



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais

BEATRIZ LIMA DA SILVA ANDRADE

**CRIMINOLOGIA CULTURAL E ÓPERA:
UMA ANÁLISE DA OBRA “CARMEN” DE GEORGES BIZET**

BRASÍLIA
2015

BEATRIZ LIMA DA SILVA ANDRADE

**CRIMINOLOGIA CULTURAL E ÓPERA:
UMA ANÁLISE DA OBRA “CARMEN” DE GEORGES BIZET**

Monografia apresentada como requisito para a conclusão do curso de Bacharelado em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Ciências Sociais do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Orientadora: Professora Carolina Costa Ferreira.

BRASÍLIA
2015

BEATRIZ LIMA DA SILVA ANDRADE

**CRIMINOLOGIA CULTURAL E ÓPERA:
UMA ANÁLISE DA OBRA “CARMEN” DE GEORGES BIZET**

Monografia apresentada como requisito para a conclusão do curso de Bacharelado em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Ciências Sociais do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Orientadora: Professora Carolina Costa Ferreira.

Brasília, de de 2015

Banca Examinadora:

Prof. Carolina Costa Ferreira

Prof. Examinador

Prof. Examinador

BRASÍLIA
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Veruska e Sérgio, por todo o apoio e amor incondicional ao longo deste trabalho e de toda a minha vida. Agradeço a minha irmã, Bianca, pelas palavras de sabedoria ao longo deste árduo trabalho. E agradeço a Godiva, pela companhia nos dias de incessantes leituras.

Agradeço em especial à minha orientadora Carolina Costa Ferreira por todos os conselhos e pela paciência ao longo deste período de produção acadêmica.

“ A arte consiste em fazer os outros sentirem
o que nós sentimos, sem os libertar deles mesmos
propondo-lhes a nossa personalidade.”

O livro do desassossego, Bernardo Soares

Resumo

O presente trabalho busca apresentar a ópera como um objeto de estudo da criminologia cultural. A criminologia cultural nasceu na Inglaterra, a partir do estudo de imagens e símbolos de violência que circulavam no âmbito da mídia e a reação do público comum a estes estímulos. A criminologia cultural busca entender a construção do significado do crime para a sociedade-receptora e para a mídia-preceptora. Neste contexto, a ópera pode ser vista, em uma aproximação inicial, como uma cultura elitista e não uma cultura de massas; mas, no desenrolar deste segmento cultural, o público tem se tornado cada vez mais receptivo e maior em realção a este tipo de arte. A ópera pode então ser o objeto de estudo da criminologia cultural por conter em diversas de suas obras cenas de violência e desvio, que transitam por séculos na arte mundial. Para confirmar tal hipótese, analisar-se-á a ópera “Carmen”, de Georges Bizet, afim de comprovar a riqueza de símbolos e imagens de desvio e violência em óperas famosas.

Palavras-chave: Criminologia. Criminologia Cultural. Ópera. Cultura Popular. Carmen. Georges Bizet.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. SÉCULO XX: UM NOVO DESPERTAR PARA A CRIMINOLOGIA.....	10
1.1. Um breve relato das grandes transformações econômicas, sociais e culturais no século XX.....	10
1.2. As perspectivas criminais do século XX.....	14
2. A CRIMINOLOGIA CULTURAL.....	25
2.1. Crime, cultura e mídia.....	28
2.2. Metodologias não ortodoxas da criminologia cultural	34
3. CRIMINOLOGIA E ÓPERA.....	38
3.1. A evolução da ópera como segmento cultural popularizado.....	38
3.2. Criminologia cultural e ópera.....	42
3.3. Análises históricas a partir da premissa “gênero”	44
3.4. Uma análise da obra “Carmen” de Georges Bizet.....	46
CONCLUSÃO.....	57
REFERÊNCIAS.....	59

INTRODUÇÃO

A arte faz parte de nossas vidas, direta ou indiretamente. Ao andar pela rua nos deparamos com desenhos grafitados nos muros e paredes, indo para o trabalho podemos escutar música em *ipods* ou no rádio e nas horas livres lemos clássicos ou assistimos filmes.

A vida é repleta de questões culturais. Ao longo da vida nos deparamos com diversas culturas e *ways of life*, mas muitas vezes não paramos para refletir como os choques culturais podem nos afetar. A cultura afeta os mais diversos campos da vida de cada pessoa e também os mais diversos campos do conhecimento. A imagem que temos do crime, dos que cometem crimes e do desvio, são produtos culturais e dizem muito sobre os valores éticos e morais de uma sociedade.

A criminologia cultural é uma área relativamente nova da criminologia e pouco conhecida. A criminologia cultural tem por objeto as imagens de crime, violência e desvio que circulam nas mídias de massa como produto de consumo, na busca de entender as reações dos indivíduos receptores. Com a mídia poluindo a cultura com a questão criminal, a criminologia cultural busca explorar a circulação de imagens que definem o crime e suas realidades dentro das vivências culturais dos indivíduos. Busca, por fim, entender o significado do que é o crime dentro da cultura. Ao longo deste trabalho iremos mostrar o desenvolvimento da criminologia do século XX, a fim de entender as origens da criminologia cultural.

A ópera pode parecer muito distante dessa realidade por existir um “pré-conceito” de que se trata de uma cultura elitista; porém, na realidade, ela está mais próxima da criminologia cultural do que parece. Porém, como se dá o diálogo entre essas duas áreas tão distintas e que ao mesmo tempo tem tanto em comum?

A ópera “Carmen” é uma das mais famosas óperas da história, é difícil encontrar alguém que nunca tenha escutado sua *Overture* ou a *Habanera*, mas apesar desta ópera ser um sucesso hoje em sua época de estréia o público não se interessou muito e até reprovou a obra mais famosa de Georges Bizet. Com personagens contrastados, a rica ópera romântica “Carmen” é uma das

três óperas mais assistida em todo mundo. Mas o que a ópera tem de tão atrativo ao público comum? E como uma ópera pode ser objeto de um estudo de criminologia cultural? Estas são perguntas que buscamos responder ao longo deste trabalho.

Iniciaremos o trabalho com um breve resumo das principais mudanças culturais e sociais que abalaram a segunda metade do século XX, essas mudanças formaram o cenário para que diversas correntes intelectuais surgissem. É necessário trazer para a tela as principais teorias e correntes da criminologia no século XX para podermos entender as origens da criminologia cultural, que apesar de ter surgido a partir de outras teorias, não tem o intuito de fazer com que elas desapareçam, mas sim interagir com elas na medida em que se desenvolve. As metodologias da criminologia cultural também são expostas a fim de entender como criminólogos da área trabalham em suas pesquisas. A teoria da criminologia cultural é aplicada posteriormente, no último capítulo do trabalho, em uma análise da obra “Carmen” de Georges Bizet levando em consideração o sentido da palavra “gênero” no contexto histórico da ópera.

A criminologia cultural busca entender o significado das imagens de crime propagadas pela mídia de massas, entanto, as óperas podem ser consideradas mídias de massa? Ao expor a história das óperas buscamos mostrar que durante a sua evolução as óperas atraíram cada vez mais pessoas para os seus teatros, tornando-se ao longo dos anos uma um segmento cultural popularizado. A ópera inunda o mundo da arte, anualmente, com cenas de violência e desvio, que não podem ser ignoradas pela criminologia cultural.

1. Século XX: Um novo despertar para a criminologia

1.1. Um breve relato das grandes transformações econômicas, sociais e culturais no século XX

O pós-guerra no mundo ocidental capitalista foi um período de grande evolução econômica, social e cultural. Os Estados Unidos e a Grã-Bretanha foram os países que mais cresceram durante os anos 1950, que vieram a ficar conhecidos como “Os Anos Dourados”¹. A civilização ocidental viveu a prosperidade, o crescimento da economia, e a indústria viveu um curto período de estabilidade no pós-guerra. A nova estrutura do capitalismo e a crescente economia foram fundamentais para a forte expressão mundial da Era de Ouro². Entretanto, grande parte da população mundial não usufruía da riqueza que circulava durante este período, somente os países capitalistas desenvolvidos tiveram esse privilégio³.

A Era Dourada não durou para sempre. Em 1971, com o colapso financeiro de Bretton Woods, o *boom* de produção de 1972 e a crise da Organização dos Países Exportadores de Petróleo – OPEP em 1973, a Era de Ouro chegou ao seu fim. A explicação do fim da Era pode ser vista nas palavras de Eric Hobsbawm como “um incomum acúmulo de perturbações infelizes, sem probabilidade de se repetir na mesma escala, cujo o impacto foi agravado por alguns erros inevitáveis”⁴. Apesar da seguridade social e pessoal criada durante os anos dourados, com o seu colapso e o aumento dos imigrantes, do desvio e de tudo que ia contra ao *American Dream* gerou insegurança e até mesmo tendências excludentes em relação ao diferente.⁵

As novas mudanças nas sociedades ocidentais, e vale ressaltar que falamos das civilizações capitalistas desenvolvidas e mais precisamente a

¹ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p 253

² HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p. 259.

³ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p. 255.

⁴ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p. 281.

⁵ YOUNG, Jock. **Merton Com Energia, Katz Com Estrutura: A Sociologia do Revanchismo e a Criminologia da Transgressão**. Revista Brasileira de Ciências Criminais. Vol. 8. Nov. 2010. p. 345.

norte-americana e a inglesa, foram profundas e mudaram todo o estilo de vida conhecido anteriormente. Neste sentido Jeff Ferrell et al ressaltam:

“Foi uma época de despertar. Os Estados Unidos haviam passado por uma ininterrupta fase de crescimento econômico iniciada nos últimos anos da década de 1930. Diferentemente da Europa, eles não tinham vivido a desolação da guerra, o racionamento e a reconstrução que a seguia. A prosperidade dos Estados Unidos sobrevoava o desconhecido, os carros, cozinhas, supermercados e cinemas causaram inveja no resto do mundo. Entretanto, nesse ponto o Sonho Americano parecia estremecer. O crime aumentava apesar da prosperidade, o Sonho excluía muitos, a riqueza criava grandes disparidades dentro do país, e o próprio Sonho começou a parecer, de alguma forma, insubstancial. A evidente segregação racial do sul e as fortes desigualdades no norte do país tornou-se ainda mais evidente à luz da prosperidade, e na sociedade onde a meritocracia que tão orgulhosamente era proclamada como o Jeito Americano.” (tradução nossa)⁶

As grandes mudanças sociais da segunda metade do século XX estão diretamente ligadas à volta da “normalidade” no pós-guerra. Os combatentes voltaram para os seus países de origem encontrando um grande momento de prosperidade, como foi o caso dos EUA.

Em 1963, Martin Luther King fazia o seu famoso discurso “*I Have a Dream*”, tornando-se um dos rostos principais da luta pelos Direitos Civis no país, junto com a costureira Rosa Parks, que, em 1955, deu início ao movimento na parte mais racista do país: o Sul. A luta pelo fim da segregação e pela igualdade culminaria na Lei dos Direitos Civis em 1964, mas a luta estaria longe de um fim.

Os jovens nas universidades demonstravam ressentimento com as autoridades, a situação se tornou cada vez mais hostil com o início das manifestações contra a Guerra do Vietnã. Na Califórnia o movimento *hippie*

⁶ No original: “It was a time of awakening. The United States had gone through and uninterrupted phase of economic growth from the late 1930’s onwards. Unlike Europe, it hadn’t experience the desolation of war and rationing and reconstruction in its aftermath. US prosperity soared to heights unknown; its cars, kitchens, supermarkets, and cinema were envy of the world. Yet just at this point the American Dream seemed to father. Crime rose despite prosperity, the Dream excluded many, affluence itself revealed great rifts within the country, and the Dream itself began to seem somehow insubstantial. The blatant racial segregation of the South and the stark inequalities in the North became all the more apparent in the arc light of prosperity, and in a society where meritocracy was so proudly proclaimed as the American Way.” (FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008.p. 26)

crecia e a ideologia “paz e amor” era disseminada, o que confrontava diretamente o momento que o país vivia, indo à guerra não só contra o Vietnã, mas também a Coréia, “assim, não surpreende de modo algum que a década de 1960 se tenha tornado a década da agitação estudantil *par excellence*”⁷.

Em meio às muitas mudanças e agitações, da segunda metade do século, voltava para a luz, depois de ter passado bons anos no escuro - talvez em razão das grandes guerras - o movimento feminista. As mulheres agora eram vistas como um grupo com força política de grande importância. Em 1949, Simone de Beauvoir lança seu livro *Le Deuxième Sexe* que trazia uma das máximas do feminismo: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”⁸. Nos primeiros anos da década de 1960 a indústria farmacêutica lançou no mundo um verdadeiro manifesto do movimento feminista em forma de pílula, e em meio a muito tumulto e resistência era criado o anticoncepcional dando às mulheres o poder de decisão sobre suas vidas sexuais. Além disso, as décadas de 1960 e 1970 tornaram-se palco para a revolução sexual. Considerando o fácil acesso aos antibióticos, tornando as doenças venéreas facilmente curáveis⁹.

Sendo assim, pode-se falar do movimento feminista:

“O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação -, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Aponta, e isto é o que há de mais original no movimento, que existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe -, a dominação do homem sobre a mulher – que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias.”¹⁰

As mudanças econômicas e sociais convergiam para uma outra mudança que teve como palco o século XX: a revolução cultural. Esta não tinha um grupo de gênero, idade ou classe social definido: “a classe trabalhadora, as

⁷ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p. 295.

⁸ BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009. p. 361

⁹ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p. 265.

¹⁰ PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**. Jun. , 2010, Vol. V. 18, nº 36. p. 16.

mulheres, os jovens – todos, historicamente, ficavam de fora dos limites da cidadania”¹¹, todos os que em um passado não tão distante eram excluídos encontravam-se agora ocupando novos espaços. Entretanto, não só excluídos se revoltavam e tentavam tomar novas frentes, mas também os inclusos que começam a se sentir entediados com a ideia do *American Dream*, o trabalho estável, a cozinha grande e estabilidade de alguma forma começam a parecer gastos, repressivos e tediosos¹².

Os jovens que viviam sob a fumaça do gás lacrimogênio e que se revoltavam com a guerra do Vietnã, as minorias étnicas que lutavam por Direitos Civis criavam agora uma cultura própria que os representassem. A época era a da liberação pessoal; além disso, sexo e drogas eram a forma mais fácil de se rebelar contra um Estado repressor que vendia um sonho ultrapassado. Ao mesmo tempo que Martin Luther King marchava em Washington, o então presidente John F. Kennedy era assassinado e Bob Dylan lançava a sua famosa música “Blowin’ in the Wind”. Em 1969 acontecia o Woodstock, o maior evento hippie da história¹³. A figura do jovem emancipado e descolado era representado pelo astro James Dean nos cinemas, o eterno rebelde sem causa. Surge o rock, tornando-se o ideal típico do jovem. Agora os jovens tinham o seu próprio estilo e tentavam romper do ideal “terno e gravata” dos mais velhos, o jeans azul começou a ser o uniforme dos universitários e espalhando-se por todo mundo. Em 1965 a indústria francesa de moda produzia mais calças jeans que saias¹⁴. Assim, “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes”¹⁵.

Com a revolução cultural, que marcou a segunda metade do século, veio também uma nova forma de propagação de cultura: a indústria cultural.

¹¹ No original: “The working class, women, youth – all, historical, fell outside the boundaries of citizenship” (FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 26)

¹² FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 26.

¹³ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 27.

¹⁴ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p. 325.

¹⁵ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014. p. 323.

Com a revolução dos meios de comunicação – o aumento do número de telefones, rádios e a televisão – o acesso à informação se tornou cada vez mais rápido e as ideologias, imagens e símbolos voavam de cidade em cidade, país em país, em velocidade jamais vista. A virada cultural foi ainda maior nas décadas de 1980 e 1990. As informações ganharam um novo aliado, e ao mesmo tempo vilão que distorce imagens e símbolos, a internet. A informação vira uma indústria, a forma como propagá-la se torna cada vez mais influente em um novo modelo capitalista e o público-alvo agora não é mais diferenciado, não se tem mais classes, gênero ou idade, mas uma grande massa onde todos se confundem e são apenas consumidores e estatística. A cultura de massa não distingue etnias ou estratos sociais, apenas os inundavam de informação. Inicia-se uma nova era para o consumismo, é homogenização da cultura. Para Adorno e Horkheimer “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”¹⁶.

O mundo mudava rapidamente; o crime aumentava nas cidades, o descontentamento com o modelo social anterior era evidente e as novas ideias do que ficou conhecido como pós-modernidade lutavam com o velho modelo socioeconômico. A infelicidade crescente fazia com que as pessoas saíssem de seus grandes modelos de contentamento e tentassem achar um novo *American Dream*. Iniciaremos agora uma análise curta das mais importantes teorias criminológicas que tentariam explicar as incessantes mudanças do século XX.

1.2. As novas perspectivas criminais do século XX

As novas teorias criminológicas tentavam incessantemente explicar o que acontecia no mundo do crime. Muitas das novas perspectivas criminológicas foram forjadas nos levantes sociais dos anos 1960 e 1970, e neste contexto:

“Ideias não emergem do nada, elas ocorrem e reocorrem em determinados tempos e lugares, em contextos culturais e

¹⁶ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro : Zahar, 1985. p. 114

econômicos específicos. Elas não são feitas em seminários tranquilos, como muitos estudiosos pensam, mas nos cafés e bares, nas ruas das cidades, em meio ao barulho do cotidiano.”¹⁷

Ao falar do século XX é possível fazer uma linha dos pensamentos criminológicos, sociológicos e filosóficos mais importantes e que marcaram época com suas obras influêntes, línguas afiadas e mentes aguçadas. Entretanto, é válido ter em mente que apesar de ser possível fazer uma linha do tempo em papel a realidade é muito diferente, teorias que se opõem a outras não se apagam mutuamente, mas convivem no mesmo espaço e, apesar de por vezes parecerem contrárias, em um cenário muito maior, são complementares.

No início do século XX nascia uma nova Sociologia, em meio ao grande caos das imigrações nas cidades norte-americanas, que influenciaria a criminologia. O início do século XX nos Estados Unidos foi marcado pelo processo de industrialização e pela abundância de investimentos no setor; em contrapartida, a mão-de-obra disponível não atendia às grandes demandas do momento. Foi neste período que o volume de imigrantes, não só dos países em crise, mas do próprio interior norte-americano, se deslocou para as grandes cidades como Chicago, Nova York e Detroit. Em 1913 era lançada a inovação nas linhas de montagem: o modelo fordista; no entanto, 1913 também foi o ano com a maior porcentagem de homicídios daquele século¹⁸.

As cidades cresciam em ritmo frenético e desordenado, criando problemas de ordem social. O departamento de sociologia da Universidade de Chicago, um dos primeiros especializados no tema em todo o mundo, se interessaria pelo assunto. Os grandes problemas das cidades, como explicariam os estudiosos da época, se relacionavam à desorganização social, uma debilidade nas normas sociais e que afetava o comportamento dos indivíduos. A desorganização social consiste na falta de normas de condutas que circulam dentro do contexto cultural que os indivíduos conhecem;

¹⁷ No original: “Ideas do not emerge from nothingness; they occur and recur at particular times and places, in specific cultural and economic contexts. They are not concocted in the seclusion of quiet seminars, however much the scholar might think, but in cafés and bars, in the city streets, amidst the background babble of everyday life.” (FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 25)

¹⁸ ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p. 249

entretanto, em razão das imigrações, a referência cultural dos grupos, que se sujeitavam a uma nova cultura e espaço físico, era rompida. Controles sociais realmente importantes, como o senso de comunidade e os socializadores primários, se perdiam em meio ao descontrole e à desordem da sociedade moderna¹⁹.

Pode-se afirmar que os primeiros anos da Escola de Chicago foram em sua maioria empíricos e tiveram grande produção teórica. Um dos grandes estudiosos da época foi George H. Mead. Aluno de Wilhelm Wundt e com influências da psicologia condutista publicou diversas obras com vertentes na psicologia social, dentre elas destacamos "*Mind, Self and Society*", publicada postumamente em 1934²⁰. Mead apontava que durante a sua vida um indivíduo pode assumir diversos papéis dentro da sociedade e que perante os outros todo o esteriótipo assumido teria um significado claro. E do ponto de vista do indivíduo que assume múltiplas facetas entender o outro que também é multifacetário é feito de forma interativa. O desenvolvimento feito por Mead postumamente seria conhecido como interacionismo simbólico, em razão da importância dos símbolos e signos perpetrados na linguagem dos fenômenos sociais. A identidade que o indivíduo constrói de si é transformada através da presunção das atitudes dos outros, do grupo e "assim, como o processo de formação do *self* o processo de controle social são a mesma coisa"²¹.

Ao tratarmos de sociologia não podemos deixar de falar de um dos criadores do pensamento sociológico moderno. Apesar de Émile Durkheim ter iniciado seu trabalho na segunda metade do século XIX, até hoje sua obra tem grande importância na sociologia e em outras vertentes que carregam o viés sociológico. Discutindo com todos os pensadores de sua época e inovando sobre postulandos de fundadores da sociologia, Durkheim iniciou uma nova aproximação social que mais tarde viria a ser chamada de funcionalismo²².

¹⁹ ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p. 250-253.

²⁰ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 192.

²¹ No original: " De esta forma, el proceso de formación del yo y el proceso del control social son una y la misma cosa." (ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p. 257)

²² ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p. 268.

Durkheim mudou o conceito do que era delito em sua época, pois até então o entendimento era de que se tratava de um fenômeno social anormal, negativo e produto de patologias da sociedade. Para Durkheim o delito era um fenômeno normal e necessário, o delito é o que torna a sociedade coesa, na medida em que esta reagiria contra aquele. O delito só viria a ser negativo quando atingisse determinados limites, o que demonstraria um enfraquecimento da sociedade e sua solidariedade. Sendo assim, na visão de Durkheim, o delito passa a ser uma funcionalidade da sociedade industrial²³.

Além do novo conceito de delito, Durkheim ainda deixou de herança para gerações futuras o seu conceito de anomia. Durkheim inicia sua análise da anomia em seu livro *“Le suicide, étude de sociologie”* lançado em 1897. Na ocasião, foram analisados os suicídios altruístas – ligados a líderes morais e mártires, que pelo bem maior do grupo são levados ao suicídio – frutos de uma doença ou disfunção mental, egoístas – ligados a algum tipo de exaltação que leva o indivíduo a procurar as satisfações de seus desejos que não se adequam às suas próprias capacidades, e anômicos²⁴. Em uma sociedade anormal e provocadora de desvios o suicídio anômico se dá por uma divisão anormal do trabalho social. A divisão anormal do trabalho levaria a uma mudança nas regras do jogo, fazendo com que o indivíduo perca o seu senso de pertencimento, tornando-se incapaz de adaptar-se à nova realidade. Sendo assim, a anomia não seria uma falta de normas, mas uma modificação nas normas de tal forma que as pessoas que carecem de capacidade de adaptação não conseguem se estabelecer no novo ambiente criado²⁵. Durkheim ainda apresenta que o suicídio anômico não ocorre apenas em épocas de depressão econômica, mas também em momentos de desenvolvimento imprevisto, pois leva à rápida modificação dos antigos modelos para os novos modelos adequados a nova situação econômica²⁶.

²³ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 138.

²⁴ ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p. 168.

²⁵ ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p 139.

²⁶ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999. p. 61.

Apesar das enormes inovações que o pensamento sociológico de Durkheim trouxe para a modernidade algo ainda parecia faltar:

“Durkheim, da perspectiva de seu tempo, não parece se dar conta de que a sociedade industrial tende a uma divisão cada vez mais artificial do trabalho e uma progressiva desintregação, nem tampouco de que a desaceleração desses processos na sociedade industrial era possível mediante a exploração genocida das sociedades neocolonizadas”²⁷.

A partir da obra de Durkheim, Robert Merton teceu sua teoria funcionalista da anomia²⁸, e em 1938 publicaria um dos trabalhos mais importantes sobre as causas do crime e desvio, sua obra “*Social Structure and Anomie*”. Assim como Durkheim, Merton apresentou o crime não como uma patologia, mas como um fato social normal. Apesar de apoiar-se na obra de Durkheim, Merton modificou-a de forma substancial, começando pela distinção entre estrutural social e cultura, a primeira trata das vias de acesso as metas e a segunda trata do que são as metas, estabelecendo os meios corretos para obter os fins, que são estipulados pela estrutura cultural²⁹. Na visão mertoniana a anomia não seria facilmente explicada com a simples premissa: o crime é causado pela pobreza, mas sim por um *stress* causado pelo *American Dream*, causando a desordem³⁰.

A diferenciação de anomia em Merton e em Durkheim pode ser vista em um simples exemplo: um homem simples, que tem um trabalho simples. Em Durkheim, poderíamos ver este homem em sua profissão, trabalhando normalmente todos os dias, ele sempre viveu daquilo, aquela é sua zona de conforto. Em razão de avanços em seu campo de trabalho, o homem perde seu emprego para um sistema eletrônico novo; seu trabalho torna-se obsoleto, o homem perde sua imagem de pessoal e torna-se anômico. As mudanças nas normas fizeram com que o homem perdesse sua identidade no grupo. O filme *American Beauty*³¹ se assemelha muito com a teoria da anomia de Durkheim.

²⁷ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p.139.

²⁸ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999. p. 62.

²⁹ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 169.

³⁰ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 31.

³¹ MENDES, Sam. **American Beauty**. Dream Works. 1999.

O personagem principal no filme, Lester Burnham, é um homem comum, com esposa e filha, que vive em bairro nos subúrbios dos Estados Unidos. No filme, Lester perde seu emprego e começa a ficar desgostoso com a vida, buscando outras ocupações para passar o tempo, passa a fazer uso de drogas e desenvolve uma atração pela amiga de sua filha. Lester na verdade perde a sua antiga identidade de “pai de família” e tenta das mais diversas formas achar uma nova identidade para si.

Em Merton, um homem comum também pode vir a perder o seu emprego, mas aqui tem 5 tipos de reação: o conformismo – aceitando o meio e a meta proposta, aqui o homem aceita que perdeu seu antigo emprego para um sistema operacional e vai a busca de um novo emprego para seguir sua vida normalmente. A inovação – aceitando a meta, mas recusando o meio, o homem ainda deseja seguir sua vida, mas não quer mais aquele antigo trabalho, aqui ele pode desviar para conseguir seu resultado. O ritualismo – recusando as metas, mas aceitando os meios, o homem quer um trabalho semelhante ao seu antigo emprego, mas não para voltar para o seu antigo estilo de vida, deseja criar uma nova vida para si. O retraimento – recusar as metas e os meios, o homem desiste da sua antiga vida e de seu antigo trabalho, não deseja mais se inserir no mundo da forma como vivia antes, um estilo de vida que se encaixa no retraimento é o estilo *hippie*. E a rebelião – recusar os meios e as metas, mas criar novos meios e metas, o homem aqui rejeita o antigo *american dream* que vivia, deseja conseguir outro e por outros meios – um exemplo cultural de nossos tempos é o do personagem Walter White, no seriado de televisão *Breaking Bad*³². Ao perder seu emprego e enfrentar uma doença terminal, o personagem desiste de ser um professor de ciências comum e começa a produzir metanferamina, não só para conseguir o dinheiro necessário para o seu tratamento de saúde, mas também porque se cansou de viver em um modelo social falido onde não conseguiria ser um *winner*. Segundo Merton, essa teoria serviria para explicar por que a delinquência não é uma simples forma de revolta contra a falta de meios para

³² GILLIGAN, Vince. **Breaking Bad**. Sony Pictures Television. 2008 – 2013.

se obter riquezas, mas sim a necessidade de se combinar isto com metas alternativas para a produção do desvio.³³

A teoria mertoniana de anomia foi alvo de diversas críticas, não só pelo seu caráter individualista, não considerando o impacto do grupo nas ações individuais, mas também por não explicar a impunidade dos delitos cometidos pelos ditos criminosos de colarinho branco, posteriormente Merton publicaria seu livro “Anomia do Sucesso”, na tentativa de corrigir seu erro³⁴. Quem explicaria posteriormente o crime de colarinho branco, e que também sofreria críticas, era Edwin Sutherland, com sua obra “*White-Collar Crime*”, lançada em 1949. Mas o que gostaríamos de destacar do trabalho de Sutherland é a sua teoria da associação diferencial de sua obra “*Criminology*”, de 1939.

A teoria da associação diferencial explica que a conduta criminosa é aprendida como qualquer outra conduta por meio da interação do indivíduo com seus grupos íntimos³⁵. Esta aprendizagem não abarca somente as formas de se praticar o crime, mas também os motivos e as experiências passadas do crime no grupo. Pensando desta forma, o indivíduo pode sopesar se a delinquência será compensatória ou não para ele. Para Sutherland o crime não se relaciona com pobreza ou desorganização social, mas com a organização de sentidos diferenciada. O crime estaria presente nesta organização diferencial e ensinado para os indivíduos por meio da comunicação do grupo³⁶.

Na mesma corrente dos grupos diferenciados enquadram-se também as teorias das subculturas. Oriundas de um *insight* iniciado por Merton – e, na verdade, a visão subcultural do desvio é datada desde a Era Vitoriana³⁷ – onde seria possível uma forma alternativa de “sonho americano”, as teorias da subcultura emergem de uma visão de crime e desvio como uma cultura alternativa. A aproximação subcultural do crime e desvio aparece no século XX

³³ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p.169.

³⁴ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 170

³⁵ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999. p. 66.

³⁶ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 159.

³⁷ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 34

nas décadas de 1950 e nos primeiros anos de 1960, com os trabalhos de Richard Cloward e Albert Cohen³⁸. O termo subculturas é utilizado por tratar de culturas não dominantes, que se opõem a uma cultura dominante. A crítica recai na verdade na forma como é apresentada a teoria, afinal algumas culturas, apesar de serem chamadas de subculturas e darem a impressão de serem grupos pequenos, são em muito maior número que a cultura dominante³⁹. Os estudiosos das subculturas tentam ver o mundo pelos olhos dos membros destes grupos e para eles, a cultura humana é essencial para entender o comportamento dos indivíduos⁴⁰. As teorias de subcultura foram alvos de diversas críticas, mas serviram para dar início à uma resposta que veio a ficar conhecida como técnicas de neutralização, teoria desenvolvida por Gresham Sykes e David Matza em seu artigo “*Techniques of neutralization: a theory of delinquency*”, pensado para os rebeldes sem causa⁴¹.

Adentrando um pouco mais a década de 1960 é preciso falar das teorias do etiquetamento ou o chamado *labelling approach*. Influenciada diretamente pela fenomenologia e pelo interacionismo, esta teoria pode ser considerada como um rompimento da criminologia tradicional e o nascimento da criminologia da reação social, como também são denominadas as teorias do etiquetamento⁴². A teoria levanta perguntas relevantes para o pensamento criminal, como: Quem é o desviado? Quem o etiqueta desta forma? E como e por quê o faz? O enfoque sai da delinquência e do desvio e vai para as instâncias que criam o desvio e como lidam com ele. Desvio não é um fato objetivo, mas uma coletânea do processo de criação e subjetividade humana. Para os teóricos, o que conhecemos como desvio não é o resultado de um controle social falho, mas o triunfo deste. Ora, se o controle social realmente falhasse não seria possível identificar e rotular os desviados, mas com o

³⁸ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 34.

³⁹ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 161.

⁴⁰ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 34.

⁴¹ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 162.

⁴² ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p. 363.

funcionamento correto do sistema é fácil visualizar e etiquetar o comportamento desviado⁴³.

Em 1963, Howard Becker, em “*Outsiders*”, defende que os desviados são aqueles que praticam a ação não aceita pelo grupo e que recebem uma etiqueta, que virá a marcar todos as ações do indivíduo desviante daquele instante para frente⁴⁴. Se o desvio é um comportamento anormal *sine qua non*, a etiqueta também é. O desviado, na verdade, é uma pessoa que foi etiquetada de forma que não pode mais ser vista como um não-desviado. Na verdade, o desvio então não existe pois este e a etiqueta do desvio são impostas mediante uma reação social⁴⁵ e criadas por terceiros que as impõem nos ditos desviados⁴⁶.

Para além das teorias do etiquetamento e da reação social, se opondo à criminologia liberal vem a criminologia crítica⁴⁷. Apesar da criminologia crítica não ser um pensamento único e apresentar diversas vertentes, o elemento comum desta corrente é a sua base, os pensamentos marxistas. A criminologia cultural nega as visões materialistas desenvolvidas pela teoria criminal “burguesa”. Para Baratta:

“Na perspectiva da criminologia crítica a criminalidade não é mais uma qualidade ontológica de determinados comportamentos e de determinados indivíduos, mas se revela, principalmente, como um status atribuído a determinados indivíduos, mediante dupla seleção: em primeiro lugar, a seleção dos bens protegidos penalmente, e dos comportamentos ofensivos destes bens, descritos nos tipos penais; em segundo lugar, a seleção dos indivíduos estigmatizados entre todos os indivíduos que realizam infrações a normas penalmente sancionadas”⁴⁸

Ora, a criminalidade seria assim fruto de um sistema socioeconômico fraudulento criado pelas classes superiores, que distribui desigualdades sociais

⁴³ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 37.

⁴⁴ BECKER, Howard. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro : Zahar , 2008. p. 25.

⁴⁵ ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005. p. 366.

⁴⁶ ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar**. São Paulo : Saraiva, 2012. p. 198.

⁴⁷ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999. p. 160.

⁴⁸ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999. p. 161.

entre as classes mais baixas impondo a elas criminalidade⁴⁹. Neste sentido, é possível retirar da criminologia crítica que o direito penal, apesar de ter como base o fundamento de que é igual para todos, na verdade não é igual, não defende a todos e distribui o status de criminoso e de criminalidade de forma desigual na sociedade, que é fruto de uma organização criada pelas classes mais altas a fim de controlar e marginalizar as mais baixas⁵⁰. Mais tarde, entretando, a própria criminologia crítica sofreria críticas por apenas apresentar os defeitos do sistema dominante, mas não apresentavam soluções concretas.

Atravessando o Atlântico e passando para o lado britânico do mundo, logo após a Era Dourada dos anos 1950, os conturbados anos 1960 trouxeram o desemprego e as inúmeras manifestações para a Grã-Bretanha, promovendo incerteza e insegurança. Nestes dez primeiros anos que sucederam a Era Dourada a *National Deviancy Conference*, ou apenas NDC, que ocorria no país, seria não só importante para difundir idéias que surgiam no país, mas para em um futuro não tão distante se tornar o que ficaria conhecido como Criminologia Cultural⁵¹.

A NDC considerou o sistema criminal como inefetivo e seletista para o momento que o país vivia. Apesar dos esforços do sistema, o crime ainda ocorria endemicamente entre as classes trabalhadoras e os jovens, enquanto o desvio das classes médias e altas era totalmente ignorado. Discutindo sobre as teorias norte-americanas de subcultura e etiquetamento, a NDC conseguiu sintetizar os pensamentos que germinavam na Inglaterra com as teorias norte-americanas. Primeiramente, a teoria do etiquetamento tinha foco em construções inferiores do que era desvio, ou como era dada a reação ao desvio, e as teorias da subcultura tratavam de construções superiores do era desvio, como era a ação desviante e suas respostas aos modelos do sonho americano, as duas assim se complementariam. Em uma coisa os britânicos e os americanos podiam concordar: certo ou errado, o desvio era uma forma de resistência, um esforço, uma criatividade florescente, contra o modelo

⁴⁹ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999. p. 161.

⁵⁰ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999. p. 161-163.

⁵¹ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 42.

dominante frustrado. Assim a teoria americana do desvio se tornaria a teoria britânica do desvio.⁵²

⁵² FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 43-44.

2. A Criminologia Cultural

O mundo deu diversas provas de que jamais seria o mesmo, tanto na primeira quanto na segunda metade do século XX, como foi apresentado no capítulo anterior. A revolução tecnológica agora permite o acesso rápido e sem filtros à informação. Neste sentido:

“Perceptível fenômeno atual, nos distintos veículos de informação e entreterimento (televisão, periódicos, música, literatura, cinema, teatro, artes plásticas, esporte), na *urbe underground* e no mundo virtual, a proliferação de imagens do crime e da violência. O nível de exposição e os espaços que se abrem à recepção destas imagens – novos locais de publicação e inúmeras ferramentas de divulgação, sobretudo através do cyber-espaço –, poluem de *questão criminal* a cultura contemporânea. Outrossim a velocidade na qual as representações da violência circulam torna a experiência do crime e do desvio alheia a quaisquer barreiras espaço-temporal.”⁵³

As imagens que são veiculadas não só como momentos de crime, violência e ações de desvio também são vistas como produtos de consumo. Os indivíduos receptores das figuras de violência, que parecem inundar todos os meios de comunicação atuais às vezes fazem-nos sentir como o personagem Alex DeLarge no filme “*Laranja Mecânica*”⁵⁴, que é obrigado a assistir cenas de violência durante horas a fio, tem muito a nos dizer com suas reações, positivas ou negativas, frente à situação que enfrentam⁵⁵.

Em 2006, no sul dos Estados Unidos, um fato estranho assustou a polícia local da cidade de Arlington, no Texas: jovens estavam formando uma espécie de “clube de luta” com o objetivo de filmar e publicar vídeos na internet. Quando indagados pela polícia do porquê das atitudes violentas, os jovens respondiam que eram apenas vídeos, dizendo que não tinham um motivo específico para as brigas. Outras demonstrações de violência foram foco na mídia, mas dessa vez do outro lado do Atlântico. Em Londres, jovens foram presos tentando depredar um edifício e, quando presos, responderam que suas

⁵³ CARVALHO, Salo de. **Antimanual de Criminologia**. 5º ed. São Paulo : Saraiva, 2013. p. 84-85.

⁵⁴ KUBRICK, Stanley. **A Clockwork Orange**. Pinewood Studios, 1971.

⁵⁵ CARVALHO, Salo de. **Antimanual de Criminologia**. 5º ed. São Paulo : Saraiva, 2013. p.85.

ações foram em resposta às ações repressoras do governo mexicano no estado de Oaxaca⁵⁶.

Estas duas ações, por mais que soem totalmente isoladas e incomuns, são exemplos de um conceito chave da criminologia cultural: a dinâmica cultural traz consigo o significado do crime⁵⁷. A criminologia cultural dá ênfase ao significado e a representação de centros do crime em esforços e problemas subculturais dentro de seus contextos socioculturais⁵⁸.

A criminologia cultural surge em meados do anos 1990, a partir de junções entre as ideias da *National Deviancy Conference* – NDC, a nova criminologia britânica dos anos 1970 e a aproximação norte-americana de uma sociologia criminal, como a visão interacionista simbólica do desvio e as teorias do etiquetamento⁵⁹. Mas também a criminologia cultural se influenciou pelas outras diversas vertentes dos pensamentos criminológicos, uma vez que o seu foco principal é entender as peculiaridades e particularidades do mundo pós-moderno em um contexto sociocultural⁶⁰.

A criminologia cultural tem suas bases nos incessantes conflitos de crime e desvio, demonstrando que a realidade da transgressão é, na verdade, um projeto em construção constante⁶¹. E ao nos perguntarmos se a criminologia cultural é realmente uma vertente nova ou apenas uma evolução de pensamentos antigos, é fácil responder que ela busca dissolver entendimentos ortodoxos e não aceitar barreiras impostas, quer elas sejam entendimentos convencionais ou estejam expostas dentro de teorias

⁵⁶ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 1 – 3.

⁵⁷ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p.. 2.

⁵⁸ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf> >. Acesso em: 13 set. 2014. p. 1.

⁵⁹ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf> >. Acesso em: 13 set. 2014. p. 1-2.

⁶⁰ HAYWARD, Keith. Cultural Criminology. **The dictionary of youth justice**. 2007. Disponível em <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/youth-justice-dictionary.pdf>> . Acesso em: 13 set. 2014. p. 2.

⁶¹ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 5.

criminológicas ou instucionalizadas na própria criminologia.⁶² Lembrando que nenhuma destas vertentes do pensamento criminológico pode ser tirada de seu contexto sociocultural, neste sentido:

“Muitas das perspectivas que embasam a criminologia cultural foram forjadas nas orientações existentes durante os fogos políticos dos anos 1960 e 1970 ou, em outros casos, no início turbulento do século vinte com o capitalismo industrial e o estado nacional emergente.”⁶³

Com estas bases, os criminólogos culturais tocam na ferida do mundo pós-moderno na tentativa de explorar a circulação de imagens que definam o crime e suas realidades dentro do contexto das vivências culturais dos indivíduos afetados pelos choques de imagens⁶⁴.

Criminologistas culturais tentam entender, através da análise de redes e conexões discursivas, as interações nas quais criminosos, desviados, agentes de controle e outros receptores e emissores constroem o significado do que é crime. Ao fazê-lo, tentam entender o simbolismo que é criado por meio da interação simbólica do imaginário popular, o crime e as relações interpessoais das subculturas criminais e desviantes e os universos simbólicos onde o crime tem um significado político dentro das realidades socioculturais pós-modernas. A busca pela compreensão dos processos culturais e criminais não pode se dar fora do contexto da vida social dos indivíduos, mais especificamente dentro da cultura popular e de massas, que dão sentido e forma ao crime e ao controle criminal⁶⁵; desta feita, a criminologia cultural se preocupa com a estética dos ícones, símbolos e significados que permeiam os meios de comunicação de forma mercantilizada e apresentados como produtos⁶⁶. Neste sentido, é necessário entender como cada um destes –

⁶² FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 5.

⁶³ No original: “Many of the perspectives just noted were forged from existing orientations during the political fires of the 1960’s and 1970’s, or in other cases out of the early twentieth-century blast furnace of industrial capitalism and the emerging nation state.” (FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 6)

⁶⁴ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 3.

⁶⁵ FERRELL, Jeff. **Cultural Criminology**. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 398.

⁶⁶ CARVALHO, Salo de. **Antimanual de Criminologia**. 5º ed. São Paulo : Saraiva, 2013. p. 90.

crime, cultura e mídia – tem um papel importante na formação do que é a criminologia cultural.

2.1. Crime, cultura e mídia

Zygmunt Bauman, segundo Ferrell et al, consegue dividir a cultura, em toda a sua complexidade, em dois conceitos: o primeiro conceitua a cultural como uma atividade criativa, livre de autocrítica e autotranscendência, algo que consegue romper barreiras bem definidas e adentrar o desconhecido. O segundo conceito, um tanto menos sonhador, vê a cultura como uma ferramenta rotineira e contínua que serve para manter a ordem social, uma cultura que representa algo regular e padrão que se contrapõe a quebra de normas e desvios. O primeiro conceito é facilmente relacionável com as teorias das subculturas, explicadas no capítulo anterior, aqui a cultura seria uma coletânea de subversão da *práxis* social, uma criação criativa da transgressão e resistência, uma forma simbólica de resistir à ordem socialmente imposta. O segundo conceito é um pouco mais ortodoxo, a cultura aqui é a cola durkheimiana da ordem social, o suporte da estrutura social. Ambas as definições sugerem uma contínua negociação de significado e identidade.⁶⁷ Neste sentido, Salo de Carvalho explica:

“[...] a criminologia parece não poder estar alheia a esta cultura saturada de imagens do crime e do medo do crime. Se a mudança nas formas das violências implica em mudança nos seus significados, o olhar curioso do pesquisador deve suscitar, alteração nos rumos dos saberes que abordam tais fenômenos.”⁶⁸

A criminologia cultural, que tem suas bases em agências humanas de criação de criatividade, não pode ignorar as dinâmicas culturais. As pessoas tem a capacidade de transcender as situações mais inusitadas fazendo o uso das formas mais inesperadas possíveis, mas também tem a capacidade de agir como se fossem apenas marionetes comandadas pelos fios da cultura, incapazes de transcender qualquer barreira sociocultural criada, muitas vezes

⁶⁷ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 5.

⁶⁸ CARVALHO, Salo de. **Antimanual de Criminologia**. 5^o ed. São Paulo: Saraiva, 2013. p. 85

por eles mesmos.⁶⁹ A criminologia cultural tentará, neste sentido, colocar o crime dentro das facetas culturais de cada indivíduo, dentro de seu grupo, e levando em consideração suas reações e sentimentos. Diferentemente da criminologia ortodoxa, onde o crime ocorre por uma “escolha racional” – o crime é retratado em termos de conveniência e oportunidade e dentro de baixos níveis de controle social –, o crime no contexto cultural considera o indivíduo desviante como um ser capaz de gerar e gerir sentimentos como ódio, revolta, humilhação, paixão e solidariedade. Em resumo, a criminologia cultural dá ênfase às qualidades emotivas e às construções que são feitas a partir destas qualidades sobre a criminalidade e o desvio⁷⁰. Estes sentimentos estão diretamente ligadas às práticas ou, em outros casos, à não prática de crimes. O próprio crime tem o seu caráter emotivo⁷¹, neste sentido:

“O crime é um ato de transgressão de regras. Trata-se de uma atitude de poder, uma avaliação da sua equidade e adequação, e a motivação para quebrá-las se pela transgressão pura e simples ou pela neutralização. Não é como no positivismo, uma situação em que o ator está mecanicamente impulsionado em direção a desideratos e no caminho passa a transgredir as regras; não é; como na teoria da escolha racional, um cenário em que o ator busca apenas os buracos na rede de controle social e se esquivava, e mergulha fazendo o seu caminho através deles. Pelo contrário, na criminologia cultural, o próprio ato de transgressão tem atrações - é através de quebra de regras que os problemas subculturais tentam ser solucionados”⁷²

⁶⁹ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 5.

⁷⁰ CARVALHO, Salo de. **Antimanual de Criminologia**. 5^o ed. São Paulo : Saraiva, 2013. p. 93.

⁷¹ HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. Cultural Criminology: Some notes on the script. **Theoretical Criminology special edition**. V. 8. p. 259-285. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/haywardandyoungtc-rev.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014. p. 5-6.

⁷² No original: “Crime is an act of rule breaking. It involves an attitude to rules, an assessment of their justness and appropriateness, and a motivation to break them whether by outright transgression or by neutralization. It is not as in positivism, a situation where the actor is mechanistically propelled towards desiderata and on the way happens to cross the rules; it is not; as in rational choice theory, a scenario where the actor merely seeks the holes in the net of social control and ducks and dives his or her way through them. Rather, in cultural criminology, the act of transgression itself has attractions - it is through rule breaking that subcultural problems attempt solution” (HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. Cultural Criminology: Some notes on the script. **Theoretical Criminology special edition**. V. 8. p. 259-285. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/haywardandyoungtc-rev.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014. p. 7)

A criminologia cultural procura desenvolver noções de crime e cultura que possam confrontar um dos traços mais marcantes da pós-modernidade: um mundo sempre em fluxo, regado à marginalidade e exclusão, mas que também vive na ambiguidade do potencial de criatividade, transgressão, recuperação e transcendência. A cultura humana é um movimento contínuo que se alonga no curso da história; entretanto, hoje esse movimento é muito mais evidente e muito mais significativo, justamente porque na pós-modernidade há uma insistência na expressividade e no desenvolvimento pessoal e uma força emergente que mina as antigas tradições, colocando um prêmio na mudança cultural e reinvenção pessoal⁷³. Juntando estas qualidades da pós-modernidade, as imigrações em massa, conflitos globais, mídia globalizada e as infinidades de referências culturais existentes, a incerteza se instala na ordem social. No que diz respeito à criminalidade, os pontos de referência que dão origem à privação e ao descontentamento generalizado, os discursos e técnicas de neutralização implantados pelo desviante e nos desviantes surgem como conceitos globalizados; o mesmo é válido também para o crime como um espetáculo: as experiências de vitimização, as justificativas para a punição e os modelos de policiamento, todos circulam amplamente pelos meios de comunicação de forma ambígua e disponíveis para todo o público. Tudo isso se liga com os jovens que filmavam suas lutas e os que tentavam depredar edifícios do governo e suas imagens e símbolos de violência e transgressão⁷⁴. A dicotomia do crime e da cultura, e como um influencia diretamente o outro, pode ser sintetizado em duas premissas: crime como cultura e cultura como crime⁷⁵. Explicaremos cada uma delas agora.

O crime como cultura é um reconhecimento de que o comportamento criminal também um comportamento subcultural que traz consigo símbolos, rituais e significados compartilhados pelos grupos. Estas subculturas são definidas pela sua aparência estética, as formas como se apresentam ao mundo exterior e até mesmo os repertórios de significados coletivos que envolve todo o grupo. As pesquisas nesta área focam na dinâmica da

⁷³ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 7.

⁷⁴ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 6-7.

⁷⁵ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 8.

subcultura e seus estilos e rituais. Um exemplo clássico é o estudo do mundo do *hip hop* e do grafite: para os membros destes grupos o que eles criam é cultura, mas para os que veem de fora são atos de desvio e vandalismo⁷⁶.

A cultura como crime é reconstrução do entendimento de um segmento cultural como uma empreitada criminoso, a rotulação de produtos culturais como criminógenos através da mídia, ou ainda tem a conotação de influenciar ou até mesmo de diretamente causar o crime⁷⁷. Muitos desenhos animados, jogos e filmes já foram alvos de campanhas públicas para serem bloqueados por serem considerados incitadores de violência e crime. Estes casos são do interesse da criminologia cultural, pois são produtos culturais e porque o próprio processo de criminalização gera um movimento cultural⁷⁸:

“Quando personagens da cultura contemporânea e suas performances são criminalizadas, eles são criminalizados principalmente através dos meios de comunicação, por meio de sua apresentação e reapresentação como crime no reino de sons, imagens de choque, coletivas de imprensa, e manchetes de jornais. Esta espiral midiática, em que produz formas e figuras culturais são criminalizados por sua vez por meio da mídia, e leva, mais uma vez ao mundo dos espelhos. Ele gera não só imagens, mas imagens de imagens, isto é, as tentativas dos advogados, policiais, religiosos, dirigentes, trabalhadores da mídia, e outros para criar imagens criminalizadas dessas imagens anteriormente trabalhada por artistas, músicos e cineastas.”⁷⁹(Tradução nossa)

A criminalização da cultura também está ligada diretamente a uma guerra cultural existente na sociedade pós-moderna. Acontece que grupos que tem interesses por determinados segmentos culturais podem considerá-los não

⁷⁶ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 403.

⁷⁷ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 405

⁷⁸ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 405.

⁷⁹ No original: When contemporary culture personas and performances are criminalized, they are primarily criminalized through the mass media, through their presentation and re-presentation as criminal in the realm of sound bites, shock images, news conferences, and newspaper headlines. This mediated spiral, in which media-produced popular culture forms and figures are in turn criminalized by means of the media, leads once again into a complex hall of mirrors. It generates not only images, but images of images. That is, attempts by lawyers, police officials, religious leaders, media workers, and others to craft criminalized images of those images previously crafted by artists, musicians, and film makers. (FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 405.)

compatíveis com os de seus interesses – errados, indignos e até mesmo incitantes de crime. Um exemplo claro é a visão de parte da sociedade brasileira em relação à música *funk*, visto, pelo senso comum, como uma música indigna e que está diretamente ligada a problemas sociais que assolam o país, desvio e crime. Esta criminalização de segmentos culturais muitas vezes significa apenas a criminalização por si só, sem um motivo complexo; outras vezes, a criminalização se dá para a construção de que o controle criminal possa ser mais facilmente seguido. Em qualquer um dos casos, a dinâmica criada pela mídia é o que move a criminalização da cultura popular⁸⁰.

Para ir além disto, a pós-modernidade representa uma mudança de consciência, de modo que o individualismo seja poderosamente complementado por um sentimento generalizado de privação ontológica. Em outras palavras, o momento em que vivemos hoje é uma crise do ser em uma sociedade onde a auto-realização, a expressão pessoal são reduzidos e a burocratização e a mercantilização do lazer são aprimorados. Crime e transgressão, nesse contexto, podem ser vistos como uma ruptura das restrições, como a realização de um desejo imediatista do ser, e uma reafirmação de identidade⁸¹.

Avançando no tema de proliferação de imagens é necessário considerar o papel da mídia na propagação destas. Primeiramente, a mídia dá uma ênfase feroz na criatividade e na geração de um estilo de vida individualista. Assim, o que era apenas virtual, imagens e símbolos, torna-se cada vez mais real e palpável na sociedade pós-moderna.⁸²

É fato que a mídia criminaliza segmentos criminais, mas isto é apenas um dos muitos truques que esta tem para a construção dos significados do crime. Como já foi dito, a criminologia cultural tem foco nas diversas vertentes

⁸⁰ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 406.

⁸¹ HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. Cultural Criminology: Some notes on the script. **Theoretical Criminology special edition**. V. 8. p. 259-285. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/haywarddandyoungtc-rev.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014. p. 8.

⁸² HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. Cultural Criminology: Some notes on the script. **Theoretical Criminology special edition**. V. 8. p. 259-285. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/haywarddandyoungtc-rev.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014. p. 1-2.

da cultura: o cinema, a música, os programas de televisão, as óperas e os jornais; mas, mais do que isso, a criminologia cultural estuda a conexão entre crime e mídia, e o processo de construção do desvio, do controle criminal como uma preocupação social e com significados controvertidos políticos. Neste sentido, a mídia constrói o crime como um entretenimento, sendo que o foco não é só nas imagens de violência e crime, mas também no divertimento macabro que o público sente ao ter contato com a morte, exemplo é o famoso programa de tv norte-americano “COPS” que mostra policiais que se envolvem em operações violentas e perigosas no dia-a-dia da dinâmica do trabalho da polícia.⁸³

A mídia afeta diretamente a vida das pessoas; em todos os lugares temos acesso a todos os tipos de informação, seja por rádio, tv, cinema, músicas, filmes e até mesmo óperas. Certamente uma das mais influentes análises de crime, desvio e mídia, e que mostra como tem um enorme poder o último, é a teoria do pânico moral. Pânico moral é um erro categórico em um entendimento simples⁸⁴. Sendo assim, pode acontecer que:

“[...] evento de pequenas proporções ocorre (por razões que não são importantes) mas é enganosamente reportado de forma exagerada pela mídia de massa, assim os envolvidos transformam-se em ‘demônios folclóricos’ sobre qual o público sente um pânico moral injustificado.”⁸⁵

Na verdade, existem três dimensões de pânico moral, que envolvem-se diretamente em relação ao crime, ao desvio, à mídia e à percepção pública, são elas⁸⁶:

1. Simetria: tanto as subculturas e o pânico moral, a ação e a reação, devem ser consideradas simetricamente. Ambas as questões, subcultura e pânico moral, devem ser vistas como uma tentativa de enfrentamento de

⁸³ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 407-408.

⁸⁴ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. P. 48

⁸⁵ No original: “[...] an event of little consequence occurs (for reasons that are unimportant), but it mistakenly reported and exaggerated by the mass media, such that those involved in the events become ‘folk devils’ over which the general public feels unjustified ‘moral panic’.” (FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 48)

⁸⁶ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 48-49.

problemas; neste sentido, tanto os demônios folclóricos criados e os que sofrem do pânico moral devem ser vistos como indivíduos que estão exibindo criatividade cultural. Os que tem pânico nos mostram que não sofrem apenas do medo implantado pela mídia de massa, mas nos ensinam muito sobre si mesmos e suas próprias circunstâncias culturais⁸⁷.

2. Energia: de ambos os lados, os demônios criados pela mídia e os amedrontados, existe energia. Os desviantes são movidos pela criatividade e pela exuberância da sua própria subcultura, eles sentem animação em fazer parte das suas próprias transgressões, existe neles uma energia que os movem e os levam a desviarem. Os amedrontados pelas atitudes dos desviados, aumentadas exageradamente pela mídia, sentem-se com medo e entusiasmados com a ideia da punição dos desviados. Nos dois lados existe uma energia impulsionadora⁸⁸.

3. O problema real e o real significado: quando há um problema de pânico moral geralmente este está ligado a algo mais profundo, algo além das ilusões criadas pela mídia; o sujeito amedrontado tem um medo latente migrado para a situação apresentada pela mídia. Isso ensina que as dinâmicas culturais do medo e da crise estrutural estão dentro muito mais ligadas a questões internas do que apenas a exposição exagerada da mídia, o demônio não é o desvio⁸⁹. Esta teoria mostra que a dinâmica da subcultura, a representação midiática e a percepção coletiva são essenciais para a construção de crime e de desvio: ela encontra o papel da mídia em refazer e influenciar o entendimento do crime e desvio. Exclusão, inclusão, crime, controle e a própria identidade humana não podem ser entendidos fora do contexto da emoção, significado e poder.⁹⁰

2.2. Metodologias não ortodoxas da criminologia cultural

⁸⁷ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 48-49.

⁸⁸ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 49-50.

⁸⁹ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 47-50

⁹⁰ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p 51.

A criminologia cultural é uma lente pela qual o pesquisador vê o mundo, com filtros de cultura, desvio, exclusão e mídia⁹¹. Durante décadas, a criminologia ortodoxa descarta vários artefatos culturais para o lixo intelectual, considerando-os indignos de análise acadêmica séria⁹². Cinema, televisão, paredes grafitadas, fotografias, óperas e músicas - tudo suficientemente divertido, mas eles, segundo a criminologia ortodoxa, certamente não merecem a mesma investigação séria a respeito de homicídio, roubo e peculato. Criminólogos culturais entendem esses fenômenos culturais como parte do processo pelo qual o controle da criminalidade adquire significado, e eles varrem os descartes intelectuais criminologistas, na tentativa de posicioná-los no centro da investigação criminológica. Podem as imagens e histórias nos dizer algo sobre a criminalidade juvenil, empresários morais ou noções populares de justiça? Nos programas de televisão e manchetes de jornais sobre o crime ajudam a criar a percepção pública equivocada do que é equivocada de justiça criminal, ou proporciona um impulso para a justiça social?⁹³

O senso da criminologia cultural de tirar os assuntos “indignos” do lixo é levado também para a metodologia. Os métodos convencionalmente utilizados pelos criminologistas ortodoxos podem, ou não, nos dizer muito sobre o crime, mas uma coisa é certa eles são cuidadosamente projetados para uma execução perfeita e resultados claros. Pesquisas em criminologia cultural, por outro lado, tendem a ocorrer dentro de uma dinâmica imprecisa de método, estilo e emoção e por isso tendem a reproduzir em seus resultados a incerteza da confusa que aflinge as pessoas e seus problemas.⁹⁴

As transgressões, as quebras de barreiras e a violação de tabus fazem parte da massa dos trabalhadores, os músicos, os cineastas e os criminosos. Neste mundo em constante mudança de significados os métodos de uma criminologia ortodoxa são anacrônicos, estes métodos funcionam como uma fábrica onde as ideais passam por um processo lógico e rígido. Estes métodos

⁹¹ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 157.

⁹² FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. P. 158.

⁹³ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 158.

⁹⁴ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 159.

presumem populações categóricas e fixas, e personalidades confiáveis e estáveis, ou seja, tudo aquilo que não é mais existente na modernidade líquida. Conseqüentemente, estes métodos estão ultrapassados e não servem para tratar as imagens e emoções que animam a vida cotidiana no mundo pós-moderno. Martin Nicolaus perguntaria: “Que tipo de ciência é esta que só encontra a verdade quando o homem fica parado?”⁹⁵ e hoje homens e mulheres não permanecem parados, mas em constante movimento, fazendo com que a metodologia ortodoxa não se aplique mais à realidade atual. Desta forma, criminologistas culturais devem seguir métodos que capturem os pormenores da transgressão enquanto veem o desvio dentro de seu contexto geral de significantes⁹⁶:

“Esses métodos – os métodos da criminologia cultural – devem estar em sintonia com o crime tanto como fenômeno emergente de circunstâncias locais, quanto como uma mercadoria comercializada através de redes globais, deve ser solidário com identidade contemporânea como uma fonte de estabilidade existencial e mal-estar social em curso. Na melhor das hipóteses, esses métodos devem misturar vida instantânea com compromisso humano de longo prazo”⁹⁷ (tradução nossa).

Os métodos da criminologia cultural exigem muito dos pesquisadores. Em comparação aos métodos da criminologia ortodoxa, os métodos da criminologia cultural tendem a deixar os pesquisadores mais perto do desvio e do desviante. As próprias emoções do pesquisador emergem ao entrar em contato com as realidades do crime e as subculturas criminais⁹⁸. Pesquisadores em criminologia cultural utilizam os mais diversos métodos, afinal não há exatamente um método, pois, como explicamos, não existe uma fórmula numérica para captar os significados e a alma humana. Entretanto, dois métodos se destacam como os mais utilizados para estudos e pesquisas

⁹⁵ No original: “What kind of science is this which only hold truth when man holds still?” (apud FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 175)

⁹⁶ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 174-175.

⁹⁷ No original: These methods – the methods of cultural criminology -must be attuned to crime both a phenomenon emerging from local circumstances and a commodity marketed through global networks, must be sympathetic to contemporary identity as a source of existential stability and ongoing unease. At their best, such methods must mix instant living with long-term human commitment. (FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p.175)

⁹⁸ FERRELL, Jeff. **Cultural Criminology**. *Annual Review of Sociology*. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 400.

em criminologia cultural: o sociológico e antropológico etnográfico, com modificações deste com uso de outras lentes como o feminismo, a visão pós-moderna e o pensamento existencialista, gerando a partir disto um leque gigante de metodologias, indo de encontro com outro método, muito corriqueiro nas pesquisas desta área, as análises da mídias e texto⁹⁹. Neste sentido:

“[...] do ponto de vista metodológico com a incorporação das técnicas de investigação (etnografia e análise de casos) e das categorias de análise (desvio, etiquetamento, subculturas e empreendimentos morais) do *labelling approach*, e com o reconhecimento da importância do pensamento crítico pós-moderno – “*orientação que, no seu melhor, compartilha muito com o anarquismo*” -, a visão criminológico-cultural fornece multiplicidade de perspectivas prático-teóricas na construção de caleidoscópios interpretativos dos fenômenos contemporâneos *crime e desvio*”¹⁰⁰

A criminologia cultural consegue facilmente gerar interesse público pelos seus temas impactantes e diferentes, que fogem da normalidade das pesquisas de outras vertentes da ciência criminal. Faíscas de perigo voam na área cultural a partir de estudos de violência, pichação e arte urbana, ou até mesmo do conflito destes com as autoridades, mas como estes agora são focos da criminologia cultural as faíscas são ventiladas e cortadas pelo método. Os métodos ortodoxos obsoletos não têm nem a introspecção analítica, nem a aparência convidativa para tratar dos temas impactantes da criminologia cultural. Métodos de pesquisa em sintonia com a dinâmica cultural da pós-modernidade, abertos à construção humana de sentido coletivo de crime, desvio e controle criminal, e em sintonia tanto com o dano causado pelos artifícios desviantes das subculturas e a transgressão, são muito mais reais para estes trabalhos investidos na cultura do que os investidos na manutenção do *status quo*.¹⁰¹

⁹⁹ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999. p. 401.

¹⁰⁰ CARVALHO, Salo de. **Antimanual de Criminologia**. 5º ed. São Paulo : Saraiva, 2013. p.87.

¹⁰¹ FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008. p. 192.

3. Criminologia e ópera

3.1. A evolução da ópera como segmento cultural popularizado

A ópera pode passar a idéia de ser um segmento cultural inacessível e apreciado apenas pelas classes mais altas da sociedade; entretanto, considerando as atuais conjunturas de um mundo globalizado, não há como considerar a ópera como uma cultura de elite, apesar de seus primeiros passos serem marcados por castelos opulentos e públicos nobres¹⁰².

A aventura de tentar falar de história da ópera é um tanto temerária, muitas vezes tendo por fim uma esquematização e perigosas simplificações que não ilustrarão o verdadeiro caminho deste tão relevante e antigo segmento cultural. Não há como se falar em todos os compositores, movimentos e manifestações dentro desta forma de manifestação artística¹⁰³. Entretanto, tentaremos trazer para a tela os caminhos e história, de forma resumida, desta manifestação artística.

Desde a Grécia antiga já existiam peças, tragédias gregas, encenadas na forma cantada; entretanto, a considerada primeira ópera da história é *Orfeo*, de Claudio Monteverdi, estreada em 1607¹⁰⁴.

A ópera, em pouco tempo, alcança uma estrutura muito bem definida, a ópera barroca, período compreendido entre meados do século XVII até quase o fim do século XVIII, é conhecida como a ópera séria, explorando assuntos mitológicos e históricos. O público começa a se tornar cada vez mais interessado pela ópera e assim os teatros passam a ser reformados e criados para comportar centenas de pessoas. Nesta época mulheres não podiam comparecer aos espetáculos sem a companhia de um homem responsável e muitas eram aplicadas a quem tentasse se aproximar delas sem ser membro de sua família dentro ou perto dos teatros¹⁰⁵.

¹⁰² FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. p. 11.

¹⁰³ PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985. p. 63.

¹⁰⁴ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. p. 10

¹⁰⁵ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P. 14-15.

Surge em contraste com a ópera denominada séria a ópera-bufo, no final do século XVIII. Apesar de ser enquadrada dentro dos moldes da ópera barroca e conter a dicotomia de personagens sérios e cômicos, é característica da ópera-bufo utilizar personagens inspirados em figuras contemporâneas a sua criação e se utilizar de conjuntos, como duplas e trios de personagens em cena¹⁰⁶.

Apesar da grande maioria das óperas neste período serem de composição italiana, o expoente do barroco era alemão. Georg F. Handel nasceu na Alemanha e mudou-se para a Itália aos 21 anos. Desenvolveu sua obra frente aos alemães e os ingleses¹⁰⁷. Na ópera inglesa destacamos a obra *The beggar's opera* dos compositores John Gay e Johann Christoph Pepusch, que no Brasil inspiraria a obra de Chico Buarque “A Ópera do Malandro”¹⁰⁸.

A escola clássica vem em seguida, em meados do século XVIII, na Alemanha. O clássico refere-se ao gênero da razão, da regra e da precisão. Apesar de ser uma escola que segue regras, a escola clássica retira os adornos e as complicações colocados pela escola barroca. O século do Iluminismo permite também uma abertura maior para a mulher no campo das artes, em especial no ramo musical em razão das divas da ópera¹⁰⁹. Destacamos deste período a famosa ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni* (1787), que nos apresentou o sedutor e mentiroso Don Giovanni, que se dedica a corromper toda uma pequena sociedade criada por Mozart e que no fim leva o personagem ao inferno¹¹⁰.

O século XVIII tem seu fim marcado pela sangrenta revolução francesa que, curiosamente, faz nascer uma arte conservadora e tradicionalista, oriunda das mentes dos artistas do antigo regime, regime que a revolução combateu. Com o início do império de Napoleão I, a arte ficou ainda mais formal, baseando-se por vezes nas artes romanas. Apesar de mudanças significativas

¹⁰⁶ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P. 20.

¹⁰⁷ PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985. P. 67.

¹⁰⁸ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P. 21.

¹⁰⁹ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P. 26.

¹¹⁰ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P. 31-32.

em outros campos da arte, a revolução francesa foi pobre para o campo da música e, conseqüentemente, da ópera. E assim como o pensamento renovador da revolução a arte criada por ela logo caiu e transformou-se em um segmento pouco revolucionário; somente no romantismo perceberemos as grandes mudanças deste cataclismo histórico¹¹¹.

A ópera é uma peça-chave do século romântico – o XIX – século que exalta sentimentos e valores nacionalistas, como a linguagem e a paisagem específicas de um país. Trata-se do século dos “ismos”: patriotismo, nacionalismo, socialismo. O teatro aqui já comportava milhares de pessoas e, com o desenvolver do século, gás e a eletricidade fazem com que os efeitos durante as peças sejam executados com mais facilidade, tornando a experiência da ópera mais agradável e veloz. E entre os teatros inaugurados no século estão os palcos mais famosos do mundo como: a ópera imperial de Viena (1869), a ópera de Paris (1875), o Metropolitan Opera (1883) e o teatro municipal do Rio de Janeiro (1909). Aqui, o acesso à ópera já é de toda a sociedade. Destacam-se neste período Gioacchino Rossini (1782-1868), famoso tanto por suas comédias, que tratam de temas da vida cotidiana e dos costumes, como suas tragédias, Vincenzo Bellini (1801-1835) compositor de *Norma*, considerada uma obra-prima do melodrama e de história feminista, e Giuseppe Verdi (1813-1901), considerado um dos maiores compositores de ópera de todos os tempos. *Nabuco* (1842) criou um hino patriótico judeu com *Va, pensiero*. A trilogia central da obra verdiana, *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853), trazem em seus principais personagens a figura do anti-herói verdiano, criação de maior importância de Verdi. E por último, destacamos do século a ópera francesa de composição de Georges Bizet, *Carmen*, estreada no ano da morte do compositor e que será objeto de análise posterior neste trabalho.¹¹²

Na segunda metade do século XIX surge um movimento focado no cotidiano e na exposição da vida em sua plena realidade nas obras: o realismo. A primeira ópera de cunho realista foi *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni; apesar da insegurança, a obra foi um sucesso imediato, abrindo

¹¹¹ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P. 37-39.

¹¹² FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P. 39-66.

caminho para uma nova era na ópera, o verismo¹¹³. Logo em seguida estréia / *Pagliacci* (1892) de Ruggiero Leoncavallo, baseado em um processo judicial julgado pelo pai do compositor¹¹⁴. Do verismo surge ainda o compositor Giacomo Puccini (1858-1924), famoso por retratar cenas do cotidiano e levá-las ao extremo do sentimentalismo. De suas obras destacamos: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *Gianni Schicchi* (1918) e *Turandot* (1926)¹¹⁵.

Agora que temos em tela uma breve e simplificada história da ópera é possível visualizar os caminhos trilhados e os mais diversos temas que este segmento artístico explora. A ópera, como foi exposta, passou de ser exposta em casamentos reais a ser encenada diante de milhares de pessoas em pouco mais de 200 anos, um tempo curto considerando a evolução da arte na história da humanidade. É claro ver que as óperas atraem hoje os mais diversos públicos, das mais diversas idades. Um exemplo claro disto é a Metropolitan Opera, que hoje está em sua 129ª temporada, e a cada temporada são encenadas mais de 200 óperas em seu palco e mais de 800.000 pessoas assistem seus espetáculos, e muitos milhares por meio de seu sistema de transmissão ao vivo¹¹⁶.

Diante dos dados apresentados fica evidente que a ópera não é mais uma arte elitista, muito menos inacessível, mas um segmento artístico forte e que continua a atrair, inspirar e emocionar milhões de pessoas por todo o mundo, das mais diversas crenças e que carregam os mais diversos valores, sendo assim um segmento que merece atenção e análise mais profunda dos sentimentos e pensamentos que inundam a mente do público ao assisti-las. A ópera é conhecida pela pessoa comum como um teatro cantado onde os personagens passam pelas mais diversas situações dramáticas ou cômicas, mas como poderia este segmento artístico tão complexo, com os mais diversos temas se relacionarem com a criminologia?

¹¹³ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. P.116-118.

¹¹⁴ PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985. P. 87.

¹¹⁵ PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985. P. 88.

¹¹⁶ Dados retirados do site oficial da Metropolitan Opera, disponível em: <<http://www.metopera.org/metopera/history/chapters.aspx>>. Acesso em: 20. Mar. 2015.

3.2. Criminologia cultural e ópera

A criminologia cultural, como já foi exposto no segundo capítulo deste trabalho, tem por objeto as imagens de crime, violência e desvio como produtos de consumo midiático e as reações dos mais diversos públicos, negativas ou positivas. Analisando as imagens que poluem a cultura com a questão criminal, busca-se entender o significado do crime como construção cultural, levando em consideração sempre as qualidades emotivas envolvidas no processo de transmissão dessas imagens e na recepção pelo público comum.¹¹⁷

Como foi exposto no subtópico anterior, a ópera hoje é acessada por milhões de pessoas todos os anos. Diversas óperas são conhecidas por suas sentimentalidades e dramas, muitas vezes ligados a questões criminais. A ópera é capaz de causar os mais diversos sentimentos aos que a assistem: tristeza, felicidade, raiva e empatia. A origem da ópera é remota aos tempos de antes de Cristo e tocou milhões de pessoas ao longo dos séculos milhões, e como Enrico Ferri elucida: “e a arte tem sido, por muito tempo a única a tentar a figuração material ou a análise psicológica do delinquente.”¹¹⁸.

Apesar de alguns recortes da vida encenados em óperas parecerem muito distantes da realidade, não podemos considerar a ópera como uma arte surreal. Lembramos da obra verista de Leoncavallo, *Il Pagliacci*¹¹⁹, que encena um marido que, tomado pelo ciúme e pela raiva, assassina sua esposa e o seu amante durante uma apresentação de sua companhia teatral na qual representava um palhaço. Apesar de a obra parecer extremamente exagerada é, na verdade, baseada em um processo judicial analisado pelo pai do compositor, anos antes de sua estréia¹²⁰.

¹¹⁷ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014. p. 1-3.

¹¹⁸ FERRI, Enrico. **Os Criminosos na Arte e na Literatura**. Porto Alegre : Ricardo Lenz Editor, 2001. p. 21.

¹¹⁹ LEONCAVALLO, Ruggero. **Il Pagliacci**. 1892. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NfQjsKKmdEY>> Acesso em: 27. Mar. 2015.

¹²⁰ PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985. p. 87.

Outra ópera que se assemelha a um caso real é “*Madame Butterfly*”, de Giacomo Puccini¹²¹. Na ópera a jovem gueixa *Butterfly* casa-se com um oficial da marinha americana, deixando de lado sua profissão. Logo após o casamento, seu marido retorna para os Estados Unidos e abandona a jovem gueixa por três anos, e esta nunca perde a esperança de que seu marido retornará. De fato, o jovem oficial retorna ao Japão, mas casado com uma mulher americana. *Butterfly* sente-se humilhada e percebe que sua vida foi arruinada; na última cena da ópera, a gueixa comete suicídio na frente de seu filho¹²². Por mais dramática que esta ópera possa parecer, ela se assemelha muito ao caso descrito por Becker em sua obra *Outsiders*¹²³. Na obra Becker descreve o caso do jovem *Kima'i* das ilhas Trobriand, que morre ao se jogar de um coqueiro. Ao acompanhar o funeral do jovem, o autor começa a notar uma hostilidade entre as duas tribos reunidas na cerimônia, posteriormente o autor veio a descobrir que o jovem havia cometido incesto clânico com a filha da irmã de sua mãe.¹²⁴ Inicialmente a tribo reprovou o comportamento do jovem, mas nada foi feito a respeito até que um outro jovem, um pretendente da menina com quem *Kima'i* se relacionou, começou a proferir ameaças contra o jovem e o difamou publicamente. Na manhã seguinte o jovem subiu em um coqueiro, conversou com a tribo explicando as razões de seu ato e amaldiçoou o jovem que o havia compelido a suicidar-se¹²⁵. Os dois casos, por mais diferentes que possam parecer inicialmente, são deveras parecidos. A jovem gueixa, ao perceber que sua reputação em sua comunidade estava arruinada, busca no suicídio uma forma de limpar sua reputação¹²⁶. *Kima'i*, ao subir no coqueiro e conversar com a tribo, explica as razões que o levaram a cometer suicídio, para a situação que o rapaz se encontrava só restava uma solução para limpar

¹²¹ PUCCINI, Giacomo. **Madame Butterfly**. 1904. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=nYp9ibaefRI> >. Acesso em 18.Abr.2015.

¹²² PUCCINI, Giacomo. **Madame Butterfly**. 1904. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=nYp9ibaefRI> >. Acesso em 18.Abr.2015.

¹²³ BECKER, Howard. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro : Zahar , 2008.

¹²⁴ BECKER, Howard. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro : Zahar , 2008. p. 23.

¹²⁵ BECKER, Howard. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro : Zahar , 2008. p. 23.

¹²⁶ PUCCINI, Giacomo. **Madame Butterfly**. 1904. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=nYp9ibaefRI> >. Acesso em 18.Abr.2015.

seu nome¹²⁷. Em ambos os casos, os jovens se sentem compelidos a tomar a ação – suicídio – pois acreditam ser a sua única opção após se tornarem anômicos¹²⁸.

Então, mesmo que em um primeiro momento as óperas pareçam distantes da realidade, por serem encenadas com canto e um drama exarcebado, é possível relacioná-las com casos reais e totalmente possíveis no cotidiano, e isto é válido para as diversas escolas operísticas, não só a verista. É possível então utilizar a criminologia cultural como lente de análise para este segmento artístico pois, ao ter como objeto de estudo as imagens de crime e violência propagadas pela mídia que as tratam como um produto de consumo, seja pelo cinema, pela música, e ao tentar entender o significado da cultura como crime e o sentimento causado nas massas, não há como excluir as óperas, uma vez que estas nos mostram diversas interpretações de temas relacionados ao desvio e à violência.

3.3. Análises históricas a partir da premissa “Gênero”

A palavra “gênero” não pode ser considerada fora de um contexto histórico¹²⁹. É necessário entender o significado de gêneros em seu passado histórico, entender o simbolismo sexual em diferentes sociedades e períodos históricos.¹³⁰ Entender o significado de gênero implica em entrar em contextos históricos; não há um método para chegar ao seu significado e, para isso, é necessário entender criticamente como os significados dos corpos sexuais são produzidos, extendidos e modificados¹³¹. Perguntas que envolvem gênero só podem ser elaboradas e respondidas dentro de um contexto histórico

¹²⁷ BECKER, Howard. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro : Zahar , 2008. p. 23.

¹²⁸ BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999.p. 59-61.

¹²⁹ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf . Acesso em: 16.Abr.2015. p. 1.

¹³⁰ SCOTT, Joan. **Unanswered Questions**. The American Historical Review. Vol. 113, no. 5. Dez. 2008. p. 1422.

¹³¹ SCOTT, Joan. **Unanswered Questions**. The American Historical Review. Vol. 113, no. 5. Dez. 2008. p. 1423.

específico, pois seu significado pode mudar ao longo da história.¹³² Com o aumento dos estudos sobre a sexualidade, “gênero” se torna uma categoria útil para distinguir os papéis dos homens e das mulheres, e enfatizar as relações que podem ser de sexo, mas não só necessariamente disto.¹³³

Estudos sobre a história da mulher tentam aplicar teorias que possam entender o conceito de gênero e, ao mesmo tempo, lidar com mudanças históricas.¹³⁴ Nas análises com abordagem de gênero, os(as) historiadores(as) feministas fizeram uso de três teorias: a primeira abordagem busca as origens do patriarcado¹³⁵, concentrando-se na subordinação da mulher e na necessidade do homem de dominar mulheres.¹³⁶ A segunda tem cunho marxista e tenta estabelecer um paralelo com as críticas. Esta teoria considera que o gênero é resultado dos modos de produção em constante mudança, transformando o sentido da palavra a cada modificação¹³⁷. A terceira, de cunho pós-estruturalista francês e teorias anglo-americanas das relações de objeto, com inspiração nas escolas psicanalíticas buscando entender a produção e reprodução de identidade de gênero dos sujeitos.¹³⁸ A teoria anglo-americana

¹³² SCOTT, Joan. **Unanswered Questions**. The American Historical Review. Vol. 113, no. 5. Dez. 2008. p. 1423.

¹³³ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015.p. 4.

¹³⁴ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015.p. 4.

¹³⁵ Patriarcado é “poder político organizado e legitimado pelo aparato estatal por meio da naturalização das diferenças sexuais.” PIMENTA, Fabrícia F. **Resenha do livro Gênero, Patriarcado, Violência, de Heleieth Saffioti**. Disponível em: <periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/download/2630/2180+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 16.Abr.2015. p. 192.

¹³⁶ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015. p. 5.

¹³⁷ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015. p. 5.

¹³⁸ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em

trabalha com relações de objeto¹³⁹, a escola francesa do pós-estruturalista trabalham as teorias psicanalíticas de Freud, com foco nas teorias de linguagem, na verdade a figura chefe aqui não é Freud, mas sim Lacan.¹⁴⁰ Para os fins deste trabalho adotaremos a terceira teoria embasada na obra de Jacques Lacan.

3.3. Uma análise da obra “Carmen” de Georges Bizet

Georges Bizet, compositor francês, antes de *Carmen*¹⁴¹ - *opéra-comique* de transição entre a escola romântica e a escola verista, de *libretto* em francês, baseada no romance de Prosper Mérimée - não havia sido consagrado por nenhuma de suas óperas e destas, somente 8 foram concluídas, o compositor não viu nem mesmo o sucesso da obra em tela. Apesar da confiança do compositor para com a obra – este largou um projeto para dedicar-se exclusivamente a ópera – ao estrear em 1875 a ópera não foi um sucesso; na verdade, foi muito criticada pelo público por ter como personagem principal uma cigana sedutora, totalmente fora dos padrões aceitáveis de comportamento para uma mulher da época, é claro aqui a diferença de posturas entre as mulheres da época, que ainda viviam no crivo dos homens e a da personagem de Bizet, o choque entre as duas culturas, a da mulher dominada e a da mulher liberta foi demais para a época¹⁴². Bizet morre três meses depois da estréia desastrosa de sua última obra, *Carmen*, só

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015. p. 4

¹³⁹ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015. p. 7.

¹⁴⁰ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015. p. 7.

¹⁴¹ BIZET, Georges. **Carmen**. 1875. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml>> Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: <<http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html>> Acesso em: 28. Mar. 2015.

¹⁴² COELHO, Lauro Machado. **A Ópera na França**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 199-200.

veio a alcançar sucesso ao estreiar em Vienna, quatro meses depois da morte de Bizet.¹⁴³ Atualmente *Carmen* é uma das óperas mais famosas do mundo, sempre se mantendo entre uma das três óperas mais assistidas ao ano, em todo o mundo.¹⁴⁴

A personagem principal¹⁴⁵, cujo nome batiza a ópera, é Carmen, uma jovem cigana que trabalha em uma fábrica de cigarros em Sevilha. A ópera é dividida em quatro atos e na medida em que a história vai evoluindo, os ambientes e as músicas vão ficando mais sombrios, até o desfecho trágico da trama.

O primeiro ato da ópera¹⁴⁶ se passa em uma praça, onde alguns militares em guarda conversam entre si, esperando junto a alguns outros moradores as saídas das mulheres que trabalham na fábrica de cigarros. Aqui já está um dos pontos que causaram espanto junto à platéia e aos críticos em sua primeira estréia na *Opéra-Comique*¹⁴⁷. Mulheres trabalhando, e trabalhando em fábrica de cigarros, era totalmente inaceitável para os padrões da século XIX. A cena se desenvolve até que aparece, para a troca de guarda, o soldado da cavalaria Don José, que é informado de que uma bela moça de vestido azul o procurava mais cedo; logo ele revela que era Micaela, jovem amada por ele, e logo em seguida despreza as jovens trabalhadoras da fábrica, jurando ser fiel à Micaela.

Ao saírem da fábrica, as jovem moças se jogam nos braços dos soldados e moradores que a esperavam impacientemente na porta, mas apesar disto todos ainda se perguntam: onde está a Carmencita? Depois disto Carmen aparece e imediatamente se encanta por Don José, iniciando assim a

¹⁴³ **KOBBÉ: O Livro Completo da Ópera.** Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. p. 449-450.

¹⁴⁴ COELHO, Lauro Machado. **A Ópera na França.** São Paulo : Editora Perspectiva, 1999. p. 200.

¹⁴⁵ BIZET, Georges. **Carmen.** 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> >
Acesso em: 28. Mar. 2015.

¹⁴⁶ BIZET, Georges. **Carmen.** 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> >
Acesso em: 28. Mar. 2015.

¹⁴⁷ **KOBBÉ: O Livro Completo da Ópera.** Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. p. 449

famosa *Habanera*, onde Carmen demonstra sua facilidade em apaixonar-se e desapaixonar-se por qualquer um que ela deseje, ao final joga uma rosa aos pés de Don José¹⁴⁸. Quando Don José segura a rosa e a aperta, já mostrando algum interesse pela jovem cigana, reaparece Micaela trazendo notícias da mãe do soldado. José então afasta a rosa de si e promete a si mesmo, e a sua mãe, que não irá se render a um encanto de cigana e continuará no caminho certo.

Apesar disto, José e Carmen voltam a se encontrar, desta vez porque seu comandante Zuniga ordena que José prenda Carmen por causar confusão com as moças da cidade. José encontra-se na cela com Carmen, vigiando-a para que não fuja. Neste momento, Carmen, já apaixonada por Don José, o convence de solta-lá, e este o faz por se dizer rendido aos encantos da rosa enfeitiçada da cigana. Termina o primeiro ato.

Aqui já podemos fazer algumas considerações, partindo da metodologia proposta pela Criminologia Cultural, em relação à ópera. Primeiramente fica clara a intenção do autor em criar uma figura do que seria uma “mulher ideal” para os moldes da época. Micaela é uma jovem recatada, que é próxima da mãe de Don José e que, apesar das tentativas dos soldados colegas de José, não cede aos galanteios de nenhum outro homem. Essa personagem não existe na obra literária original de Prosper Mérimée, obra que serviu de inspiração para a criação da ópera, foi adicionada por Bizet para contrastar dois momentos na vida de Don José¹⁴⁹: o momento em que este está em um caminho certo, seguindo os ensinamentos de sua mãe e agindo dentro do estabelecido socialmente à época e, um segundo momento, desenvolvido nos três últimos atos, onde José desvia para seguir Carmen¹⁵⁰.

Carmen já mostra desde o primeiro ato que é volátil e todos os moradores que a esperam na porta da fábrica já parecem conhecer essa característica de Carmen: a prova são as perguntas que todos lhe fazem: “Quando que você irá nos amar, Carmen?” E ela os responde em tons de

¹⁴⁸ **KOBBÉ: O Livro Completo da Ópera.** Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. P. 451.

¹⁴⁹ **KOBBÉ: O Livro Completo da Ópera.** Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. P. 451.

¹⁵⁰ COELHO, Lauro Machado. **A Ópera na França.** São Paulo : Editora Perspectiva, 1999. p. 199.

risada: “Talvez hoje, talvez amanhã e talvez nunca”¹⁵¹. Podemos ver que a personagem possui um ímpeto de adrenalina e esse ímpeto se encaixa perfeitamente nas motivações de desvio e crime que a criminologia cultural tem por foco. A motivação para o desvio não é mundana, transcende o mundano e busca o sentimento e a emoção para o seu cometimento, as regras de conduta são violadas justamente por serem impostas¹⁵². A construção de identidade de gênero se controla a partir da política, ou seja, o gênero nada tem a ver com o sexo, mas sim com cultura, espiritualidade, raça¹⁵³. Com o tempo a identidade de gênero pode mudar pois as condições políticas mudam e o que antes era aceito pode não mais ser e vice e versa. A personagem Carmen¹⁵⁴ chocou as plateias na época da estréia da ópera pois o que significava ser mulher naquele tempo não condizia com as ações da mulher cigana independente criada por Bizet, na verdade a plateia se sentia mais confortável com o modelo da personagem Micaela, moça recatada e interiorana que contrasta com a jovem cigana.

Neste primeiro ato também já começa a ser mostrado o estereótipo comum dos ciganos: enfeitadores, dotados de poderes sobrenaturais; na verdade, a idéia propagada de que ciganos são dissimulados, por mais falsa que seja, vem da própria cultura migratória deste povo¹⁵⁵, geralmente os cidadãos locais não confiam em povos nômades e culpam-nos pelos males que assolam a região, como a criminalidade.

O segundo ato inicia-se em uma taberna, dois meses depois do ocorrido na prisão: Don José fica este período preso por deixar Carmen escapar. Na taberna, ciganos e soldados da cavalaria encontram-se dançando e cantando, e logo aparece Escamillo, um toureiro que convida todos para

¹⁵¹ KOBBE, O Livro Completo da Ópera. Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. P. 48

¹⁵² YOUNG, Jock. **Merton Com Energia, Katz Com Estrutura: A Sociologia do Revanchismo e a Criminologia da Transgressão**. Revista Brasileira de Ciências Criminais. Vol. 8. Nov. 2010. p. 2.

¹⁵³ SCOTT, Joan. **Unanswered Questions**. The American Historical Review. Vol. 113, no. 5. Dez. 2008. p. 1424

¹⁵⁴ BIZET, Georges. **Carmen**. 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> >
Acesso em: 28. Mar. 2015.

¹⁵⁵ FRASER, Angus. **História do Povo Cigano**. Lisboa : Teorema, 1997.¹⁵⁵ p. 240

assistir a seu show na cidade. Escamillo logo volta seu olhar para Carmen, já se dizendo apaixonado; esta, no entanto, o rejeita e continua a esperar por Don José. Zuniga, em seguida, também tenta declarar-se para Carmen; esta o afugenta do local e o comandante promete voltar mais tarde para tentar conversar com a cigana. Em seguida alguns ciganos conversam e tramam um esquema, uma operação grande e pedem para que Camen junte-se a eles; esta rejeita a proposta dos amigos e diz que o amor deve vir antes da obrigação e que pretende esperar por Don José. Seus amigos não desistem e suplicam para que Carmen então leve Don José para o esquema, mas que não os abandone, pois a operação não daria certo sem ela.

Don José entra em cena e Carmen se alegra, jurando novamente seu amor ele, mas o encontro dos dois dura pouco: logo tocam os sinos, anunciando que Don José deve voltar para o quartel. Carmen se enfurece, acusa Don José de não amá-la, e no momento que os ânimos se acirram o comandante de José, Zuniga, reaparece e Zuniga e José partem para as vias de fato: neste momento, os amigos de Carmen separam a briga e Don José foge com Carmen e seus amigos para as montanhas e se junta à operação de contrabando dos ciganos. Encerra-se o segundo ato¹⁵⁶.

O terceiro ato passa-se nas montanhas: Don José já se juntou aos ciganos e o ambiente é sombrio. Carmen põe cartas com amigas e, enquanto cada uma de suas amigas vê em seu futuro homens bonitos e ricos, Carmen vê a morte: primeiro a dela, depois a dele. Ela confia completamente em seu destino. Aparece então Escamillo, à procura de Carmen; Don José encontra-o primeiro e os dois começam a conversar; Escamillo diz que veio procurar uma cigana que o enfeitiçou e por quem está apaixonado; explica ainda que sabe que a moça está com um jovem soldado da cavalaria que fugiu, mas ouviu rumores de que as coisas não vão bem, afinal os romances de Carmen não duram mais que 6 meses, mas veio atrás dela para jurar amor. José então se identifica como o soldado e pede uma batalha com Escamillo. Carmen logo chega para impedir uma tragédia, e Escamillo a agradece por ter salvo sua vida e pede que ela vá a *plaza dos toros* encontrá-lo. Escamillo vai embora e

¹⁵⁶BIZET, Georges. **Carmen**. 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> > Acesso em: 28. Mar. 2015.

Carmen e José começam uma briga; José acusa Carmen de ter destruído sua vida, pois, por ela, ele largou tudo e agora ela ameaçava deixá-lo por um toureiro.

Aparece então Micaela procurando José e falando que sua mãe encontra-se muito doente e deseja encontrar-se com seu filho; José então manda Micaela embora, pois encontra-se perdido, desviado e não quer que sua mãe veja-o naquele estado. Carmen então manda José embora atrás de sua mãe: este a obedece, mas jura voltar. Encerra-se o terceiro ato¹⁵⁷.

Tecendo alguns comentários a respeito do segundo e terceiro atos, Lauro Machado Coelho escreveu:

“Carmen sempre exerceu fascínio sobre o público, não só por sua música avassaladora, mas também por uma bem dosada mistura de elementos românticos e realistas. Românticos na análise da paixão destruidora, na mesma linha da Manon Lescaut, do abade Prévôt, que também inspirou Auber, Puccini e Massent, entre outros. Paixão que fez com que o soldado Don José, por causa da cigana Carmen, abandone Micaela, sua noivinha de aldeia, deserte, torne-se bandido, humilhe-se e chegue ao crime. Mas realistas, também, na descrição muito precisa dos ambientes e na caracterização dos personagens recortadas do cotidiano – o que situa Carmen como uma das precursoras da Escola Verista, que surgirá em 1890, mas que foi também responsável pela reação escandalizada, na época da estréia por parte de um público que não estava habituado à crueza de algumas situações.”¹⁵⁸

Ou seja, *Carmen* escandalizou públicos: a ópera que mostrou aspectos de duas escolas operísticas deixou perplexas multidões que não estavam acostumadas encenações de mulheres fortes que teriam um poder tão grande sobre os homens. Carmen foi uma das primeiras personagens a causar no público estes sentimentos, “confiar o papel protagonista a uma cigana inescrupulosa, cuja sedução conduz ao delito e crime, foi algo repulsivo em seu tempo”¹⁵⁹.

O quarto e último ato é retratado na entrada da *plaza dos toros*. Escamillo e Carmen juram amor antes de o toureiro entrar na arena. A

¹⁵⁷ BIZET, Georges. **Carmen**. 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> > Acesso em: 28. Mar. 2015.

¹⁵⁸ **A Ópera na França**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1999. p. 200-201.

¹⁵⁹ FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001. p. 66.

multidão aclama Escamillo. Amigas de Carmen avisam-na que Don José encontra-se na multidão e pedem que ela tome cuidado. Todos entram na arena, menos Carmen, que fica esperando Don José. Don José diz que sua mãe faleceu e pede para que Carmen fuja com ele; pede para ela esquecer o passado e começar uma nova vida, uma vida honrada com ele. Carmen nega, diz que ama Escamillo e que não ama mais José. José implora, a discussão se estende e os ânimos acirram-se. Carmen diz que sabe José irá matá-la, mas mesmo assim ela não irá render-se a ele, não irá fugir com ele. José empunha sua faca e mata Carmen; ao fundo, a música de vitória de Escamillo toca. Surgem soldados, José confessa o crime e as cortinas caem.¹⁶⁰

O final da ópera é deveras trágico, e a construção da trama trilha um caminho sombrio até o desfecho. Bizet modificou a obra literária para que sua ópera ficasse ainda mais sombria e fosse voltada para o crime passionai, não para o crime premeditado, como era inicialmente no romance literário. No romance de Prosper Mérimée, o personagem do toureiro era secundário; Bizet modifica o personagem para que torne-se Escamillo, o toureiro galanteador e charmoso, e para que ao fim Carmen use-o para fugir do relacionamento possessivo de José. Micaela também não existia no romance – outra invenção de Bizet para contrastar com Carmen. No romance, entretanto, Carmen era casada e adúltera, Bizet prefere transformá-la em uma mulher independente e de personalidade forte e de sentimentos volúveis, que lembra a aria da ópera *Rigoletto*¹⁶¹ de Verdi: *La Donna è Mobile*. Don José era um personagem frio e calculista, e na ópera ele assassina Zuniga e premedita o homicídio de Carmen, encontrando-se com ela, depois, em uma estrada distante de Sevilla, um dia depois da tourada de Escamillo, matando-a longe dos olhares curiosos dos cidadãos para que o corpo da cigana demorasse a ser encontrado. Bizet preferiu tornar José um personagem emotivo e construir seu desvio ao longo da ópera, para que no fim chegasse ao crime, ao homicídio de Carmen¹⁶².

¹⁶⁰ BIZET, Georges. **Carmen**. 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> >
 Acesso em: 28. Mar. 2015.

¹⁶¹ VERDI, Giuseppe. **Rigoletto**. 1851. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IORmaXoXhQc> > . Acesso em: 29. Mar. 2015.

¹⁶² COELHO, Lauro Machado. **A Ópera na França**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1999.

A ópera Carmen¹⁶³ surge do romance de Prosper Mérimée¹⁶⁴ e sofreu diversas alterações, como a criação da personagem Micaela, para poder virar a obra que conhecemos hoje. Ao procurarmos o porquê das alterações em livros renomados de história da ópera, como o Kobbé, não foram apresentados motivos das alterações. O contraste entre as personagens Carmen e Micaela é claro, a primeira uma mulher livre, independente e sedutora e a segunda uma jovem interiorana, simples e recatada que se encaixava muito mais nos padrões do século XIX. As alterações podem ter sido feitas para melhor encaixar a ópera na escola operística da época, a escola romântica. Entretanto, usando as lentes da criminologia cultural, o mais interessante é a reação do público ao assistir a ópera. O que mais chocou não foi o homicídio que encerra o último ato, mas sim a capacidade que a personagem Carmen teve de fazer com o personagem Don José, homem honesto e justo, abandonasse sua antiga vida e fugisse com ela para uma vida de contrabandos e desvios¹⁶⁵. Apesar de Micaela ser a mulher-modelo do século XIX foi Carmen quem encantou e chocou platéias e que continua atraindo milhões aos teatros até hoje. Para a criminologia cultural isso é um objeto interessante de estudo pois apesar da ópera gerar espanto ao público também o atraiu, a criminologia cultural entende o crime e o desvio como construções culturais a partir de valores éticos e morais da sociedade¹⁶⁶, ou seja, a mesma sociedade que reprovou Carmen por considerá-la indecente para os padrões da época, dando a personagem a etiqueta de desviada, também foi atraída pela personalidade extravagante da jovem cigana.

A evolução da obra nos mostra a clara intenção do compositor em mostrar um crime passionai, violento e teria sido causado pela perda do personagem de sua imagem. Don José era um soldado da cavalaria, estava

¹⁶³ BIZET, Georges. **Carmen**. 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> >
Acesso em: 28. Mar. 2015.

¹⁶⁴ KOBÉ, O Livro Completo da Ópera. Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. P. 451.

¹⁶⁵ KOBÉ, O Livro Completo da Ópera. Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. P. 452.

¹⁶⁶ FERRELL, Jeff. **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf> >. Acesso em: 13 set. 2014. P. 3

certo de seus valores, até que conheceu Carmen; dali em diante ele criou em sua mente um poder sobre a jovem, um poder patriarcal. No momento em que a cigana nega atender a suas vontades, ele comete o crime para punir não só o desvio de Carmen, mas o seu próprio desvio.¹⁶⁷ Mas, como já foi dito, o que chocou em Camen foi a imagem da personagem, a cigana sedutora, a mulher que fez o soldado perder seu rumo; o público inicial de 1875 se chocou pela mulher independente, não só pelo crime e pelo drama final.¹⁶⁸ Neste sentido, Pierre Bourdieu sustenta que a dominação de gênero não permite um pensamento, seja masculino ou feminino, onde os seres possam se ver fora dos moldes de dominação masculina, é o inconsciente compartilhado por toda uma sociedade¹⁶⁹.

Como já foi dito anteriormente, a ópera Carmen, apesar do início catastrófico, se mantém até hoje entre as três primeiras óperas mais assistidas ao ano por todo o mundo¹⁷⁰. Mas o que nos atrai a uma obra mórbida, que mostra um lado tão sombrio da violência de gênero que no caso de Carmen chegou a morte da personagem? Elisabeth Bufen explica:

“Como pode uma representação artística verbal ou visual ser ao mesmo tempo esteticamente agradável e mórbido? Como podem se relacionar uma mulher bonita e morte? Como podemos nos deliciar com, ficar fascinados, moralmente educados, emocionalmente e psicologicamente elevados e tranquilizou frente a um evento horrível na vida do outro, algo que não deixaríamos que fosse infligido em nós mesmos? Representações de morte em arte são tão agradáveis, ao que parece, porque eles ocorrem em um reino claramente delineado como não-vida, ou não-real, mesmo como eles se referem a um fato básico da vida que conhecemos, mas optam por não reconhecer esta vida muito abertamente. Eles nos encantam porque somos confrontados com a morte, no entanto, é a morte de outro. Nós experimentamos a morte por empatia. Na promulgação estética, temos uma situação impossível na vida, ou seja, que nós morremos com outro e no entanto voltamos ao mundo dos vivos. Mesmo que nós tenhamos a força para reconhecer a presença ubíqua de morte em nossas vida, a nossa crença em nossa própria imortalidade está confirmada. É a morte, mas não é a minha. A representação estética da morte nos reafirma o nosso conhecimento da realidade da morte,

¹⁶⁷ KOBBE, O Livro Completo da Ópera. Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997. P. 451.

¹⁶⁸ COELHO, Lauro Machado. **A Ópera na França**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1999. p. 201

¹⁶⁹ BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2010. p. 22.

¹⁷⁰ COELHO, Lauro Machado. **A Ópera na França**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1999. p. 200.

precisamente porque aqui a morte ocorre no corpo de outra pessoa e como uma imagem.”¹⁷¹ (tradução nossa)

Ou seja, somos atraídos para as imagens de crime, e especificamente a morte, pois nos sentimos poderosos perante ela, sentimos empatia, nos vemos naquela situação, mas depois retornamos ao mundo dos vivos. A criminologia cultural trata em parte com as reações do público frente a imagens de crime¹⁷², pois acredita que estas reações tem muito a dizer sobre o crime e sobre a platéia. O crime é uma construção cultural, é o público que vai reprovar ou aceitar uma conduta, rotular ou não o ato como criminoso ou desviante¹⁷³. Exposta a ópera *Carmen* é evidente que óperas são repletas de imagens são só crime, mas também do desvio. E apesar de *Carmen* ter sido o objeto deste trabalho, existem diversas outras obras que possuem cunho dramático voltado para a violência. Os sentimentos causados pelas óperas podem ser os mais diversos, como foi o caso do momento da estréia de *Carmen*, em 3 de março de 1875, mas que, apesar dos mais diversos sentimentos, positivos ou negativos, continua a atrair milhões de espectadores até hoje. A ópera é um segmento cultural que tem muito a ensinar sobre a reação popular frente ao crime e ao desvio, não devendo ser excluída das análises sob a perspectiva da criminologia cultural.

¹⁷¹ BUFREN, Elisabeth. **Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic**. Manchester : Manchester University Press, 1992. p. 10. Do original: “How can a verbal or visual artistic representation be both aesthetically pleasing and morbid, as the conjunction of beautiful woman and death seems to imply? How can we delight at, be fascinated, morally educated, emotionally elevated and psychologically reassured in our sense of by virtue of the depiction of and horrible event in the life of another, which we would not have inflicted on ourselves? Representations of death in art are so pleasing, it seems, because they occur in a realm clearly delineated as not life, or not real even as they refer to the basic fact of life we know but choose not acknowledge too overtly. They delight because we are confronted with death, yet it is the death of another. We experience death by proxy. In the aesthetic enactment we have a situation impossible in life, namely that we die with another and return to the living. Even as we are forced to acknowledge the ubiquitous presence of death in life, our belief in our own immortality is confirmed. There is death, but it is not my own. The aesthetic representation of death let us repress our knowledge of the reality of death precisely because here death occurs at someone else’s body and as an image.”

¹⁷² FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014. p. 1

¹⁷³ FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014. p. 3

Conclusão

O século XX foi marcado pela intensa massificação de mídias e revoluções culturais e sociais. No âmbito dos avanços criminológicos as mudanças também foram evidentes, no fim do século XX uma nova corrente criminológica começa a surgir das diversas teorias já existentes.

A criminologia cultural tem por objeto as imagens de crime, violência e desvio que circulam na cultura de massa, criação pós-moderna, que pode se extrernar por meio do cinema, música e até mesmo óperas. Ao analisar as imagens do crime, a criminologia cultural busca entender a construção da imagem do crime que é passada e a reação do público comum ao receber tais informações.

Os objetos de estudo da criminologia cultural envolvem desde grupos de jovens que fazem *graffiti*, desenhos animados que são censurados por serem muito violentos até o movimento punk. Entretanto, a ópera não foi escolhida para ser objeto de análise até o presente momento.

Apesar de, em um primeiro momento, a cultura operística ser voltada apenas para nobres e aristocratas, em razão da popularização da cultura ao longo dos séculos é possível o acesso de qualquer pessoa as óperas nos dias atuais, não só em função dos sistemas de transmissão das principais *Opera Houses* ao redor do mundo, mas também por outros programas de popularização deste segmento cultural. A criminologia cultural busca entender o significado das imagens de crime propagadas pela mídia de massas, entranto, as óperas podem ser consideradas mídias de massa? Ao expormos a história das óperas buscamos mostrar que durante a sua evolução as óperas atraíram cada vez mais um número maior de pessoas para os seus teatros, tornando-se ao longo dos anos um segmento cultural popularizado.

A ópera que chocou o público e que foi alvo de diversas críticas negativas em sua estréia foi considerada uma obra-prima meses depois em Viena e até hoje é um sucesso mundial. As duas personagens principais femininas da ópera “Carmen”, Carmen e Micaela, eram exemplos do que a mulher deveria ou não ser na época. Até hoje o público ainda se choca com

algumas cenas da ópera de Bizet, a personagem Carmen ainda consegue causar repúdio e ao mesmo tempo inspirar multidões. Isso reflete os valores morais e éticos do público, afinal cada pessoa pode ter uma reação diferente ao assistir a ópera. Uns podem se identificar com Carmen ou Micaela, ter preferências por Don José ou Escamillo. A identificação da platéia com os personagens ao longo dos anos modificou-se em razão da mudança do significado do que é gênero. A construção do significado de gênero varia de acordo com as mudanças políticas de uma sociedade, alterando portanto os modelos de personalidade, femininos e masculinos, aceitos.

Podemos concluir que as óperas possuem elementos suficientes para serem objetos de análise da criminologia cultural e que possuem imagens de crime e desvio que não podem ser ignoradas. A ópera Carmen, ao estrear em 3 de março de 1875, causou ao público repúdio e uma não aceitação inevitável em razão de sua estória e personagens que fugiam do modelo aceito na sociedade da época; entretanto, apesar da comoção inicial negativa à ópera, hoje é uma das mais famosas e mais assistidas mundialmente. Corrobora-se que o compositor da obra, Georges Bizet, teve a clara intenção de criar o ambiente de crime passional e inflingir no público sentimentos inovadores para a ópera ao modificar o romance original de Prosper Mérimée.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.
- ANITUA, Gabriel Inacio. **Historia de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires : Editores Del Puerto, 2005.
- BARATTA, Alessando. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Rio de Janeiro : Revan, 1999.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009.
- BECKER, Howard. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro : Zahar , 2008.
- BIZET, Georges. **Carmen**. 1875. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M1VJ40D60ml> > Acesso em: 28. Mar. 2015
Libretto disponível em: < <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/acte1.html> > Acesso em: 28. Mar. 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2010.
- BUFREN, Elisabeth. **Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic**. Manchester : Manchester University Press, 1992.
- CARVALHO, Salo de. **Antimanual de Criminologia**. 5º ed. São Paulo : Saraiva, 2013.
- COELHO, Lauro Machado. **A Ópera na França**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1999.
- FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. **Annual Review of Sociology**. V. 25. p. 395-418, 1999.
- _____. **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Disponível em: <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf> >. Acesso em: 13 set. 2014.
- FERRELL, Jeff, HAYWARD, Keith e YOUNG, Jock. **Cultural Criminology**. Londres : Sage, 2008.
- FERRI, Enrico. **Os Criminosos na Arte e na Literatura**. Porto Alegre : Ricardo Lenz Editor, 2001.
- FRAGA, Fernando, MATAMORO, Blas. **A Ópera**. São Paulo : Editora Angra, 2001.
- FRASER, Angus. **História do Povo Cigano**. Lisboa : Teorema, 1997

- GILLIGAN, Vince. **Breaking Bad**. Sony Pictures Television. 2008 – 2013.
- GONÇALVES, Lisly Andréa. **História e Gênero**. Belo Horizonte : Autêntica, 2006.
- HAYWARD, Keith. **Cultural Criminology**. The dictionary of youth justice. 2007. Disponível em <<http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/youth-justice-dictionary.pdf>> . Acesso em: 13 set. 2014.
- HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. **Cultural Criminology: Some notes on the script**. Theoretical Criminology special edition. V. 8. p. 259-285. Disponível em: < <http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/haywardandyoungtc-rev.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914 - 1991**. São Paulo : Companhia das Letrinhas, 2014.
- KOBBÉ, **O Livro Completo da Ópera**. Organização : Conde de Harewood. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1997.
- KUBRICK, Stanley. **A Clockwork Orange**. Pinewood Studios, 1971.
- LEONCAVALLO, Ruggero. **Il Pagliacci**. 1892. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NfQjsKKmdEY>> Acesso em: 27. Mar. 2015.
- MENDES, Sam. **American Beauty**. Dream Works. 1999.
- PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985.
- PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, História e Poder**. Revista de Sociologia e Política. Jun. , 2010, Vol. V. 18, nº 36.
- PUCCINI, Giacomo. **Madame Butterfly**. 1904. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=nYp9ibaefRI> >. Acesso em: 18.Abr.2015.
- PRESDEE, Mike. **The story of crime: Biography and the excavation of transgression**. Cultural criminology unleashed. 2004. Disponível em < <http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/chap3-mike-presdee.pdf>> . Acesso em: 14 set. 2014.
- SAFFIOTI, Heleieth I.B.. **Contribuições Feministas Para o Estudo da Violência de Gênero**. Dossiê: Feminismo Em Questão e Questões Feministas. Caderno Pagu n. 16 : Campinas, 2001. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332001000100007&script=sci_arttext&tlng=es> Acesso em: 28. Mar. 2015.
- SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil Para a Análise Histórica**. Disponível em <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf> . Acesso em: 16.Abr.2015.

_____. **Unanswered Questions.** The American Historical Review. Vol. 113, no. 5. Dez. 2008. p. 1422-1430.

VERDI, Giuseppe. **Rigoletto.** 1851. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IORmaXoXhQc> > . Acesso em: 29. Mar. 2015.

YOUNG, Jock. **Merton Com Energia, Katz Com Estrutura: A Sociologia do Revanchismo e a Criminologia da Transgressão.** Revista Brasileira de Ciências Criminais. Vol. 8. Nov. 2010.

ZAFFARONI, Eugenio Raul. **A Palavra dos Mortos: Conferências de Criminologia Cautelar.** São Paulo : Saraiva, 2012.