfing* na rede,⁶⁶ transformando cada vez mais nossos espaços públicos em plataformas corporativas (*outdoors*); essas propagandas têm estado sujeitas, surpreendentemente, a pouquíssimas análises criminológicas. Alguns, é claro, afirmarão inclusive que há uma boa razão para isso: o que, afinal, os comerciais têm a ver com a Criminologia?

Uma vez que os criminólogos culturais precisam enfrentar esse questionamento, o inquietante ensaio de Muzzati contribui para essa parcela crescente de interesse nas pesquisas da Criminologia Cultural, procurando explorar e criticar o aumento no uso da transgressão como fundamento da imaginação visual, em meio à cultura propagandística contemporânea (ver, por exemplo, Presdee, 2000; Hayward, 2004). Ademais, focando especialmente nos comerciais automobilísticos, Muzzati mostra como, diante de uma tentativa desesperada de impulsionar as vendas supérfluas dos veículos utilitários esportivos e dos carros luxuosos e eficientes (ineficientes) na redução do consumo de combustível,⁶⁷ os anunciantes, na modernidade tardia, agora baseiam regularmente suas campanhas de anúncios e de *marketing* publicitários na apologia à transgressão e ao crime, aliados a evidentes temas visuais que simbolizam a desobediência.

Em outra perspectiva, o capítulo de Bruce Hoffman e Michelle Brown desvia a nossa atenção das representações figurativas e imaginárias do crime e da resistência, para nos remeter ao tema anterior da fotografia (ou, mais precisamente, visual) do documentário. Ao empregarem as *novas tecnologias de produção do cinema digital*, os autores pretendem demonstrar, como consequência da *revolução digital*, que atualmente é possível – ou melhor, absolutamente aconselhável – que os criminólogos culturais pensem em produzir *suas próprias notícias-documentários*,⁶⁸ sejam elas curtas ou longas. A partir de suas próprias experiências,

⁶⁵ No original, *advertisements*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁶⁶ No original, *web surfing*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁶⁷ No original, *fuel-inefficient luxury cars*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁶⁸ No original, *newsmaking documentaries*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Gostaríamos de ressaltar que, no âmbito jornalístico, existe uma teoria denominada de *newsmaking*, a qual desenvolve a noção de que as notícias emanadas pelos meios de comunicação são o resultado de uma determinada rotina ou escala de produção industrial. Nesse sentido, em face do abundante volume de acontecimentos da vida diária, esses meios só poderiam funcionar a partir de uma estrutura (industrial) que procura organizar as notícias, segundo o grau de sistematicidade, em relação ao quão relevantes elas são para a sociedade, etc. Por outro lado, tendo em vista as análises abordadas neste artigo, bem como os objetivos da própria coletânea da obra em estudo, tal processo de criação de notícias não está isento de

documentando⁶⁹ o circo midiático que envolveu a execução do homem-bomba de Oklahoma, Timothy McVeigh, em 2001, os Professores Brown e Hoffman oferecem reflexões e conselhos sobre como os filmes-documentários são capazes de funcionar tanto para desafiar quanto para desestabilizar o conjunto dominante de significados que sustentam os principais discursos midiáticos.⁷⁰

Por fim, dizemos que nenhuma coleção preocupada com a forma como o crime é imaginado estaria completa sem um capítulo acerca da representação da transgressão e do desvio na internet – esse certamente sendo o local mais fértil nas sociedades para a propagação de um imaginário violento. Assim, Damian Zaitch e Tom de Leeuw analisam a construção, o desempenho e a recriação de identidade por grupos de futebol *hooligan*⁷¹ (especialmente os expectadores futebolísticos *casuais holandeses* ou *hard-core*, e os *Barras Bravas* argentinos), na internet. Dessa forma, por meio de uma dissecação minuciosa de fotografias, de montagens de

manipulações de imagem (imaginação), uma vez que o setor industrial não existe faticamente, senão através dos humanos que o compõe (falibilidade, interesses em disputa, etc.). Em outras palavras, nenhuma imagem é estática, toda representação visual realizada pelo olhar (lente) de uma imagem pode ser criada artificialmente, no sentido de gerar esse ou outro efeito em seu expectador/consumidor, haja vista que, como defende Hayward, o real e o irreal (virtual), a imaginação (visual) e sua real representação estão embaralhadas diante das condições de fluidez, de dinamicidade, de tédio e de excitação na modernidade tardia. Assim sendo, a importância de estudar, do ponto da Criminologia Cultural, a visualidade da imagem do crime e do controle social não está em pensarmos o que uma imagem pode ou não representar, mas quais são as lentes (condições, impactos) da modernidade tardia que estamos deixando de analisar, em prol da perpetuação de uma narrativa, comercial e culturalmente excitante, que nos é vendida pela mídia, em geral, e que, assim, empacota um determinado modelo de crime, criminoso, controle social, etc., que pouco corresponde ao encontro de uma explicação coerente, teórica e metodologicamente adequada em relação ao fenômeno complexo da violência e o seu impacto cultural. Por esse motivo, Hayward (e os autores, Hoffman e Brown) não está nos advertindo em relação ao fato de que os criminólogos culturais devam se tornar jornalísticos e terem, por exemplo, suas análises submetidas ao seu próprio setor industrial (criminológico), ortodoxo ou administrativo (dados estatísticos), porém que está na hora dos criminológicos aprenderem a documentar o seu próprio material de trabalho (o crime e o controle social) de um modo tão inovador e excitante quanto a mídia, porém sem ser conivente ou sem alimentar, como no caso do setor midiático, os discursos populistas do senso comum. Mais detalhadamente em outro trabalho (FERRELL, J.; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. *Cultural Criminology: an invitation*. London: SAGE, 2008, p. 56 e ss.; 123 e ss.).

⁶⁹ No original, *videoing*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁷⁰ No original, *mainstream broadcast media*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁷¹ Tradicionalmente, esses grupos são vistos como representantes de um movimento de desordem, de violência ou de destruição comportamental, praticados por expectadores em eventos no futebol. Porém, perante a Criminologia Cultural, expressam mais precisamente uma forma de autoexpressão cultural no âmbito futebolístico (*football hooliganism*), hiperaumentada (excitante) na modernidade tardia, e não como geralmente são vistos pela mídia, de forma estigmatizada, cuja intenção seria o prazer (“doentio”) pela desordem coletiva. Trata-se, portanto, do prazer em transgredir normas sociais e/ou jurídicas (racionalis e tediosas), implementadas por diferentes instituições sociais (HAYWARD, Keith J. *City limits: crime, consumer culture and the urban experience*. London: Cavendish, 2004, p. 147-149; 150-151) (NT).

imagens, de postagens de vídeo e outras formas de *bricolagens iconográficas on-line*,⁷² os criminólogos holandeses Zaich e De Leeuw nos levam para dentro do submundo (rosa) da subcultura da violência futebolística, iluminando uma série de questões críticas sobre a cultura performativa dos apoiadores (expectadores) do futebol, raramente abordadas pelas pesquisas *hooligan* dominantes ou, ainda, pelos estudos da violência na internet.

Concluindo a obra coletiva, o criminólogo, jurista e professor Wayne Morrison continua a empreender esforços no desenvolvimento de uma Criminologia mais global, capaz de integrar, dentro dessa disciplina, tópicos tradicionalmente excluídos pelos cânones criminológicos e ortodoxos, tais como os crimes de guerra e o genocídio. Assim sendo, o autor procura focar a sua atenção em quatro imagens desconcertantes do sofrimento humano, representadas pela conquista espanhola das Américas no século XV, pela exploração colonial da África Central no século XIX e pelo evento mais grave da história genocida do século XX, o Holocausto Nazista. Com essa abordagem, Morrison pretende concretizar dois objetivos: por um lado, deseja ilustrar os processos complexos pelos quais essas imagens de atrocidades são produzidas, coletadas e editadas; e, por outro, busca oferecer uma série de reflexões sobre o papel do visual (visualidade) dentro da Criminologia. Atravessando tanto períodos históricos quanto divisões disciplinares que existem entre análises criminológicas e jurídico-legais, o ensaio do autor ilumina habilmente o poder da imagem e, ao mesmo tempo, levanta inquietantes questões filosóficas acerca da natureza da relação entre o espectador e a imagem da atrocidade/genocídio.

Para finalizar este trabalho, é importante ressaltar que é de conhecimento comum, e já pacificado por convenções acadêmicas, que cabe aos editores das obras coletivas realizarem a apresentação dos artigos nela contidos, de modo a introduzir e a sumarizar os capítulos iniciais, especialmente. Por outro lado, é menos comum produzir nesse espaço, uma reflexão sobre como o leitor pode ver o volume, em relação a uma visão estendida do conjunto literário. Ao observar um lugar/paisagem,⁷³ um *outdoor* ou uma foto, alguém pode se aproximar da imagem de diferentes ângulos, focar em diferentes aspectos ou, ainda, estando imerso nelas, é possível visualizar diferentes ângulos. Espera-se que o mesmo se aplique à mistura eclética de artigos críticos, de estudos de casos e de desconstruções visuais aos quais tivemos a oportunidade de reunir nesta obra. Como mencionamos anteriormente, o objetivo da Criminologia Cultural é

⁷² No original, *bricolaged online iconography*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁷³ No original, *landscape*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Poderia ser também traduzida como lugar, estrutura, enquadramento, arquitetura, ambientação, retrato, ilustração, visualidade de um determinado ambiente, entre outras derivações.

manter *girando o caleidoscópio* das maneiras pelas quais pensamos sobre o crime, e isso nunca antes foi tão necessário quanto agora, quando tentamos encontrar algum sentido nesse mundo em constante transformação da modernidade tardia, *Mediascape*.

Assim sendo, se quisermos avançar e tornar interessante a pesquisa e os estudos criminológicos na área da cultura visual, não podemos voltar a assumir, sob pena de retrocesso, métodos simplistas ou monolíticos. Não é mais suficiente contarmos (medir) ou codificarmos imagens ou, ainda, empreendermos esforços para descobrir falsas interações/ligações causais ou aleatórias⁷⁴ entre as representações midiáticas e os comportamentos humanos decorrentes dessas visualizações. Em vez disso, precisamos abordar nosso tema de pesquisa como uma pessoa que estuda um álbum de fotografias ou como um visitante que se aproxima de uma pintura (imagem) em uma galeria – a partir de vários ângulos e de diversas perspectivas. Se as imagens são construídas criativamente, então devemos estudar não somente a própria imagem, mas também os processos de sua construção e os subsequentes processos de sua produção, de seu enquadramento⁷⁵ e de sua interpretação. Em outras palavras, a relação da Criminologia Cultural com a imagem/o visual deve ser algo criativo, uma vez que deve também identificar imagens como momentos cuidadosamente esculpidos (ver relacionadamente, Nisbet, 1976).

Por esse motivo, talvez seja apropriado que esta introdução se encerre em um tom artístico/criativo. Frequentemente, o fotógrafo de arte e acadêmico Jeff Wall é descrito por críticos como um *contador de histórias*. Todavia, na visão de Wall, ele seria um *pintor da vida moderna*. Isso porque, desde 1977, ele tem utilizado *backlit transparencies* em fotografias preto e branco, de grande formato e montadas em *light boxes*,⁷⁶ a fim de criar uma série de imagens, extraordinariamente intensas e quase cinematográficas, que desafiam a realidade social, investigam a experiência fenomenológica e advogam pela vida de grupos oprimidos na sociedade americana.⁷⁷ Em um curto ensaio, celebrando a força visual do trabalho de Wall, o historiador de arte Jean-Christophe realiza a seguinte observação importante: documentários, diz o autor, nos mostram a diferença entre uma imagem⁷⁸ e um documento, pois *uma imagem*

⁷⁴ No original, *spurious causal linkages*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁷⁵ No original, *framing*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

⁷⁶ Sem tradução em língua portuguesa (NT). Refere-se aos retratos, *outdoors*, caixas ou qualquer outra fotografia (ou objeto) inserida na frente de um painel iluminado, a fim de oferecer um efeito de transparência a imagem.

⁷⁷ Jeff Wall também já conheceu de perto o imediatismo do crime, tendo tido uma arma apontada contra ele por um estudante descontente, durante um período breve como professor de fotografia na Academia Düsseldorf, em 1996.

⁷⁸ No original, *picture*, sem uma tradução direta em língua portuguesa (NT). O termo poderia ser traduzido de diferentes modos: foto, retrato, quadro, gravura, desenho, esboço, etc. Por outro lado,

é sempre um documento, mas um documento nem sempre é uma imagem. “Jeff Wall opera em ambos os lados, transformando imagens em documentos e documentos em imagens. Ele consegue atingir esse giro de força dialética – que liga história, narrativa, história da arte e da vida cotidiana ao presente – por meio de sua habilidade aprimorada de controle⁷⁹ da imagem” (Ammann, 2001: 11). Da mesma forma, se a Criminologia Cultural precisa avançar no estudo e na interpretação das imagens do crime e da transgressão, se ela necessita desenvolver novas expressões teóricas de investigação (achados) e de documentação, ela também deve se esforçar para alcançar *uma habilidade aprimorada de controle da imagem* – uma especial maestria que é, ao mesmo tempo, criativa e crítica.

Em outro tempo, Erving Goffman (1974) escrevia sua famosa citação, a saber, que os *quadros*⁸⁰ não apenas organizam o passado, mas auxiliam a moldar e a determinar como novas experiências serão significadas e interpretadas. Logo, temos a esperança de que a obra *Framing Crime* também ajude a moldar e a interpretar as experiências futuras da Criminologia Cultural. Ademais, ela ambiciona encontrar sentido em um mundo no qual a imagem está sendo, verdadeiramente, cada vez mais predominante.

REFERÊNCIAS

ALFONSO, A. I., KURTI, L.; PINK, S. (eds). *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge, 2004.

AMMANN, J-C. Jeff Wall Opened My Eyes. In: R. Lauter (ed.). *Jeff Wall: Figures and Places – Selected Works from 1978-2000*. Munich: Prestel, 2001.

APPADURAI, A. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BANKS, M. *Visual Methods in Social Research*. London: Sage, 2001.

tendo em vista o tema principal deste artigo, necessitamos ampliar os horizontes (aumentar as lentes) a partir das quais visualizamos a *imagem* do crime e do controle social, para além das representações imaginativas/reais dos meios de comunicação, e sim como entende-los como produtos culturais. Assim, preferimos utilizar o termo *imagem*, nesse momento, em respeito ao método e às finalidades da Criminologia Cultural.

⁷⁹ No original, *masterful feel*, sem tradução em língua portuguesa (NT). Refere-se a alguém com uma habilidade poderosa de controle, com um toque de mestre, com uma capacidade aprimorada ou avançada de expertise, com uma agudeza ou sensibilidade altamente desenvolvida (fineza), entre outras possíveis traduções.

⁸⁰ No original, *frames*, sem tradução em língua portuguesa (NT).

BAUDRILLARD, J. War Porn. *International Journal of Baudrillard Studies*. Janeiro, vol 2, nº 1. Tradução de Paul A. Taylor, 2005.

BOYLE, K. *Media and Violence*. London: Sage, 2005.

CARRABINE, E. *Crime, Culture and the Media*. Cambridge: Polity, 2008.

CARTER, C.; Weaver, C. K. *Violence and the Media*. Buckingham: Open University Press, 2003.

CLANCY, E. Documenting Transgression: Filming the Streets, Filming the Cops, Paper presented at *On the Edge: Transgression and Dangerous Other Conference*, John Jay College of Criminal Justice and The CUNY Graduate Center. New York City, 9-10 agosto, 2007.

CLANCY, E. (2008). *Indicted! NYPD Officer who Tackled Cyclist*. Disponível em: <<http://iwitnessvideo.com>>. Acessado em: 20 de fevereiro, 2009.

COHEN, S. *Visions of Social Control: Crime, Punishment and Classification*. Oxford: Polity Press, 1985.

DAVID, E. Signs of Resistance: Marking Public Space Through a Renewed Cultural Activism. In: G. Stancak (ed.). *Visual Research Methods*. Los Angeles: Sage, 2007.

Democracy now. *NY Law Enforcement Caught Doctoring Video of RNC Arrests*. <<http://www.democracynow.org>>. Acessado em: 18 de fevereiro, 2009.

DIKOVITSKAYA, M. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.

ELIGON, J; MOYNIHAN, C. *Police Officer Seen on Tape Is Indicted*. New York Times, 15 de dezembro, 2008.

ERICSON, R. *Crime and the Media*. Aldershot: Dartmouth, 1995.

FERRELL, J. *Crimes of Style*. New York: Garland Publishing/Boston: Northeastern University Press, 1993/1996.

FERRELL, J. Criminological Verstehen: Inside the Immediacy of Crime. *Justice Quarterly*, vol. 14, nº 1, p. 3-23, 1997.

FERRELL J. Cultural Criminology. *Annual Review of Sociology*, 25, p. 395-418, 1999.

FERRELL, J.; HAMM, M. *Ethnography at the Edge*. Boston: Northeastern University Press, 1998.

FERRELL J.; SANDERS, C. *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern University Press, 1995.

FERRELL, J.; HAYWARD, K.J.; YOUNG, J. *Cultural Criminology: An Invitation*. London: Sage, 2008.

FERRELL, J.; HAYWARD, K.J.; MORRISON, W; PRESDEE, M. (eds). *Cultural Criminology Unleashed*. London: GlassHouse, 2004.

FISHMAN, M.; CAVENDER, G. *Entertaining Crime*. New York: Aldine de Gruyter, 1998.

FREEDBURG, D. *The power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: Chicago University press, 1989.

GOFFMAN, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.

GREGORY, S.; CALDWELL, G; AVNI, R.; HARDING, T. *Video For Change: A Guide to Advocacy and Activism*. London: Pluto, 2001.

HAMM, M. *American Skinheads: The Criminology and Control of Hate Crime*. Greenwood Press, 1995.

HARDING, T. *The Video Activist Handbook*. London: Pluto, 2001.

HARPER, D. An Argument for Visual Sociology. In: J. Prosser (ed.). *Image-Based Research*. London: Routledge, 1998.

HAYWARD, K. *City Limits: Crime, Consumer Culture and the Urban Experience*. London: GlassHouse, 2004.

HAYWARD, K.; YOUNG, J. Cultural Criminology: Some Notes on the Script. *Theoretical Criminology*, vol. 8, nº 3, p. 259-73, 2004.

HAYWARD, K.; YOUNG, J. Cultural Criminology. In: M. Maguire; R. Morgan; R. Reiner (eds). *The Oxford Handbook of Criminology*. 4 ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

JEWKES, Y. *Media and Crime*. London: Sage, 2004.

KIDD-HEWITT, D.; OSBORNE, R. *Crime and the Media*. London: Pluto, 1995.

MANNING, P. Media Loops. In: F. Bailey; D. Hale (eds). *Popular Culture, Crime and Justice*. Belmont, CA: Wadsworth, 1998.

MIRZOEFF, N. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.

NISBET, R. A. *Sociology as an Art Form*. London: Heinemann, 1976.

NYBERG, A. *Comic Books and Juvenile Delinquency: A Historical Perspective*. In: F. Bailey; D. Hale (eds). *Popular Culture, Crime, and Justice*. Belmont, CA: West/Wadsworth, 1998.

PAPADEMAS, D. *Visual Sociology: Teaching With Film/Video, Photography, and Visual Media*. American Sociological Association, 2002.

PINK, S. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage, 2006.

PRESDEE, M. *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. London: Routledge, 2000.

RAPAPORT, R. Dying and Living in COPS America. *San Francisco Chronicle*, 7 de janeiro, 2007.

REINER, R. Media Made Criminality: The Representations of Crime in the Mass Media. In: M. Maguire; R. MORGAN; R. Reiner (eds). *The Oxford Handbook of Criminology*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

RETORT. Afflicted Powers: The State, the Spectacle and September 11. *New Left Review*, 27 de maio/junho, p. 5-21, 2004.

RHODES, T.; Fitzgerald, J. Visual Data in Addictions Research: Seeing Comes Before Words?. *Addiction Research and Theory*, vol. 14, nº 4, p. 349-63, 2006.

SERASSIS, T.; KANIA, H.; ALBRECHT, H-J. *Images of Crime* (Vols. I, II e III). Berlin: Max-Planck-Institut, 2001, 2004, 2009.

STANCZAK, G. *Visual Research Methods*. Los Angeles: Sage, 2007.

Trend, D. *The Myth of Media Violence*. Oxford: Blackwell, 2007.

VALVERDE, M. *Law and Order: Images, Meanings, and Myths*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006.

VATTIMO, G.; WELSCH, W. (eds). *Medien-Welten Wirklichkeiten*. Munich, 1998.

VIRILIO, P. *Speed and Politics*. New York: Semiotext(e), 1986.

VIRILIO, P. *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext(e), 1991.

WILLIAMS, J. *Comic Books: A Tool of Subversion?* In: S. Anderson e G. Howard (eds). *Interrogating Popular Culture*. Guilderland, NY: Harrow and Heston, 1998.

YOUNG, A. *Judging the Image*. London: Routledge, 2004.

Trabalho enviado em 28 de julho de 2018

Aceito em 15 de dezembro de 2018