

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC - SP

MARIANA PIMENTA CAMA

**O CRIME-ESPETÁCULO NA TELA  
ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC - SP

MARIANA PIMENTA CAMA

**O CRIME ESPETÁCULO NA TELA  
ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nas Mídias, sob orientação da Profa. Dra. Giselle Beiguelman.

SÃO PAULO

2009

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

Ao Edu, Helena, Gabriel e Laura, minha querida família.

E aos meus pais, sempre.

## **AGRADECIMENTOS**

A Prof<sup>a</sup> Dra. Giselle Beiguelman, pela oportunidade, por suas aulas, conversas. Pela fonte de inspiração como grande pensadora e artista que é, e por toda a orientação valiosa dedicada a esta pesquisa.

A minha amiga Denise Gallo, pelo incentivo, discussões, por seus imprescindíveis comentários e pelo carinho.

Ao Luis Augusto Cama, pelo interesse, pelas conversas e críticas.

As minhas amigas Marina, Gisele e Roberta, pela troca, pela força, pela colaboração, e, sobretudo, pela amizade.

A querida Fernanda Negrini, pela atenção e ajuda no final do percurso desta pesquisa.

A todos os colegas da pós-graduação pelo compartilhamento de ideias, leituras e inspirações.

Aos meus pequeninos filhos que, em muitos momentos, sentiram a minha ausência e mesmo assim souberam me encher sempre de alegria e amor.

E por último, ao Edu pela paciência, amor e carinho.

Obrigada.

## RESUMO

A presente pesquisa pretende refletir de forma crítica sobre os modos de representação da criminalidade nas mídias audiovisuais, em especial na mídia televisiva. O objetivo da análise é apontar processos midiáticos que evidenciem e exemplifiquem o modo como o crime é transformado em espetáculo, reconfigurando os formatos narrativos de dramas policiais e do telejornalismo vigentes. A cultura das mídias audiovisuais, no que diz respeito à representação das imagens de violência e criminalidade, vem demonstrando duas vertentes predominantes: o telejornalismo que incorpora elementos de construção típicos das telenovelas e a programação ficcional que se pretende realista, retratando o cotidiano da polícia em ação nos grandes centros urbanos. Sob a ótica da espetacularização promovida pela mídia jornalística, serão analisados dois crimes ocorridos no ano de 2008: o caso da menina Isabella Nardoni e o da jovem Eloá Pimentel, fartamente reproduzidos e detalhados na internet. No que tange ao crime-espetáculo no universo da ficção, analisaremos a narrativa seriada televisiva CSI: Crime Scene Investigation, com destaque para os episódios "Grave danger" e "Monster in a box". Do ponto de vista metodológico, a pesquisa baseia-se na análise dos audiovisuais concebidos para televisão e em suas versões para internet e DVD, a fim de investigar a relação entre o sujeito vidente e o objeto visível, entendendo o espectador como voyeur-mórbido. Do ponto de vista teórico, a pesquisa apoia-se no conceito de "choque do real" de Beatriz Jaguaribe, na hipótese de espetacularização da intimidade de Paula Sibilia, apresentada em "O show do eu: a intimidade como espetáculo" e na obra "A sociedade do espetáculo" de Guy Debord. As discussões sobre telejornalismo são ancoradas na obra de Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl, "Videologias". A reflexão sobre a relação do espectador com as imagens de violência baseia-se na obra de Susan Sontag, "Diante da dor dos outros", e nas obras de Arlindo Machado, "A televisão levada a sério" e "O sujeito na tela". Ao final, conclui-se que as insistentes imagens de choque e violência que assolam os mais diversos meios informacionais de comunicação operam por sistemas de contágio, que levam elementos da dramatização do real do telejornalismo para o universo ficcional e de espetacularização do crime para o universo do telejornal, na televisão e internet.

**Palavras-chave:** Série televisiva; Telejornalismo; Realismo, Violência urbana.

## ABSTRACT

The current research intends to reflect in a critical manner about the ways of representation of criminality on audiovisual media, especially on television. The target of this analysis is to point out media processes that highlight and exemplify the way crime is turned into a spectacle, reconfiguring narrative formats of police drama and news currently active. When it comes down to representing images of violence and criminality, the audiovisual media culture has been showing two main slopes: the news that incorporates construction elements typical of soap operas, and the fictional program that intends realism, showing the routine of police in action in big urban areas. Under the eye of speculation promoted by news media, two cases will be analyzed, which took place in 2008: the case of Isabella Nardoni and the young girl Eloá Pimentel, exhaustingly reproduced and detailed on the internet. In the thin line of the crime-spectacle in the universe of fiction, we'll analyze the narrative of TV series CSI: Crime Scene Investigation, highlighting the episodes "Grave Danger" and "Monster in a box". From the methodic point of view, the research bases itself on the audiovisual analysis provided for television and in its versions for Internet and DVD, willing to investigate the connection between the subject in question and the visible object, interpreting the spectator as a morbid voyeur. From the theoretical point of view, the research lays on "real shock" concept by Beatriz Jaguaribe, on the hypothesis of intimacy spectacle by Paula Sibilia, presented on "O Show do Eu: a intimidade como espetáculo", and on the "A Sociedade do Espetáculo" by Guy Debord. The arguments concerning the News are anchored by work of Eugênio Bucci and Maria Rita Kehl, "Videologias". The reflexion regarding the spectator with violent images is based on the work by Susan Sontag, "Diante da dor dos outros", and on the works of Arlindo Machado, "A Televisão levada a Sério" and "O Sujeito na Tela". In the end, it is concluded that the persistent shocking images that infest the many diverse ways of informational communication operate through contagious systems, which lead to dramatization elements of the journalism of the real for the fictional and spectacle of crime for the News universe, on television and internet.

**Key words:** Television series; TV News, Realism, Urban Violence.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>2. A DRAMATIZAÇÃO DO REAL</b>	
2.1 A violência em cena .....	14
2.2 Imagens insistentes .....	21
<b>3. O SHOW DO CRIME</b> .....	28
3.1 O caso Isabella Nardoni .....	31
3.2 O caso Eloá Pimentel .....	35
3.3 Celebidades do crime-espetáculo .....	41
<b>4. O CONTÁGIO DO REAL</b>	
4.1 Os modos de olhar em <i>CSI: Crime Scene Investigation</i> .....	46
4.2 A narrativa seriada de <i>CSI</i> .....	65
4.3 O imaginário investigativo de <i>CSI</i> .....	67
4.4 O crime-espetáculo e o contágio do real .....	73
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	81
<b>6. REFERÊNCIAS</b> .....	85
<b>7. ANEXO</b> .....	88

## 1. INTRODUÇÃO

A cultura das mídias audiovisuais, no que diz respeito à representação das imagens de violência e criminalidade, vem demonstrando duas vertentes predominantes: o telejornalismo, que incorpora elementos de construção típicos das novelas, e a programação ficcional que se pretende realista, retratando o cotidiano da polícia em ação. Focaremos a pesquisa nos novos códigos de verossimilhança presentes na representação audiovisual da violência urbana. Para isso, optamos por fazer nosso recorte epistemológico em um diálogo entre mídia televisiva e ciberespaço.

A primeira vertente refere-se ao modelo de violência urbana retratado pelo telejornalismo e programas documentacionais, como o midiático sequestro do ônibus da linha 174, ocorrido em junho de 2000, no Rio de Janeiro. Este é um caso emblemático do crime espetacularizado pela mídia, em que o jornalismo televisivo assume dimensões de uma novela melodramática. A visibilidade promovida pelos meios de comunicação sobre a figura da vítima e do criminoso os transforma em personagens de uma história narrada em capítulos. Se o crime ganha destaque na mídia e garante bons índices de audiência para os canais de TV, acompanharemos pela tela toda a trajetória de vida do criminoso e da vítima, o depoimento de seus familiares e colegas sobre a infância, casamento, filhos e outras curiosidades dos envolvidos.

A lógica da intimidade como espetáculo (SIBILIA, 2008a), exhibe a biografia do criminoso e vítima em doses diárias, ao ponto de transformá-los em celebridades do crime espetacularizado. Paralelo ao consumo massivo das imagens televisivas pertencentes ao universo da violência urbana, a intimidade como espetáculo manifesta-se em homenagens à vítima postadas nas comunidades de redes sociais. Imagens relacionadas ao tema ganham destaque em sites de compartilhamento de vídeo. Pode ser tanto uma repetição da matéria exibida na televisão como um slideshow, com trilha sonora e fotografias da vítima, por exemplo.

A segunda vertente, por outro lado, apresenta narrativas ficcionais tematizadas pelo crime e a violência onde o cotidiano de um grupo de policiais se baseia na "vida (do crime) como ela é". A intenção dos atuais seriados televisivos de dramas policiais, como o *CSI: Crime Scene Investigation* (2001), por exemplo, é criar um cenário investigativo que

pareça o mais próximo do real possível. Ou melhor, que pareça mais real que a realidade (ZIZEK, 2006). Neste caso o personagem, ao iniciar sua investigação, utilizará termos técnicos conforme a terminologia usada pela polícia científica. Acreditamos presenciar uma "real" performance da polícia contra o crime. Os personagens e seus conflitos, assim como toda a cenografia do programa, caracterizam-se conforme os códigos estéticos do realismo atual (JAGUARIBE, 2007).

Esses dois exemplos de espetacularização da violência urbana evidenciam que os efeitos de real, dos dramas policiais, e o sentimentalismo promovido pelo telejornalismo embaralham os limites entre realidade e ficção. Uma esfera contamina a outra, sob a égide dos recursos midiáticos.

Antes de apresentarmos os assuntos abordados em cada capítulo, é importante frisarmos que o uso do termo "mídia" empregado nesta pesquisa compreende a expansão dos meios de comunicação de massa (jornais, rádio, revistas e televisão) para os novos meios, que já não se comportam mais como *mass media*. Conforme assinalou Santaella (2007), a hipercomplexidade midiática das culturas contemporâneas exige distinções diante da vagueza do termo mídia. Para a autora, as principais lógicas culturais vigentes na atualidade são: a cultura de massas, a cultura das mídias e a cibercultura. Santaella nos diz que: "embora sequenciais e distintas, foram gradativamente mesclando-se e interconectando-se de modo indissolúvel..." (SANTAELLA, op.cit., p. 121).

Nessa perspectiva, propõe-se refletir sobre as insistentes imagens de choque que assolam os mais diversos meios informacionais de comunicação. Pretendemos transitar entre as lógicas culturais citadas acima, sob o enfoque do registro e propagação da violência exibido pelas mídias emergentes.

Este cenário atual, da saturação midiática, já fora preconizado por Guy Debord há quatro décadas atrás em sua emblemática obra *A sociedade do espetáculo* (1997). Porém, daremos especial atenção ao conceito da "intimidade como espetáculo" enunciado por Paula Sibilia, em sua obra *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008). Segundo a autora, a cultura da visibilidade nos permite reconfigurar os conceitos de Debord, diante do novo modelo de exibição da realidade cotidiana.

Em diálogo com essa diretriz conceitual, iniciaremos o primeiro capítulo da dissertação, "A dramatização do real", com uma análise sobre as imagens referentes a torturas

ocorridas no presídio iraquiano Abu Ghraib, durante a ocupação norte-americana, divulgadas pelos canais midiáticos, e especialmente pela internet. O motivo de nosso interesse por estas cenas de situação-limite da violência é elucidado pelo artigo já citado sobre a ficcionalização do real publicado por Zizek, *Una ficción más real que la realidad* (2006). Neste ensaio, o autor expõe os (des)limites entre real e ficção presentes nos códigos midiáticos do crime-espetáculo, ao narrar os instantes de dúvida de Zizek ao se deparar com uma fotografia de um preso iraquiano. Ela nos revela os novos paradigmas de uma realidade cotidiana espetacularizada. Nesta lógica da visibilidade, é preciso *aparecer para ser* (SIBILIA, op.cit., p. 268). Basta lembrar que os soldados norte-americanos, responsáveis pela guarda dos presos de Abu Ghraib, incluem-se em quase todas as fotografias divulgadas sobre as séries de abusos e maus tratos cometidos pelos policiais militares.

A discussão em torno do significado de estar diante de imagens impactantes e "dolorosas", será apresentada à luz dos ensaios de Susan Sontag (2003). Para definirmos o atual fenômeno do sujeito espectador das imagens de choque, que chamaremos aqui de *voyeur mórbido*, citaremos as afirmações e conceitos de Giannetti (2006), sobre a realidade de-mente<sup>1</sup>, o sujeito exilado e a socialização link.

Após abrir campo para reflexão e possíveis efeitos de uma sociedade overmediatizada (BEIGUELMAN, 2008), no segundo capítulo, "O show do crime", apresentaremos o caso Isabella Nardoni, a garota de cinco anos supostamente morta pelo pai e a madrasta, em São Paulo, em março de 2008, e o caso Eloá Pimentel. No mesmo ano, em Santo André a adolescente Eloá foi morta a tiros pelo ex-namorado Lindemberg Alves, o qual a manteve como refém além de Nayara Rodrigues, sobrevivente do sequestro. A análise destes dois casos, fartamente expostos pela mídia, pretende corroborar a tese da dramatização do real. No caso Eloá, evidenciaremos as situações onde o criminoso e a vítima tornaram-se atores de seus próprios dramas reais, após suas ações se transformarem em um fenômeno midiático. No caso Isabella, o grande protagonista do show do crime foi a atuação da polícia criminalista paulista, transformada em um "CSI brasileiro"<sup>2</sup>.

O terceiro capítulo da dissertação, "O contágio do real", propõe uma análise sobre o seriado televisivo *CSI: Crime Scene Investigation*. Discutiremos os modos enunciativos

---

<sup>1</sup> Ver citação na página 25 sobre a definição do termo "realidade de-mente".

<sup>2</sup> Ver comentários sobre a reportagem que compara a polícia científica de São Paulo ao seriado televisivo *CSI* na pág. 79.

elegidos por *CSI* em relação ao uso da câmera e a arquitetura de sua narrativa. Desta forma, apresentaremos a construção da figura do *voyeur*-mórbido como o observador deste drama seriado. Porém, para o espectador de *CSI*, a relação voyeurística se dá através de múltiplas telas. O orifício que permite o olhar desejoso e bisbilhoteiro do espectador-*voyer*-mórbido é caracterizado pelas câmeras de vigilância e telas computacionais, por exemplo. O acesso à figura do criminoso é, na maioria das vezes, mediado por telas que simulam graficamente a linguagem do vídeo em baixa resolução, gráficos de bancos de dados, interfaces de sites e de câmeras de vigilância, entre outros. A fim de esclarecer a construção do olhar por meio de mediações tecnológicas, apresentaremos os conceitos de Bolter e Grusin em *Remediation: understanding new media* (2000).

A ótica sobre a violência urbana em *CSI* é exclusivamente policial. O seriado televisivo credibiliza as novas formas de controle possibilitadas pelos aparatos tecnológicos exibidos no programa. O suposto assassino é desmascarado, ao final do episódio, por ter seu código genético mapeado, seu celular ou seu endereço eletrônico rastreado, por exemplo. São as atualizações da sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2007) e de controle (DELEUZE, 1992) legitimadas no imaginário investigativo de *CSI*.

A estética realista adotada pelo seriado, conforme as observações de Jaguaribe (op. cit.) sobre os novos registros do realismo estético, define a encenação da operação investigativa. Esse fenômeno global, segundo a autora, manifesta-se no cinema novo iraniano, nos filmes do grupo escandinavo Dogma e em diversos documentários, entre outros exemplos audiovisuais. No caso do Brasil, a autora nos diz que:

Os novos realismos despontam dentro de gêneros como o romance policial e a narrativa da violência marginal, ou em retratos do cotidiano que esmiuçam, com maior ou menor pendor psicológico ou naturalista, os impasses de vidas anônimas (JAGUARIBE, *ibid*, p.11).

Ao referir-se ao tema da violência urbana em seu ensaio *O choque do real* (2007), Jaguaribe reflete sobre a estética deste "efeito de real", suas consequências e reverberações diante da saturação midiática.

A chamada "realidade", de que tratamos nesta pesquisa, é compreendida como o objeto de registro, o objeto da representação que o seriado televisivo *CSI*, por exemplo, intenta em duplicar. Nas palavras de Lúcia Santaella (1996, p.62), "por mais física e quimicamente perfeito que possa ser o registro de um objeto, situação ou aquilo que chamamos de realidade, este registro não é "a realidade".

## 2. A DRAMATIZAÇÃO DO REAL

### 2.1 A violência em cena

Em *Una ficción más real que la realidad*, ensaio de Slavoj Žižek (op. cit.), o autor descreve a primeira impressão que teve ao se deparar com uma das fotografias emblemáticas das cenas de tortura ocorridas na guerra do Iraque iniciada em 2003. Trata-se de uma impressionante fotografia de um prisioneiro iraquiano. Com o rosto coberto por um saco de tecido rústico e uma manta sobre o corpo, o soldado se equilibra sobre uma caixa de papelão e de suas mãos prolongam-se cabos de arame. Žižek descreve sua impressão "... em uma pose ridiculamente teatral, minha primeira reação foi de que era um instantâneo de alguma *performance* recente no baixo Manhattan" (ŽIŽEK, *ibid*, p.191)<sup>3</sup>. A foto da figura 1 (p.15) pertence à escandalosa série de imagens de torturas ocorridas no interior do presídio Abu Ghraib<sup>4</sup>, durante a ocupação norte-americana ao Iraque. As imagens de horror alcançaram a esfera pública por meio da rede de televisão CBS (Columbia Broadcasting System), divulgadas pelo noticiário *60 Minutes II* e posteriormente exibidas no site *New Yorker* em maio de 2004<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> "...en una pose ridículamente teatral, mi primera reacción fue que era una instantánea sacada de alguna *performance* reciente de la zona baja de Manhattan."

<sup>4</sup> O presídio Abu Ghraib, atual Prisão Central de Bagdá, esteve sob o comando militar norte-americano, durante a ocupação do Iraque. Ficou conhecido como símbolo dos maus tratos e abusos cometidos aos presos iraquianos, suspeitos de terrorismo, pelos soldados americanos.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.cbsnews.com/stories/2004/05/10/opinion/lynch/main616424.shtml?tag=contentMain;contentBody>> Acesso em 7/07/2009.

Disponível em : <[http://www.newyorker.com/archive/2005/11/14/051114fa\\_fact](http://www.newyorker.com/archive/2005/11/14/051114fa_fact)>. Acesso em 7/07/2009.

Disponível em : <[http://www.newyorker.com/archive/2004/05/03/slideshow\\_040503](http://www.newyorker.com/archive/2004/05/03/slideshow_040503)> Acesso em 7/07/2009.

Disponível em : <[http://www.newyorker.com/archive/2004/05/10/040510fa\\_fact](http://www.newyorker.com/archive/2004/05/10/040510fa_fact)> Acesso em 7/07/2009.

Essas imagens se popularizaram, invadiram a internet e foram tema de documentários, entre eles o dirigido por Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (2008). Fotografias captadas nos corredores do presídio Abu Ghraib, sobre abusos e humilhações sexuais cometidos aos suspeitos de atos ou ligações terroristas, acabaram por se transformar em símbolos da Guerra do Iraque. Registros de homens nus e encapuzados misturam-se a cenas de militares em campo de batalha para completar o mosaico imagético da Guerra do Iraque.



Figura 1 - Imagem relacionada aos procedimentos de tortura em Abu Ghraib.

A imagem dos procedimentos de tortura em Abu Ghraib (Figura 1) é o que Jaguaribe (2007) denomina de choque de realidade. O impacto visual narrado por Zizek, seus instantes de dúvida, evidenciam o tênue limite entre a ficção e a realidade que configuram as representações de um real dramatizado. Os modelos de espetacularização da violência apresentados nesta pesquisa pretendem ampliar o debate sobre a questão das fricções entre ficção e realidade.

A Guerra do Golfo (1990-91) já sinalizava o declínio do fotojornalismo como registro de imagens deste tipo de conflito. Conforme Arlindo Machado, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (2007), a invasão de tropas iraquianas ao Kuwait mostrou-se incapaz de produzir uma imagem emblemática deste cenário bélico. "A única verdadeira imagem que a televisão nos mostrou foi a tela negra – supostamente os céus de Bagdá – e alguns minúsculos pontinhos luminosos representando os bombardeios" (MACHADO, op. cit., p.264).



Machado situa a dificuldade da imprensa em registrar os conflitos desta guerra, como imagens de destruição e de mortos em combate. O fator determinante, segundo o autor, para a onipresença desta paisagem noturna, sob o fogo cruzado de mísseis, deve-se à implacável censura militar que controlou toda a exibição das imagens para as principais redes de TV norte-americanas e europeias. "Por essa razão, a abordagem televisual da guerra esteve marcada por um hiato brutal, separando, de um lado a tecnologia da televisão com sua instantaneidade e suas potencialidades e, de outro, o espaço político extremamente restrito..." (ibid, p.266).

Os registros possíveis dessa guerra, as cenas a longa distância, geraram interpretações por vezes absurdas, devido à "invisibilidade" da Guerra do Golfo. Machado cita Jean Baudrillard (1991), como delator de uma falsidade dos fatos. O pensador francês, durante a guerra, escreveu uma série de artigos para o jornal *Libération* questionando se este conflito realmente aconteceu ou não passou de um evento midiático e virtual. "Virtual por cinco meses, a guerra rapidamente chega em sua fase final, de acordo com a regra que diz que o que nunca começou termina sem ter existido" (BAUDRILLARD, op.cit. p.36)<sup>6</sup>.

A primeira guerra, conforme Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros* (2003), em que fotojornalistas representaram em cores a verossimilhança do campo de batalha, registrados em imagens foi a Guerra do Vietnã. Como consequência, as fotografias *in loco*, assim como a transmissão televisiva, reforçaram a opinião pública norte-americana em contestar o propósito desta guerra.

Susan Sontag nos lembra que as célebres fotos jornalísticas do passado, incluindo as mais lembradas sobre a Segunda Guerra Mundial, embora encenadas, acabaram por se converter em testemunho histórico. As primeiras guerras importantes, registradas por fotógrafos foram a Guerra da Criméia (1853-1856), a Guerra Civil Americana (1861-1865), bem como todas as guerras até a primeira Guerra Mundial (1914-1918). Os registros fotográficos datados de 1914 e 1918 conforme a autora eram de estilo épico ou evidências da guerra: cadáveres espalhados e vilarejos destruídos.

---

<sup>6</sup> "Virtual for five months, the war will shortly enter its terminal phase, according to the rule which says that what never began ends without having take place".

Foi preciso esperar até o aprimoramento técnico das câmeras fotográficas para que imagens instantâneas de guerra, ou seja, cenas do campo de batalha, fossem capturadas por lentes fotográficas. Câmeras leves, como a Leica, possibilitaram "tirar fotos no calor da batalha, se a censura militar permitisse, e registrar closes bem cuidados das vítimas civis e dos soldados exauridos e enferrusados" (SONTAG, op. cit., p.22).

Porém, quando Sontag nos diz que "o costume de inventar dramáticas fotos jornalísticas, encená-las para a câmera, parece em via de se tornar uma arte perdida" (ibid, p.51), as imagens de Abu Ghraib nos provam o contrário. Nos corredores do presídio árabe, durante o ano de 2003 e 2004, sob a ocupação policial militar norte-americana, foram os próprios soldados os autores da documentação dos maus-tratos e abusos sexuais cometidos contra os presos de guerra iraquianos.

A presença de câmeras digitais determinou os modos de divulgação da Guerra do Iraque. A tecnologia do instantâneo foi fundamental. Os personagens desta guerra, árabes e norte-americanos, assumiram o papel do fotógrafo e do câmera-man, antes representado pela figura "neutra" do jornalista ou documentarista.

O sujeito das imagens, da ação, evidencia o caráter intimista das cenas captadas. Os vídeos postados na internet, gerados por câmeras acopladas ao capacete dos militares, personificam a visão de um campo de batalha por meio da câmera subjetiva. A guerra do Iraque, vista por esse ângulo, concretizou o cenário real dos games chamados *counter strike*, jogos online de tiro, em primeira pessoa, onde o ponto de vista do personagem é simulado pelo olhar da câmera<sup>7</sup>. Essa narrativa em primeira pessoa tornou-se a linguagem audiovisual das imagens sobre a guerra do Iraque postados em sites de compartilhamento de vídeo.

Se a *CNN* (Cable News Network), principal rede de notícias da televisão norte-americana foi o mais importante veículo de propagação das imagens da Guerra do Golfo, podemos dizer que na Guerra do Iraque o grande responsável pela produção e circulação das imagens desta guerra tenha sido o *Youtube*<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YqEgd3InILA>> Acesso em 12/07/2009.

<sup>8</sup> Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2006/10/06/technology/06tube.html?\\_r=1&scp=1&sq=Sniper+footage+iraq&st=cse](http://www.nytimes.com/2006/10/06/technology/06tube.html?_r=1&scp=1&sq=Sniper+footage+iraq&st=cse)> Acesso em 12/07/2009.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=enm9Dhp79Vk>> Acessado em 23/07/2009.

À luz de *Linguagens líquidas na era da mobilidade* (SANTAELLA, 2007), podemos refletir sobre o fenômeno do “enxame das câmeras digitais” (op.cit., p. 392) originador das “imagens voláteis” (ibid, p.386) disponíveis aos olhos do *voyeur* mórbido. “O ato de fotografar trivializou-se no limite. Em qualquer situação, simplesmente qualquer, tornou-se lugar-comum que os ambientes privados ou públicos se vejam invadidos por pequenas caixinhas...” (ibid, p. 387). Contudo, em Abu Ghraib, a trivialidade do ato de fotografar-se alcançou paroxismos da intimidade como espetáculo.

Santaella nos apresenta o universo da produção de imagem dividido em três grandes paradigmas: o pré-fotográfico, das imagens artesanais, como a pintura, desenho etc; o fotográfico, responsável pelo registro de uma conexão física e dinâmica entre a imagem e o objeto e o pós-fotográfico: imagens sintéticas ou infográficas, geradas por algoritmos computacionais.

Segundo a autora, a complexidade e precisão dos aparatos tecnológicos da era pós-fotográfica, permitiram a facilidade e disponibilidade de seu uso. Aparelhos leves, que cabem na palma da mão e com interfaces cada vez mais “amigáveis” transformam, praticamente, qualquer situação em objeto fotografável. “Com isso, a duplicação imagética do mundo, que teve início com a fotografia no século XIX, atinge hoje proporções exacerbadas. Qualquer coisa, qualquer situação, todo o visível se tornou reproduzível” (ibid, p.387).

Portanto, as fotos tiradas dentro do presídio Abu Ghraib, pelos próprios militares norte-americanos, usando câmeras digitais, corroboram o fenômeno da “versão renovada dos instantâneos fotográficos” (ibid, p.386). Os principais envolvidos criminalmente pelos acidentes da prisão foram os autores das imagens e também os coadjuvantes das cenas registradas e posteriormente exibidas pela mídia, transformando-se em produto de consumo para a indústria da violência.

O soldado em cena, como ator coadjuvante, evidencia outro signo desconcertante, além da violência figurada no ato da tortura: o do algoz em cena, sorrindo, descontraído, para a câmera. Configura-se, neste cenário, paroxismos perversos da cultura das aparências.

O atual regime de visibilidade que vigora na sociedade espetacular já fora anunciado por Guy Debord (1997). Um dos iconoclastas mais influentes do final do século XX foi responsável pela contundente crítica à emergente sociedade capitalista baseada na alienante especialização das imagens.

Em sua obra, *A sociedade do espetáculo*, o autor enfatiza o caráter falseador de uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. "A aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes: parece que uma segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos" (DEBORD, op. cit., p.20).

A tese de Debord denuncia os efeitos resultantes do acúmulo da economia vigente: a espetacularização das imagens. Para o pensador francês, o espetáculo leva a um "deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*" (ibid, p.18). Atualizando a premonitória frase de Debord, Sibilia (2008a) nos diz que: "Se não se mostra, se não aparecer à vista de todos e os outros não o veem, então, de pouco servirá *ter* seja o que for. Agora, o importante é *parecer*" (ibid, p.84). A intenção da autora é potencializar a questão da visibilidade, que parece ser um dos sintomas da atualidade: o fenômeno da "intimidade como espetáculo".

a lógica da visibilidade e o mercado das aparências desempenham papéis primordiais na construção de si e da própria vida como um relato. Isso ocorre, porém, em meio a um grau de espetacularização cotidiana que talvez nem o próprio Guy Debord teria ousado imaginar. (ibid, p.48).

Pretendemos, nesta pesquisa, abstrair a maneira acusatória com que Debord nos apresenta o espetáculo do "sonho mau da sociedade moderna aprisionada" (ibid, p.19), e sim apontar os desdobramentos da sociedade do espetáculo apresentados por Sibilia. A autora destaca a questão da moral da visibilidade mediada (ou midiaticizadas) e as reconfigurações vigentes entre o espaço público e a esfera privada como práticas atuais.

O novo fenômeno da espetacularização da intimidade cotidiana, como afirmou Sibilia, talvez pertença a duas vertentes contraditórias: "Por um lado, a festejada 'explosão de criatividade' vincula-se a uma extraordinária 'democratização' dos canais midiáticos" (op.cit., p. 11). Sibilia outorga o auge de *show do eu* pelo estrondoso crescimento na internet de blogs, redes sociais e sites de compartilhamento de vídeo, como o *YouTube*, por exemplo. Contudo, a atual expansão das narrativas biográficas, segundo ela, transbordaram as fronteiras da internet e contagiaram outros meios, como por exemplo, os paroxismos da trivialidade do clique fotográfico:

Por isso não surpreende que os sujeitos contemporâneos adaptem os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera, seja de vídeo ou de fotografia, mesmo que o aparelho concreto não esteja presente – inclusive poderia adicionar um observador mordaz, porque nunca se sabe se *você* está sendo filmado. Assim, a espetacularização da intimidade cotidiana tornou-se habitual, com todo arsenal de técnicas de estilização das experiências de vida e da própria personalidade para "ficar bem na foto" (ibid, p. 49-50).

Inseridos no atual contexto do cotidiano como forma de registro, em vídeo e fotos, de cenas privadas encontram-se as cenas que abalaram a imagem norte-americana em relação à Guerra do Iraque. A tirania da intimidade desferiu seu golpe mortal contra os soldados responsáveis por tais fotos. A tortura como forma de repressão é abominável, mas neste caso foi "o show do eu" que acabou por condená-los. Se práticas semelhantes ocorreram nos corredores do presídio Guantánamo Bay Camp, por exemplo, foram ocultadas pelas imagens de horror de Abu Ghraib.

As imagens capturadas da barbárie explícita, que veio à tona, executadas em Abu Ghraib por um grupo de policiais militares, representam a consolidação das "tirantias da intimidade" (SIBILIA, 2008a). O instantâneo fotográfico permitiu o registro de, por mais absurdo que nos pareça, cenas cotidianas de uma prisão iraquiana sob a ocupação norte-americana. Mas, diante da cultura das aparências, as fotografias só passam a fazer sentido quando os algozes mostram a sua cara diante das performances do horror.

Sontag sugere que o tom intimista de cenas de violência nos causa um estranho sentimento de vergonha. "Além do choque, sentimos vergonha ao olhar uma foto em close de um horror real" (SONTAG, op.cit., p.38). Para a escritora, talvez a única pessoa com direito a olhar fotos de sofrimento dessa ordem, sejam pessoas diretamente ligadas ao fato, ou que possam aprender algo com a foto. O restante de nós somos todos *voyeurs*.

Quando Zizek, ao narrar seu curioso momento de dúvida, descreve sua impressão sobre a foto do prisioneiro de guerra (Figura 1, p. 15), aponta o processo de dramatização do real presente nesta imagem. Fica subentendido, ao analisarmos essas fotografias, que o ato em si (da própria condição abusiva a que o preso foi sujeito) não possui valor de registro. Os imperativos da visibilidade parecem ditar o foco das câmeras.

Por mais estranho que possa parecer, a fotografia citada por Zizek, assim como as outras imagens relacionadas às torturas de Abu Ghraib, reforça a tese de Sibilía. Conforme a

autora "tendências exibicionistas e performáticas alimentaram a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de *ser visto*. Cada vez mais é preciso, *parecer* para *ser* (SIBILIA, 2008a, p.111). A autora situa o fenômeno da cultura digital como principal expoente do monopólio das aparências. Contudo, destaca a mesma urgência da intimidade como espetáculo nas emergentes obras biográficas, tanto na literatura, quanto no cinema e na arte. Pretendemos, portanto, apontar desdobramentos da lógica da visibilidade evidenciados por Sibilía, no âmbito das representações da violência e do crime presentes nas mídias audiovisuais.

## 2.2 Imagens insistentes

Ao refletir sobre o impacto de cenas limítrofes de violência em relação ao que é aceitável ao espectador, Sontag, em seu livro *Diante da dor dos outros* pergunta: "Terá o choque um prazo de validade?" (op. cit., p.70). Por quanto tempo a campanha antitabagista terá efeito, veiculando em maços de cigarro, cenas de impacto, como fotos de pulmões cancerosos, por exemplo? Neste caso, Sontag acredita que o efeito do choque é atenuado, e que passaremos a nos habituar a essas imagens, da mesma forma como nos habituamos aos horrores da vida real.

Contudo, adverte Sontag, seremos capazes de nos habituarmos à fotografia de um sobrevivente tútsis, com o rosto fendido a golpes de facão em Ruanda? Ao rosto deformado de um sobrevivente de Hiroshima e Nagasaki? Será correto dizer que nos acostumamos a essas cenas? Para a autora, existem fotos que sobrevivem ao esvaziamento, a perda de sentido, em parte porque não são vistas com frequência.

A autora expôs uma questão que nos parece crucial nos dias de hoje: a produção de sentidos das imagens violentas geradas pela mídia. Considerando que massacres, guerras e toda sorte de imagens violentas tenham se transformado em produto de entretenimento midiático, questões sobre os efeitos de estarmos diante destas imagens de horror são levantadas. Porém, nem todas as respostas são propositalmente esclarecidas pela autora. De fato o assunto é complexo, e a própria autora revê suas afirmações escritas anteriormente, em *Sobre fotografia* (1977).

...afirmei [em *Sobre fotografia*] que se um fato conhecido mediante fotos se torna sem dúvida mais real do que se tais fotos nunca tivessem sido vistas, após uma exposição repetida, no entanto, esse mesmo fato se torna também menos real. Na mesma medida em que criam solidariedade, escrevi, as fotos atrofiam a solidariedade. Isto é verdade? Achei que era quando escrevi. Agora, não estou tão certa (idem, 2003, p.88).

Sontag parece mais preocupada em nos propor perguntas do que respostas. A ensaísta põe em xeque a afirmativa de que "a vida moderna consiste em uma dieta de horrores que nos corrompe e a que nos habituamos gradualmente" (ibid, p.89). Para Sontag, não há provas de que a hipersaturação das imagens neutralizem a força moral das fotografias de atrocidades.

Seguindo o pensamento reflexivo da autora norte-americana, o cineasta João Moreira Salles, ao participar do seminário sobre "imagens em conflito"<sup>9</sup> apresenta uma interessante abordagem sobre o modo de representação das imagens de violência e a relação destas com o observador. Em seu texto, cita duas fotografias emblemáticas sobre os conflitos na África, registrados por um grupo de fotógrafos conhecidos como o "Clube Bang-Bang". Durante o ano de 1990 e 1994, quatro fotógrafos sul-africanos registraram cenas de extrema violência ocorridas durante esse período em várias partes do continente africano. Duas imagens do grupo receberam o prêmio Pulitzer de fotografia. Uma retrata o corpo de um sul-africano em chamas e a outra, uma criança a beira da morte, assistida por um abutre<sup>10</sup>.

Salles propõe que a imagem da criança sudanesa, vencedora do Prêmio Pulitzer de fotografia em 1994, seja tão detestável quanto as imagens do jornal sensacionalista cearense *O Povo*. Segundo o autor, em poucas cidades do mundo tantas pessoas morrem vítimas do crime e da violência quanto na cidade do Rio de Janeiro. Mas onde estão essas imagens? Nos jornais como *O Povo*, por exemplo, vendido a 50 centavos na banca. Salles acredita que o público leitor da *Folha de S.Paulo*, por exemplo, rejeitaria a presença de imagens de corpos

---

<sup>9</sup> O seminário pertencente ao ciclo de debates promovido pelo festival internacional de documentários *É tudo verdade*, ocorrido em 2002. O artigo foi publicado em *O cinema do Real* (2005).

<sup>10</sup> Disponível em : <<http://www.pulitzer.org/awards/1994>> e disponível em: <<http://www.pulitzer.org/awards/1991>>. Acessado em 11 jul. 2009.

chacinados pela guerra do tráfico carioca, estampados diariamente, na primeira página do jornal. "Em geral, as imagens de violência, não são produzidas; quando são, acabam restritas aos jornais mais populares, onde perdem toda força crítica, pois são oferecidas apenas como espetáculo brutal" (SALLES, 2005, p.88).

Sontag e Salles parecem concordar em relação ao potencial crítico de imagens de violência. Mas uma resposta ainda fica no ar. Será que se, diariamente, o respeitoso e maior jornal do país publicasse em sua primeira página, como Salles sugere, imagens das vítimas de nossa quase guerra-civil entre traficantes e policiais, seu poder reflexivo se perpetuaria?

Concluindo o pensamento de Sontag, sua obra sugere deixarmos "que as imagens atroztes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial." (SONTAG, 2003, pp. 95, 96). Para a autora, a crítica em relação ao fetichismo das imagens é tão antiga quanto a própria modernidade.

Dizer que a realidade se transforma num espetáculo é um provincianismo assombroso. Universaliza o modo de ver habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento... De modo impertinente e sem seriedade, sugere que não existe sofrimento verdadeiro no mundo" (ibid, p.92).

Porém, ao se referir à *sociedade do espetáculo* como uma realidade pertencente à elite, ao espectador privilegiado, ou seja, a uma visão eurocêntrica do mundo, talvez Sontag não tenha considerado que a emergente cultura digital fosse capaz de transformar os meios de comunicação e de difusão de imagens. Beiguelman (2008), por exemplo, nos diz que:

O aumento da banda da telefonia móvel, a proliferação das redes sem fio e a multiplicação das plataformas dos chamados softwares sociais (como blogs e redes de relacionamento, como o Facebook etc.) vêm produzindo mudanças sem precedentes nas formas de comunicação, produção e circulação de informações. Entre outras implicações, essas variáveis apontam para a diminuição do gap de conectividade entre os países desenvolvidos e em desenvolvimento e a expansão das formas de conhecimento colaborativo (BEIGUELMAN, op. cit., p.01).



A autora aponta para um estado de superexposição que vem atualizando a sociedade do espetáculo como sociedade overmidiática. Porém, frisa que este estado "over" não corresponde ao suposto fenômeno dos excessos de informação. Beiguelman alerta que essa visão "apenas calibra uma aspiração conservadora que pressupõe ser necessária uma hierarquia de poder intelectual, que seria responsável por filtrar e entregar o conteúdo aos receptores responsáveis" (ibid). O que está em questão, segundo a autora é a redundância informacional que banaliza e anestesia o olhar.

Corroborando a hipótese de Beiguelman, comentamos sobre as imagens de Abu Ghraib à luz das manifestações atuais da espetacularização da violência. Os registros fotográficos sobre as cenas de tortura e abusos ocorridas no presídio revelam os novos códigos de visibilidade operantes (SIBILIA, 2008a), em que o autor da foto é também o protagonista da cena. As fotografias das atrocidades de Abu Ghraib foram clicadas pelos mesmos soldados que figuram nas imagens divulgadas. Outros reveladores casos, relacionados ao crime e à violência à vista de todos, serão discutidos no próximo subtítulo: os casos Isabella Nardoni e Eloá Pimentel, ambos ocorridos em São Paulo no ano de 2008.

A hipótese de uma "realidade" atualizada, nos termos de uma sociedade overmidiática (BEIGUELMAN, op. cit.), sugere uma nova configuração da cultura audiovisual. Este sujeito, produto das insistentes imagens midiáticas, foi exposto por Giannetti em um contundente ensaio intitulado: *La razón caprichosa del siglo XXI. La realidad de-mente y la socialización link* (2006).

Giannetti nos apresenta duas hipóteses de reflexão para o que a autora denominou de realidade de-mente: "A realidade de-mente pressupõe o vínculo consubstancial observador-realidade, o que significa a inexistência de uma realidade externa, independente do sujeito que a observa/constrói" (GIANNETTI, op. cit., p.33)<sup>11</sup>.

Realidade de-mente não é entendida, no ensaio de Giannetti, como um termo relacionado a loucura, ou a patologia mental, e sim como "o sentido do processo que conduz o

---

<sup>11</sup> "La realidad de-mente presupone el vínculo consubstancial observador-realidad, lo que significa la inexistencia de una realidad externa, independiente del sujeto que la observa/construye."

sujeito ao exílio da "realidade" – daquela social e simbólicamente construída como realidade... que chamarei *a razão caprichosa*"(ibid, p.33)<sup>12</sup>. Segundo a autora:

Mente, do latim *mens -tis*, significa a capacidade de entender ou compreender e se associa ao conjunto de atividades de caráter cognitivo. De-mente (com hífen) enfatiza o prefixo latino "*de-*", cujo sentido inversor é a negativa, implicando um reforço da ação (como por exemplo, na palavra decodificar; deformar). Portanto, se produz uma inversão no processo de construção da realidade: há um debilitamento do imaginário e uma potencialização de ordem simbólica (ibid, p.34)<sup>13</sup>

Na primeira hipótese, os limites da realidade são definidos como os limites da interface: os sistemas digitais permitem entender o mundo "em termos de interface... Isto significa que não interagimos com o mundo (com a realidade do mundo), mas somente com a interface para o mundo" (passim, p.34)<sup>14</sup>. Portanto, a interface humano-maquínica reverbera na própria estrutura comunicacional.

Na segunda hipótese, Giannetti apresenta o conceito de que o ser humano deixou de ter seu lugar ao mundo e se lançou ao exílio. Se a modernidade se caracterizou por considerar o mundo como um lugar abarcável e definido, segundo os conceitos cartesianos, a pós-modernidade introduz a pluralidade de realidades.

Claudia Giannetti expõe a crise do sujeito pós-moderno e a decadência do antropocentrismo ao definir o conceito de realidade de-mente: o acesso ao mundo e às realidades se dá mediante aparatos tecnológicos. O sujeito se transforma de um indivíduo manipulador de significados em um manipulador de códigos, operador de dispositivos. O sentido original da informação (comunicação ou aquisição de conhecimento) se desvirtuou e transformou-se em sinônimo de manipulação de códigos, de notícias, de dados veiculados

---

<sup>12</sup> "El sentido del proceso que conduce el sujeto al *exilio* de la "realidad" -de aquella social y simbolicamente construida como realidade...que llamaré la *razon caprichosa*."

<sup>13</sup> "Mente, del latín, *mens -tis*, significa capacidad de entender o comprender y se asocia al conjunto de actividades de carácter cognitivo. De-mente (con guión) recalca el prefijo latino '*de-*', cuyo sentido inversor es la vez negativamente intensificador, implicando un reforzamiento de la acción (como, por ejemplo, en las palabras decodificar; *deformar*). Por consiguiente, se produce una inversión en el proceso de construcción de la realidad: hay un debilitamiento de lo imaginario y una potenciación del orden simbólico."

<sup>14</sup> "Los sistemas digitales permiten entender el mundo en términos de interfaz... Esto significa que no interactuamos con el mundo (con la realidad del mundo), sino sólo con la interfaz para el mundo."

pela mídia. A partir desta configuração, humano-tecnologia-realidade, emerge o sujeito exilado, classificado por Giannetti como o observador de segunda ordem.

O observador de segunda ordem é um *sujeito exilado*, que constrói sua "realidade" sobre a realidade construída pelos meios. É o sujeito que aceitou a substituição do *ver-com-os-próprios-olhos* pelo *ver-com-os-olhos dos meios* [...] Neste processo de inversão, consolidam-se a desarticulação do significado, a fragmentação, a superficialidade e o excesso próprios da realidade midiática, gerando modelos de realidade de-mente nos quais o sujeito se exila (GIANNETTI, op.cit., p.37)<sup>15</sup>.

Da cultura digital emergiu o sujeito exilado, o observador de segunda ordem, que compreende o mundo em termos de interface. Para este, não há uma realidade prévia ao aparato. É a realidade da tela que se apresenta como a realidade existente. A tela é a sua interface para o mundo.

Para dar um exemplo, Giannetti nos diz que o terrorismo ou a guerra "deixam de ser entendidos como resultados de tramas complexas vinculadas a um processo de causa-efeito, para ser assimilados como um contratempo catastrófico ou acidental" (ibid, p.39).<sup>16</sup>

Complexos acontecimentos como a Guerra do Iraque ou os atentados terroristas, portanto, passam a ser entendidos como um contratempo acidental ou catastrófico. O conflito entre Estados Unidos e Iraque ou o Tsunami<sup>17</sup>, para o sujeito exilado, é compreendido de forma tão efêmera quanto a própria representação da catástrofe em si.

Um desastre ecológico ou um massacre terrorista são rapidamente substituídos pela notícia das comemorações sobre a última partida de futebol. Desta forma, a "normalidade" da

---

<sup>15</sup> "El observador de segundo orden es un *sujeito exiliado*, que construye su "realidad" sobre la realidad construida por los medios. Es el sujeto que ha acogido la substitución del *ver-con-los-propios-olhos* por el *ver-con-los-olhos de los medios*... En este proceso de inversión, se consolidan la desarticulación del significado, la fragmentación, la superficialidad y el exceso propios de la realidad mediática, generando modelos de realidad de-mente en los que el sujeto se encuentra exiliado."

<sup>16</sup> "Dejan de ser entendidos como resultados de complejos entramados vinculados a un proceso de causa-efecto, para ser asimilados como un contratiempo catastrófico o accidental."

<sup>17</sup> Catástrofe causada por uma onda gigante, como a ocorrida no Oceano Índico em 2004.

realidade de-mente volta a ser estabelecida. Giannetti ressalta que esse sujeito exilado não deve ser comparado ao sujeito alienado.

Não que ele seja impermeável aos "eventos" catastróficos ou acidentais –como seria o ser alienado–, pelo contrário, sensibiliza-se circunstancialmente com os infelizes, as vítimas, os assassinados. Mas o faz com a mesma visão "turística" (Niklas Luhmann) com que olha sua realidade de-mente, porque a razão que o move é a **razão caprichosa** (idem, p.39)<sup>18</sup>.

A era pós-fotográfica (SANTAELLA, 2007) das imagens sintéticas encontra potencialidades críticas nas hipóteses de Giannetti sobre a razão caprichosa do século XXI. Se a realidade de-mente opera nos limites da interface, podemos compreender o espectador-consumidor das imagens de violência, como um *voyer* de segunda ordem. O conceito do sujeito exilado traz uma nova roupagem ao espectador do que chamaremos de crime-espetáculo.

Conforme Sontag, "consumidores de violência como espetáculo, adeptos da proximidade sem risco aprendem a ser cínicos a respeito da possibilidade da sinceridade" (SONTAG, 2003, p.93). Somos, então, cínicos espectadores de atrocidades alheias?

Voltaremos a refletir sobre o significado de estarmos diante de imagens de horror no capítulo 3, ao analisarmos os modos de olhar do espectador do crime na ficção. O capítulo a seguir abordará os temas relacionados à produção do crime-espetáculo promovida pela mídia e o regime de visibilidade em vigor nos casos Isabella Nardoni e Eloá Pimentel.

---

<sup>18</sup> "No es que sea impermeable a los 'eventos' catastróficos o accidentales –como sería el ser alienado–, al contrario, se sensibiliza circunstancialmente con los desgraciados, las víctimas, los asesinados. Pero lo hace con la misma visión "turística" (Niklas Luhmann) con la que mira a su realidad de-mente, porque la razón que le mueve es **la razon caprichosa**".

### 3. O SHOW DO CRIME

O crime-espetáculo retratado como registro de dramas cotidianos e seus desdobramentos midiáticos será exemplificado por dois crimes ocorridos em São Paulo no ano de 2008, emblemáticos da sociedade do espetáculo: o caso Isabella Nardoni e o de Eloá Cristina Pimentel.

Isabella Nardoni morreu em março de 2008, aos cinco anos de idade, em um bairro da zona norte de São Paulo, capital. Foi encontrada quase sem vida no jardim do prédio onde morava seu pai, Alexandre Nardoni, a madastra, Anna Carolina Jatobá e seus dois irmãos. Isabella foi jogada pela janela do edifício e as suspeitas dos autores do crime foram bombásticas: o próprio pai e a madrastra, que nunca confessaram o crime, mesmo depois de presos. O assunto mobilizou a televisão, jornais, revistas e internet, transformando-se em um fenômeno midiático.

O caso Eloá ocorreu poucos meses depois, em outubro de 2008. A adolescente de 15 anos e sua amiga Nayara Rodrigues foram mantidas como reféns no apartamento de Eloá Pimentel, por seu ex-namorado Lindemberg durante aproximadamente 100 horas. O caso de cárcere privado mais duradouro do país não permaneceu os quase 30 dias em evidência na mídia como no caso Isabella, mas é um caso exemplar de crime-espetáculo.

Em ambos os crimes, presenciamos a rápida proliferação de produtos midiáticos gerados pelos assassinatos, que vão muito além da divulgação do ato do crime e das conclusões policiais. Nestes dois casos, programas televisivos fora da esfera jornalística, souberam ampliar a notícia do crime e transformá-la em entretenimento, para consumo do *voyeur-mórbido*. O *Fantástico*<sup>19</sup>, programa dominical da rede Globo, em busca de audiência exibiu a primeira entrevista cedida pela mãe de Isabella, Ana Carolina de Oliveira, à televisão. O mesmo programa exibiu um slideshow com fotos da infância da menina, produzido pelo primo de Isabella. Por último, a entrevista do casal Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, os acusados do crime.

O outro lado da sociedade overmidiática são os vídeos "anônimos" postados no *YouTube*. Entre eles, a chegada da mãe de Isabella à missa de sétimo dia da filha. A

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3B5eGuG0C8Q&feature=related>>. Acesso em 27 ago. 2009.

redundância de imagens sobre o caso é reforçada pela quantidade de homenagens em formato de videoclipe com imagens da menina. As manifestações de solidariedade à Isabella, assim como à mãe, Ana Carolina de Oliveira, também pipocavam em perfis de redes sociais como o *Orkut*<sup>20</sup>.

Os exemplos de como a mídia televisiva promoveu a espetacularização dos crimes citados acima e as imagens divulgadas pela internet, corroboram o que Sibilía (2008a) designa tirania da intimidade. Espectadores de todo o país acompanharam os íntimos detalhes do *show do crime*.

O fenômeno da cultura da visibilidade abarca, tanto a espetacularização da vida cotidiana quanto o campo da narrativa ficcional. Sibilía nos revela que: "O fluxo é duplo: uma esfera contamina a outra, e a nitidez de ambas as definições fica comprometida" (SIBILIA, 2008a, p.196). No próximo capítulo, a análise do seriado norte-americano *C.S.I.: Crime Scene Investigation* (2000), exemplificará como as narrativas da ficção insistem em recriar a "aura" do real.

O crime transformado em espetáculo, todavia, não corresponde a um fenômeno dos tempos atuais. Vanessa Schwartz em *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século* contextualiza a capital da França como o centro europeu da emergente indústria do entretenimento. O artigo aponta os modelos de espetáculo do grande público espectador de Paris no final do século XIX.

É interessante notar que a autora, ao definir as novas práticas culturais da vida moderna, já deflagra o gosto parisiense pela "intimidade como espetáculo" (SIBILIA 2008a): "A vida real era vivenciada como um *show*, mas ao mesmo tempo, os *shows* tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida" (SCHWARTZ, 2004).

O necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas foram os três espetáculos mais populares deste final do século XIX. Segundo a autora, o necrotério de Paris, construído em 1864, recebia visitas de até 40 mil pessoas, dependendo da popularidade da vítima, que já era do conhecimento do público leitor das notícias sensacionalistas.

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?uid=3774753496572103666>>  
<<http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?uid=13702207736961643652>>.  
<<http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?uid=8651369956356697678>>.  
Acessos em 27 ago 2009.

Foram os *fait divers*, narrativas de crimes e acidentes reais seguidos de ilustrações, publicado pela mídia impressa do século XIX, o principal responsável pela divulgação de dramas cotidianos ao leitor parisiense.

Os fatos diversos dividiam o espaço do jornal com a política, assim como os romances apresentados em forma de capítulos. Estes, com frequência, apropriavam-se de crimes reais para elaborar temas novelísticos. Desta forma, o interesse do público espectador em visitar o necrotério de Paris era potencializado pela imprensa moderna. A sala destinada à exposição de cadáveres transformou-se, assim, no teatro do crime. O número de curiosos era diretamente proporcional à popularidade que o crime alcançava após publicação da imprensa.

A autora destaca o famoso caso da "Enfant de la rue du Vert-Bois". Em agosto de 1886, *Le journal illustré* exibe em sua primeira página a morte de uma menina de quatro anos, encontrada morta no vão de uma escada em 29 de julho do mesmo ano. Ao ser transferido para a sala de exposição do necrotério, os jornais locais noticiaram a visita de 50 mil pessoas em 3 de agosto de 1886. A morbidez dos detalhes merece ser citada:

Na época, *Le Matin* estimou que 150 mil pessoas haviam feito fila para ver o corpo (em grupos de não mais de cinquenta por vez, em filas de cinco, que eram proibidas de demorar-se na frente do vidro). A cada noite, o cadáver era colocado em uma caixa refrigerada para conservá-lo. Para evitar que sofresse qualquer alteração, os funcionários simplesmente amarravam o cadáver à cadeira de veludo vermelho e colocavam tudo no congelador (SCHWARTZ, op. cit., p.342).

Posteriormente, em 15 de agosto, o Jornal *Le illustré* exibe uma narrativa ilustrada sobre o "Mistério da rua Vert-Bois" em formato novelístico, corroborando a tese de que o drama cotidiano da vida parisiense moderna ecoava em formatos ficcionais. Fato que denuncia, desde o final do século XIX, o gosto popular pelos fatos reais.

A exposição e identificação de cadáveres, através das grandes vitrines de vidro do necrotério de Paris, portanto, vai além da espetacularização do crime. Diz respeito à dramatização da vida real. Schwartz apresenta os panoramas, o *Musée Grévin* e o necrotério de Paris como "três terrenos de prazer popular na França do fim do século XIX a fim de sugerir a tese do "olhar do novo espectador pré-cinematográfico" (ibid, p.338).

Porém a presente pesquisa não pretende situar o momento pré-cinematográfico vigente na vida moderna, mas, sim, identificar desdobramentos das questões levantadas por Schwartz contidas no atual fenômeno da intimidade como espetáculo, em especial na representação do crime. Desdobramentos estes que são analisados, tanto nos casos de crimes como o de Isabella Nardoni e Eloá Pimentel, quanto no campo da série de drama televisivo *C.S.I.: Crime Scene Investigation*.

Contudo, a curiosidade mórbida que mobilizou uma multidão de parisienses a se disporem em fila para ver de perto o cadáver da garota da *rue du Vert-Bois*, difere da legião de mórbidos fãs instantâneos que acompanharam o velório de Eloá Cristina Pimentel. Morta em 17 de outubro de 2008, foi acompanhada por 39 mil pessoas, em seu velório. O crime-espetáculo Eloá Pimentel responde ao atual fenômeno da intimidade espetacularizada, conforme Sibilia nos afirma:

Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica ou verdadeira. Busca-se o realmente *real*, algo não encenado – ou, pelo menos, que assim *pareça*. Uma das manifestações dessa fome de veracidade na cultura contemporânea é o anseio por consumir lampejos da intimidade alheia (SIBILIA, 2008, p.195).

Além do anseio por consumir vidas alheias à vista de todos, é o sujeito exilado (GIANNETTI, 2006) quem opera o modelo vigente de espectadores-consumidores de violência. Os tópicos seguintes apresentarão, sob a ótica dos espectadores de segunda ordem, os casos de Isabella Nardoni e Eloá Pimentel.

### **3.1 O caso Isabella Nardoni**

Isabella Nardoni, de 5 anos, foi encontrada caída no jardim do prédio onde morava o pai, a madrasta e os dois irmãos, no dia 29 de março de 2008. A menina sofreu parada cardiorrespiratória e faleceu antes de chegar ao hospital. O pai de Isabella, Alexandre Nardoni e a madrasta, Anna Carolina Jatobá são os principais suspeitos do crime. São acusados de ter



estrangulado e atirado a criança pela janela do sexto andar do edifício onde moravam. Os dois respondem à Justiça pelo assassinato da menina e estão presos.

O caso Isabella Nardoni permaneceu quase um mês em posição de grande destaque na mídia, transmitido pelos principais veículos de comunicação do país. Como uma novela global, oito horas e quinze minutos da noite, início do Jornal Nacional, da Rede Globo, acompanhávamos as cenas do próximo capítulo. Todos os dias, na hora do jantar, as imagens fúnebres se repetiam.

O crime-espetáculo Isabella Nardoni, segundo a pesquisa CNT/Sensus<sup>21</sup> divulgada pelo jornal *O Globo*, no dia 28 de abril de 2008, mostrou que 98,2% dos brasileiros tiveram conhecimento do assassinato da menina.

Repórteres transmitiam ao vivo cenas da fachada do prédio onde encontravam-se o pai de Isabella e a madrasta. O momento mais aguardado era a entrada e saída do casal para depoimentos na delegacia ou, então, a chegada, na garagem do prédio, de um veículo pertencente a um familiar dos acusados.

Para fomentar a morbidez do espectador, durante toda a cobertura televisiva do caso, foram exibidas inserções de repórteres *ao vivo*, ou seja: imagens transmitidas em tempo presente, conforme Arlindo Machado define em *A televisão levada a sério* (2005). O telejornal apresentava repórteres *ao vivo*, em frente ao edifício London, local do crime. O interessante é que, na ausência de cenas significantes como, por exemplo, a arma do crime ou o vestígio da bala, era o *close* do letreiro do prédio e da janela do 6º andar que serviam como objeto referencial do crime.

Para intercalar com as insistentes imagens "do nada", os telejornais aprimoraram-se em reproduzir gráficos computacionais<sup>22</sup>. Simularam os cômodos do apartamento onde Isabella foi morta e o interior do carro e local onde estava sentada. Reproduziram também as evidências do crime como, por exemplo, as manchas de sangue, as marcas de sapato e os objetos usados para cortar a rede de proteção da janela. Além das simulações gráficas, foi por

---

<sup>21</sup> Disponível em: <[http://oglobo.globo.com/sp/mat/2008/04/28/cnt\\_sensus\\_98\\_2\\_da\\_populacao\\_conhece\\_caso\\_isabella\\_nardoni-427093155.asp](http://oglobo.globo.com/sp/mat/2008/04/28/cnt_sensus_98_2_da_populacao_conhece_caso_isabella_nardoni-427093155.asp)>. Acesso em 25 jun. 2009.

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LN0GcN5Zcis&feature=related>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=TWLez-AhIF8>>. Acesso 10 set. 2009.

meio deste caso que práticas investigativas usadas pela perícia técnica tornaram-se populares. Como, por exemplo, as coletas de sangue para exames de DNA, assim como as evidências de sangue no apartamento e na roupa do pai e da madrasta, reveladas pelo luminol, um produto químico que reage ao sangue humano.

A elaboração de gráficos computacionais, simulação do crime animada por softwares 3D, e a visualização da planta arquitetônica do apartamento foram artifícios usados pela mídia para gerar notícia. As informações, em certa medida, foram esclarecedoras para o público, mas como a mídia segue os preceitos da redundância, os recursos gráficos e tecnológicos assumiram roupagens ficcionais de um seriado policial. *C.S.I.: Crime Scene Investigation*, ou mesmo *Without a Trace* (2002), transmitidos pela rede americana CBS, e no Brasil pela TV a cabo, seriam um bom exemplo. Estes seriados retratam o cotidiano de uma elite policial. São profissionais envolvidos em crimes em que se exige conhecimento científico avançado e habilidades para o uso de equipamentos sofisticados, como exames de toxicologia, autópsia e mapeamento de DNA.

O desfecho desse drama televisivo chegou ao fim com a reconstituição do crime e o pedido de prisão do casal. No domingo do dia 27 de março de 2008, repórteres e cinegrafistas se aglomeraram em frente ao apartamento do casal Alexandre e Anna Carolina para transmitir a reconstituição do crime. O resultado da perícia técnica era aguardado como se fosse, finalmente, divulgado o verdadeiro assassino de Odete Roitman, personagem de uma telenovela global interpretada por Beatriz Segall.<sup>23</sup>



Figura 2 - Gráficos computacionais simulando a investigação da polícia técnica.

<sup>23</sup> A atriz Beatriz Segall foi a vilã *Odete Roitman*, personagem da novela global *Vale Tudo*, exibida em 1988-89. Foi a segunda maior audiência da história da dramaturgia no país, perdendo apenas para *Roque Santeiro* (1985-86). *Vale-Tudo*, novela de Gilberto Braga, Agnaldo Silva e Leonor Bassères, atingiu 80% dos telespectadores em sua fase final. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,OI1949287-EI7811,00.html>>. Acessado em: 15 ago. 2009.



Figura 3 - Idem.



Figura 4 - Idem.

Talvez a cena mais emblemática da tirania de intimidade como conceituou Sibilía (2008a), do caso Isabella Nardoni tenha sido a entrevista concedida ao Fantástico, do casal Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, em 20 de abril de 2008. Elegidos como celebridades mórbidas, pela mídia, compactuam com a atual "fome de realidade" explicitada por Sibilía:

Uma intensa "fome de realidade" tem eclodido nos últimos anos, um apetite voraz que incita ao consumo de vidas alheias e reais. Os relatos desse tipo receberam grande atenção do público: a não-ficção floresce e conquista um terreno antes ocupado de maneira quase exclusiva pelas histórias de ficção (SIBILIA, *ibid*, pág 35).

Semanas depois da morte da criança é decretada a prisão do casal e dia 8 de maio de 2008 estes chegam à delegacia. Após a prisão, as imagens cotidianas do caso Isabella foram minguando, até que, como num passe de mágica, desapareceram por completo da mídia televisiva e impressa. Porém, permanecem as homenagens póstumas a menina Isabella. Proliferaram em sites como o *YouTube* e outras comunidades *on-line*, como o Orkut, por exemplo, potencializando a espetacularização do crime e a hegemonia das imagens redundantes.



Figura 5 - Perfil em homenagem a Ana Carolina de Oliveira e Isabella Nardoni

### 3.2 O caso Eloá Pimentel

O caso da adolescente Eloá Cristina Pimentel, morta dia 17 de outubro de 2008 a tiros por seu ex-namorado Lindenberg Alves, é outro caso emblemático da espetacularização de um crime na mídia.

Lindenberg manteve durante 100 horas a ex-namorada, Eloá Cristina Pimentel, de 15 anos, e a amiga, Nayara Rodrigues, da mesma idade, como reféns no apartamento da mãe de Eloá, um conjunto habitacional, em Santo André, São Paulo.

O caso do cárcere privado mais longo da história do país teve um desfecho trágico. O roteiro era previsível. Aguardávamos o lento desfecho, que nos parecia, a cada dia que se passava, um caso de amor sem final feliz. O público já conhecia um caso recente parecido: o sequestro do Ônibus 174. Dia 12 de junho de 2000, Sandro Nascimento mantém 11 reféns sob a mira de seu revólver durante quase cinco horas dentro de um ônibus, no bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

O caso do Ônibus 174 desenrolou-se conforme manda os ditames do espetáculo. Da vida real foi transformado no documentário *Ônibus 174*, pelo diretor José Padilha, em 2002. Seis anos depois, o diretor de cinema Bruno Barreto estreia o longa-metragem de ficção *Última Parada 174*.

O próprio sequestrador de Eloá e Nayara, em entrevista à TV Record, enquanto mantinha as garotas como reféns, relembra o caso. Em tom ameaçador, maldizendo a tática dos policiais, Lindenberg diz "você é reporter, você viu o que aconteceu lá no Rio de Janeiro... Lá naquele caso do sequestro do ônibus, né?". O ex-namorado pretendia mostrar ao repórter que não seria ludibriado. "Prá não acontecer igual aconteceu lá na avenida Brasil, lá no Rio, entendeu?"<sup>24</sup>

Porém, conforme Bucci (2008) , Lindenberg protagonizou o show de forma invisível. O sequestrador mobilizou espectadores, polícia e a mídia sem mostrar a cara, como fez Sandro Rosa do Nascimento, o sequestrador do ônibus 174. Mas, mesmo sem expor o rosto para as câmeras de televisão, Lindenberg viveu seu momento célebre. Segundo Bucci, a civilização da imagem produz celebridades: "À luz desse predomínio da imagem, do medo de sermos condenados à invisibilidade, ao anonimato, o crime se tornou uma forma de ser visível.". E mais adiante: "a narrativa sobre o crime, sobre a política, sobre a guerra, sobre tudo, circula como imagem, como espetáculo. É nesse sentido que os atos da vida cotidiana adquirem essa dimensão às vezes de circo eletrônico mórbido" (BUCCI, 2008).

Não podemos esquecer que estamos num período em que é como imagem que as coisas acontecem, inclusive a guerra e o terrorismo. O atentado ao World Trade Center em 2001 é um ato de imagem que atingiu, além das pessoas que estavam lá, das famílias delas e do

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NZp3VU1rPWg>> Acesso em 05/06/2009.

orgulho de um país, o olhar de todos os espectadores do planeta. Aquilo produz o que chamei de mutilados do olhar. Pessoas que sofreram um ferimento, uma agressão quando viram ao vivo se dissolverem as duas torres. Foi um nó no imaginário da rede planetária. Isso não é qualquer coisa. Isso marca um período histórico. (ibid, p.01).

Motivado pelo ciúmes, ao entrar com duas armas carregadas de munição no apartamento de Eloá, Lindenberg dá um tiro no monitor do computador da adolescente após ler mensagens postadas por amigos na página da ex-namorada em um site de relacionamentos, segundo depoimento de Nayara `a polícia<sup>25</sup>. Em seguida, agrediu a adolescente ao ler recados afetivos de outro garoto no celular de Eloá.

As mensagens de texto de celular, os chamados SMS (short message service), neste caso configuram a sociedade de controle, descrita por Deleuze. Partindo de uma análise sobre a sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2007), o autor situa as novas formas de prática de poder que se configuram na sociedade de controle. Deleuze reposiciona os modelos coercivos, antes pertencentes a sociedade disciplinar:

A cada tipo de sociedade, evidentemente, pode-se fazer corresponder um tipo de máquina: as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades de soberania, as máquinas energéticas para as de disciplina, as cibernéticas e os computadores para as sociedades de controle. Mas as máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas apenas são uma parte (DELEUZE, op.cit., p. 217).

As técnicas de vigilância, em uma sociedade do controle, independem do confinamento. A telefonia móvel é o exemplo de como um dispositivo tecnológico comunicacional pode se transformar, por agenciamentos coletivos, em uma ferramenta de controle.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://www.band.com.br/primeirojornal/conteudo.asp?ID=109924&CNL=1>> Acesso em 08/06/09.

Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/2009/01/08/ult5772u2482.jhtm>> Acesso em 08/06/09.

Disponível em: <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL804300-10406,00-LINDEMBERG+NAO+SE+CONFORMAVA+COM+O+FIM+DO+NAMORO.htm>> Acesso em 08/06/09.

Drew Hemment, artista e pesquisador de novas mídias, alerta para a qualidade da vigilância pervasiva imanente às tecnologias portáteis. O autor exemplifica dispositivos acoplados ao telefone celular, como os que permitem a localização do usuário, e seu rastreamento e nos diz que "a vigilância pervasiva tem o potencial de ser ao mesmo tempo produtiva e ameaçadora" (HEMMENT, 2004).<sup>26</sup>

Tecnologias amigáveis como redes sociais e mensagens de texto via celular foram usadas como ferramentas de controle. É interessante notar que o ato de atirar com o revólver contra a tela do computador, ou seja: a interface computacional, ilustra o que Giannetti vem chamando a atenção para a o "sujeito exilado". Segundo a autora, "para este, não existe uma realidade prévia ao aparato (...) exceto a realidade da tela como 'a' realidade canalizada pelo aparato e que só tem sentido em seu contexto" (GIANNETTI, 2006, p.38).<sup>27</sup>

A pesquisadora alerta para a confusão estabelecida entre "o conceito de mundo como interface e o conceito de interface técnica (a tela, os dispositivos interativos etc.) como meio de acesso ao mundo" (ibid, p.40). Lindemberg, a grosso modo, sinalizou que a superfície de um meio (tela do computador), que opera como forma de representação visual de dados, é entendida como signo do mundo "real".

O observador de segunda ordem presente na cultura da visibilidade, que vê o mundo com os olhos dos meios, terá acesso aos fatos ocorridos no caso Eloá Pimentel conforme o sujeito exilado. (GIANNETTI, 2006). Ao executar a ferramenta de busca por palavras no Google, digitando "Eloá Pimentel", ele terá como resultado o exemplo do monopólio da aparência (SIBILIA, 2008). Apresentamos na figura 6 (página 40) os cinco primeiros *links* resultantes da palavra Eloá Pimentel eleito pelo sistema de busca do *Google*, em agosto de 2009. O primeiro link de acesso diz respeito às mensagens deixadas no perfil de Eloá do *Orkut* (site de relacionamentos) e não faz menção ao crime. Entre os cinco links resultantes da busca, que aparecem em ordem de relevância (de acesso), dois mencionam o *Orkut* e outro

---

<sup>26</sup> "Pervasive surveillance has the potential to be both positive and sinister at the same time"

<sup>27</sup> "Para éste, no hay una realidad previa al aparato...sino que la realidad de la pantalla "es" la realidad que se presenta canalizada por el aparato y sólo tiene sentido en su contexto"

nos diz: "Resultado de vídeos para Eloá Pimentel"<sup>28</sup>. Ou seja, prevaleceu a informação relacionada a imagem de Eloá, quando ainda era viva e não sobre o episódio do crime<sup>29</sup>.

Portanto, o show do crime Eloá Pimentel demonstra como uma complexa trama entre um grave caso de violência doméstica, uma polícia despreparada e a cobertura midiática avassaladora, podem ser compreendidos de forma superficial e sem agenciamento político. Este sujeito exilado tem como realidade as interfaces gráficas, sem conexão com uma realidade externa (GIANNETTI, 2006).

A cobertura televisiva, no caso de Eloá, em especial o telejornalismo da Rede Globo, Rede Record e Rede TV!, teve acesso direto ao número de telefone da casa de Eloá e do celular do sequestrador, que mantinha em cárcere privado a namorada e a amiga.

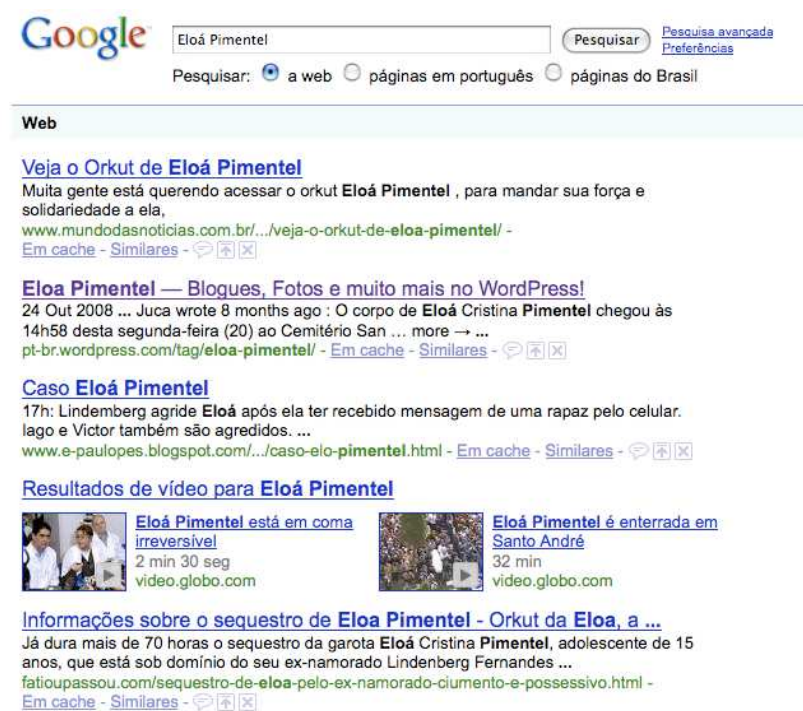


Figura 6 - Resultado da busca "Eloá Pimentel", no site Google, em junho de 2009.

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://www.google.com.br/search?q=Elo%C3%A1+Pimentel&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a>>. Acessado em 08/06/09.

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IlesMtLeab4>>  
<[http://www.youtube.com/watch?v=rzx4N\\_f0g38&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=rzx4N_f0g38&feature=related)>. Acessado em 08/06/09.



Travou-se uma negociação midiática. Desta forma, atravessaram o próprio negociador da polícia militar, capitão Adriano Giovaninni, prejudicando as negociações do GATE (Grupo de Ações Táticas Especiais). Foi um sequestro onde a televisão, além de transmitir o fato ocorrido, entrevistou o sequestrador em rede nacional dentro do cativeiro ainda em posse das reféns, em uma atitude irresponsável e interesseira.

Como um pastora evangélica, em tom de voz "salvadora de almas", Sonia Abrão<sup>30</sup>, assim como o repórter de seu programa, Luis Guerra, gravou e exibiu em *A Tarde é Sua* da Rede TV! entrevistas com Lindemberg e Eloá, com cerca de dez minutos de duração. Este rapaz, armado e prestes a cometer o homicídio respondia por telefone as perguntas da apresentadora, como fazem os convidados ausentes, que por algum motivo não puderam sentar em seu sofá: "Lindemberg, você tem comido?" "Você tem dormido?" e mais "O Brasil inteiro está rezando por vocês dois".

Já na rede Record, a ex-modelo e apresentadora Ana Hickman, ao vivo, pede a Lindemberg, ou as garotas Eloá e Nayara, que acenem pela janela, como sinal de que estaria "tudo bem" pois que o sequestrador e as reféns estavam assistindo o programa. A tela da tevê se dividiu em duas janelas. O programa diário *Hoje em dia*<sup>31</sup> exibia, simultaneamente o estúdio da Rede Record e imagens da janela do bloco 24 do CDHU (Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano) do Jardim Santo André. A tentativa de obter uma imagem exclusiva, a do aceno de mãos de ambas as garotas ou de Lindemberg foi em vão<sup>32</sup>.

Sem sucesso, a apresentadora do programa da Rede Record, Ana Hickman, sugere então que eles apaguem e acendam a luz do apartamento, também sem sucesso. E se eles tivessem correspondido ao pedido da apresentadora, com sinal de aceno das mãos? Seria um momento emocionante e comovente para o espectador? Ao que tudo de indica, sim. Mais uma possibilidade do observador vivenciar intimamente o sequestro.

---

<sup>30</sup> Apresentadora do programa *A Tarde é Sua* (RedeTV!)

<sup>31</sup> Programa diário exibido pela rede Record que, em 2008, era apresentado por Ana Hickman, Britto Jr, Chris Flores e Edu Guedes.

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=O7-nsKMH-sU>>. Acesso em 10 jan. 2009.

### 3.3 Celebidades do crime-espetáculo

Em um ensaio intitulado *Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174*, Esther Hamburger apresenta o documentário *Ônibus 174* (2002), à luz do que designa: "apropriação dos mecanismos de produção da representação", ou seja, de que maneira o "outro, a respeito do qual o filme fala, participa da feitura e expressa diferentes formas de apropriação dos mecanismos de construção da representação." (HAMBURGUER, 2005, p.197)

O documentário narra o desfecho trágico do sequestro de um ônibus, ocorrido em 12 de junho de 2000, no Rio de Janeiro, transformado em "evento midiático": uma refém é assassinada ao vivo, em frente as câmeras. O protagonista do filme é o autor do sequestro: Sandro, ex-menino de rua, sobrevivente da chacina da Candelária.

*Ônibus 174*, dirigido por José Padilha, segundo Hamburger, emerge em um contexto onde se intensifica a disputa pelo controle da representação no cinema da retomada: *O Invasor*, *Cidade de Deus*, *Cidade dos Homens*, *Carandiru* e *Prisioneiro da grade de ferro*. Filmes, estes, que "expressam casos específicos de apropriação dos mecanismos de controle sobre a produção da representação". (ibid, p.201).

O documentário, neste ensaio, é pontuado por semelhanças em relação ao filme de João Moreira Salles: *Notícias de uma guerra particular* (1999). Ambos os filmes discorrem sobre a mesma narrativa e apresentam a trágica realidade da criminalidade no país. Em ambos os documentários são apresentados depoimentos de policiais, moradores do morro, bandidos, traficantes e no caso do *174*, moradores de rua.

Hamburger nos diz que: "A violência, presente como alegoria no Cinema Novo, emerge com força nos marcos do documentário na produção contemporânea. A violência aparece como força endêmica, que polariza disputas pelo controle da representação" (ibid, p.202). E, na frase seguinte, a autora nos apresenta o foco de interesse da presente pesquisa: "Sintomaticamente *Ônibus 174* introduz mais um ator na cena tripartite de *Notícias*: a própria TV, as câmeras, o jornalismo" (ibid, p. 202).

O documentário de José Padilha, apropriando-se de cenas captadas por câmeras de TV presentes no local do crime e imagens gravadas por câmeras de vigilância da Companhia de

Engenharia de Tráfego (CET) do Rio de Janeiro, conduz o espectador à reflexão do impacto causado pela presença da mídia na cena do sequestro do Ônibus.

A presença da mídia introduz uma variável que paralisa a polícia, deixando procedimentos técnicos de rotina à mercê de comandos políticos e, posteriormente, após a prisão, a ausência de câmeras permite o ato ignóbil de vingança. A presença da mídia altera também a performance de Sandro e, nesse caso específico, o filme permite a inferência de uma transformação. (ibid, p.204).

Ester Hamburger sugere que Sandro, consciente de sua dramática biografia, dramatizou frente as câmeras o personagem de homem mau. Situações ocorridas no percurso do crime indicam a transformação de Sandro em "homem mau". Opinião essa que também é manifestada pelos sobreviventes do sequestro, ou melhor dizendo, do assalto malsucedido.

As reféns narram, nas entrevistas do documentário, que atuaram na cena do crime a mando de Sandro. Encenaram uma morte, subsequente a um tiro de arma disparado por Sandro. O sobrevivente da Candelária exigia que todas as mulheres do ônibus demonstrassem desespero e, em muitas vezes, dirigia a fala das reféns.

Portanto, Sandro, ciente da presença das câmeras passou a atuar e dirigir a cena do sequestro. Como diz o protagonista do documentário e da narrativa que se criava dentro do ônibus, visivelmente com os olhos direcionados para a câmera que captava a cena e não para o negociador do BOPE<sup>33</sup>: "Aqui não é filme de ação não, aqui o bagulho é sério". Sandro encenava para as câmeras e obrigava as 11 reféns a atuarem na peça. Deveriam compactuar com Sandro e se apresentar conforme o estereótipo de reféns imaginárias de um filme de ficção ao fingir desespero e pânico. Deveriam dramatizar o real.

As primeiras imagens que o documentário exhibe do ex-menino de rua, no interior do ônibus, mostram o rosto de Sandro usando apenas um boné preto e um revólver em mãos. À medida em que a situação se agrava, cercado de policiais, repórteres e televisionado ao vivo para as principais emissoras de TV do país, Sandro decide cobrir a cara com uma toalha preta encontrada na bolsa de uma passageira. Pouco tempo depois, mais panos são acoplados ao corpo de Sandro. O menino acaba improvisando sua roupa para esta guerra imprevista. Porém

---

<sup>33</sup> O Batalhão de Operações Especiais (BOPE) é uma unidade especializada da polícia militar do Rio de Janeiro.

a toalha que escondia seu rosto acaba por cair, não estava bem amarrada e Sandro decide então usá-la sobre a cabeça. Agora estava definido o personagem do homem mau, diante das câmeras. Conforme Jaguaribe, "esta tragédia brasileira emerge numa encruzilhada perversa entre a encenação midiática e a ação do real" (JAGUARIBE, op.cit., p.117).

O algoz, então, expõe sua cara para fora da janela do ônibus e grita, não mais para o público local, que assistiam o episódio, mas sim "para os milhões de telespectadores que acompanham ao vivo pela telinha os desdobramentos de sua arriscada operação" (ibid, p.204).

A hipótese de que Sandro não tinha premeditado esse sequestro, de que ele não tinha a intenção de manter reféns no ônibus e sim de assaltar os passageiros, ganha corpo quando *Ônibus 174* exhibe imagens de um ex-menino de rua que sequer fez exigências para troca de reféns, ou explicitou os motivos do sequestro. Por conseguinte, ao assistir o filme de José Padilha chega-se à conclusão de que a mídia foi a grande responsável pela dimensão espetacular do sequestro do ônibus 174, no bairro do Jardim Botânico, do Rio de Janeiro.

A imagem de Sandro morto por sufocamento ocorreu longe das câmeras. Já a refém que descia do ônibus junto ao sequestrador, Geísa Gonçalves, foi morta *ao vivo*, diante dos telespectadores.

O show da vida real exibido ao espectador, no fatídico dia 12 de junho de 2000, pela rede nacional de televisão teve seu predecessor transmitido pelo SBT: o programa jornalístico *Aqui Agora*. Porém, foi a rede Manchete, de acordo com o documentário *Notícias de uma guerra particular*, a precursora em exibir cenas do crime cotidiano de forma sensacionalista.

O crime apresentado em forma de espetáculo midiático é hoje denominador comum no telejornalismo da televisão brasileira. Contudo, a inclusão da mídia como mais um ator da cena do crime-espetáculo, configurou-se em especial no caso do ônibus 174 e no caso da adolescente Eloá, já citado.

O sequestrador das garotas Eloá e Nayara, em Santo André, Lindenberg Alves, como diz Hamburger ao comentar sobre o *174*: "foi refém do personagem que encarnou" (ibid, p.208). Ao se dar conta de que seu ímpeto descontrolado de ciúmes, transformado em sequestro repercutia em rede de televisão para todo país, Lindenberg oscilou entre assumir o personagem de homem mau, quando dizia-se "rei do gueto" e vítima, ao chorar ao vivo no programa *A tarde é sua*, veiculado pela RedeTV!, em 15 de outubro de 2008, quando falava sobre sua mãe e culpava Eloá por seus atos de violência.

Sintomaticamente, presenciamos um desfecho trágico que termina em morte de uma das reféns, enquanto o sequestro era transmitido pelas televisões em rede nacional. Lindenberg obteve uma exposição na mídia televisiva bem maior do que Sandro e sua biografia também divergia da do ex-menino de rua, sobrevivente da chacina da Candelária. Enquanto o sequestro do Ônibus 174 durou cerca de 5 horas, o de Lindenberg foi registrado como o mais longo da história do país.

A polícia, no caso Eloá, assim como no 174, viu-se impossibilitada de agir e matar o criminoso diante das câmeras. Esther Hamburger conclui que: "As câmeras a um só tempo garantiram uma sobrevivida, uma celebridade, e levaram-no a morte" (ibid, p.209).

Porém no caso Eloá, Lindenberg não foi morto, como Sandro, a caminho da delegacia policial, e responde o processo em prisão. Mas novamente, "a presença das câmeras imobilizou a polícia e mobilizou o sequestrador" (ibid, p.205).

Os desdobramentos do sequestro, nas mídias audiovisuais, evidenciam o modo como operam as "tirantias da intimidade" (SIBILIA, 2008). Nayara Rodrigues, de sobrevivente do cárcere privado, rapidamente se transformou em celebridade. A testemunha-chave da desastrosa tentativa de salvamento do GATE preferiu aproveitar seus minutos de fama do que comentar sobre os dias de pânico, em que foi refém de Lindenberg. Assim como os eliminados do BBB<sup>34</sup>, visitou o Projac<sup>35</sup>, abraçou os globais e vibrou ao encontrar os atores da telenovela *Malhação*, tudo documentado pelo programa *Mais Você*, apresentado por Ana Maria Braga, na TV Globo.

Em entrevista ao programa *Mais Você*, Ana Maria Braga pergunta à Nayara: "Me conta o que você sentiu?" e para a nossa surpresa a pergunta não se referia ao mais longo cárcere privado da história do país seguido de morte de uma das reféns e sim à visita da adolescente ao Projac. A apresentadora seguia com as perguntas: "Qual foi o melhor lugar, assim, qual o lugar que você mais gostou de entrar?"<sup>36</sup> e Nayara responde: "Nossa eu me senti em casa!"

O espectador é apresentado às preferências pessoais de Nayara, ao tipo de música preferida da adolescente e como tem sido seu dia-a-dia. Em um cenário elaborado para criar

---

<sup>34</sup> Referência aos eliminados do programa Big Brother Brasil, transmitido pela rede Globo

<sup>35</sup> Abreviatura de Projeto Jacarepaguá: centro de produção da Rede Globo.

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jEvBQbkUCeo&feature=related>> Acesso em 12/06/09.

uma atmosfera familiar, como se fossem cômodos de uma residência, Nayara conversa sentada em uma poltrona, ao lado de Ana Maria Braga. Conforme escreve Marilena Chauí, ao abordar a questão dos códigos da vida pública que passam a ser determinados pelos códigos da vida privada:

Não é casual que os noticiários, no rádio e na televisão, ao promover entrevistas em que a notícia é intercalada com a fala dos direta e indiretamente envolvidos no fato, tenham sempre repórteres indagando a alguém: "O que você sentiu/sente com isso? ou " O que você achou/acha disso?" ou " Você gosta? Não gosta disso?". Não se pergunta aos entrevistados o que pensam ou o que julgam dos acontecimentos, mas o que sentem, o que acham, se lhes agrada ou desagrada. (CHAUÍ, 2006, p.06).

O drama de uma garota que foi baleada na face e teve sua melhor amiga morta pelo ex-namorado acabou por transformar-se em um prazeroso bate-papo de um programa de culinária matinal. Marilena Chauí, mais adiante, em seu livro *Simulacro e poder: Uma análise da mídia* (op.cit) descreve como uma tragédia pode ser transformada em entretenimento:

Justamente porque o espetáculo se torna simulacro e o simulacro se põe como entretenimento, os meios de comunicação de massa transformam tudo em entretenimento (guerras, genocídios, greves, festas, cerimônias religiosas, tragédias, políticas, catástrofes naturais [...]). Visto que a destruição dos fatos, acontecimentos e obras segue a lógica do consumo, da futilidade, da banalização e do simulacro, não espanta que tudo se reduza, ao fim e ao cabo, a uma questão pessoal de preferência, gosto, predileção, aversão, sentimentos. É isto o mercado cultural (ibid, p.22).

De fato, a espetacularização de crimes como os casos Eloá Pimentel, Isabella Nardoni, e Ônibus 174, representam o modo como a mídia opera o voyeurismo mórbido explícito. Pretendemos por meio da análise destes casos desenvolver o conceito de superexposição do crime e da violência urbana na esfera do telejornalismo como fenômeno da dramatização do real. O capítulo seguinte reflete sobre a produção do crime-espetáculo no âmbito da ficção televisiva. Analisaremos a seguir o seriado *CSI: Crime Scene Investigation* (2000).

## 4. O CONTÁGIO DO REAL

### 4.1 Os modos do olhar em *CSI: Crime Scene Investigation*

A narrativa do seriado norte-americano *CSI* (2000), criado por Anthony E. Zuicker e produzido por Jerry Bruckheimer e *CBS Production*, é enunciada ao espectador sob a ótica exclusivamente policial. O observador é convidado a acompanhar a trama de modo unilateral: o universo dos criminalistas. Trata-se do cotidiano de um grupo de investigadores forenses do departamento policial de Las Vegas onde o espectador participa da trama como uma espécie de *CSI* oculto. Só são reveladas ao observador as informações que façam parte do campo de ação dos investigadores criminalistas forenses, ou seja, ao participar do processo investigativo criminal, o observador só vê o que os agentes policiais veem. Presenciamos, portanto, a chegada dos investigadores ao local do crime e o desenrolar da trama, por via de regra, sob a ótica dos detetives forenses.

A série televisiva foi ao ar em 6 de outubro de 2000, transmitida pela rede de televisão norte-americana *CBS*. Baseada em programas do *Discovery Channel* sobre detetives forenses e no departamento policial de Las Vegas, a série imprimiu sua estética realista<sup>37</sup> no âmbito da investigação criminal. Com o uso de reais equipamentos laboratoriais em cena, a apropriação do vocabulário científico e cadáveres detalhadamente exibidos, o seriado cria sua "aura" da verdade. Mas foram as inserções de *gadgets*<sup>38</sup> e o uso da internet como ferramenta para o combate ao crime que transformaram *CSI* em um novo paradigma de drama policialesco televisivo.

Os detetives forenses deste programa não usam mais o tradicional *trench-coat* (capa) bege, não fumam charuto e não saem mais às ruas em busca de pistas. Não é mais necessário seguir os suspeitos, fazer tocaia em frente das casas para conhecer os hábitos do criminosos, como fazia o popular detetive da série *Columbo* (1971), tenente Columbo. Os agentes *CSI*

---

<sup>37</sup> Ver análise de Beatriz Jaguaribe sobre os novos registros do realismo estético em *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. pp. 15-41.

<sup>38</sup> dispositivos eletrônicos portáteis.

rastreiam o suspeito por meio de suas ligações telefônicas originadas do próprio celular do personagem investigado, sem deslocar-se do laboratório criminalista. Acessam o *Google* e sites de relacionamento em busca de evidências criminais, além de pesquisar as informações do criminoso nos bancos de dados oficiais da polícia.

Os analistas de DNA, impressões digitais, e operadores de *softwares*<sup>39</sup> de áudio e vídeo<sup>40</sup>, em *CSI*, denominados cientistas forenses, são os principais personagens do seriado. O protagonista da série é Gil Grissom (William Petersen), entomólogo (estudioso dos insetos) que coordena a equipe noturna do laboratório criminalista da polícia de Las Vegas. Ao lado de Grissom, trabalham seus subordinados: Catherine Willows (Marg Helgenberger), Sara Sidle (Jorja Fox), Nick (George Eads), Warrick (Gary Dourdan) e Greg Sanders (Eric Szmanda). A partir da quinta temporada, Sofia Curtis (Louise Lombard) passa a fazer parte dos *CSI's*. Riley Adams (Lauren Lee Smith) e Raymond Langston<sup>41</sup> (Laurence Fishburne) integram o grupo a partir da nona temporada.

Além dos principais personagens que compõem o time de investigação criminal, fazem parte da equipe: Jim Brass (Paul Guilfoyle) como capitão do departamento de homicídios de Las Vegas, Dr. Albert Robbins (Robert David Hall), médico legista e David Hodges (Wallace Langham), técnico de laboratório.

O seriado criminalista mais popular dos Estados Unidos, conforme o site *BBC News*<sup>42</sup>, assistido em média por 26,2 milhões de espectadores durante a temporada de setembro de 2002 a maio de 2003, dialoga com o modelo de filmes de suspense ao construir sua estrutura narrativa.

O modo de olhar em *CSI* posiciona o espectador como *voyeur*. Somos sujeitados a uma permanente exposição da cena do crime e de cadáveres através de orifícios como lentes fotográficas e câmeras de vigilância, por exemplo. Mas antes mesmo de contextualizar o olhar investigativo do seriado, a televisão já carrega em si potencialidades do prazer do olhar,

---

<sup>39</sup> conjunto de componentes lógicos de um computador ou sistema de processamento de dados

<sup>40</sup> ver Fig 1.

<sup>41</sup> Raymond (Laurence Fishburne) substitui Grissom (William Petersen) no 10º episódio da 9ª temporada.

<sup>42</sup> Disponível em: <[http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv\\_and\\_radio/3049577.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/3049577.stm)>. Acesso em: 20 ago. 2008.



advindos do cinema: "cenário ideal para o afloramento dessa pulsão que é a chave do prazer no cinema: a escopofilia"<sup>43</sup> (MACHADO, 2007, p.45).

O erotismo do olhar acabou por transformar-se em gênero cinematográfico que, no início do século XX, retratava personagens bisbilhotando pelo buraco da fechadura mulheres seminuas, ou mesmo pelo emblemático telescópio. Esse mesmo gênero de filme foi resgatado por Alfred Hitchcock em *Rear Window* (*Janela indiscreta*, 1954), *Krotki fil o milosci* de Krzysztof Kieslowski (*Não amarás*, 1998), entre outros.

O filme voyeurista trouxe para o cinema a aproximação da câmera e a inserção do primeiro plano a fim de simular o olhar do personagem indiscreto, ou mesmo a lente de uma luneta. Porém, ainda não estava consolidada a montagem que conhecemos hoje de campo e contracampo. Segundo Machado, "hoje as noções de campo e contracampo derivam das posições relativas do observador e do observado em relação a uma câmera *externa*" (MACHADO, 1997, p.132).

Nos filmes voyeuristas do início do século passado, a câmera assumia o ponto de vista do personagem. Ambos, o vidente assim como a coisa visível, eram apresentados em enquadramento frontal. Hoje sabemos que o enquadramento frontal não significa, necessariamente, o ponto de vista do personagem e sim do espectador.

Daí, voltamos novamente à escopofilia, o erotismo do olhar, a que o espectador cinematográfico está sujeito, diante da tela fílmica, onde se bisbilhota a vida do outro como objeto do desejo. "O 'pecado original' do voyerismo está na base do próprio dispositivo técnico do cinema, está nas máquinas de espiar através de buracos... onde se pode refugiar para ver sem ser visto" (ibid, p. 124).

O fenômeno de "espiar o outro" vazou da tela de cinema e acabou por se transformar em gênero televisivo. O espectador-*voyeur*, por meio de programas de TV como o norte-americano *Candid Camera*, passou de vidente erótico a um testemunho da banalidade da vida alheia. *Candid Camera* show foi ao ar em 1947, como programa de rádio, criado por Allen Funt (1914-1999). Trata-se de uma câmera de vídeo escondida onde pessoas comuns, sem saber que estavam sendo gravadas, acabavam por participar de acontecimentos singulares,

---

<sup>43</sup> "pulsão de tomar o outro como objeto" (Freud 1972b, pp. 11-44) apud Arlindo Machado. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. p.125.

produzidos pelo programa a fim de que o espectador presenciasse as reações embaraçosas dos participantes, flagradas pela câmera.

No Brasil podemos dizer que foram poucos os canais de televisão aberta que não produziram sua espécie de *Candid Camera: pegadinha do Gugu, Taxi do Gugu Topa tudo por dinheiro* (SBT), *pegadinha do Mallandro* (CNT/Gazeta), *pegadinha do João Kleber* (Rede TV!) e assim por diante.

Esses programas, percussores do atual fenômeno chamado *reality show*, na televisão brasileira, souberam fazer uso das câmeras de vigilância, a fim de criar conteúdo de entretenimento para televisão. Como observou Machado:

Em nossa sociedade marcada pelo destino do panóptico, a própria vigilância resulta também em espetáculo. As telas dos monitores de vigilância, por exemplo, não são mais objetos secretos, reservados apenas às salas de controle e observação. Antes, elas se esparramam pela paisagem vigiada, oferecendo-se como espetáculo aos seus próprios protagonistas, para que o olho público assumira ele mesmo a tarefa da vigilância. Ademais, é de se notar a maneira como a própria televisão consegue transformar em atração situações típicas de vigilância (MACHADO, 1993, p.226).

As máquinas de observar usadas conforme modelos atualizados do panóptico foram incorporadas pela indústria cultural e principalmente no formato audiovisual e para web. Talvez o melhor exemplo da conversão da vigilância em entretenimento seja o caso do *reality show Big Brother*. Criado pelo holandês John de Mol, em 1999, o programa tem o mesmo nome do “grande irmão”, personagem fictício do romance *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell<sup>44</sup>(1949), que nem sequer é mencionado no programa.

A indústria do crime-espetáculo adaptou o espectador como *voyeur* explícito da vida alheia para os dramas policiais de ficção e também para o telejornalismo.<sup>45</sup> As máquinas de vigiar agora seduzem e fascinam o vidente do crime. Desta forma o jogo de sedução voyerística entre sujeito e a tela permitiu que o observador testemunhe e desvende, tanto

---

<sup>44</sup> A adaptação mais popular do romance *Nineteen Eighty-Four* para o cinema foi em 1984, como mesmo título, dirigido por Michael Radford.

<sup>45</sup> Ver capítulo 3 sobre a relação entre crime-espetáculo e telejornalismo.

crimes hediondos, como as situações vexatórias e humilhantes dos *reality shows* e *pegadinhas*.

A vigilância transformada em espetáculo, conforme exemplificou Machado (1993), segue operando a lógica da sociedade disciplinar descrita nas obras de Michel Foucault (1979, 2007). As práticas de poder, para Foucault definem-se, não como um dado da natureza humana, mas sim como uma prática social. Para isso, o autor demonstrará que o poder não está necessariamente relacionado ao Estado e sim às transformações do poder a nível capilar. Como afirma Roberto Machado, na introdução de *Microfísica do Poder*: “Poder este que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – (...) penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder”. (FOUCAULT, 1979. p XII).

Roberto Machado explica que as relações de poder compreendidas na vida cotidiana, ou seja, a microfísica do poder, referem-se à produção de certos tipos de saberes modernos: a criminalidade, a sexualidade, a doença, a loucura, etc. Portanto, o poder está disseminado por toda estrutura social. O pensador da sociedade disciplinar dissocia a questão da repressão e punição, por exemplo, do conceito de poder. Machado, ao apresentar as idéias de Foucault, escreve: “O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, (...) para aprimorá-lo, adestrá-lo. (ibid, p.XVI).

A permanente vigilância, arquitetada por Jeremy Bentham: o panóptico, é um dos emblemas da sociedade disciplinar estudada por Foucault. A arquitetura usada como forma de controle, citada na obra do pensador francês, inverte o papel da figura repressora. O poder, agora é anônimo. Podemos olhar sem sermos vistos. Esse é um novo tipo de exercício de controle que define o “momento em que se percebeu ser, segundo a economia do poder, mais eficaz e mais rentável vigiar que punir” (ibid, p.130).

O projeto do panóptico criado por Bentham consiste em uma prisão na qual uma torre central é vazada por largas janelas que espelham o anel periférico, onde encontram-se os presos, localizados nas celas. Cada cela tem duas janelas, uma para o exterior do anel, que permite a entrada de luz e a outra para o interior do anel, onde vê-se a torre central. “Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos”. (idem, 2007 p.166).

Daí a formação de uma série de códigos da individualidade disciplinar que permitem transcrever, homogeneizando-os, os traços individuais estabelecidos pelo exame: código físico da qualificação, código médico dos sintomas, código escolar ou militar dos comportamentos e dos desempenhos. Esses códigos eram ainda muito rudimentares, em sua forma qualitativa ou quantitativa, mas marcam o momento de uma primeira “formalização” do individual dentro de relações de poder (ibid, p.158).

E, mais adiante:

Graças a todo esse aparelho de escrita que o acompanha, o exame abre duas possibilidades que são correlatas: a constituição do indivíduo como objeto descritível, analisável, não contudo para reduzi-lo a traços “específicos”, como fazem os naturalistas a respeito dos seres vivos; mas para mantê-lo em seus traços singulares, em sua evolução particular, em suas aptidões ou capacidades próprias, sob o controle de um saber permanente; (passim, p.158).

Voltando à citação de Arlindo Machado (1993). No que diz respeito ao uso das técnicas de vigilância como espetáculo, pela televisão, *CSI* cria seu universo estereotipado da violência baseado nos conceitos disciplinares (Foucault, 2007) e de controle (Deleuze, 1992). O pensador da sociedade de controle, Deleuze, atualizou a sociedade disciplinar, ao alertar para as novas formas de controle contínuo que emergem com as mídias eletrônicas.

Um exemplo da prática classificatória de indivíduos (Foucault, 2007) presente na diegese de *CSI* são as buscas por suspeitos de crime por meio de imagens fotográficas, conforme os modelos presentes nas figuras 7 e 8:



Figura 7 - Por meio de uma fotografia, a face de um suspeito é mapeada por cálculos computacionais. O personagem (figura à esquerda) tem seu rosto codificado e transportado para a imagem em preto e branco de um jovem. O software de reconhecimento facial é capaz de identificar se ambas as figuras pertencem à mesma pessoa.

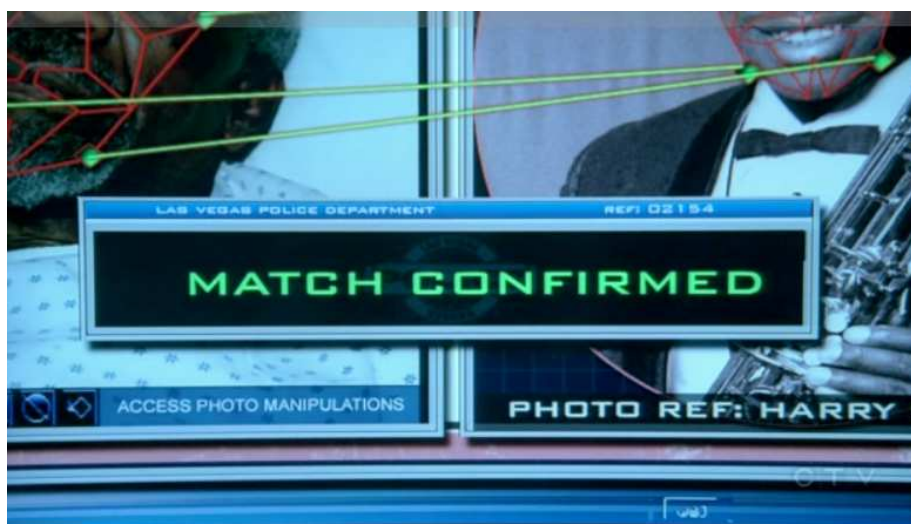


Figura 8 – O resultado da análise é positivo.

É o testemunho científico e tecnológico que vai denunciar o culpado do crime, e não a capacidade intuitiva e observadora do investigador criminalista. Em *CSI* o corpo midiático da vítima é a fonte de informação onde estão impressas as evidências do homicídio. Além do corpo e das imagens capturadas da vítima, o cientista forense tem como provas cabais as amostras de resíduos materiais coletadas no local e que auxiliarão no resultado final da investigação.

Em um ensaio intitulado "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema" em *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), Tom Gunning nos diz que "este fotografar atos culpados revela aspectos centrais da mitologia da identificação policial, ou também os poderes evidentes da fotografia, em um mundo de identidades mutáveis e crescente vigilância" (GUNNING, 2004, p.55).

O autor comenta que nos os séculos XIX e XX o uso da fotografia como identificação policial voltou-se basicamente para a regulação do corpo. Para Gunning, a fotografia moderna dialoga com um novo discurso de poder e controle, onde "o próprio corpo torna-se a fonte de informação, transformado em um índice icônico de seu próprio assassinato" (ibid, p. 57).

Mas, além do registro do crime, presente no próprio corpo do assassino por meio de fotografias classificatórias<sup>46</sup>, Gunning aponta para uma interessante troca de papéis no universo da investigação criminal: "o corpo como repositório de provas materiais desloca-se do corpo do criminoso para o da vítima, que detém a evidência da violência praticada contra ela" (ibid, p.57).

Segundo o autor, essa imagem "da culpa" passou a fazer parte do imaginário policialesco dos filmes de ficção em meados do séc XIX e cita exemplos como *Getting Evidence* (1906), *The Octoroon. Falsely Accused* (1908) e *The Story the Biograph Told* (1904). Pulando no tempo, podemos concluir que a narrativa investigativa de *CSI* faz o uso da imagem como repositório de atos criminosos. Todavia, a fonte de informação, em *CSI*, apresenta-se em novos suportes imagéticos.

Este drama fictício simula interfaces de câmeras digitais e celulares habilitados a capturarem cenas cotidianas em formato de vídeo e fotografia, assim como os monitores de câmeras de vigilância. Portanto, não se trata de uma simples curiosidade mórbida, mas, como veremos adiante, existe um modo de enunciação da narrativa seriada televisiva em *CSI* onde o espectador é posicionado na condição do "grande irmão" onipresente, que chamamos nesta pesquisa de *voyeur* mórbido.

O seriado norte-americano *CSI* apresenta seu cenário macábro por meio de obturadores fotográficos e interfaces computacionais. São as máquinas de espiar através de buracos (MACHADO, 1997) em novas roupagens. Espiamos o criminoso não mais pelo

---

<sup>46</sup> Ver fig 1.6 ilustrada no ensaio de Tom Gunning, sobre o quadro fotográfico Bertillon de tipos de orelhas. (CHARNEY;SCHWARTZ, 2004, p.52).

buraco da fechadura, ou por um telescópio e sim através de mediações tecnológicas. Essa é a lógica do *voyeur* mórbido de *CSI*.

O termo, nesta análise, empregado como "mediações tecnológicas" engloba toda sorte de linguagem estética usada no universo do seriado: as fotografias, os monitores televisivos de vídeo e computador, as câmeras de vigilância e interfaces computacionais. Segundo Santaella, a linguagem ou signo "cuja função primordial é mediadora" (SANTAELLA, 2007, p.193) exerce a função comunicativa por natureza e as tecnologias comunicacionais transmitem os mais diversos tipos de linguagem.

No coração, no âmago, no cerne de quaisquer mediações – culturais, tecnológicas, midiáticas – está a linguagem, é justamente a linguagem, camada processual mediadora, que releva, vela, desvela para nós o mundo, é o que nos constitui como humanos (SANTAELLA, op.cit., p.189).

Contudo, é importante contextualizar que, quando falamos de uma linguagem audiovisual adotada por *CSI*, o uso de mediações tecnológicas inserida na narrativa são, na verdade, simulações tecnológicas, ou seja, interfaces gráficas que remidiam<sup>47</sup> linguagens de outros meios. As imagens a seguir (figuras 9 e 10), ilustram um site de relacionamento fictício chamado *Friend Agenda*, acessado pelos agentes da polícia criminalista de Las Vegas. O site pertence à personagem Kora Sil, suspeita de ter matado, a tiros, duas pessoas em um subúrbio de Las Vegas.<sup>48</sup> A partir do *I.P. address* (Internet Protocol) da usuária, os *CSI* rastreiam o endereço eletrônico e localizam, no mapa da cidade, de onde Kora Sil acessava seu computador pessoal.

---

<sup>47</sup> Trad. do autor do termo *remediation*. Ver como Bolter e Grusin, autores de *Remediation: Understanding New Media* (2000), utilizam o termo remediação a fim de contextualizar a linguagem das novas mídias.

<sup>48</sup> Ver *Say Uncle* (6º episódio da 9ª temporada).

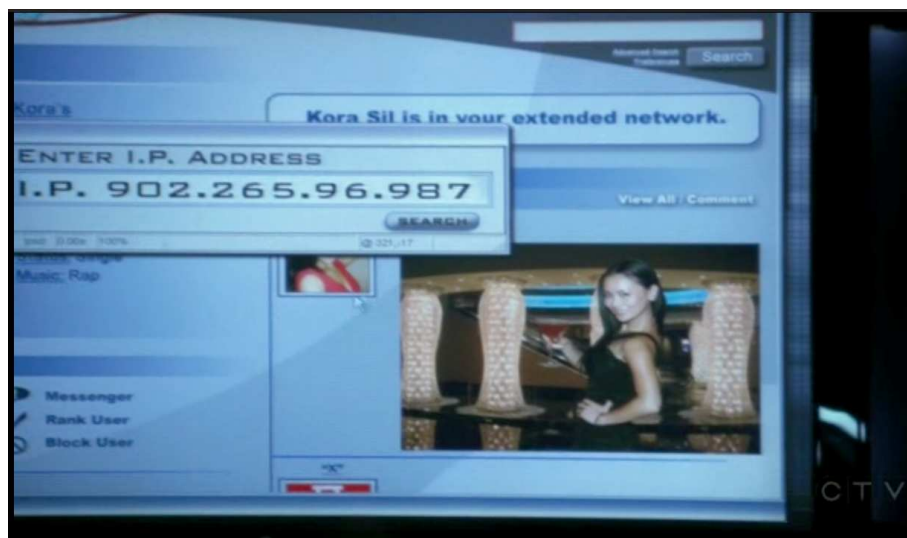


Figura 9 - Interface gráfica fictícia do site de relacionamentos onde é localizada a personagem suspeita de cometer assassinato.



Figura 10 - Interface gráfica fictícia, através da qual a identidade digital da personagem é descoberta, rastreada e sua localização encontrada.

O conceito de *remediation*, cunhado por Grusin e Bolter (2000), contextualiza as novas mídias à luz da ecologia midiática. Conforme os autores de *Remediation: Understanding New Media* essas novas mídias estão fazendo exatamente o que seus predecessores fizeram: “se apresentando como versões reformuladas e aperfeiçoadas das outras mídias” (BOLTER; GRUSIN, op.cit., p. 14-15).<sup>49</sup> Para estes pesquisadores, a remediação é uma lógica que opera segundo dois conceitos anteriores ao advento da mídia

<sup>49</sup> "these new media are doing exactly what their predecessors have done: presenting themselves as refashions and improved versions of other media".



digital: *immediacy* e *hypermediacy*. A obra de Grusin e Bolter (2000) não foi traduzida oficialmente para o português. Por se tratar de termos cunhados pelos próprios autores, não encontramos tradução exata para *immediacy* e *hypermediacy*. Decidimos manter os termos em seu idioma original.

Uma pintura do século XVII feita pelo artista Pieter Saenredam, uma fotografia de Edward Weston, e um sistema de computador para realidade virtual são diferentes em diversas e importantes maneiras, mas são todas tentativas de alcançar a *immediacy*, ignorando ou negando a presença do meio e o ato da mediação. (ibid, p.11).<sup>50</sup>

E, mais adiante:

Realidade virtual, gráficos tridimensionais e design de interface gráfica estão buscando tornar a tecnologia digital "transparente" (...) para que o usuário não esteja ciente de que está confrontando um meio, mas ao invés disso que esteja em uma relação imediata com o conteúdo do meio (ibid, pp. 23-24).<sup>51</sup>

Para exemplificar o conceito de *hypermediacy*, os autores ilustram, por exemplo, um manuscrito medieval, um videografismo, o site da CNN, e nos dizem que os "programadores/designers das formas hipermediadas nos convidam para desfrutar do ato da mediação" (Ibid, p.14)<sup>52</sup>. Ao contrário de *immediacy*, *hypermediacy* visa "admitir atos múltiplos de representação e fazê-los visíveis (...) oferece um espaço heterogêneo, no qual a

---

<sup>50</sup> "A painting by the seventeenth-century artist Pieter Saenredam, a photograph by Edward Weston, and a computer system of virtual reality are different in many important ways, but they are all attempts to achieve immediacy by ignoring or denying the presence of the medium and the act of mediation."

<sup>51</sup> "Virtual reality, three dimensional graphics, and graphical interface design are all seeking to make digital technology "transparent". In this sense, a transparent interface would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium".

<sup>52</sup> "designers of hypermediated forms ask us to take pleasure in the act of mediation".

representação é compreendida não como uma janela para o mundo, mas, de certa forma, como a própria “enjanelada” (ibid, p.33-34).<sup>53</sup>

No capítulo em que comentam sobre a mídia televisiva, os autores destacam que a televisão caracteriza-se como uma mídia *hypermediated* antes mesmo do advento dos gráficos digitais. Os exemplos de *hypermediacy* são os programas de esporte e coberturas jornalísticas ao vivo, os de *immediacy* são associados como os estilos preferidos das novelas, dramas, programas diários de entrevistas e os programas do tipo “*real-life*”.

Para Grusin e Bolter, a televisão, mesmo que, ontologicamente distinta do suporte fílmico, produz efeitos de realidade como o cinema e a fotografia buscaram. “Se transparentes ou hipermediados, todos os programas de televisão oferecem a própria experiência de assistir televisão como autêntica e imediata” (ibid, p.187).<sup>54</sup>

*CSI* segue o conceito de *immediacy*: a sensação de estar presente na cena, ou seja, de apagamento do meio. Mesmo que o seriado faça uso de efeitos especiais, esses são utilizados, assim como nos filmes hollywoodianos, com o objetivo de alcançar a transparência.

No caso dos seriados e dos filmes “feito-para-TV”, o uso da mídia digital são muito similares com aqueles utilizados nos filmes de Hollywood. Normalmente, o objetivo é criar efeitos especiais de forma que o espectador não consiga detectar a presença do computador (ibid, p.188).<sup>55</sup>

De acordo com a teoria, da convergência das mídias, de Bolter e Grusin o programa televisivo *CSI* remidia, portanto, a computação gráfica, *browsers* de internet, câmeras fotográficas, tela de celular, ampliação fotográfica e monitores de câmera de vigilância. O meio transmissor das imagens do seriado permaneceu o mesmo: a televisão, porém esta remidiou linguagens de mídias distintas.

---

<sup>53</sup> "acknowledges multiple acts of representation and makes them visible (...) offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as a 'windowed' itself".

<sup>54</sup> "Whether transparent or hypermediated, all television programs present the experience of watching television as itself authentic and immediate"

<sup>55</sup> In the case of dramatic series and "made-for-TV" movies, the uses of digital media are very similar to those in Hollywood films. The aim is usually to create special effects through digital compositing in such a way that the viewer cannot detect the presence of the computer

Seguindo os preceitos dos autores, podemos analisar como o seriado policial opera a transparência do meio, mesmo importando linguagens de mídias distintas, como por exemplo, a imagem retratada na figura 11 (p.60). A primeira cena deste episódio exibe uma imagem em *close* de Sara Sidle, ex-integrante do grupo de investigadores forenses, mosaicada, em baixa resolução, aparentando uma imagem de vídeo amador. Em outra cena, a câmera recua e surge na tela a moldura do computador, onde um link é aberto e novamente assistimos as imagens gravadas de Sara, porém percebemos os ícones de um software de vídeo e quem o assiste é Grissom, que aparece em contracampo. Quem assistia ao vídeo de Sara, a ex-*CSI* que abandonara a equipe, era seu saudoso amante Grissom, em seu laptop.



Figura 11- Sara reaparece na 9ª temporada em um vídeo assistido por Grissom em seu computador.

Portanto, o exemplo da inserção da personagem interpretada por Jorja Fox, Sara Sidle, no episódio *Leave Out All The Rest*<sup>56</sup> demonstra como o seriado opera a lógica da remediação, em especial a linguagem da *immediacy*. A inserção da atriz, que deixou o seriado na sétima temporada, por meio de uma simulação de vídeo foi o artifício adotado pelo seriado. Outro episódio sintomático da relação entre olhares mediados por aparatos tecnológicos são *Grave Danger I e II*<sup>57</sup>, dirigidos por Quentin Tarantino. Em uma alusão ao seu próprio filme *Kill Bill V.II* (2004), o agente policial Nick é enterrado vivo em uma caixa transparente. Esta similaridade não diz respeito à falta de criatividade do diretor-roteirista, mas sim de uma

<sup>56</sup> Ver episódio 5 da 9ª temporada.

<sup>57</sup> Ver episódio 23 e 24 da 5ª temporada.

coerência do artista em relação a sua obra. O diretor norte-americano é conhecido por produzir seus filmes copiando e colando imagens clássicas do cinema e da TV, deixando sempre o rastro de suas mixagens<sup>58</sup>. Por isso, nada mais tarantinesco do que enterrar vivo o *CSI* Nick Stokes, assim como fez com Uma Thurman em *Kill Bill*. O diretor deixou sua assinatura em *Grave Danger*.

Para os fãs do seriado, *Grave Danger* foi um episódio singular. Nick (George Eads) estranhamente aparece cantarolando alto uma música *country* dos anos 1970, descontraído como nunca tinha sido retratado antes. Neste episódio, os diálogos entre os detetives forenses são mais extensos que o usual e incorporam características típicas dos filmes de Tarantino. O autor filma à sua maneira: posiciona os principais personagens sentados ao redor de uma mesa e roda a câmera em círculo, enquanto acompanha o diálogo dos personagens, conforme fez em *Reservoir Dogs* (1992). O último episódio da 5ª temporada mantém Nick Stokes conectado ao laboratório criminalista por uma câmera que transmite em tempo real as imagens claustrofóbicas do *CSI*, enquanto este permanece enterrado. Os minutos agonizantes de Stokes são monitorados por seus colegas, desesperados a procura de uma prova que indique onde o policial se encontra enterrado, já que seu tempo de vida é curto. Desde o início do episódio, presenciaremos o rosto disforme de Nick visto em *close*, através da câmera instalada no interior do caixão.

Enquanto os detetives forenses cruzam dados informacionais sobre o local onde Nick foi capturado e dos suspeitos do crime, o *plexiglass* (material do caixão) sofre rachaduras e formigas penetram no interior da caixa. Para aumentar o desespero do *CSI*, dos companheiros de trabalho, que assistem a cena pelo monitor, e do espectador, as formigas atacam Nick.

Grissom, então, põe em prática seu conhecimento científico sobre insetos. Congela a imagem da formiga exibida na tela e identifica a espécie à qual pertence. Com isso, em poucos minutos, localiza as regiões de Las Vegas onde habita a formiga do tipo "lava-pés". Somando-se a outras evidências, chega-se a conclusão do local onde Nick está enterrado e o *CSI* é, finalmente, salvo.

---

<sup>58</sup> Ver conceito de pós-produção em Nicolás Bourriaud, *Postproducción La cultura como ecenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 50-51).

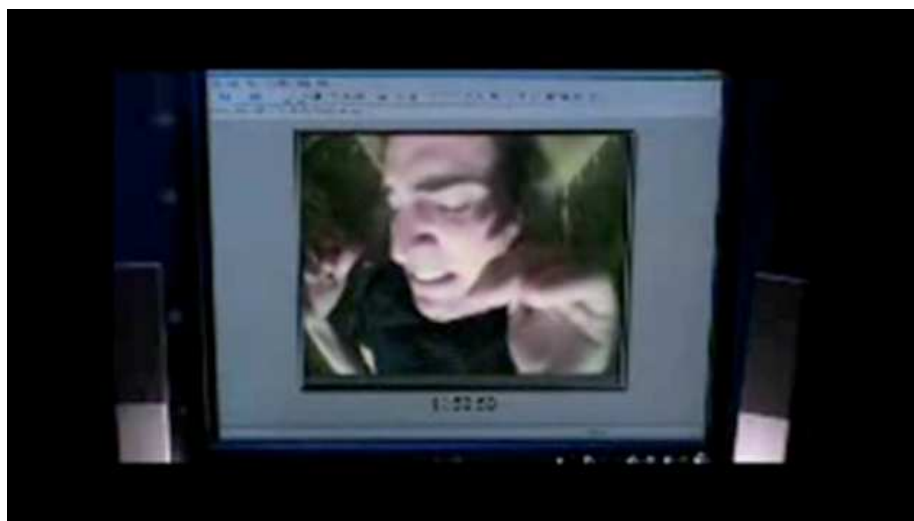


Figura 12 - Nick Stokes é observado pelos CSI's.

Outro exemplo do voyeurismo mórbido mediado por aparatos tecnológicos é o episódio *Monster in a Box*<sup>59</sup>. Trata-se de um episódio que mantém conexão com outros da mesma temporada: *Built to Kill Part 1*, *Built to Kill Part 2*<sup>60</sup>, *Post Mortem*<sup>61</sup>, *Lab Rats*<sup>62</sup>, *Loco Motives*<sup>63</sup> e *Living Doll*<sup>64</sup>. Natalie Davis (Jessica Collins) é a garota psicopata presente nos episódios citados acima, e reaparece em *Dead Doll*<sup>65</sup> (8ª temporada) e *Woulda, Coulda, Shoulda* (9ª temporada)<sup>66</sup>. A sétima temporada foi a única, até o momento, onde uma trama estende-se entre episódios. Todos os assassinatos, presentes nos seriados citados acima, foram antes planejados e arquitetados pelo assassino, em maquetes de miniatura assustadoramente realistas. A autora dos crimes só é revelada ao espectador no último episódio desta temporada.

Em *Monster in a Box*, Grissom e sua equipe recebem uma maquete em miniatura, sem ter o conhecimento do autor do objeto. O que os CSI's já sabem é que cada detalhe do cenário do crime em miniatura será reproduzido em dimensão real, exatamente como na maquete.

---

<sup>59</sup> Episódio 16 da 7ª temporada.

<sup>60</sup> Episódio 1 e 2 da 7ª temporada.

<sup>61</sup> Episódio 7 da 7ª temporada.

<sup>62</sup> Episódio 20 da 7ª temporada.

<sup>63</sup> Episódio 10 da 7ª temporada.

<sup>64</sup> Episódio 24 da 7ª temporada.

<sup>65</sup> Episódio 1 da 8ª temporada.

<sup>66</sup> Episódio 7 da 9ª temporada.

A figura 13 e 14 (p.63) apresenta um dos cenários em miniatura feitos pela *miniature killer* Natalie Davis. Toda a cena do crime está premeditada nestas maquetes. Até mesmo a exata posição em que a vítima é encontrada e os devidos ferimentos que o levaram a morte. Todas as evidências do crime estão contidas nestas caixas, que passam a ser as únicas fontes de provas para os detetives forenses.



Figura 13- maquete produzida pela *Miniature Killer*, antes de a autora da obra cometer o crime, exatamente como premeditou no cenário em miniatura.



Figura 14- Maquete referente ao episódio *Living Doll*.

Em *Monster in a Box*, quarta aparição das caixas em miniatura no seriado, os agentes criminalistas recebem o microcenário mórbido com a futura vítima em forma de boneco. O grupo de detetives forenses dá início às investigações do crime-cenário. Conforme a cena premeditada, a vítima encontra-se morta deitada no sofá da sala do apartamento onde mora.

Os detetives forenses descobrem o real local do assassinato e, com a intenção de capturar o *serial killer*, uma policial se disfarça e faz-se passar pela moradora (futura vítima). Deitada no sofá, a agente da polícia coloca uma almofada sobre o rosto, finge dormir e aguarda a chegada do criminoso desconhecido. No apartamento ao lado, os detetives forenses monitoram o ambiente através de câmeras de vigilância estrategicamente instaladas no interior do local.

Desta forma, os *CSI* aguardam a aparição do assassino para o momento da intervenção. Tanto o espectador, quanto os detetives forenses tem uma visibilidade fixa e limitada do local: o campo de visão da lente da câmera de vigilância.

Quando os policiais decidem entrar novamente no apartamento, encontram a policial disfarçada morta. Algo fora do alcance da visão do espectador e dos policiais aconteceu<sup>67</sup>. Posteriormente, com a perspicácia de Grissom, descobre-se que a causa da morte fora impossível detectar pelas lentes. A Policial morreu envenenada por gás carbônico emitido pela lareira da sala. O assassino agiu diante das câmeras sem deixar rastro.

A relação de voyerismo que se dá entre o espectador e o seriado televisivo é intensificada pelo uso da câmera subjetiva em momentos pontuados da narrativa. Portanto, a câmera passa a representar o ponto de vista do personagem. A inclusão dessa perspectiva não é sistemática. A câmera subjetiva, em *CSI*, é usada quando, por exemplo, o espectador passa a acompanhar o percurso da lanterna de Grissom em primeiro plano ou por meio de um *close* de fio de cabelo, seguido de um flash fotográfico.

Os modos mais emblemáticos de subjetivação da câmera, usadas no seriado são:

a) as simulações do visor fotográfico, onde ícones de gráficos indicativos de foco, velocidade do obturador e fotometria da luz distribuem-se pelos quatro cantos da tela televisiva, conforme a figura 15 e ampliações telescópicas, conforme a figura 16.

b) as simulações de uma microcâmera introduzida no interior do corpo da vítima. A câmera, que perfura a pele e invade o interior do corpo, permite vislumbrarmos a trajetória de uma bala ou o instante da morte de um indivíduo, conforme a figura 17.

---

<sup>67</sup> Ver introdução ao conceito de câmera solidária de Arlindo Machado, na página 64 deste trabalho.



Figura 15 - imagem congelada, seguida de flash, simula um visor de câmera fotográfica, muito usada para contrapor as cenas dos *CSI's* clicando os cadáveres.



Figura 16 - *close* de uma sola de sapato apreendida pelos detetives forenses, contendo resíduos reveladores para a investigação criminal.





Figura 17 - representação do interior do crânio da vítima, no instante de sua morte.

De fato, *CSI* conduz o olhar do observador de modo que ele se transforme em uma espécie de detetive forense oculto. Além do uso da câmera subjetiva, o seriado propõe o que Arlindo Machado (2007) denomina de câmera solidária. Um artifício da narrativa cinematográfica situada entre a câmera subjetiva e o uso da técnica de campo e contra campo.

(...) a interiorização de um ponto de vista particular é dada não através de um uso sistemático da câmera subjetiva, mas integrando-a ao modelo da ubiquidade, com cortes, variações de ângulos de tomada e a objetivação da personagem dentro do campo. (...) o que comanda a evolução dos planos é a visão da personagem principal, que a câmera segue *pari passu*, sem desgrudar dela, muito embora essa personagem que faz descortinar a paisagem esteja ela própria presente no quadro (MACHADO, 2007, p.43).

Nesse sentido, pode-se dizer que *CSI* incorporou a câmera solidária para a construção de seu suspense, sonhando as informações ao espectador, assim como Hitchcock genuinamente fez em seus filmes. *Rear Window* (1954) e *Vertigo* (1958), representantes antológicos do uso da câmera solidária. Artifício, este, que constrói o olhar limitado: "O sujeito que vê os fatos da diegese não é a personagem, mas o olhar que ele deposita na cena não vai além da experiência do protagonista" (ibid, p.44).

Uma exceção à visão limitada do observador é o episódio *Living Doll*, por exemplo. No episódio em que a identidade da *miniature killer* é revelada, participamos como espectadores da cena em que a criminosa rapta Sara. Em *Living Doll*, o acesso ao criminoso

em ação não foi sonogado. Sabemos, portanto, informações que os *CSI* desconhecem. O espectador pôde testemunhar Natalie Davis quando levava Sara Sidle no porta malas de seu carro, ao local onde tinha planejado a morte da *CSI*, conforme a maquete da fig 14.

## 4.2 A narrativa seriada de *CSI*

O modelo de narrativa seriada, fragmentada por capítulos ou episódios, intercalado por *breaks* é definido por Arlindo Machado (2005) como parte integrante de três tipos de estrutura narrativa: *teleológicos*, *episódios seriados* e *episódios unitários*.

O primeiro caso, da estrutura *teleológica*, apresenta uma única narrativa, ou como lembra Machado, várias narrativas entrelaçadas que ocorrem paralelamente, que estende-se do começo ao fim dos episódios. Este modelo possui um conflito básico que se inicia nos primeiros capítulos e só é resolvido nos últimos. É o caso das telenovelas, teledramas e também de alguns tipos de seriados e minisséries.

A narrativa seriada de *CSI* corresponde à descrição de Machado sobre o segundo caso: os *episódios seriados*. Conforme o autor:

Cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. (...) Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores (...) (MACHADO, op. cit., p.84).

No terceiro caso, a narrativa seriada não segue o modelo de continuidade dos modelos anteriores. As histórias, personagens, cenários, diretores e atores podem mudar de um episódio para outro. O que prevalece em comum nos *episódios unitários*, é o tema geral das histórias.

O padrão dos *episódios seriados* em *CSI* segue duas estruturas introdutórias. Na primeira, a cena é sempre a do crime. Testemunhamos o instante do assassinato. Em plano fechado e com cortes rápidos de uma cena para outra, presenciamos *closes* de movimentos bruscos, ferimentos e sangue. O assassino, conforme já foi dito, permanecerá anônimo até o

desfecho do episódio.

O segundo modelo inicia a trama com a chegada dos agentes policiais no local do crime. O assassinato, ou a tentativa de homicídio já aconteceu longe da presença das câmeras. Neste caso, as cenas do crime serão apresentadas em forma de *flashbacks*, enquanto os *CSI's* vasculham o local. Foi uma maneira de incluir, no episódio, acontecimentos de um tempo passado. Porém as inserções destes *flashbacks*, muitas vezes, não correspondem ao que ocorreu de fato (lembrando que a causa só é revelada nos minutos finais do episódio) e, sim, ao processo imaginativo dos detetives forenses. Nestes vislumbres do passado a coloração do vídeo torna-se saturada e a textura granulada. Luzes de flash são disparados, a câmera torna-se inquieta, com movimentos rápidos e são inseridos ruídos dessincronizados à cena.

Depois de coletarem evidências suficientes, partem para o laboratório, onde o corpo é autopsiado e as amostras de DNA, impressões digitais e toda sorte de materiais indiciais do crime serão analisados. O observador acompanhará todo o processo de investigação dos *CSI's*, até o desfecho do crime: ao final do episódio. Portanto, a narrativa, que começa obscura, vai se revelando ao espectador ao mesmo tempo em que é revelada aos detetives forenses.

O episódio seguinte, geralmente não cita os acontecimentos do anterior. Mas conforme Machado nos lembra: "naturalmente, essas três modalidades de narrativas seriadas nunca ocorrem, na prática, de uma forma "pura": elas todas se contaminam e se deixam assimilar umas pelas outras..." (ibid, p.97).

Desta forma, é possível identificar características teleológicas (novelescas), no enredo de *CSI*. "Isso significa que as telenovelas incorporam também características de seriado (...) há uma situação teleológica, um início que explica as razões do(s) conflito(s) e uma espécie de objetivo final que orienta a evolução da narrativa (ibid, p.85).

Em *CSI*, a trama de um episódio não se relaciona com o próximo. A narrativa começa e termina no mesmo episódio. Salvo algumas exceções como, por exemplo, o romance entre a detetive Sara e o supervisor Grissom, ou quando o agente especial Greg foi espancado no episódio *Fannysmackin*<sup>68</sup> e permanece hospitalizado no próximo episódio e também aparecerá com o rosto marcado nos episódios seguintes.

---

<sup>68</sup> Episódio 4 da 7ª temporada.

### 4.3 O imaginário investigativo de *CSI*

*CSI* faz do crime, em especial o processo indutivo dos detetives forenses desse drama policial, um espetáculo, ou seja: um objeto contemplativo com forte apelo imagético. O uso do termo crime-espetáculo faz referência direta ao conceito de sociedade do espetáculo elaborado por Guy Debord. Para o pensador francês o espetáculo, em especial a indústria do entretenimento, "é a realização técnica do exílio, para o além das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem" (DEBORD, 1997, pág.19).

Debord, ao desferir a sua crítica à sociedade capitalista, alertava para o poder alienante das imagens dominantes e a ideologia por trás da contemplação:

O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação. A expansão econômica é, sobretudo, a expansão dessa produção industrial específica. O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original (ibid, pág. 24).

De certa forma, portanto, o modo como o crime espetacularizado na narrativa seriada televisiva *CSI* é apresentado já fora, na década de 60, criticado por Debord. Este drama policial compactua com uma representação da violência estereotipada<sup>69</sup>, que para o crítico da sociedade do espetáculo resume-se em sujeitos consumidores de ilusão.

Porém, o conceito do observador que contempla as alienantes imagens dominadoras pode ser repensado sob a ótica de Machado, ao refletir sobre conceitos ontológicos da imagem. Para o autor, muitas vezes, na televisão predomina-se a oralidade em detrimento da visualidade, como os programas de auditório ou jornalismo, por exemplo.

Fala-se muito em "civilização das imagens" a propósito da hegemonia da televisão a partir da segunda metade do século XX, mas a televisão, paradoxalmente, é um meio bem pouco "visual" e o que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso *oral* e faz da palavra a

---

<sup>69</sup> Segundo Santaella, "estereótipos são traços de estilo que perderam as marcas do talento individual. Originalmente criativas e produtivas, as marcas tornam-se repetitivas e impessoais (...) o estereótipo é dominado por legi-signos convencionais (SANTAELLA, 2008, p.64).

sua matéria prima principal (MACHADO, 2005, p.71).

O autor pretende desmistificar o conceito de "espetáculo" imagético associado às mídias audiovisuais. Em seu livro *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges* (2001), Machado questiona a unilateralidade do conceito de *sociedade do espetáculo* como exclusivamente imagético, esquecendo da significação híbrida existente entre a imagem e a palavra oralizada e escrita. Ironicamente, Machado se pergunta "o sisudo jornal francês *Le Monde*, que jamais publica imagens, também está fora da sociedade do espetáculo?" (Idem, 2001, p.20).

Esperamos com isso abranger, em nossa análise, o termo crime-espetáculo para além das imagens fictícias de entretenimento ou publicidade. Pretendemos demonstrar que a narrativa dramática de *CSI* opera o crime-espetáculo tal qual o jornalismo em suas diversas mídias.

O método investigativo encenado pelo seriado denuncia a intenção simbiótica contida entre o universo fictício do crime e os fatos cotidianos da violência marginal narrados principalmente pelo jornalismo sensacionalista, conforme nossa análise do capítulo 1.

Podemos dizer que estamos diante de uma convergência a favor da espetacularização do crime na mídia televisiva, independente do segmento onde é retratado, tanto na ficção quanto no noticiário televisivo. Eugênio Bucci cita alguns exemplos para confirmar essa hipótese:

Tiramos daí um outro pilar da natureza da televisão contemporânea: os programas de ficção cada vez mais buscam sustentar-se em argumentos de realidade (tanto que, no Brasil, a telenovela é tanto mais presente quanto mais consegue propor uma síntese do imaginário nacional); quanto aos programas de telejornalismo, estes precisam se adequar a uma narrativa mais ou menos melodramática (o andamento dos telejornais busca capturar o telespectador pelo desejo de emoção). Ou seja, ficção e realidade se invertem na (estética da) nova ordem (BUCCI; KEHL, p.41, 2004).

Para contextualizar o estilo realista elegido em *CSI*, adotaremos o conceito do realismo estético de Jaguaribe (2007). Em seus ensaios, a autora mapeia os atuais códigos

estéticos do realismo contemporâneo presentes na literatura e nas mídias audiovisuais e analisa as emergentes representações da "vida como ela é" (*the real thing*).

O surgimento dos novos realismos na literatura, fotografia e cinema nos séculos XX e XXI atesta uma necessidade de introduzir novos "efeitos de real" em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações. Estes "efeitos do real" serão distintos daqueles do século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto é ficcionalizada (JAGUARIBE, op.cit., p.30-31).

Estes "efeitos de real" quando se propõem a retratar a violência urbana, são chamados por Jaguaribe de "choque do real": são ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva" (ibid, p. 100). Para a autora, o "choque do real" tem como objetivo provocar incômodo no espectador ou leitor. Seu objetivo estético é "potencializar uma desgarga catártica" (passim, p.100), sem a conotação da catarse clássica, como o sentimento da compaixão, piedade ou elevação espiritual.

Jaguaribe expõe o efeito catártico do "choque do real" como ambíguo, visto que as sensibilizações do espectador diante de imagens de violência são rapidamente codificadas e estetizadas, conforme os códigos da violência retratados em *CSI*. Neste caso, a potência crítica e desestabilizadora das percepções do sentido comum proposta pelo "choque do real" definido por Jaguaribe, perde força. O seriado em questão aborda o tema da violência urbana de maneira superficial. Como já foi dito, a unilateralidade policialesca representada por *CSI* interpõe uma reflexão social e crítica em relação ao crime.

A intenção do seriado é apresentar ao espectador o universo fictício da investigação policial embasado na fidelidade das situações reais de uma operação da equipe de detetives forenses de Las Vegas. Conforme o ensaio de Jaguaribe:

[as estéticas do realismo] fabricam uma representação de realidade repleta de "efeito do real". Neste sentido, a "mentira" estética do realismo reside na sua capacidade de organizar narrativas e imagens de modo a oferecerem uma "intensidade" do real maior do que o fluxo disperso da cotidianidade (ibid, p.102)

A narrativa seriada em questão importa a linguagem científica criminalista para a própria diegese a fim de aproximar crimes fictícios com crimes noticiados diariamente nas mídias audiovisuais e impressas. A preocupação com a veracidade também está representada nos modos investigativos dos *CSI*. Por meio deste programa de TV os espectadores são apresentados ao universo do luminol, das luzes ultravioletas, do DNA, da balística e dos rastreamentos de indivíduos por meio de impressões digitais, além das autópsias de cadáveres.

Nos familiarizamos com as possibilidades que um kit de modelagem é capaz de fazer: recolher impressões de pneus, pegadas de sapatos e marcas de ferramentas, como evidências criminais. A chegada, dos possíveis indícios do crime, trazidas pelos *CSI's*, ao laboratório criminalista transforma-se em um vídeo-clipe científico. Para deleite dos *voyeurs* mórbidos, ao som de *Running Battle* (Kasabian), os detetives forenses dão início às suas pesquisas e acionam o arsenal de aparatos tecnológicos para desvendarem o crime.

No cenário sombrio, frio e azulado do laboratório, examina-se o DNA, os fios de cabelo, as impressões digitais e toda sorte de material coletado. Em *CSI* impera a ficção da fidelidade do real. Mas talvez a aproximação do seriado com a realidade mais macabra de todas seja a temática dos assassinatos.

As causas de morte por assassinato narradas no seriado não diferem muito dos crimes noticiados na TV, rádio, internet etc. Em ambos os casos; ficção e realidade espetacularizada, os crimes assemelham-se até nos pequenos detalhes. Como exemplo, citaremos o 13º episódio da oitava temporada de *CSI* e o caderno Metrópole do jornal *O Estado de São Paulo*, do dia 8 de novembro de 2008.

Em *A Thousand Days on Earth*<sup>70</sup>, uma criança de aparentemente 5 anos é encontrada morta, abandonada dentro de uma caixa de papelão de televisão, em uma rua de Las Vegas. Os detetives forenses locais são solicitados para desvendar o caso. A *CSI Catherine* (Marg Helgenberger) descobre uma etiqueta com códigos de barra na caixa. Por meio desta etiqueta localizam a loja aonde foi comprada a televisão. Rastreia-se o código de barras e descobre-se o destino da caixa e por consequência o suspeito do crime.

De forma semelhante ao episódio, o caderno Metrópole, suplemento jornalístico do *O Estado de S. Paulo*, noticia a morte de Sabrina Bianca Castilho. A menina, de 12 anos, saiu

---

<sup>70</sup> Episódio 13 da 8ª temporada.

para comprar revista e não voltou mais. Foi encontrada morta dentro de uma caixa de papelão: uma embalagem para televisão 29 polegadas. O crime foi solucionado devido à etiqueta de código de barras colada na caixa. Localizou-se a loja aonde a TV foi comprada. A polícia teve acesso ao banco de dados do estabelecimento e, assim conseguiu, encontrar o assassino da vítima: o filho do comprador, Edson Romano Júnior, que confessou o crime. "Rastreamos o comprador", disse o delegado Marcos Carneiro, diretor do Departamento de Homicídios e Proteção à pessoa (DHPP).<sup>71</sup>

O caso de *A Thousand Days on Earth* é ficção, pertence ao imaginário televisivo. Já o de Sabrina Bianca aconteceu de fato em São Paulo, na segunda feira do dia 3 de novembro de 2008. Duas garotas encontradas mortas em uma caixa de embalagem de televisão que, por meio da etiqueta de código de barras da caixa, permitiram a localização dos suspeitos do crime.

Uma etiqueta com código de barras fundamenta a investigação policial em *A thousand Days on Earth* demonstra a intenção do seriado em validar as formas de controle apontadas por Deleuze. *CSI* nos leva a crer que representar a criminologia sob o ponto de vista tecnológico possa ser sintomático de novos modos de controle permitidos pelas máquinas computacionais.

Das máquinas de visão, pensadas por Foucault, como dispositivos geradores de poderes disciplinares, que permitem “pequenas técnicas de vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos” (FOUCAULT, 2007, p.144), o controle escapa para micropoderes mais capilares ainda. *CSI*, ao transformar o universo da investigação criminal em um grande banco de dados onde qualquer indivíduo suspeito possa ser rastreado e ter sua identidade revelada, nos faz crer na positividade das relações de poder estabelecidas entre as novas tecnologias.

A disciplina faz “funcionar” um poder relacional que se autosustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados. Graças às técnicas de vigilância, a “física” do poder, o domínio sobre o corpo se efetua segundo as leis da ótica e de mecânica, segundo um jogo de espaços, de linhas, de telas, de feixes, de graus, e em recurso, pelo menos em um princípio, ao

---

<sup>71</sup> Reportagem do *O Estado de S. Paulo* do dia 8 de novembro de 2008.



excesso, à força, à violência. Poder que é em aparência ainda menos “corporal” por ser mais sabiamente “físico” (FOUCAULT, 2007, p.148).

*CSI*, apesar de mantenedor dos preceitos da sociedade disciplinar, como o princípio do panoptismo, por exemplo, da classificação por meio de imagens fotográficas e da impressão digital do criminoso, engendra em sua narrativa, as projeções da sociedade de controle arquitetadas por Deleuze.

Os exemplos citados ilustram as novas configurações dos mecanismos de controle exatamente como previu o autor em *Conversações* (1992), quando descrevia uma sociedade onde as práticas de poder haviam se capilarizado e já não poderiam mais ser denominadas de sociedades disciplinares.

Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é a *senha*, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por *palavras de ordem*. A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso a informação, ou à rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se "*dividuais*", divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou "*bancos*" (DELEUZE, *idem*, p.222).

Conforme afirma Beiguelman, “É como se saíssemos de um império panóptico, o velho mundo invisível do 'Big Brother is Watching You', e entrássemos num mundo invisível de códigos e senhas” (BEIGUELMAN, 2005, p.127). Outro argumentador do final da era panóptica é Drew Hemment (2004). Este artista e pensador das emergentes formas de controle existentes por meio das tecnologias portáteis afirma que: "é uma tecnologia 'usável' que coloca o olho Panóptico no seu bolso e no seu corpo através dos circuitos da *dataveillance*<sup>72</sup>".

Hement nos diz que o surgimento de novas tecnologias de controle, usadas não mais para a vigilância do crime e terrorismo, mas para setores comerciais, como os *RFID tags*<sup>73</sup> por exemplo, estão se transformando em uma atividade cultural e de lazer.

Para citar o exemplo dos telefones celulares, sua absorção rápida, no Ocidente e progressivamente no Hemisfério Sul, criou uma capacidade sem precedentes de rastrear e monitorar indivíduos. O telefone celular sintetiza de várias maneiras a nova relação de poder

---

<sup>72</sup> Monitoramento das atividades de um indivíduo por meio do estudo de dados rastreados, criados por ações como o uso (pagamento por) de cartão de crédito, telefones celulares e acessos a internet.

<sup>73</sup> Radio-frequency identification.

melhor que qualquer outra tecnologia, de forma parecida como a que o *Panopticon* fez antes (HEMMENT, *ibid.*)<sup>74</sup>.

O seriado televisivo *CSI* soube trazer para seu imaginário representativo os novos métodos investigativos de vigilância baseados nas tecnologias portáteis que permitem rastrear o suspeito do crime. Não há dúvidas de que para este seriado norte-americano, o controle, tanto em âmbito doméstico quanto em escala industrial, são o que Deleuze chamou de “coleira eletrônica” (DELEUZE, 1992, p224).

#### 4.4 O crime-espetáculo e o contágio do real

A exposição na tela, do cotidiano e da intimidade de um indivíduo, não faz parte somente dos inúmeros *reality shows* que pululam na TV a cada mês nos canais de televisão, que vão desde os antológicos – a intimidade de uma família – até os de celebridades, modelo fotográfico, chefe de cozinha, babá, academia de esportes, designer de moda entre outros. Uma espécie de contágio de “fatos reais” prevalece como o grande tema da indústria do entretenimento na televisão contemporânea. Segundo Sibilia:

Uma das marcas da cultura contemporânea é a ênfase na *veracidade* dos eventos mostrados e relatados por toda parte, em meio aos *reality shows*, o espetáculo da realidade faz sucesso: tudo vende mais se for *real*, mesmo que se trate de versões dramatizadas de um realidade qualquer (SIBILIA, s.d. p.01).

E mais adiante, a autora reflete sobre a atual situação limítrofe da representação do real por meio das mídias audiovisuais:

---

<sup>74</sup> "To take the example of mobile phones, their rapid uptake, both in the West and increasingly in the global South, has created an unprecedented capacity for tracking and monitoring individuals. The mobile phone in many ways encapsulates the new relationship of power better than any other technology, in a similar way that the Panopticon did for the last (HEMMENT, 2004)."

Esse real que hoje está em pleno auge já não é mais auto-evidente: sua consistência é permanentemente contestada e colocada em questão. Junto com essa volatilização do real, a ficção também acaba perdendo sua antiga preeminência. Agora, dando uma outra inesperada volta nesse parafuso, a realidade começa impor suas próprias exigências: para ser percebida como plenamente real, deverá ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos (SIBILIA, 2008, p.198).

O universo fictício das narrativas criminalistas em exibição também foram contaminados pela temática da “vida real” e do “cotidiano”. Isso se confirma se dermos uma rápida olhada na grade de programação nacional semanal da televisão em janeiro de 2009, tanto nos canais a cabo quanto nos de tevê aberta. Os programas selecionados abaixo são seriados televisivos apresentados em formato de narrativas seriadas ou teleológicas (capítulos) e documentários, como no caso do canal Discovery Channel.

Este canal, dedicado a produção de programas baseados em casos verídicos, exhibe os seguintes programas relacionados ao tema da investigação criminal: *48 Horas: Investigação Criminal*, *Rastros de um crime*, *Serial Killers*, *Atração Perigosa*, *O Índice da Maldade*, *Investigadores Paranormais* e *Impressões digitais*.

O canal de TV por assinatura AXN, de propriedade da Sony Pictures Entertainment, atualmente em sua grade de programação latino-americana exhibe: *CSI*, *CSI: Miami*, *CSI: NY*, *Life*, *Law&Order: SUV* e *Criminal Minds*.

Warner Channel, adquirido pela HBO Latin America, exhibe séries produzidas pela Warnes Bros, CBS Paramount Studios e filmes do acervo da Warner Bros. A rede de programação contém os seguintes seriados relacionados ao tema da pesquisa: *Cold Case*, *Eleventh Hour*, *The Mentalist* e *Flash Point*.

Pertencente ao grupo Fox Entertainment Group, o FX (Fox Extended Networks) reprisa séries antigas, sucessos recentes de séries exibidas na FOX e possui em sua grade as seguintes séries envolvendo a investigação criminal: *Texas Swat*, *LA Dagnet* e *The Shield*.

O canal FOX, Fox Broadcasting Company, também possui uma programação específica para o público latino-americano e apresenta as séries do Primetime<sup>75</sup> dubladas. Os seriados policiais transmitidos por esse canal são: *Dexter*, *Bones*, *24 Horas* e *9 mm*.

O Universal Channel também especializado em filmes e séries, pertencente a NBC Universal transmite, atualmente, dois programas relacionados a investigação criminal: *Law&Order* e a franquia *Law&Order: SVU*

A Rede Record de Televisão exibe sua primeira série televisiva: *A Lei e o Crime*. Produção nacional que teve sua primeira temporada iniciada em cinco de janeiro de 2009, com 23 episódios de duração. Em abril de 2009 é a rede Globo quem exibe sua nova série policiaesca: *Força-Tarefa*, com 12 episódios exibidos e já prepara a segunda temporada com estreia prevista para 2010.

As sinopses dos seriados citados descrevem os episódios como: “a emocionante vida do grupo de policiais<sup>76</sup>”, “roteiros instigantes e basedos em fatos reais<sup>77</sup>”, ou então “mostra o dia-a-dia de uma equipe de investigadores forenses<sup>78</sup>”.

A fim de criar a aura da verdade, também usam expressões do tipo: “usando equipamentos tecnológicos de última geração<sup>79</sup>” ou mesmo “um brilhante biofísico<sup>80</sup>” ao se referir a um detetive policial. Portanto, é a voz da ciência e da tecnologia representada como o significado da verdade.

O imaginário do drama policial *CSI* é um exemplo clássico do discurso narrativo sob a égide da lei científica, a fim de aproximar o universo imaginário *CSI* do âmbito "real". No suplemento TV & Lazer, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, no artigo "Estúdio possui equipamento de US\$ 2 mi", sobre a estreia da nova temporada de *CSI*, o jornalista, em visita ao cenário do seriado, descreve os equipamentos que fazem parte da cenografia dos laboratórios *CSI*. Salvo as réplicas de defunto na sala de autópsia, “De resto, a sala é completamente 'decorada' com aparelhos reais. A maca para realização, a iluminação, os

---

<sup>75</sup> Principal programação exibida em horário nobre.

<sup>76</sup> Sinopse referente ao seriado *Falshpoint* (canal Warner).

<sup>77</sup> Sinopse referente ao seriado *Law & Order* (Universal Channel).

<sup>78</sup> Sinopse referente ao seriado *CSI: Crime Scene Investigation* (canal AXN).

<sup>79</sup> Sinopse referente ao seriado *Texas Swat* (canal FX).

<sup>80</sup> Sinopse referente ao seriado *Eleventh Hour* (Warner Channel).

instrumentos e o monitor” (OS ÚLTIMOS passos de Grissom: estúdio possui equipamento de U\$ 2 mi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 jan. 2009. TV&Lazer, pp.4, 5.).

Ao mesmo tempo em que programas televisivos são produzidos conforme ditam as regras da veracidade, o telejornalismo e documentários relacionados ao universo criminalista, como os exibidos no canal a cabo *Discovery Channel*, transformam-se em telenovelas.

Corroborando a hipótese do contágio do real, o grupo CBS em parceria com museus de ciência e história natural norte-americanos organizou a exposição itinerante: *CSI: The Experience*. Trata-se de uma reprodução do seriado televisivo em um ambiente cenográfico onde o visitante é convidado a participar do processo investigativo à maneira dos detetives forenses representados pelos atores do programa.

Ao ingressar na exposição, o visitante, que agora é um *CSI* – “*you're the investigator*” diz o site sobre a exposição<sup>81</sup> – depara-se com uma encenação de um acidente de carro de proporções reais e dá-se início à sua missão: desvendar três cenas de crime: um acidente de carro, um cadáver ao chão e um esqueleto encontrado no deserto, conforme as figuras 18, 19 e 20.



Figura 18 - cena do crime 1.



Figura 19 - cena do crime 2.

---

<sup>81</sup> Disponível em: <[http://www.csitheexperience.org/about\\_preview.html](http://www.csitheexperience.org/about_preview.html)>. Acesso em 30 jul. 2009.



Figura 20 - cena do crime 3.

Coleta-se as evidências e o visitante parte para as salas do museu transformadas em laboratório. A equipe de atores do seriado *CSI*, por meio de vídeos explicativos e interativos guia o participante nesta aventura científica. A partir desta fase da exposição, serão analisadas as amostras de resíduos para exame toxicológico, impressões digitais, DNA e autópsia do cadáver.

Neste *show* do crime, a materialização do universo *CSI* em uma exposição museológica faz das tecnologias de vigilância e controle, conceituadas por Foucault (2007) e Deleuze (1992) protagonistas co-adjuvantes do crime-espetáculo. O público da exposição, adultos e crianças maiores de 12 anos, experienciam simulações de rastreamento e localização geográfica via telefonia móvel, por exemplo. O passo seguinte é a sala intitulada "*Report to Grissom*", onde o visitante chegará as próprias conclusões sobre o "real" crime investigado.

Assim como o museu francês de cera descrito no ensaio de Schwartz<sup>82</sup>, o *Musée Grévin*, a exposição *CSI: The Experience* pretende tornar "real" o universo fictício televisivo e cinematográfico. O museu parisiense, do final do século XIX, foi recebido pelo público da época com grande entusiasmo. Segundo a autora, os mesmos visitantes acostumados a assistir o crime-espetáculo do necrotério de Paris, passaram a visitar o *Musée Grévin*, como uma opção ainda mais realista de presenciar o cotidiano parisiense. Além dos bonecos de cera de figuras importantes como artistas e escritores em situações incomuns, de intimidade, o museu utilizava acessórios autênticos para cenografar o ambiente. A figura de Victor Hugo,

---

<sup>82</sup> Ver o ensaio "O espectador cinematográfico antes do parato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de século" in: *O cinema e a invasão da vida moderna* (CHARNEY;SCHWARTZ, 2004, p.345).

conforme Schwartz, por exemplo, segurava em suas mãos uma caneta pertencente ao próprio escritor.

Embora se distanciando do enfoque *show* do crime, Umberto Eco em sua obra *Viagem na Irrealidade Cotidiana* (1984), traz uma interessante análise sobre os museus norte-americanos que pretendiam recontar a história do país com o uso dos dioramas e cenários em escala proporcional ao próprio objeto do registro. Um tanto quanto irônico, o autor traz à luz a visão de um europeu sobre o gosto americano pelo *the real thing* (a coisa verdadeira):

Eis a razão desta nossa viagem pela hiper-realidade, à procura dos casos em que a imaginação norte-americana deseja a coisa verdadeira e para atingi-la deve realizar o falso absoluto; e onde as fronteiras entre o jogo e a ilusão se confundem, o museu de arte é contaminado pela tenda das maravilhas, e a mentira é saboreada numa situação de "pleno", de *horror vacui* [horror ao vazio] (ECO, 1984, p.14).

Quando a narrativa seriada *CSI* sai da tela e se apresenta como uma experiência "real" em *CSI: The Experience*, novamente as afirmações de Eco reverberam o contágio do real: "porque tudo deve ser igual à realidade mesmo se nesses casos a realidade era fantasia" (ibid, p.22).

Segundo o site da exposição, visitantes investigarão a "real" cena do crime e irão participar do processo investigativo por meio de vídeos interativos com os personagens favoritos do programa televisivo, assim como os especialistas forenses da vida real.<sup>83</sup>

A "vida" *CSI* fora da tela, alimentada por fãs, manifesta-se em outras telas, via séries de blogs destinados a postagens sobre novidades, notícias referentes a última temporada exibida, críticas sobre cada episódio que foi ao ar e uma especial predileção a notícias relacionadas aos atores-celebridades do seriado. Intimidades da vida dos personagens mais populares da série revelam-se nos blogs e comunidades virtuais dedicados ao *CSI*.

O universo célebre dos personagens deste drama policial não diferem muito dos de qualquer outra celebridade hollywoodiana. Quando o investigador forense Warrick (Gary

---

<sup>83</sup> "visitors will investigate a "real" crime scene and interact via video with favorite characters from the hit television show as well as real-life forensic experts".

Dourdan) deixou a série, ao ser assassinado no episódio *For Gedda*<sup>84</sup>, especulou-se sobre o motivo de sua saída: uso abusivo de medicamentos e álcool. A notícia sobre a prisão de Dourdan por porte de drogas ilícitas ganhou destaque entre as comunidades virtuais de fãs.

A saída de Jorja Fox do seriado, a *CSI Sara Sidle*, em 2007, também é outro exemplo que podemos citar sobre o contágio do real, mesmo se nesse caso o real for fantasia (Eco, 1984). Fãs de toda a blogosfera iniciaram as campanhas *Follow the evidence - Keep Jorja Fox on CSI* e "*Dollars for Sense*"<sup>85</sup>. A campanha *Dollar for Sense*, mobilizou os envolvidos a doarem um dólar para a permanência de Sara Sidle no seriado. A ideia era arrecadar fundos para sensibilizar a rede de televisão CBS e os produtores do seriado, além de contribuir financeiramente para uma renegociação de contrato com a atriz. Contudo, Jorja Fox deixou o seriado e o dinheiro arrecadado foi doado para uma instituição de caridade. O site para doações ainda está disponível para fãs de Sara Sidle que desejem contribuir para a instituição.

O universo fictício de *CSI*, além de gerar um mercado paralelo entre comunidades internautas destinadas a compartilhamento de vídeos e sinopses dos episódios, transformou-se em sinônimo de eficiência e profissionalismo policial. Os exemplos seguintes mostram como o seriado e seus personagens atravessaram a fronteira entre realidade e fantasia.

Em artigo publicado na revista da INFO online, sobre os novos equipamentos destinados ao Instituto de Criminalística de São Paulo, que ajudarão no combate ao crime, segue o título: "O CSI brasileiro" com a seguinte frase: "A tecnologia sai dos seriados da TV e desembarca nas ruas."<sup>86</sup>

Nessa perspectiva, pode-se dizer que o caso Isabella Nardoni, ocorrido em maio de 2008, o crime-espetáculo da garota morta pelo pai e madrasta, foi transformado em uma espécie de seriado criminal televisivo. O público acompanhou pela tela passo a passo o procedimento operado pela polícia científica de São Paulo. *CSI* surge nesse caso policial como alusão ao modo investigativo adotado pela perícia técnica paulista. Em artigo publicado na revista ISTOÉ sobre os modos de agir do instituto de criminalística, segue-se o seguinte

---

<sup>84</sup> Episódio 17 da 8ª temporada.

<sup>85</sup> Disponível em : <<http://www.dollarsforsense.net/>>. Acesso em 1 jul. 2009

Disponível em: <[http://www.sptimes.com/2007/10/16/Tv/\\_CSI\\_fan\\_says\\_losing.shtml](http://www.sptimes.com/2007/10/16/Tv/_CSI_fan_says_losing.shtml)>. Acesso em 1 jul.2009.

<sup>86</sup> Disponível em <<http://info.abril.com.br/professional/tendencias/o-csi-brasileiro.shtml?6>>. Acesso em 1 de jul. 2009.



trecho: "E se no seriado americano CSI, que trata dessas investigações, os peritos vivem pedindo para ninguém mexer na cena do crime, no Brasil a situação é igual". E mais adiante: "Após a reconstituição do crime, tudo indica que o elenco de provas apresentadas pelos peritos que esquadrinharam o apartamento dos Nardoni será robusto e bem fundamentado. No melhor estilo CSI."<sup>87</sup>

A menção a narrativa seriada como modelo fictício a ser seguido pela polícia científica no caso Isabella Nardoni denuncia o embaralhamento cognitivo entre naturezas distintas a que o sujeito exilado é submetido. Conforme discutido por Giannetti (2006) acerca de uma realidade construída pelos meios e interfaces da tela.

---

<sup>87</sup> Disponível em <<http://www.terra.com.br/istoe/edicoes/2008/artigo86899-1.htm>> Acesso em 1 de jul. 2009.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre o significado de estar diante de imagens da violência urbana e analisar os registros de dramas cotidianos pertencentes ao universo midiático foram o ponto de partida desta pesquisa. Pretendeu-se transitar entre a esfera do sujeito vidente e do objeto visível e apontar possíveis desdobramentos da lógica da produção de imagens de choque atuais. Para tanto, analisamos o contexto do telejornalismo e dos seriados de televisão.

Como registro da violência cotidiana noticiados pelo telejornalismo, evidenciamos os casos Isabella Nardoni e Eloá Pimentel, discutido no capítulo 3. No campo da ficção apresentamos o seriado criminalista *CSI*, discutido no capítulo 4.

Nos casos Isabella Nardoni e Eloá Pimentel, pretendemos mostrar que a mídia promoveu a espetacularização do crime seguindo os códigos da dramatização do real, presentes nas ficções policiais televisivas. Em sentido contrário, o programa de tevê *CSI* narra a "vida (do crime) como ela é". As análises desses produtos relacionados à violência urbana permitiram mapear duas vertentes que se contaminam e embaralham os limites entre a representação de fatos reais e fictícios. Eles nos revelam que o fenômeno da intimidade como espetáculo (SIBILIA 2008) emerge no campo da representação da violência cotidiana, nas mídias audiovisuais.

Nos Capítulos 2 e 3 demonstramos que a espetacularização do crime promovida pelo telejornalismo assume tons melodramáticos. Seus desdobramentos na internet transformaram o criminoso e a vítima em celebridades do crime-espetáculo, de acordo com a cultura da visibilidade (SIBILIA, 2008) e do regime "overmidiático" (BEIGUELMAN, 2008).

Com a intenção de discutir situações-limite da intimidade como o espetáculo no universo do crime e da violência e dialogar com o modelo de representação baseado na dramatização do real, analisamos brevemente registros fotográficos do antigo presídio Abu Grahیب. Entre 2003 e 2004, durante a Guerra do Iraque, essas imagens (fig. 1) demonstraram que as cenas de barbárie cometidas pelos soldados norte-americanos incluíam o próprio algoz em cena. O carrasco, autoevidente, que aparece diante das câmeras com sorriso fotogênico é também o autor das fotos. Entre elas, estão as imagens da soldado Lynddie England segurando em sua mão uma guia amarrada ao pescoço de um preso nu deitado ao chão. A mesma soldado também aparece com um sorriso, gestualizando com as mãos uma arma

apontada para soldados nus e encapuzados. Em outra foto, os soldados Charles Garner e Sabrina Harman posam para a câmera sobre uma pirâmide humana de presos iraquianos, todos nus, com as cabeças cobertas por sacos.

Zizek (2006), ao revelar seus instantes de dúvida, ao imaginar que uma fotografia de Abu Ghraib, fosse o registro de uma performance em uma galeria de arte, corrobora a nossa hipótese de que a representação do crime e da violência "reais" incorporam roupagens fictícias, com a intenção de parecer mais real do que a realidade.

Os recentes casos Isabella Nardoni e Eloá Pimentel (2008) completam os objetos de análise referentes ao show do crime no que diz respeito a fatos reais. Os emblemáticos casos de crime-espetáculo, ocorridos em São Paulo, demonstraram como a mídia atribui efeitos de conflitos presentes nas telenovelas a partir dos próprios envolvidos na tragédia. Lindemberg Alves, sequestrador das adolescentes Nayara e Eloá, assumiu o personagem de "rei do gueto", conforme o depoimento de Nayara Rodrigues à polícia. Ao vivo, em programa televisivo, ainda em posse das duas garotas, transitava entre a figura do homem-mau, do garoto de periferia e filho arrependido, ao chorar enquanto se referia a sua mãe, diante dos espectadores da rede Record.

No caso Isabella Nardoni, quem assume o personagem da cena do crime é a polícia, ao ser encarada pela própria mídia como o "CSI Brasileiro". O telejornalismo, durante aproximadamente um mês, diariamente noticiou o andamento do processo investigativo do crime. Espectadores aguardavam os resultados de DNA, as comprovações de manchas de sangue denunciadas pelo Luminol e o resultado da marca de um solado de sapato no lençol do quarto dos irmãos de Isabella, além dos resultados da autópsia.

Imagens do casal acusado de der matado a criança, Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, fotos da menina Isabella e imagens da mãe da criança também foram fartamente reproduzidas pela mídia. O paroxismo da intimidade mórbida como espetáculo, no caso Isabella Nardoni, ocorreu com a exclusiva entrevista do casal acusado, concedida ao programa televisivo *Fantástico* da rede Globo.

Simultâneo à divulgação do caso por meio da TV, jornais e revistas, a internet serviu de palco para as homenagens póstumas à menina Isabella e de mensagens a sua mãe, Ana Carolina de Oliveira. O site de relacionamentos *Orkut* se destacou pelas séries de perfis dedicados ao assunto, como ocorreu no caso Eloá Pimentel. O site *YouTube* também foi

amplamente utilizado por seus usuários ao postarem vídeos sobre a prisão dos criminosos, sobre a missa de sétimo dia de Isabella, homenagens em formato de fotos, e reprodução dos programas telejornalísticos.

O terceiro capítulo, “O contágio do real”, situou a narrativa policial *CSI* como representante do signo da violência fictícia televisiva abarcado pelo imperativo da "coisa verdadeira" (*the real thing*) como linguagem audiovisual. A investigação criminal, em *CSI*, é credibilizada pela verossimilhança com que reproduz exames laboratoriais utilizados pela polícia científica e por toda a tecnologia disponível de rastreamento e identificação de indivíduos suspeitos de crimes e assassinatos.

Adotamos o conceito de choque do real (JAGUARIBE, 2007) para definirmos o modo de representação da violência retratada em *CSI*. O seriado conduz o olhar do espectador para rastros de sangue e imagens de cadáveres perfurados por tiros segundo a estética do realismo, em que se produzem retratos da "vida como ela é" do cotidiano de um grupo da polícia forense.

O contágio do real em *CSI* mobiliza o imaginário dos espectadores para além da mídia televisiva. O seriado alimenta comunidades de fãs em sites de redes sociais e blogs, além de uma exposição interativa que percorre museus de ciência e história natural dos EUA.

Pretendemos com essa análise crítica abrir campo para reflexão do sujeito vidente deste atual paradigma da produção de registros do crime. Abordamos, por vezes, questões de ordem sociológica e antropológica, visto que a difusão de dramas cotidianos, tanto na ficção como na realidade diz respeito a questões como a pobreza e de relações entre classes sociais. Emergem também temas relacionados ao pacto comunicacional com a verdade como ideologia jornalística.

Contudo, priorizamos a relação entre o observador e os atuais meios de propagação da violência urbana. À luz da obra *Diante da dor dos outros* (SONTAG, 2003), pudemos observar a complexa questão do impacto das imagens de choque orquestradas pela mídia.

A autora problematizou os registros fotográficos dos horrores da guerra e do terrorismo como signos, capazes despertar tanto a revolta e o choque como a anestesia moral, diante do espectador. Sontag, credibiliza o vínculo falseador entre as cenas de violência e o observador e nos diz que é a passividade que embota o sentimento. Nos tornamos insensíveis às fotografias de choque, diante um mundo hipersaturado de imagens. Porém Sontag adverte

que, mesmo incapaz de abarcar a maior parte da realidade, as imagens não perdem seu valor ético por meio da agressão.

A discussão em torno do atual estado de excesso de imagens/informação como fenômeno da era pós-fotográfica (SANTAELLA, 2007) ganha nova roupagem com o conceito de sociedade overmediática de Beiguelman (2008). A discussão em torno de uma sociedade hipersaturada por imagens, proposta por Beiguelman, abre campo para implicações que dizem respeito não a questão do estado de excesso de informação, mas sim a questões relacionadas ao volume qualitativo de conteúdo midiático.

Para situar o indivíduo que "compreende" o mundo das imagens em termos de interface, elegemos a definição de Giannetti (2006): a do observador de segunda ordem. Em seu contundente ensaio, a autora nos apresentou o sujeito que é lançado ao exílio devido a sua incapacidade de manipular os significados das imagens que se apresentam por meio das interfaces tecnológicas. Este sujeito exilado não compreende a "realidade" como existente fora da tela. Ao invés de manipular significados, o indivíduo passa a manipular códigos. Consome a tragédia, a violência e o crime sem agenciamento crítico.

Em nossa análise, o sujeito exilado é alçado à condição de um *voyeur*-mórbido-de segunda ordem, diante da relação entre o vidente e o visível das imagens do crime-espetáculo. Talvez aqui possamos aproximar o que Sontag nos diz sobre os efeitos das insistentes imagens de guerra (o embotamento do sentimento), com o excesso e a superficialidade que conduzem o sujeito exilado (GIANNETTI, 2006).

O espectador do crime-espetáculo na tela é o sujeito exilado que acessa as imagens de choque conforme o observador de segunda ordem. O modo como os casos Isabella e Eloá se manifestaram na web corrobora o conceito de superficialidade com que este sujeito compreende a "realidade" construída pelos meios.

Os registros audiovisuais da violência urbana discutidas na dissertação evidenciaram que, além da promoção da espetacularização overmediática do crime, a cultura da visibilidade, da intimidade como espetáculo, alçou a indústria cultural do crime.

## 6. REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. **The Gulf War did not take place**. Trad. Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press, 1995. Título original: *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Link-se - arte/mídia/política/cibercultura**. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- \_\_\_\_\_. O ovo da serpente 2.0. In: **Trópico**. São Paulo. 2008. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2979,1.shl>> Acesso em: 15 jan. 2009.
- BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolás. **Postproducción La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- BUCCI, Eugênio. A rebelião dos invisíveis. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 out. 2008. Suplemento Aliás. Entrevista concedida a Mônica Manir. Disponível em: [http://www.estadao.com.br/suplementos/not\\_sup266431,0.htm](http://www.estadao.com.br/suplementos/not_sup266431,0.htm)>. Acesso em 11 jun. 2009.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 95-124.
- CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COSTA, Rogério. **A cultura digital**. São Paulo: Publifolha, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FOSTER, Hal. **The Return of The Real**. Londres: MIT Press, 1996.

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

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2007.

GIANNETTI, Claudia. La razón caprichosa del siglo XXI. La realidad de-mente y la socialización link. In: GIANNETTI (Org.). **La razón caprichosa en el siglo XXI. Los avatares de la sociedad posindustrial y mediática**. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006. pp. 33-56.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp.33-65 .

HAMBURGUER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 197-215.

\_\_\_\_\_. O Brasil antenado. In: **Trópico**. São Paulo. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/print/2638.htm>>. Acesso em: nov. 2008.

HEMMENT, Drew. **The locative Dystopia**, 2004. Disponível em: <<http://www.makeworlds.org/node/76>>. Acesso em: 2 jul. 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2007.

OS ÚLTIMOS passos de Grissom: estúdio possui equipamento de U\$\$ 2 mi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 jan. 2009. TV&Lazer, pp.4, 5.

ROLNIK, Suely. A vida na berlinda. In: **Trópico**. São Paulo. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1338,1.shl>>. Acesso em: 16 jan. 2009.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 83-95.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SIBILIA, Paula. **O show do Eu: A Intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008-a.

\_\_\_\_\_. Intimidades de vidro. **Trópico**. São Paulo, 2008-b. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2977,1.shl>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Mania de real. **Trópico**. São Paulo. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2912,1.shl>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema; o gosto pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 337-360.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In:

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

ZIZEK, Slavoj. Una ficción más real que la realidad. In: GIANNETTI (Org.) **La razón caprichosa en el siglo XXI. Los avatares de la sociedad posindustrial y mediática**. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006, pp. 191-208.



## ANEXO

**<http://delicious.com/mpimenta>**

(O link acima contém todos os endereços eletrônicos citados nas notas de rodapé).

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)