



Centro Universitário de Brasília - UniCEUB  
Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais - FAJS  
Curso de Bacharelado em Direito

**LUCAS PEREIRA ALVES**

**CRIMINOLOGIA NA SÉTIMA ARTE: análise dos discursos criminológicos em Três  
Anúncios para um Crime**

**BRASÍLIA  
2018**



Centro Universitário de Brasília - UniCEUB  
Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais - FAJS  
Curso de Bacharelado em Direito

**LUCAS PEREIRA ALVES**

**CRIMINOLOGIA NA SÉTIMA ARTE: análise dos discursos criminológicos em Três  
Anúncios para um Crime**

**BRASÍLIA  
2018**

**LUCAS PEREIRA ALVES**

**CRIMINOLOGIA NA SÉTIMA ARTE: análise dos discursos criminológicos em Três Anúncios para um Crime**

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais - FAJS do Centro Universitário de Brasília (UnICEUB).

Orientador: Professor Gabriel Haddad Teixeira

**BRASÍLIA, 19 DE SETEMBRO DE 2018**

**BANCA AVALIADORA**

---

**Professor(a) Orientador(a)**

---

**Professor(a) Avaliador(a)**

*“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” (José Saramago)*

## RESUMO

A cultura exerce papel essencial para a compreensão do crime na sociedade contemporânea. A criminologia cultural é a disciplina que reconhece justamente a essencialidade da cultura. O cinema como forma de representação da cultura popular produz discursos que constroem o significado do crime. Esses discursos, diversas vezes, encontram ressonância em discursos da criminologia acadêmica. No filme *Três Anúncios para um Crime*, constata-se que os dilemas enfrentados por Willoughby são a subcultura da violência e preconceito da polícia que chefia, bem como as múltiplas motivações da instituição seletiva e da falha de um sistema dependente da genética para persecução criminal. Por fim, o delinquente do filme é invisível aos olhos do sistema seletivo pelas suas motivações e aparências que escapam do esteriótipo buscado pela polícia local. A adrenalina, o prazer e a sensualidade do delito bizarro praticado são os ignitores principais das ações do sujeito.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Crimes em Três Anúncios Para um Crime . . . . .	35
Tabela 2 – Cifra Oculta . . . . .	39

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
DNA	Ácido desoxirribonucleico
LA	Los Angeles
RCT	Rational Choice Theory

## SUMÁRIO

	<b>Introdução</b> . . . . .	<b>6</b>
<b>1</b>	<b>PRIMEIRO ANÚNCIO – CRIME, CULTURA E CINEMA: OS PROCESSOS DE CRIMINALIZAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO EM TRÊS ANÚNCIOS PARA UM CRIME</b> . . . . .	<b>8</b>
1.1	<b>Crime, Cultura e Representação</b> . . . . .	<b>8</b>
1.2	<b>O caminho para a criminologia cultural</b> . . . . .	<b>13</b>
1.3	<b>A imaginação criminológica – explorando a metodologia criativa da criminologia cultural</b> . . . . .	<b>18</b>
1.4	<b>Criminologia cultural e os processos de significação</b> . . . . .	<b>22</b>
1.5	<b>Criminologia e Cinema</b> . . . . .	<b>24</b>
1.6	<b>Os três anúncios de Mildred</b> . . . . .	<b>25</b>
<b>2</b>	<b>SEGUNDO ANÚNCIO – OS DILEMAS DE WILLIAM WILLOUGHBY</b>	<b>30</b>
2.1	<b>A subcultura do preconceito e violência da polícia Willoughby e como justificá-la</b> . . . . .	<b>30</b>
2.2	<b>O que fazer com os anúncios? A tolerância zero a favor da sociedade?</b> .	<b>34</b>
2.3	<b>A falácia do discurso positivista e uma solução inusitada: a correição de um sistema que “não funciona”</b> . . . . .	<b>43</b>
<b>3</b>	<b>TERCEIRO ANÚNCIO - O “CRIMINOSO INVISÍVEL”</b> . . . . .	<b>46</b>
3.1	<b>O sistema cego ou que se cegou ?</b> . . . . .	<b>46</b>
3.2	<b><i>Edgework</i>: a adrenalina e o prazer como pontos de ignição</b> . . . . .	<b>50</b>
	<b>Conclusão</b> . . . . .	<b>54</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> . . . . .	<b>55</b>



## INTRODUÇÃO

A **cultura** exerce relevante papel para a compreensão do crime na sociedade contemporânea. Suas formas de representação - como o cinema - atuam na construção do sentido do crime, especificamente com a produção de discursos criminológicos próprios que costumam se relacionar com discursos das criminologias acadêmicas.

A criminologia cultural é a vertente da criminologia que se atenta para a importância da compreensão dos meios de representação cultural para o entendimento da questão criminal na sociedade moderna. Nesse sentido, Ferrell, Hayward e Young (2008a, P. 81) destacam:

Uma meta inicial da criminologia cultural, então, é entender como processos mediados de reprodução cultural constituem a experiência de crime, self e sociedade nas condições da modernidade tardia<sup>1</sup>. Em um mundo onde imagens de crime e desvio proliferam, onde crime e controle refletem a face brilhosa da cultura popular, criminologia cultural pretende atribuir sentido à linha tênue entre real e virtual. Novamente, esse foco é tanto político quanto teórico. Na modernidade tardia, com o poder crescente exercido por representações mediadas e produção simbólica, batalhas sobre imagem, estilo, e significado mediado emergem como momentos essenciais no embate sobre crime e controle criminal, desvio e normalidade.<sup>2</sup>

Assim, é de extrema relevância a análise das representações culturais que carregam grande poder simbólico e influem na concepção do crime na sociedade moderna dominada por imagens mediadas. A apresentação dos discursos pelas representações, contudo não é feita de forma explícita. As obras cinematográficas não informam o espectador que estão produzindo uma visão específica do crime em momento determinado. O trabalho de atribuição de sentido demanda atuação do intérprete.

O filme *Três Anúncios para um Crime* retrata o conflito entre Mildred Hayes que sente que a impunidade do assassino não convencional de sua filha se deve à falta de qualidade na atuação da polícia preconceituosa do *Chief* William Willoughby da pequena cidade em que vive. A criminologia acadêmica já tratou com amplitude da temática da instituição da polícia e do criminoso, tratando de questões como subculturas violentas dentro da instituição e motivações do crime pelo prazer e adrenalina no *edgework*. Essa forma, há a possibilidade de se constatar a existência de produção e reprodução de discursos criminológicos no filme, bem como a conexão deles com os já produzidos pela academia.

<sup>1</sup> Tradução livre do conceito de *late modernity* de Jock Young.

<sup>2</sup> No original: *A primary goal of cultural criminology, then, is to understand how mediated processes of cultural reproduction constitute the experience of crime, self, and society under conditions of late modernity (see Kidd-Hewitt and Osborne, 1995; Manning, 1999; Banks, 2005). In a world where media images of crime and deviance proliferate, where crime and control reflect off the shiny face of popular culture, cultural criminology means to make sense of the blurred line between the real and the virtual. Once again, this focus is political as well as theoretical. In late modernity, with power increasingly exercised through mediated representation and symbolic production, battles over image, style, and mediated meaning emerge as essential moments in the contest over crime and crime control, deviance, and normality.*

Portanto, necessária é a análise do filme, considerando-se a importância compreensão da cultura e seu relacionamento com o crime e a criminologia, para se observar a forma como discursos são produzidos e se processa a atribuição de sentido no filme. Este trabalho analisará Três Anúncios para um Crime, a fim de verificar os possíveis discursos produzidos e reproduzidos, e apontando como foram abordados. Demonstrar-se-á, assim, se há produção de discursos no filme e se esses se relacionam com os típicos produzidos pelas criminologias acadêmicas sobre o assunto.

No primeiro capítulo, será apresentada a criminologia cultural que, como dito, é a escola criminológica que se interessa diretamente com a questão do papel da cultura para a compreensão da fenomenologia criminal. Nesse sentido, destaque é dado para as diferenças da criminologia cultural com outras criminologias e suas peculiaridades.

Ainda nesse capítulo inicial, o filme Três Anúncios para um Crime será resenhado, a fim de que o leitor tenha ciência dos destaques importantes da obra para a compreensão dos discursos feitos por ela.

Nos dois capítulos posteriores - Segundo e Terceiro -, a abordagem se dará com o destaque de cenas do filme em que se verificam os discursos e a forma como são produzidos. Após, aponta-se os discursos da criminologia acadêmica que se relacionam com os gerados pelo filme.

O segundo capítulo será direcionado à polícia do filme, verificando-se detalhes e peculiaridades de sua atuação, com destaque para os dilemas enfrentados pelo chefe de polícia William Willoughby. Por fim, o terceiro capítulo terá como objetivo os nuances do criminoso do filme, tanto da forma como é visto e percebido, quanto pelas suas motivações.

## 1 PRIMEIRO ANÚNCIO – CRIME, CULTURA E CINEMA: OS PROCESSOS DE CRIMINALIZAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO EM TRÊS ANÚNCIOS PARA UM CRIME

Crime, Cultura e Cinema são institutos que se interligam na sociedade moderna. O cinema, mais do que apenas retratar delitos, propõe discursos relativos a eles em que há a construção de significado por meio das representações cinematográficas.

Essa conexão é estudada pelos teóricos da criminologia cultural. A abordagem, justamente, reconhece a necessidade de compreensão da cultura dentro da análise do crime. Todavia a vertente não analisa a cultura da mesma forma que as criminologias ortodoxas, dando, diferentemente, um enfoque mais profundo e complexo.

Este capítulo será destinado à abordagem da criminologia cultural em que se apontará a necessidade de abordagem da cultura popular para uma compreensão fidedigna do crime. Demonstrar-se-á, também, a forma de representação da cultura popular que será o foco deste trabalho: o filme *Três Anúncios para um Crime*.

### 1.1 Crime, Cultura e Representação

Em 1991, na cidade de Vidor no Estado do Texas, Kathy Page, de 34 anos, mãe de duas filhas, foi encontrada morta. A causa da morte foi apontada como estrangulamento e estupro, atos praticados por um autor desconhecido, já que não houve, até então, o julgamento e a condenação do agente criminoso (VIDOR, 2018).

John Fulton, pai de Kathy, tem mantido *outdoors*, criticando a polícia e a segurança pública, pela incapacidade de encontro do assassino de sua filha desde o acontecido. Ele e outros membros da família Fulton acreditam que Steve Page, ex-marido de Kathy, seria o culpado pela morte violenta de Kathy. Steve, porém, nega qualquer envolvimento com o crime.

A polícia local, representada pelo *Chief* Rod Carroll, diz que foi feito tudo que era possível para localizar o delinquente, porém a falta de provas físicas necessárias em uma investigação de estrangulamento o impede de localiza-lo. Ainda que diante dos obstáculos, o policial acredita que um dia será possível solucionar o crime.

Em 2017, Martin McDonagh, um cineasta britânico, estreou o filme *Três Anúncios Para um Crime*, escrito e dirigido por ele, que conta a história da luta de Mildred Hayes, que, por meio de três *outdoors*, critica a atuação e pede uma resposta da polícia local que não foi capaz de encontrar o assassino de sua filha, brutalmente assassinada após ser queimada e estuprada.

O filme foi aclamado pela crítica, recebendo diversos prêmios indicações, e, devido à sua repercussão, Martin foi entrevistado por distintos veículos de comunicação sobre a fascinante narrativa criada por ele. O diretor informou ao *LA Times*(HART, 2017) que sua inspiração veio em uma viagem que fez pelo interior do Sul dos Estado Unidos. Na oportunidade, visualizou um *outdoor* que o fez se perguntar quem poderia ter tanto sofrimento, coragem e raiva para

fazer uma crítica de tamanha magnitude. Decidiu que somente quem seria capaz disso seria uma mulher, especificamente uma mãe, e a personagem de Mildred veio imediatamente à sua cabeça.<sup>3</sup>

Em 2018, em Miami, Estados Unidos, um grupo de ativistas, inspirados na ideia do filme, utilizaram-se de anúncios em 3 caminhões para criticar a postura do senador republicano Marco Rubio que, após um massacre de 17 pessoas, em uma escola na Flórida, apontou que a restrição de armas não teria evitado a tragédia. Depois de duras críticas, o parlamentar acabou voltando atrás em suas declarações e defendeu uma restrição moderada da permissão de armas para pessoas com comportamento perigoso (O GLOBO, 2018).

Emma Ruby-Sachs, diretora do site AVAAZ<sup>4</sup>, que permite aos usuários à possibilidade de criarem suas próprias petições em defesa de seus movimentos, espera que a ação dos ativistas em Miami seja capaz de convencer o senador à tomar uma medida efetiva.

Ainda no mesmo ano, em Londres, Inglaterra, um grupo de ativistas chamados de *Justice 4 Grenfell* se utilizou da mesma estratégia das críticas em Miami e moveram 3 caminhões pequenos impugnando a falta punição para os responsáveis pelo incêndio na Torre Grenfell que deixou 71 mortos. Yvete Williams, que ajudou a organizar o movimento, afirmou que o objetivo dos protestos era não deixar que o assunto saísse da mídia e que foi lembrada da importância de deixar o assunto com alta repercussão pelo filme *Três Anúncios para um Crime*.

O caso de Kathy Page foi trazido à tona novamente em diversas matérias publicadas por veículos de informação em 2018. Uma delas foi uma entrevista dada ao *Daily Mail* em que os Fulton, bem como o *Chief Carrol*, acreditam que o sucesso do filme irá mover o caso para frente e possibilitar sua solução.

O crime cometido, a representação dada ao fato por meios comunicacionais e a cultura com seus mecanismos que permitem a atribuição de significado aos acontecimentos são todos objetos de uma criminologia atenta a um mundo de crimes e controle criminal, marcado por imagens manufaturadas, constante fluência de significados e sistemática de exclusão de populações marginais e possibilidades progressivas (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 6).

Nesse sentido, a criminologia cultural tem como fundação a compreensão de que as dinâmicas culturais carregam o significado do crime. Um crime ocorrido em 1991 originou um filme premiado que inspirou formas de protestos pelo mundo. Todas essas dinâmicas são importantes para a disciplina, que pretende entender o crime como uma ação humana expressiva, diferentemente dos tradicionais pensamentos sobre o funcionamento do crime e da justiça criminal (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 2).

<sup>3</sup> McDonagh says, “The title came from the concept and the concept came from that image, which stayed in my mind for years: What kind of pain would lead somebody to do that? It takes a lot of guts — and a lot of anger. Once I decided it was a mother who put up the billboards, the character of Mildred just sprang forth and the story kind of wrote itself,” McDonagh says and laughs. “I just sat there and listened.” (HART, 2017)

<sup>4</sup> <https://secure.avaaz.org/page/po/>

A abordagem cultural compreende a cultura como o objeto do significado coletivo e da identidade coletiva. A cultura dentro da criminologia sugere a busca por significado e o significado da busca propriamente dita (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 2).

Ademais, a atribuição de significado cultural, para a disciplina, é um processo de negociação coletivo que é ligado diretamente com o imediatismo da experiência criminal (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 3). Isso implica em uma das principais assunções da criminologia cultural: o fato de o crime e o desvio serem mais do que um simples ato de um grupo estatístico cultural. A compreensão da cultura, dentro da abordagem, é sempre na observância de sua fluidez e dinamismo, conectando-se com o crime (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 3).

Bauman (1999, xvi-xvii), em *culture as praxis*, distingue duas concepções de cultura que são diametralmente opostas. A primeira entende a cultura como “a atividade do espírito livre, sítio da criatividade, invenção, auto-crítica e auto-transcendência”. A cultura permitiria ir além dos limites e quebrar as barreiras. Enquanto isso, a segunda vê a cultura como “instrumento de otimização e continuidade – a governanta da ordem social”. Aqui, ela causaria a regularização e normatização social.

Ferrell, Hayward e Young (2008b, p. 4), em sua obra “criminologia cultural”, apontam que a primeira vertente pode ser vista nas teorias das subculturas desenvolvida por Albert Cohen e outros autores. Nesse caso, a cultura é relacionada com o agir subversivo, a atuação criativa de um grupo em resistência simbólica contra a ordem social que lhe é imposta. Já a segunda vertente se relaciona com a ortodoxa antropologia social de Parsons com seu funcionalismo sistêmico e os pos-parsonianos da sociologia cultural. A cultura funciona, nesse caso, como instrumento de coesão coletiva – o que mantém a sociedade e preserva sua estrutura e previsibilidade em Durkheim.

Dessa forma, se para o primeiro discurso, a transgressão significa criatividade dotada de significado para o segundo caso significa o oposto: uma falta de cultura, falha dos mecanismos de socialização dentro do significado coletivo (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 4).

Como a disciplina enxerga a cultura e os significados dos atos como em complexo dinamismo, não restritos ao ato propriamente ditos, é extremamente importante a compreensão das culturas de violência. Cada incidente ou ato de violência significa algo diferente de acordo com seu contexto. Esse significado, ainda, continua em constante circulação embora a violência física ou emocional tenha cessado. O funcionamento da violência como poder e dominação, enfatizando com a vitimização que a violência produz, portanto, está diretamente ligado à compreensão das dinâmicas das culturas de violência (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 8).

A violência ocorrida em um determinado momento do espaço-tempo tem sua construção de significado como ação ultra ativa que supera o mero imediatismo momentâneo. Um filme

(como no caso da história de Kathy Page e os *três anúncios para o crime*) que retrata um fato real, tempos depois do fato, reconstrói seu significado (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 9). Esse movimento será explicado melhor em tópico posterior deste capítulo inicial.

A preocupação da criminologia cultural, com os efeitos simbólicos e os significados dos atos criminosos, não deve ser entendida como um abandono da violência real e os danos reais causados com o ato delitivo. Em verdade, a compreensão da violência como trabalho comunicativo reconhece tanto a dimensão física do ato, mas, principalmente, a dimensão simbólica para confrontar seus efeitos devastadores em toda sua complexidade cultural. O significado de um ato violento pode ter um efeito devastador que supera o dano momentâneo e percorre o espaço-tempo (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 11). A dominação da violência pode ser mais que física, pode ser simbólica.

Nessa linha, a violência nunca é apenas um ato de violência. Ela emerge de um contexto de desigualdades políticas, acopladas de dominação simbólica de identidade e interpretação tanto como em um contexto de dominação física de indivíduos e grupos. A criminologia cultural se atenta ao movimento de significado da violência que gira entorno de problemas de identidade e desigualdade (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 13).

Além disso, importante para a criminologia cultural é a própria compreensão do crime. A disciplina intenta entender todos os componentes do delito que podem ser divididos em “ator criminoso, agências de controle formais e informais, vítimas e outros” (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 16). Para fins deste trabalho, considera-se igualmente importante a definição de crime das criminologias realistas, especificamente de Matthews (2014, P. 205), que aponta ser o crime um quadrado que é composto de “ofensor, vítima, Estado e público”.

A relevância dessas compreensões acerca dos componentes do crime é a afirmação de que o crime não é um instituto simples e isolado. Em verdade, é um complexo que depende de processos de interação envolvendo mecanismos formais e informais como será demonstrado posteriormente ainda neste capítulo.

A relação indissociável dos processos interacionistas com a composição do crime torna indispensável para criminologia cultural a compreensão do subjetivismo por trás da inovação cultural, que, como visto, é totalmente relacionada ao crime, ao invés das criminologias que apenas reduzem as narrativas de crimes a produtos objetivos da desigualdade estrutural (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 18).

As disciplinas da criminologia que se perdem nas abstrações comuns de análise de crime do ponto de vista estrutural tendem a esquecer a importância do processo de interação intersubjetiva do crime. Isso porque o transformam em ente abstrato que é erroneamente tratado como empírico e autônomo e esquecem que sua existência depende de processos de interação coletiva. A relevância dos processos de interação para formação do ente complexo do crime será demonstrada em tópico posterior deste capítulo, em que se explicará as bases epistemológicas

que fundamentam a abordagem.

A criminologia cultural, contudo, ao contrário das abordagens meramente estruturais, reconhece tanto os problemas estruturais de exclusão e desigualdade sociais, bem como os processos subjetivos que estão por trás do crime. Para fins deste trabalho, o foco maior será dado aos processos subjetivos de atribuição de sentido, já que, como será visto no filme, não houve uma preocupação significativa dada à estrutura econômica da sociedade retratada na obra. Em verdade, o fator econômico foi totalmente esquecido no filme, que se restringiu às questões de desigualdade de gênero e raciais, bem como à atuação policial e seletividade do sistema.

Ademais, a cultura dentro da criminologia cultural significa de um lado que é uma abordagem que reconhece classe social e crime como experiências vivas; um modelo que destaca significado e representação na construção da transgressão, bem como estratégia desenhada para desembaraçar as armadilhas simbólicas lideradas pelo capitalismo tardio e a lei. Por outro lado, o instituto significa também “a convicção de que a atuação humana compartilhada e a ação simbólica mudam o mundo” (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 20).

Por essas razões, os criminólogos culturais se utilizam de instrumentos de abordagem interacionista e cultural. As noções de interação ou intersubjetivismo não excluem a análise da estrutura social ou do verdadeiro exercício do poder. Ao contrário, essas noções ajudam a explicar como as estruturas da vida social são mantidas e tornadas significantes e como o poder se porta, bem como de que forma é exercido e resistido (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 20).

Em oposição à abordagem da criminologia cultural exposta ao longo deste tópico, críticos apontam que a disciplina romantizaria excessivamente a questão criminal. Para essa visão, a linha de pesquisa teria uma tendência a simpatizar com grupos marginalizados e encontrar entre eles um a dignidade imutável frente a dominação (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 21).

No entanto a criminologia cultural não vê o delinquente como herói. Não há concordância dos pesquisadores com os atos dos transgressores. Por mais que a abordagem enfatize a resistência dos atos transgressores diante a dominação, essa não concorda com os crimes e inclusive os condena certas vezes. A chave para a abordagem cultural não é aceitar os atos criminosos pelo que eles são, mas interroga-los pelo que eles se tornaram (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 22).

A relevância da linha da criminologia cultural é ainda destacada por Roger Matthews que fala da possível união da criminologia cultural com o realismo crítico de esquerda: o *cultural realism*<sup>5</sup>. Nessa abordagem, o aspecto cultural seria responsável por providenciar a melhor compreensão das motivações dos comportamentos e os significados dos atos dentro da sociedade.

Portanto, como se mostra indissociável a consideração da cultura e suas formas de

<sup>5</sup> (MATTHEWS, 2014)

representação, bem como o reconhecimento de que o crime é um instituto complexo formado por ofensor, vítima, Estado e público, é necessária, para a verdadeira compreensão do fenômeno criminal, uma abordagem cultural que considere todas as dinâmicas da cultura e dos processos intersubjetivos de atribuição de sentido.

## 1.2 O caminho para a criminologia cultural

Postas as fundações da criminologia cultural, importa adentrar profundamente em alguns aspectos da disciplina, demonstrando as principais correntes que formam sua base epistemológica e destacando o funcionamento dos processos de atribuição de significado com ênfase no funcionamento desses no âmbito da cultura popular. Ao final do capítulo, será ainda feita uma resenha do filme *Três Anúncios para um Crime* que, como dito, é objeto da abordagem deste trabalho .

Jock Young, Keith Hayward e Jeff Farrell afirmam que a criminologia cultural tem sua fundação na nova teoria do desvio (*new deviance theory*) desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970. Essa tem duas bases principais que compartilham de uma abordagem que traz a cultura para o campo da criminologia: (i) as teorias das subculturas e (ii) as teorias do *labelling approach* (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008b, p. 26).

A nova teoria do desvio surgiu como uma revolução na criminologia ortodoxa que dominava o cenário científico antes de seu desenvolvimento. O contexto foi justamente a situação conflituosa de debate acerca da natureza da diversidade e da inclusão na liberal democracia. As criminologias ortodoxas, por outro lado, focavam na suposta inferioridade do delinquente em diversos sentidos como biológica, social e cultural (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 29).

Nesse sentido, enquanto as abordagens da liberal democracia focaram em uma sociedade inclusiva, reconhecendo eles mesmos (os incluídos) por critérios de exclusão, as criminologias ortodoxas focavam na exclusão (nos excluídos) e fizeram uma ciência por critérios de inclusão (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 29).

A concepção da nova teoria do desvio se deu com a injustiça da exclusão (política, legal ou econômica) e na falha do esforço para demonstrar que o desvio é fruto de características individuais ou culturais. O alvo da nova abordagem foi três questões excludentes: (i) o desvio é falta de cultura contra um grupo com um consenso cultural presumido; (ii) esse déficit de cultura é causado por defeitos individuais, gerados pela genética, família ou inadequação social; e (iii) o sistema criminal bem como outras agências de controle corretamente incriminam o etiquetado como um indivíduo que não possui cultura (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 30).

Nessa linha, a principal contribuição da nova disciplina foi trazer a cultura para o estudo do crime e do comportamento desviante, não simplesmente com o reconhecimento da óbvia presença da cultura na vida social, mas se importando com a característica criativa da cultura e,



portanto, com a criação humana do desvio e dos sistemas para controlá-lo. Em contrapartida, as teorias ortodoxas consideravam o comportamento de acordo com a lei aquele que segue a cultura majoritária e viam o crime como fruto da falha das instituições que são incapazes de transmitir normas culturais ou indivíduos capazes de recebê-las. Os mecanismos de controle seriam automáticos contra os comportamentos desviantes. Portanto, essas explicações das teorias ortodoxas acabam por transformar o comportamento humano em mecanizado e desprovido de sentido (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 31).

Retomando as concepções de cultura trazidas no tópico anterior (como atividade ou como instrumento), constata-se que os teóricos da nova teoria do desvio adotam a vertente da cultura como atividade, marcada pela inovação, resistência e criatividade. As teorias das subculturas se atentam em como a ação humana invoca a produção criativa de sentido e as teorias do *labelling approach* focam em como as poderosas agências se esforçam para roubar a criatividade e o significado dos desviantes e criminosos e de todos os seus subordinados. As subculturas, então, se atentam para as origens culturais do comportamento desviante, enquanto as *labelling theories* são concebidas com a reação social ao desvio, com o controle social e a intervenção cultural (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 32).

A cultura como ideia de instrumento – abordando o aspecto de domínio e consenso da cultura – é tipicamente atribuída ao funcionalismo que teve forte expoente em Durkheim. No entanto, em sua teoria, Durkheim deixava aberta a possibilidade da cultura como aspecto de atividade que seria responsável pelo agir desviante. Observava o autor que as aspirações culturalmente induzidas eram sem limites e criavam um desejo interminável que causava um sofrimento à humanidade devido à infinitude desse desejo (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 32).

Em complementação, Merton, em *social structure and anomie*, repele a ideia de anormalidade do comportamento desviante. Para isso, dispõe que a estrutura social e o indivíduo são um todo indissociável. Em toda sociedade, existe um modelo social que seria um conjunto de metas a serem adotadas e existe a estrutura social que estabelece as regras para se alcançar o modelo (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 32).

O comportamento tido como desviante, Merton (1938), pode ter diversas origens. Diferentemente do funcionalismo clássico, que acreditava ser o desvio a utilização de meios não permitidos para alcançar fins comuns, Merton propôs que o comportamento desviante pode ter sido tanto uma anomia (falta de regras) quanto ao modelo social quanto à estrutura social, ou seja, pode ser que o desviante tenha buscado metas diferentes ou que tenha buscado as mesmas metas por meios diferentes.

Dessa forma, Merton ampliou o leque criativo da ação desviante que não seria apenas uma pretensão em busca de metas pré-estabelecidas, mas também, criação de novas metas. E foi com essa percepção que as teorias das subculturas surgiram: observando crime e desvio como soluções culturais e materiais para as contradições da sociedade (FERRELL; HAYWARD;

YOUNG, 2008a, P. 33).

A abordagem das subculturas é aquela que explica a transmissão e origem dos valores das subculturas que, por sua vez, podem ser entendidas como soluções encontradas por um grupo para problemas experimentados coletivamente. Nesse caso, entende-se que o comportamento desviante não é um mero ato desprovido de cultura e significado, mas um verdadeiro ato, dotado de cultura e significado, praticado para solucionar questões atinentes às experiências próprias do grupo (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 34).

Para essa abordagem, dentro da sociedade haveriam grupos isolados que seriam marcados por subculturas. Essas podem ser desde gangues a policiais que possuem problemas próprios e soluções próprias para o problema (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 34). Como será visto no próximo capítulo, o filme *Três Anúncios para o Crime* retrata uma específica subcultura policial com suas próprias linguagens, símbolos e supostas soluções desviantes para os problemas encontrados em suas atuações.

Os teóricos dessa linha sugerem, portanto, uma abordagem intrusiva de forma a compreender o comportamento e funcionamento da subcultura. A abordagem não deveria observar com olhares de sujeitos de fora das subculturas, mas analisar como os próprios membros das subculturas a compreendem e interpretam os problemas comuns compartilhados (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 34).

Enquanto isso, as abordagens do *labelling approach* trazem para a nova compreensão do desvio a ideia de que esse não é um fato objetivo, mas um processo humano coletivo de criação e subjetivismo. O desvio é um comportamento que é assim definido por criação coletiva de definições dominantes. Desse modo, as instituições que devem controlar o desvio podem simplesmente não cumprir esse papel eis que estarão apenas o criando. O desvio seria o sucesso da atuação dessas instituições do controle social, não a falha (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 37).

Como demonstra Becker (1963), em sua clássica obra *outsiders*, a definição do comportamento como desviante ou não depende da situação e do esforço dos empresários morais que podem ser criadores de regras e impositores de regras. Os primeiros participam do processo de criminalização primária do ato do ponto de vista da criação normativa, enquanto os segundos participam da imposição das normas como um processo de criminalização secundária.

Ainda na obra, o autor expõe o exemplo da criminalização da maconha nos Estados Unidos. Houve um esforço institucional destinado à criminalização do uso da droga e de um curto período ao outro o uso dela passou a ser vista como crime, o que demonstra que a definição de um comportamento como desviante ou não depende de circunstâncias momentâneas e definições dominantes que não são inerentes ao comportamento praticado<sup>6</sup>.

Ademais, a marcação de um comportamento como desviante tem ainda um outro

<sup>6</sup> (BECKER, 1963, capítulo 3)

(apenas) efeito: pode ser que se torne uma profecia autorealizadora. Isto é, marcar alguém como desviante pode ter efeitos nas ações futuras do agente que passará a agir como desviante(BECKER, 1963, P. 44).

Nesse caso, o *labelling* exerce o papel de dar o significado específico de desviante ao ato e retirar qualquer outro significado, excluindo as opções de *status* e identidade dele. O ato marcado torna-se desprovido de significado e passa a ser entendido como mero desvio(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 38). Importante trabalho, nessa linha, é o de Goffman (2007) que, em seus estudos sobre as instituições totais, nota como a pressão e a imposição rígida de um padrão de comportamento tende a retirar a identidade dos sujeitos das instituições totais e fazer com que atuem de acordo com o próprio *script* proposto por elas.

Com as teorias da subculturas e as teorias do *labelling approach*, construiu-se a base de uma das fundações essenciais da criminologia cultural: a compreensão de que desvio e criminalidade, inevitavelmente, incorporam significados e identidades contestados. Todos os componentes do crime – ofensor, vítima, Estado e público – participam de um trabalho cultural quando negociam esses significados e identidades(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 38).

Essas contribuições foram a base geral e inicial da construção de uma criminologia cultural. Foram, contudo, complementadas por importantes trabalhos posteriores.

É o caso de Sykes e Matza (1957) com seu trabalho que integra a ideia das subculturas com a teoria das técnicas de neutralização. Os autores perceberam que os delinquentes eram, diferentemente do que acreditavam as tradicionais abordagens das subculturas, sujeitos de personalidade normal que aderiam aos mesmos valores do resto da população. Não haveria um grande distanciamento entre o universo cultural do desviante e do cidadão normal(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 39).

O desviante reconhece a negatividade de seus comportamentos, todavia se utiliza de técnicas de neutralização para negar sua responsabilidade, justificando seu comportamento inadequado. O delinquente que pratica um desvio não concorda que o desvio deve ser sempre bem-visto, entretanto acredita que, em situações particulares, certos grupos merecem ser marcados ou não. O crime e a delinquência, logo, não seriam ocorrências aleatórias, mas relacionamentos negociados; seriam relacionamentos significantes entre o ofensor e a vítima(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 39).

Nesse ponto de vista, não haveria uma cultura desviante, uma subcultura criminal ou sistema de valores alternativos. Haveria apenas um comportamento que em razão da ocasião desviaria da norma aceita. Não haveria uma cultura, dentro da sociedade majoritária, com valores completamente diferentes dos dominantes. A cultura das subculturas é extremamente semelhante à dominante(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 40).

Assim, conforme apontam Ferrell, Hayward e Young (2008a), Matza e Sykes

desenvolveram uma análise que se tornou central para a criminologia cultural: a compreensão de que violência criminal pode ser condenada em determinados tempos – mas pode ser comercializada, consumida e celebrada em outros. Isso no sentido de que a violência se torna um produto facilmente vendido por meios de representação.

Atendendo-se para as reflexões das principais bases da criminologia cultural, a literatura britânica complementou a análise da reação e interação social das teorias do *labelling* com a atenção das teorias da subcultura para as dinâmicas do comportamento desviante. Atentos à energia cultural e empolgação, eles adicionaram um senso de criatividade transgressiva às teorias da subcultura, formulando compreensões do comportamento desviante (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 45).

Com atenção às reflexões de Mills (1959), em *The Sociological Imagination*, a literatura britânica, marcada por Taylor, Walton e Young (1973), em *The New Criminology*, buscou-se desenvolver uma teoria social total do desvio. Nesse caso, pretendiam situar a biografia humana na história e na estrutura, fazendo um link da vida pessoal dos atores e das dinâmicas de configurações históricas e sociais. A proposta foi inquirir as origens do ato desviante dentro da estrutura da sociedade total (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 45).

Os britânicos tiveram, ainda, outra importante percepção: subculturas podem ser lidas como textos, que revelam a própria natureza do poder e desigualdade e a cultura popular pode ser mais relevante e reveladora que a alta cultura (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 46). Esse ponto é importantíssimo para a criminologia cultural que se atenta justamente com questões de cultura popular e procura sempre extrair os significados das representações da violência.

A contribuição britânica também se estendeu para as teorias do *labelling approach* que forma remodeladas com a teoria do pânico moral que permitiu a possibilidade de tornar com sentido as aparentes reações despreparadas e irracionais ao desvio das autoridades e do público (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 47).

A teoria do pânico moral foi desenvolvida por Cohen (2011), inicialmente em sua obra *Devil Folks and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, publicada pela primeira vez em 1972, em uma larga observação da mídia, crime e desvio. O pânico moral é entendido como o erro coletivo de compreensão. É um esforço coletivo desenfreado por jovens, mídia, empresários morais, agentes de controle e público.

Em geral, três dimensões do pânico moral precisam ser determinadas se a teoria pretender ser bem sucedida na relação de crime, desvio, mídia e percepção do público: (i) a simetria. A subcultura e o pânico moral – ação e reação – devem ser explorados e compreendidos de forma simétrica; (ii) A energia. Há, dentro de cada etapa e ação do processo, energia na atuação de todos os agentes; e (iii) o problema real e o significante real. O pânico moral não é uma mera ilusão. Importante, ainda, para a teoria é a compreensão de que, por trás de todo o exagero do pânico moral, uma questão significativa realmente existe (FERRELL; HAYWARD; YOUNG,

2008a, P. 48-50).

Todas essas epistemologias foram essenciais para a construção da criminologia cultural como é atualmente: uma criminologia que compreende não ser possível a compreensão do fenômeno criminal sem a observância de questões envolvendo emoções, significados e poder (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 51). Na atualidade, os mecanismos de pressão e alienação são muito mais amplos do que os explorados por Goffman (2007).

Hodiernamente, as espirais (fenômeno que será estudado ainda neste capítulo) da rejeição social são mediados pela mídia, opinião de experts, e pelo trabalho do sistema criminal de justiça, que conspira para a criação dos “demônios da sociedade” como são imaginados (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 52) (a atuação do sistema criminal será melhor explorada no próximo capítulo).

Nessas condições, que envolvem ainda situações de desordem e miscigenação principalmente em grandes centros urbanos, as criminologias ortodoxas não se demonstram suficientes. Torna-se necessária uma abordagem cultural que explore a representação massiva e a emoção coletiva, não uma criminologia que reduza a complexidade cultural à escolha racional atomizada (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 54).

Essa nova criminologia tem, por consequência, uma abordagem e uma metodologia diferente das outras teorias da criminologia. O funcionamento e a metodologia da abordagem, bem como a metodologia específica, deste trabalho, serão demonstrados no próximo tópico.

### **1.3 A imaginação criminológica – explorando a metodologia criativa da criminologia cultural**

A imaginação criminológica é uma obra de autoria de Young (2011) em que se faz uma abordagem da metodologia da criminologia. Baseada na clássica obra da sociologia – *The Sociological Imagination* de Mills (1959) – a ideia da análise é justamente desconstruir toda a ideia metodológica que permeou a criminologia ortodoxa e continuou se alastrando ao longo do século XX e XXI.

Young vê com grande negatividade a forma como os trabalhos de criminologia estavam sendo publicados. Apontou que esses estariam tratando a criminologia como uma ciência nomotética, utilizando-se de coletâneas de extensos dados e tirando conclusões sem a construção de qualquer teoria criativa capaz de fazer uma ponte lógica entre os dados coletados por pesquisa e as conclusões tiradas pelos trabalhos. Porém o próprio autor destaca a importância da criminologia cultural e sua metodologia que não se enquadram na metodologia das criminologias ortodoxas.

Nesse sentido, Ferrell, Hayward e Young (2008a, P. 171) afirmam, inclusive, que o método e a cultura dos pesquisadores deste campo da criminologia ortodoxa foram capazes de desumanizar os indivíduos e grupos criminológicos que pretenderam entender. Claramente, a preocupação dos autores é com a transformação de indivíduos e grupos sociais, dotados de

complexidade, em simples números e dados.

A criminologia cultural faz uma abordagem atenta à fenomenologia da vida social e do crime (KATZ, 1988), diferentemente da ortodoxa. Nessa última, a atuação humana é cibernética e mecanizada. Os agentes são apresentados como meros números que obedecem a probabilidades estatísticas de desvio. São utilizadas equações para demonstrar seus comportamentos. Enquanto isso, a criminologia cultural pretende entender os seres humanos como criativos e culturalmente inovadores, fazendo escolhas significantes e cometendo erros significantes (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 65).

Ferrell, Hayward e Young (2008a) apontam que duas abordagens dominam as criminologias ortodoxas: as teorias das escolhas racionais (*rational choice theory – RCT*) e positivismo. A primeira se atenta para o comum, ordinário, e a segunda para o mensurável.

Em ambas, observa-se a composição de narrativas simples em torno do crime. Para as teorias da RCT, o crime ocorre devido a uma escolha racional que avalia a oportunidade e os níveis de controle social. Essas teorias se esforçam no sentido de excluir a relação de crime com estruturas sociais, tornando o delinquente um calculador que age exclusivamente pautado em benefícios e estratégias (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 66).

As teorias positivistas, especificamente as teorias positivistas sociológicas, apontam as falhas, patologias no sistema, da desigualdade, falta de emprego e falta de capital social. Contudo, ao tratarem da ponte que liga esses fatores ao desvio, essas teorias não constroem o nexo lógico, apenas o presumem (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 66).

A RCT é tipicamente ligada ao regime neo-liberal enquanto a teoria positivista é relacionada com a social democracia de massa. Ambas as teorias se assemelham pelo determinismo de seus postulados. Young, Hayward e Farrel apontam, inclusive, que o mais adequado seria chamar a RCT de *Market positivism* no sentido de que seus postulados são verdadeiros determinismos positivistas ocasionados pela oportunidade de mercado. A teoria seria semelhante às escolhas racionais no mercado (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 66).

Os postulados das RCTs acabaram por criar algo ainda mais perigoso: sugestões de políticas públicas de controle criminal pautadas em gestão de risco e controle de recursos, reduzindo-se todo problema da criminalidade a questões gerenciais. Entretanto essas compreensões perdem qualquer chance de explicar o crime quando se está diante de delitos que não são patrimoniais e repletos de emoção humana, criatividade e “irracionalidade”. Um exemplo dessa situação é o próprio crime retratado em Três Anúncios para Um Crime que, como será visto ainda neste capítulo, foi um estupro enquanto a vítima era queimada até sua morte (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 67).

A criminologia cultural, pelo contrário, busca justamente compreender esses tipos de delitos dotados de uma carga emocional elevada. A abordagem acredita que as emoções subjetivas

e a textura das dinâmicas sócio-culturais inspiram vários crimes. O crime, nessa linha, é raramente banal e miserável, mas é sempre significativo. Esse processo de observância dos motivos do delito e da carga de emoção do delinquente será melhor tratado no terceiro capítulo deste trabalho.

A inserção da emoção na questão criminal, em oposição às abordagens das criminologias ortodoxas, é feita em dois passos: (i) primeiro, reconhece-se a importância da emoção humana no crime, na punição e no controle social; e (ii) segundo, deve-se entender o funcionamento das vidas emocionais compartilhadas e as fontes dos nossos estados emocionais (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 68).

A criminologia cultural pretende analisar a emoção não como uma série de estados emotivos uniformes, mas compreender a base fenomenológica das emoções, para localizá-las dentro das complexidades do pensamento, consciência, corpo, estética, situação e interação social (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 69).

Katz em duas obras (*seductions of crime* e *how emotions work*<sup>7</sup>) ajuda a estabilizar o foco fenomenológico na criminologia cultural e o desenvolvimento da dimensão emocional (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 70). O autor parte do princípio de que emoções são inequivocamente enigmáticas – são algo, definitivamente, fora de nosso controle. Contudo aparecem também como intimamente subjetivos. Indivíduos reagem diferentemente diante de cada acontecimento. Tendo em vista essas compreensões, o autor faz um questionamento para a criminologia cultural: “Se nós pessoalmente possuímos nossas emoções, por que não podemos ser completamente responsáveis por elas ?” (KATZ, 1999, P. 1-2).

A resposta proposta pelo próprio autor para essas perguntas tem três divisões. Primeiramente, as emoções são, ao mesmo tempo, projetos de narrativas responsivas-situadas e transcendentais-situadas. Isso significa dizer que as emoções realizam a construção da visibilidade social imediata e posterior do ser humano. Em segundo lugar, as emoções devem ser vistas como um processo de interação. Nesse ponto, o interesse de Katz é em como as pessoas moldam suas condutas emocionais de acordo com a interpretação e as respostas dadas a suas emoções pelos outros. Por fim, as emoções são uma metamorfose social, pois, enquanto as emoções pessoais mudam, a sensualidade das planilhas de ações mudam (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 70).

Katz prioriza uma abordagem em que primeiro se analisa as emoções como questões externas (*foreground*) para depois se atentar às questões de fundo (*background*) como poder, gênero, classe social e etnia. Sugere uma abordagem etnográfica que não se limite a meros questionários (FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 71).

A criminologia cultural, nesse sentido, interessa-se por uma análise das emoções causadas por imagens mediadas e representações coletivas do crime.

Assim, para a criminologia cultural, o ato de transgressão não é desprovido de sentido,

<sup>7</sup> (KATZ, 1999)

mas contem nele mesmo distintas emoções, atrações e compensações. Os motivos, para o cometimento de um crime, são mais amplos do que o rol de motivos das teorias ortodoxas da criminologia. Um trabalho relevante para a criminologia cultural no sentido da compreensão das razões do criminoso para cometimento do delito é o estudo do *edgework* (trabalho no limite) que será bem desenvolvido no terceiro capítulo(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 72).

Este trabalho pretende, inicialmente, demonstrar como os processos de reprodução cultural constituem a experiência do crime, *self* e a sociedade nas condições da modernidade tardia(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 81). Objetiva-se, ainda, demonstrar como crime e controle são refletidos na cultura popular, especificamente no cinema. As narrativas expostas pelo filme serão lidas como um texto, atribuindo-se significado aos seus detalhes, que serão meticulosamente apresentadas.

O trabalho de uma criminologia cultural que aborda uma narrativa é uma interrogação da história em procura de significado que revela algo a mais do que o explícito no filme(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 96). A busca é pelos detalhes, pelo fundo por trás das imagens. Logo, ponto fulcral da criminologia cultural é a construção de significado sobre problemas de crime, transgressão e controle(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 85).

A criminologia cultural em seu aspecto visual pretende demonstrar esses detalhes, expondo as situações de injustiça e desigualdade. Dessa forma, orientar aqueles que não são capazes de ver o que está por trás das narrativas das imagens do filme(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 187). E apresentar como os discursos dessa imagem se conectam com discursos de uma criminologia tipicamente da academia, muitas vezes da própria ortodoxa. De acordo com Ferrell, Hayward e Young (2008a, P. 192):

A meta da criminologia cultura é expor essa presença (desigualdade e injustiça) para aqueles que podem não ter percebido; dessa forma, ajudando nos mesmos e outros a entender e confrontar a cotidiana realidade da injustiça – com as ferramentas para atingir complementar essa comunicação liberatória para achar em métodos de observação atenta e análise compassiva<sup>8</sup>.

Portanto, a criminologia cultural demonstra-se importante por sua qualidade reflexiva, progressiva, moderna e pós-moderna, desenvolvendo teorias e ideias do passado, abarcando conceitos contemporâneos e métodos, inventando novos modelos híbridos dos dois(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 64). Essa característica fluida a permite se distinguir da criminologia ortodoxa presa a suas metodologias, que não são suficientes para um mundo contemporâneo globalizado com circulação de informações de forma intensa.

<sup>8</sup> No original: *Cultural criminology's goal is to expose that presence to those who might not notice it, thereby helping ourselves and others to understand and confront the everyday reality of injustice – with the tools for accomplishing this liberatory communication to be found in methods of attentive observation and compassionate analysis.*



#### 1.4 Criminologia cultural e os processos de significação

A construção do significado de crime e controle é um processo contínuo. A atribuição de significado não para no imediatismo da percepção do ato. Essa compreensão é extremamente relevante para a criminologia cultural, principalmente, na situação atual de festival midiático e espetáculo digital, onde a proliferação de informação ocorre de forma como nunca vista anteriormente(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 123).

Contemporaneamente, os criminólogos culturais não estudam apenas as imagens mediadas (como filmes, a mídia propriamente dita), mas também as imagens feitas das imagens as quais formam um verdadeiro *hall* de espelhos mediados(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 82). São criadas imagens a partir de imagens e a partir do reflexo da imagem, gerando uma mistura de significados diferentes do suposto original.

Baudrillard (2012) aponta que a sociedade, atualmente, é constituída em torno de signos e códigos reflexivos que possuem pouca ou, até mesmo, nenhuma referência a uma realidade distinta deles próprios(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 124). Os significados e os códigos que são reflexo de um ato acabam por se tornarem autônomos do próprio ato, como consequência de um mundo de hiper-realismo.

Enquanto diversos atos criminosos mantêm seu imediatismo, a cultura desses atos não se apresenta como uma entidade estática, mas como um solo de significados contestados de crime e criminalidade(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 124). Isso tudo se deve às características dinâmicas e fluidas da cultura como foram apresentadas neste trabalho.

Assim, criminosos e seus crimes parecem estar sempre em movimento pelas contradições da política econômica globalizada e, outras vezes, presos em sua própria representação mediada. O significado de crime, resistência e controle e os acordos de um esforço cultural e político continuam infinitamente imparáveis(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 124). Necessário, logo, observar esses movimentos culturais.

A velocidade da informação carrega forte importância para compreensão desse processo, sendo apontada por Paul Virilio (VIRILIO, 1986; VIRILIO, 1991) como principal foco de análise – a chamada cultura de velocidade. Para a criminologia cultural, entretanto, maior importância é dada para a própria natureza da circulação da informação. Isto é, releva a extensão em que o rápido movimento das imagens mediadas e dos picos de informação reverberam e voltam para si próprios, criando uma porosidade fluida de significado que define a vida da modernidade tardia, a natureza do crime e mídia(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 129).

A cultura contemporânea pode ser conceituada como uma série de *loops* em um processo contínuo em que a vida cotidiana se auto recria em sua própria imagem. Isso significa que, no mundo atual, o que está contido na base da realidade do crime, da violência e no cotidiano da justiça criminal é temerariamente confundido com sua própria representação. A fluidez dessa

cultura faz com que ela não carregue somente o significado do crime e criminalidade, mas que retorne para amplificar, distorcer e definir a experiência do crime e criminalidade propriamente dita(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 130).

O crime cometido terá, nessa linha, sua experiência modificada ao longo do tempo pela cultura que o definirá de modo a se confundirem. A abordagem da criminologia cultural abarca a cultura para realmente compreender o crime, porquanto ambos se tornam um só em um futuro próximo.

Em verdade, mais do que apenas retomar e dar sentido à experiência do crime, as dinâmicas do *looping* promovem o efeito da culturalização criminal em casos de grande repercussão. É o caso das diversas representações promovidas por documentários e filmes que redefinem a resposta dos julgamentos realizados pelo Judiciário anos depois de acontecidos(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 132).

Alguns *loopings*, ainda, não permanecem autocontidos como alguns curtos picos de retorno para eles mesmos. Estes se apresentam como contínua espiral em que há a realização de processos mais longos de atribuição de sentido coletivo sobre cultura e crime.

O movimento, neste caso, é mais caótico. Os *loopings* seriam apenas pequenos detalhes no todo das espirais. Como registrado por Cohen (2011), o significado coletivo de crime e desvio é definido não apenas uma vez, mas diversas vezes como parte de uma espiral amplificadora que percorre seu caminho para trás e para frente pelas narrativas da mídia, ação situada e percepção pública. Movimentando-se em espiral, o próximo *loop* de significado nunca retorna, direcionando-se a novas experiências e percepções enquanto ecoa, ou desfazendo, em outras situações, significados e experiências já construídos(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 133).

A compreensão do dinamismo em espiral é essencial para os processos de significação dentro da criminologia cultural. Exemplo disso é a questão da guerra às drogas e da guerra ao terror. Como citado neste trabalho, a guerra às drogas nos Estados Unidos se iniciou com o esforço de empresários morais na década de 1930 para criminalização da maconha. Na época, artigos e a mídia foram levantados para pressionar o legislativo e conseguir criminalizar o uso recreativo da droga.

Esse movimento não se manteve inerte desde então. O deslocamento em espiral continuou por levar a questão a diversos campos e distintos processos de atribuição de sentido, dando inúmeros novos significados. As diversas produções culturais cinematográficas vem retratando o problema das drogas de inúmeras maneiras: hora como o verdadeiro mal da sociedade e hora demonstrando que haveria apenas preconceito por trás do uso recreativo das substâncias.

O assunto, também, está em alta em Poderes Legislativos de diversos países que passam por legalização de drogas (como alguns estados dos Estados Unidos e Uruguai), além de países

em que se discute a constitucionalidade da proibição de uso recreativo de drogas como no Brasil<sup>9</sup>.

Contudo, como apontam Ferrell, Hayward e Young (2008a, P. 136), após os eventos do *World Trade Center*, que deram início à guerra ao terror, o movimento contra as drogas começou a relacionar drogas e terrorismo, indicando um nexo de causalidade entre uso de drogas recreativo e atos de terror.

Um empreendimento moral iniciado no século XX para proibir a prática do uso recreativo de uma substância deu a origem a uma forçada correlação entre as drogas e o terrorismo anos depois. Assim como um crime cometido na década de 1990 desencadeou anos de protesto por meio de *outdoors*, que inspiraram um filme em 2017, que inspirou protestos em 2018.

Em todos esses casos, a cultura mostrou seu dinamismo e sua fluidez, expondo a importância da compreensão de seus movimentos de atribuição de significado em *looping* e espiral, em que, além de retomar e resignificar as experiências criminais ocorridas em momento anterior, a cultura redireciona a atribuição de significado em vários outros movimentos que não retomam o ponto inicial.

Portanto, necessário é o esforço de retirar o sentido por trás da representação criminal – no caso deste trabalho, de um filme. Dentro de um longo processo de espirais, onde o significado é construído, deve-se expor o que está por trás dos detalhes. Os discursos presentes nestes se correlacionam com típicos discursos da criminologia acadêmica como será demonstrado no próximo tópico.

## 1.5 Criminologia e Cinema

Tendo como base a imaginação criminológica exposta neste capítulo – necessidade de desenvolvimento de uma forma de pensar a criminologia que seja criativa e original –, importante se mostra a adoção de novas compreensões sobre conceitos antigos. Uma delas é a ideia de que as teorias da criminologia não são produzidas apenas pela academia científica (RAFTER; BROWN, 2011, P. 1 ).

Ora, se à representação do crime é dada tamanha importância na contemporaneidade, em que crime se confunde com a própria cultura, não se poderia deixar de reconhecer a essencialidade dos discursos formados por essas representações.

Nesse sentido, a cultura popular cria seus próprios discursos, paralelos aos das criminologias acadêmicas, mas que podem acabar indo de encontro aos delas. Neste último caso, releva não somente observar os discursos acadêmicos presentes nos filmes, mas também, reconhecer como a cultura popular pode expandir essas teorias formais que se relacionaram com as criadas no filme (RAFTER; BROWN, 2011, P. 2).

As teorias das criminologias acadêmicas não podem ser monopolizadoras dos discursos

<sup>9</sup> (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL DO BRASIL, 2012)

da criminologia, pois isso significaria entregar a elas a questão da representação e disposição do crime(RAFTER; BROWN, 2011, P. 2). A criminologia popular, imersa nos filmes, permite ao público a exploração e desenvolvimento sobre diversas teorias criadas por eles e por teorias tipicamente acadêmicas (às vezes, as teorias do filme se confundem com as acadêmicas)(RAFTER; BROWN, 2011, P. 4).

Os discursos dessas teorias populares têm como destaque a característica de retratação de discursos sobre crime e vitimização de forma que a criminologia científica não consegue fazer. Isso porque, como mencionado, indissociável é o crime de sua imagem e significado(RAFTER; BROWN, 2011, P. 5).

Não obstante a isso, filmes não são apenas criadores de pontos focais de cultura e reprodutores de textura emocional de modo que a criminologia formal não consegue. Em verdade, as imagens organizam o mundo e suas representações são essenciais para a vida atual. Elas moldam a forma como se pensa sobre crimes, principalmente sobre aqueles que despertam forte reação emocional, e formula-se políticas públicas. As crenças sobre determinados crimes estão intimamente relacionadas com imagens utilizadas pela cultura popular para bombardear a sociedade de conteúdo(RAFTER; BROWN, 2011, P. 5).

Os filmes auxiliam na construção mais efetiva da dimensão emotiva dos crimes, evidenciando toda agonia, reação e adrenalina por trás do ato. Diversas obras cinematográficas têm trazido visões controvertidas e críticas sobre discursos criminológicos das academias que circulam tranquilamente na cultura popular, sendo apresentados em múltiplas perspectivas.

Uma obra que traz notavelmente diversos discursos criminológicos, nesse contexto, é o *Três Anúncios para um Crime*. O filme formula diversos discursos criminológicos que se relacionam com discursos da academia. Bota em xeque alguns discursos e crenças da criminologia ortodoxa. Retira a ideia de um bem e mal da sociedade, dentre outras retratações. O restante deste trabalho será destinado à, primeiramente, fazer uma breve resenha do filme e, nos próximos capítulos, demonstrar os nuances da obra, focando em dois dos quatro componentes do crime: o Estado e o Ofensor.

## **1.6 Os três anúncios de Mildred**

O filme *Três Anúncios para um Crime* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, no original), de Martin McDonagh, estreou em 2017 e obteve recepção positiva da crítica especializada, recebendo: dois Oscars (melhor atriz principal para Francis McDormand e melhor ator coadjuvante para Sam Rockwell); quatro Globos de Ouro (melhor filme de Drama e melhor roteiro de cinema para Martin McDonagh, melhor atriz em filme de Drama para Francis McDormand e melhor ator coadjuvante no cinema para Sam Rockwell); cinco BAFTA's (Melhor Filme, Melhor Filme Britânico e Melhor Roteiro Original para Martin McDonagh, melhor atriz para Francis McDormand e melhor ator coadjuvante para Sam Rockwell), dentre outras

inúmeras premiações<sup>10</sup>.

Destaques no filme foram o roteiro original feito pelo diretor e as atuações excepcionais exibidas. Interessante notar que a obra é britânica e conta uma narrativa sobre uma pequena cidade norte-americana. Trata-se, dessa forma, de uma visão “de fora” sobre a vida daqueles que estão “dentro”.

O filme se inicia com Mildred Hayes (Francis McDormand) nos arredores da cidade observando 3 *outdoors* aparentemente disponíveis para utilização por estarem abandonados. Ela se direciona à empresa publicitária de Red Welby (Caleb Landry Jones) que possui o domínio dos anúncios e pergunta o que a lei proibiria de ser colocado neles. Red reconhece Mildred como a mãe de Angela Hayes (Kathryn Newton) uma adolescente que foi brutalmente assassinada.

Mildred aluga os *outdoors* e contrata funcionários para realizar a pintura deles. O policial Jason Dixon (Sam Rockwell) passa pelo local e visualiza que estariam sido publicados os detalhes do crime sofrido por Angela e provocações à polícia e principalmente ao chefe Bill Willoughby (Woody Harrelson), que não teriam sido capazes de achar o criminoso. Dixon se irrita e enfrenta os funcionários de Mildred que são todos negros e parecem já conhecer negativamente Dixon por sua atuação aparentemente preconceituosa.

Willoughby e Cedric (Zeljko Ivanek), outro policial, direcionam-se ao escritório de Red para questiona-lo sobre os anúncios, já que Dixon foi impedido de ir por eles. Welby, por sua vez, responde que não haveria qualquer violação a direitos e que os anúncios iriam ser mantidos. Willoughby, interrogando Red, descobre que os anúncios seriam de Mildred, como suspeitava, mas não consegue suspende-los.

Dixon se irrita e discute com Cedric pela incapacidade deles em conseguir retirar os anúncios e sai atrás de Red. Cedric questiona Willoughby do motivo de manter um torturador como Dixon na polícia. Ele responde, mesmo sem acreditar em sua resposta, que não haveria evidência suficiente deste crime pelo qual Dixon é acusado.

Sendo segurado e ameaçado por Dixon para retirar os anúncios, Red o critica, afirmando que pensava que Dixon apenas torturava negros.

Apesar de se localizarem em uma estrada abandonada, Mildred dá repercussão aos *outdoors* por intermédio da mídia. Além de mostrar os anúncios, Mildred critica duramente a polícia verbalmente.

Willoughby resolve conversar com Mildred para tentar resolver o impasse. Alega que tem feito tudo o que lhe foi possível fazer para encontrar o criminoso, contudo o crime não teria solução por mais que ele desejasse. Mildred debate e aponta soluções controversas para a

<sup>10</sup> O filme ainda foi indicado para outros cinco oscars (melhor filme e melhor roteiro original para Martin McDonagh, melhor ator coadjuvante para Woody Harrelson, melhor trilha sonora original para Carter Burwell e melhor montagem para Jon Gregory), dois globos de ouro (melhor diretor para Martin McDonagh e melhor trilha sonora original para Carter Burwell) e quatro BAFTA's (melhor ator coadjuvante para Woody Harrelson, melhor direção para Martin McDonagh, melhor fotografia para Ben Davis e melhor montagem para Jon Gregory).

resolução do crime e não se sensibiliza com a situação de Willoughby que tem câncer e pede que ela não suje sua reputação em seus últimos momentos de vida.

Em um bar, Dixon continua provocando Welby para que retirasse os anúncios e são encontrados por Mildred que não abaixa a cabeça para Dixon e aparentemente o amedronta.

Mildred chega em casa após o bar e encontra o Padre da igreja que costumava frequentar conversando com seu filho. O clérigo questiona Mildred sobre sua atuação e ela rebate os argumentos com raiva, expulsando-o de sua casa.

Na delegacia, Willoughby incomodado pede a Dixon que pegue os arquivos do caso Hayes para achar o criminoso. Ele pergunta ao chefe se seria o caso de Mildred Hayes, pois haveriam reclamações sendo feitas pela população contra os anúncios, ou caso de Angela Hayes que seria a vítima do assassinato propriamente dita. O chefe incomodado com a incompetência de Dixon diz que seria obviamente o caso de Angela e seguem ao local do crime para retomar as investigações.

Um dos cidadãos que reclamou na delegacia foi por coincidência o dentista que Mildred foi se consultar. Ele demonstrou a intenção de prejudicar Mildred, tentando extrair seu dente sem necessidade. Ela reage, agride o odontologista e é levada à delegacia.

Na delegacia, Mildred é interrogada por Willoughby e Dixon que se sentem, nesse momento, como em situação de superioridade. Mildred brinca com a polícia dizendo que não haveria prova do ocorrido e Willoughby devolve os questionamentos afirmando que não haveria provas, também, de que Mildred sofria violência por seu ex-marido como ela alegava. Ela é liberada, após, acidentalmente, Willoughby ter tossido sangue nela, em virtude do estágio que se encontrava o câncer.

Em efeito flashback, é mostrado o pretexto do crime violento sofrido por Angela. Mildred discutiu com ela, proibindo-a de utilizar o carro da família. Na sequência, a menina saiu estressada de casa andando e acabou sendo surpreendida pelo criminoso.

Enquanto Mildred e seu filho tomam café da manhã, o ex-marido de Mildred aparece. Ele critica Mildred pelos anúncios e tenta a agredir, mas seu filho a defende da agressão. Ela alega que os anúncios deixavam o crime em destaque na mídia, de modo que iriam auxiliar na perseguição dele. Seu ex-marido, contudo, não acredita em benefícios dos anúncios.

Dixon, em sua casa, percebe-se em situação de impotência por não saber o que fazer contra os *outdoors* que manchavam a reputação da polícia. A mãe de Dixon, alcoólatra, sugere a ele que se vingue de Mildred, afetando o ciclo de amizade dela. Ele acata a sugestão e prende Denise, amiga de Mildred, que é negra, por suposto uso de maconha. Ela se irrita com Dixon, porém não tem poder para retirá-la do cárcere.

Willoughby aproveita um dia com a família sem preocupações com o caso de Angela Hayes. Contudo reconhecendo a impossibilidade de uma cura de sua doença terminal, ao final,

suicida-se no celeiro da casa para evitar que a família tivesse que encarar a luta contra o câncer junto com ele. Ele deixa cartas para a família, Dixon e para Mildred Hayes.

Dixon surta ao saber da morte do amigo e espanca Red Welby, arremessando-o de seu escritório, e agride Pâmela, secretária de Red, para descontar sua raiva. Ao entrar na delegacia, percebe que há um novo chefe de polícia, que é negro, e que o demite pelas agressões contra Red e desobediência.

A morte de Willoughby repercute pela mídia que faz sugestões quanto a uma possível ligação dos anúncios de Mildred com o suicídio.

Um homem misterioso entra na loja em que Mildred Trabalha e a ameaça. Ele diz ter sido o autor do crime contra Angela, mas nega posteriormente gerando dúvidas nela e no espectador do filme. Mildred fica abalada e, antes que alguma agressão ocorresse, a esposa de Willoughby entra em cena e entrega uma carta a Mildred escrita pelo ex-chefe da polícia.

Na carta, Willoughby diz a Mildred que se lamenta por não ter encontrado o criminoso. Além disso, aponta que, de forma alguma, os anúncios teriam relação com seu suicídio. Disse ainda que tinha ajudado Mildred a apagar os anúncios por mais alguns meses para continuar o jogo que a boa estratégia dela tinha criado.

Mildred vê seus *outdoors* pegando fogo e suspeita de Dixon. Com raiva, ela incendeia a delegacia, entretanto Dixon estava dentro do estabelecimento, lendo a carta escrita por Willoughby a ele. A carta sensibiliza Dixon que percebe que faltava compaixão em sua atuação e ele salva o caso de Angela do incêndio para garantir que algum dia o criminoso pudesse ser pego. Mildred se arrepende de seus atos e consegue não ser acusada pelo incêndio da delegacia graças a James (Peter Dinklage), conhecido como o anão da cidade, que tem interesse por Mildred e testemunha a favor dela.

Após, os funcionários que colocaram os anúncios para Mildred e amigos dela a ajudam a recolocar os anúncios.

Em um bar, Dixon, ainda se recuperando das queimaduras, escuta um homem falando sobre uma atrocidade que cometeu. O crime era idêntico ao sofrido por Angela Hayes e o homem era o mesmo que havia encarado Mildred no filme (contudo Dixon não sabia que o homem já havia provocado Mildred). Estrategicamente, Dixon anota a placa do carro do sujeito do lado de fora do bar, consegue retirar uma amostra genética do homem o arranhando (sofre agressões do homem por isso), e leva as informações ao chefe de polícia, contando, posteriormente, a Mildred que surgira uma esperança em pegar o delinquente.

O policial, contudo, diz que não seria o homem o culpado, pois ele teria um alibi: estava em algum país servindo pelas forças armadas. Dixon se decepciona e vai até Mildred para contar do criminoso.

Ele conta a ela que pode ser que o homem não seja culpado pelo crime, mas que, com

certeza, é culpado de algum crime. Os dois saem juntos à busca do homem e o filme se encerra com final aberto em que ambos se dirigem ao criminoso.



## 2 SEGUNDO ANÚNCIO – OS DILEMAS DE WILLIAM WILLOUGHBY

O vértice do quadrado do crime do Estado é destacada de forma especial em relação à polícia em que se demonstra toda seletividade, em sua atuação, e complexidade.

A instituição, em Três Anúncios para Um Crime pode ser representada pelo *Chief Willoughby* e *Dixon*. O filme dá amplo destaque aos dois personagens que, como visto, receberam indicações ao oscar, culminando com a vitória de *Sam Rockwell* (*Dixon*).

O destaque dos dois não parece, contudo, mero acaso dentro dos discursos criminológicos produzidos pelo filme. Em nenhum momento do filme, há a apresentação de juizes, promotores, legisladores ou outros membros do sistema criminal. O componente do crime “Estado” é totalmente institucionalizado na figura exclusiva da polícia.

De um lado, tem-se *Dixon* que é a personificação de toda cultura preconceituosa da polícia, bem como de seu mal funcionamento e métodos violentos. Do outro, tem-se *Willoughby* que representa o respeito da instituição, bem como a inércia dela diante da solução de problemas internos notórios.

Dessa forma, *Willoughby* enfrenta verdadeiros dilemas no filme que serão abordados neste subcapítulo, extraindo-se os detalhes por trás dos principais discursos criminológicos produzidos pelo filme a respeito da instituição da polícia como pilar do componente Estado do Quadrado do Crime. Demonstrar-se-á, também, que os discursos produzidos estão de acordo com diversos discursos das criminologias acadêmicas.

### 2.1 A subcultura do preconceito e violência da polícia Willoughby e como justificá-la

Mildred se direcionando ao padre da igreja da cidade:

“ainda que voce soubesse nada sobre e ainda que voce estivesse apenas parado na esquina cuidando da sua própria vida, o que essas novas leis disseram foi que você continuaria culpado. Você continuaria culpado, pelo simples ato de ter se juntado a esses *Cripz* ou *Bloodz* em primeiro lugar. O que me faz pensar, padre, que todo esse tipo de situação é basicamente como seus garotos da igreja, não é? Vocês têm suas cores, vocês possuem seu clubinho, vocês são, mais precisamente, uma gangue”<sup>11</sup>.

Com efeito, por mais que, nessa cena, Mildred expulse o padre, que é representante da Igreja, de sua casa, ela tem grandes implicações para a forma como se constroem os discursos da subcultura policial dentro do filme. *Cripz* e *Bloodz* foram gangues famosas que predominavam em Los Angeles. Pelo discurso que se construiu no filme, a influência delas alterou as leis

<sup>11</sup> No original: *even though you didn't know nothing about it, and even though you may've just been standing on a streetcorner minding your own business, what these new laws said was you're still culpable. You're still culpable, by the very act of joining those Crips, or those Bloods, in the first place. Which got me thinking, Father, that whole type of situation is kinda like your Church boys, ain't it? You've got your colors, you've got your clubhouse, you're, for want of a better word, a gang.*

locais<sup>12</sup> a respeito da culpabilidade por atos de gangues, transferindo-se a culpa a todos os membros delas ainda que não tenham tido conhecimento ou participação nos atos dos outros integrantes. Nesse sentido, a protagonista associa os membros da Igreja às gangues, apontando que eles, assim como os *Cripz* e *Bloodz* teriam suas cores e clubinho que os identificaria.

Dessa forma, a responsabilidade de qualquer ato ilegal ou imoral cometido por qualquer membro da Igreja seria, também, atribuída ao padre, embora ele não tivesse ciência deles, pelo simples fato de ter entrado para a gangue. Esse discurso pode ser analogamente aplicado à polícia em *Três Anúncios para Um Crime*.

Willoughby não se apresenta como um policial violento, preconceituoso e mal visto pela sociedade e pela própria polícia. Em verdade, é a personificação do respeito e admiração da Instituição. Entretanto, mesmo que não tenha torturado negros ao longo do filme ou espancado Red, como fez Dixon, Mildred o acusa por meio dos *outdoors*. Isso porque Willoughby era não apenas membro da “gangue” policial, mas também o chefe da Instituição. Logo, pelos discursos criminológicos produzidos pelo filme, ele teria responsabilidade pelos atos da instituição.

Essa abordagem das características de uma gangue, feita pelo filme, se enquadra justamente nos estudos da criminologia acadêmica a respeito das teorias das subculturas. Essas teorias, como visto, tiveram foco nos estudos de Cohen (1955) sobre delinquência juvenil. Vale ressaltar, primeiramente, que, para essas teorias, a cultura deve ser vista como atividade, inovação e criatividade humana.

Cohen percebeu as subculturas nas gangues juvenis estudadas por ele. Identificava os grupos como jovens que se reuniam constantemente e possuíam estrutura hierárquica, bem como critérios de admissão. Ele reconhecia a subcultura como um sistema de crenças e valores surgidos por interação com outros jovens em situação semelhante que combatiam problemas causados pela cultura dominante (ANITUA, 2008, P. 499).

Além disso, o agir dos participantes da subcultura, mais do que apenas obter uma solução diante de uma sociedade que não dispõe de meio a todos para o atingimento do modelo social almejado, como proposto em Merton, e do que o contato diferencial como método de aprendizado e interação entre os membros do grupo, era expressivo. Isso significa que o agir com as soluções das subculturas não seriam apenas atos utilitários para atingir um objetivo específico. Na realidade, representava o atingimento de *status* e respeito dentro do grupo que, como visto, não possuía os mesmos valores da cultura dominante (ANITUA, 2008, P. 500-502).

As teorias da subcultura foram remodeladas por diversos estudos posteriores como os estudos de Cloward e Ohlin (1960). Diferentemente de Cohen, os autores perceberam que nem todos gostariam de realizar o sonho americano, atingir o modelo social. Haveria grupos subculturais diferentes. Essas peculiaridades estariam atreladas em sua totalidade ao meio social

<sup>12</sup> Destaca-se, aqui, que, nos Estados Unidos da América, onde se passa o filme, a competência legislativa para matéria penal não é exclusiva da União. O que, no modelo federativo adotado por eles, permite divergência da matéria pelos Estados.

onde as congregações surgem (ANITUA, 2008, P. 504-506).

As abordagens das subculturas tipicamente analisam esses grupos das perspectivas das contradições de uma sociedade capitalista excludente que não proporciona possibilidades igualitárias para se alcançar as metas da cultura predominante, o que pode, aparentemente, afastar a possibilidade de reconhecimento de subculturas policiais no filme. Contudo deve-se lembrar dos processos de reconstrução de sentido apresentados no capítulo posterior. O sentido do fato é alterado por movimentos de espirais que não apenas retomam um fato pretérito, mas o direcionam a novos pontos, nunca retomando ao ponto inicial.

Essa reconstrução de sentido é feita nos discursos produzidos pelo filme. Mildred fala de características das gangues as intitulando de cores e clubinhos, enquanto Cohen levanta a reunião constante dos membros, a hierarquia, que, embora não tenha sido falada no filme, é fato notório que ela existe na Igreja, e os critérios de admissão que podem se relacionar com as “cores”, por serem padrões obrigatórios a serem adotados para fazer parte do grupo.

As características levantadas pelo discurso de Mildred são verificáveis na própria polícia como visto ao longo do filme. Dixon se apresenta como preconceituoso desde o início do filme quando percebe que estão pintando *outdoors* contra Willoughby e a polícia. Além disso, o filme demonstra que outros membros da polícia (como Cedric) e a própria sociedade (como Mildred quando o questiona sobre o negócio de tortura de negros) reconhecem que Dixon é racista.

Ademais, quando Willoughby conversa com Mildred, após prendê-la por agressão contra o dentista, fica comprovado que Dixon não é um caso de racismo isolado dentro da instituição. Segundo o chefe de polícia: “se você se livrasse de todo policial com leves tendências racistas você ficaria com três policiais e todos eles odiariam bichas. Então, o que você pode fazer, sabe?”<sup>13</sup>

Ironicamente, após a morte de Willoughby, o policial que assume como novo *chief* da polícia é um negro que não pertencia ao batalhão. Nessa cena, todos os policiais olham para o novo *chief* com desconfiança e incômodo (principalmente Dixon que até mesmo se pronuncia: “você tem que estar de brincadeira comigo”), pois todos os policiais na delegacia eram brancos e, como já demonstrado, tinham tendências racistas e preconceituosas.

Instantes antes de entrar na nova delegacia que tomara conta, o novo *chief* vê Dixon agredindo Red em frente à instituição. Ao entrar, questiona Dixon sobre os ferimentos em suas mãos. Ele, por sua vez, responde que estaria fazendo o de sempre: “espancando um pouco enquanto jogava algum cara pra fora da janela”<sup>14</sup>.

Em resposta, o novo *chief* diz que nunca ensinaram isso a ele na academia (de polícia) e

<sup>13</sup> No original: *if you got rid of every cop with vaguely racist leanings you'd have three cops left and all of them are gonna hate the fags. So what you gonna do, you know?*

<sup>14</sup> No original: *banged up a little bit, while I was throwing some guy out a fucking window, you know the usual*

Dixon sorri, falando “mas que droga de academia você frequenta? E, após mais um desrespeito, Dixon é demitido da polícia.

Fica claro, por essa cena, que o filme construiu em relação à polícia uma visão de que a subcultura do preconceito e da violência da polícia local não seria apenas fruto isolado de um policial descontrolado - embora Dixon seja um dos focos do filme -, mas de um aprendizado institucionalizado. Afinal, a academia de polícia é requisito para entrada no grupo, na gangue.

Não obstante a isso, ao longo do filme ocorre situação de reconhecimento do espectador com o personagem de Willoughby (até mesmo uma catarse com seu súbito suicídio) e com Dixon, mesmo sendo improvável no começo do filme. Como o filme conseguiu provocar essa quebra do bem e mal, causando indentificação e compreensão dos membros de uma subcultura violenta e preconceituosa como a polícia no filme?

De início, o filme aborda a vida pessoal de Willoughby e Dixon com detalhes profundos, afastando a ideia de que seriam meros vilões de um filme. Isso é facilmente demonstrável quando Willoughby se apresenta como um bom pai e marido, e não compra briga com Mildred - em verdade, ele realmente pretende ajuda-la -, e é mostrada a doença terminal que é enfrentada por ele. No caso de Dixon, sua colocação como vilão do filme é desfeita no momento em que ele inicia a leitura da carta deixada a ele, enquanto a delegacia é incendiada e, posteriormente, salva o caso de Angela do incêndio. Na carta, é exposto o motivo que supostamente fez Dixon agir com agressividade: uma infância complicada pela morte de seu pai.

Outra técnica utilizada foi a desconstrução ou correição dos discursos das teorias das subculturas por intermédio dos discursos dos personagens que reconheciam os erros e defeitos da polícia e próprios. Embora se reconhecessem as falhas, elas foram, ao longo do filme, justificadas, retirando-se a culpa, principalmente, por Willoughby.

Esse discurso interage com o discurso da teoria das técnicas de neutralização de Sykes e Matza que, como vista no capítulo anterior, reformulou o pensamento das teorias das subculturas, afastando a ideia do distanciamento da cultura dos membros das subculturas e da cultura geral. Os autores analisaram grupos de jovens condenados e verificaram que eles reconheciam os valores gerais da sociedade e sabiam identificar precisamente a diferença entre o comportamento desviado e aquele que se amolda a fins corretos ou não (ANITUA, 2008, P. 507).

A razão definitiva para a ocorrência dos comportamentos desviantes dos delinquentes seria a utilização das técnicas de neutralização, que resolvem o conflito entre normas e valores e motivações sociais e individuais para delinquir. A neutralização opera contra a reação posterior à conduta, para se eximir da culpa, e contra as normas de controle social que poderiam impedir a prática dos atos. Em geral, segundo Anitua (2008, P. 507), os autores propuseram as seguintes técnicas como mais usuais:

a exclusão da própria responsabilidade ('me vi obrigado a fazer aquilo', 'foram as circunstâncias que atuaram contra a minha verdadeira vontade'); a negação da condição

de ilícito ('não fiz nada realmente de mau', 'a proibição não tem sentido, pois trata-se de algo sem importância'); a negação da vítima ('o cara merecia', 'não fiz mal a ninguém, é só uma empresa gigante'; a condenação dos que condenam ('são todos uns hipócritas', 'os juízes e is oikucuaus são corruptos'); ou a remissão a instâncias superiores ('não podia decepcionar os meus amigos, 'me mandaram fazer').

No caso do filme, o significado das técnicas é alterado pelos discursos da representação cinematográfica para se amoldar aos atos da polícia. Dentro das típicas técnicas apontadas, a que mais estaria em ressonância com as utilizadas no filme seria a “exclusão da própria responsabilidade”. Isso porque Willoughby afasta diversas vezes sua culpa, direcionando-a ao sistema que seria o verdadeiro responsável por todos os problemas e, também, seria imutável.

Nesse sentido, retomam-se as seguintes cenas: (i) diálogo de Willoughby com Mildred após o interrogatório dela em sede policial por agressão ao dentista em que o policial diz que reconhece a tendência racista de Dixon, porém seria impossível acabar com o racismo dentro da instituição; (ii) a carta de Willoughby a Dixon que demonstra que Dixon não seria um vilão, mas apenas alguém que teve uma infância complicada; (iii) e o diálogo entre Mildred e Willoughby em que o policial a questiona pelos *outdoors* e diz que faz de tudo para pegar o criminoso, entretanto o sistema o impediria de encontra-lo por falta de provas (esse último diálogo será melhor abordado ainda neste capítulo).

Ademais, no caso de Dixon, ele reconhece suas falhas após a leitura da carta de Willoughby. Recuperando-se das queimaduras no hospital, Dixon pede desculpas a Red, que se encontrava internado no mesmo quarto, por ter jogado-o da janela.

Dessa forma, os discursos construídos pelo filme, na mesma medida que supõem a existência de uma verdadeira subcultura policial, movida por uma cultura diferente da majoritária, faz uma ruptura com a mesma ideia, expondo que os próprios policiais reconheciam os erros e falhas de sua instituição e atuação.

As técnicas de neutralização, contudo não são utilizadas por todos os policiais do filme. No caso de Dixon, em nenhum momento, ele faz uso das práticas para negar sua responsabilidade, apesar de reconhecer como equivocados determinados comportamentos que tem ao longo do filme.

O que motivaria, então, a atuação da polícia de Willoughby no filme? Essa pergunta é amparada amplamente pelos discursos construídos pela representação. Logo, o próximo tópico será dedicado à essa pergunta e os discursos produzidos para responde-la.

## 2.2 O que fazer com os anúncios? A tolerância zero a favor da sociedade?

Mãe de Dixon, enquanto ingere bebida alcoólica, direcionando-se a ele<sup>15</sup>:

<sup>15</sup> No original:

Mãe de Dixon, enquanto ingere bebida alcóolica, direcionando-se a ele

– Falando de crianças mortas, o que está acontecendo com a garota dos anúncios?

Dixon a ela respondendo:

– Ah aquela imbecil não quer escutar a razão. Ela é dura como uma bota velha !

–Ah, então por que você não a ferra por meio dos amigos dela?

–Hã?

– Você sabe, por que não ferra com os amigos? Pegue ela dessa forma. Ela tem amigos que você pode ferrar?

Essa cena trata com ironia, como outras inúmeras no filme, a motivação da polícia em Três Anúncios para Um Crime. A mãe de Dixon, alcóolatra, orienta o filho sobre como agir em seu papel de policial. Ele acata a estratégia da mãe e, na cena posterior, prende Denise, amiga de Mildred, que é negra, por posse ilegal de maconha.

Ora, o filme apresenta a motivação da polícia como diametralmente distinta da motivação da polícia típica das criminologias ortodoxas, principalmente das funcionalistas. Para essas últimas, a atuação policial seria uma reação natural do sistema para estabilização das expectativas normativas geradas pelo descumprimento da norma penal. A polícia atuaria para manter a sociedade unida, obrigando o cumprimento da norma. O descumprimento da norma, por sua vez, estaria atrelado à ausência da cultura; à inadequação ao sistema.

As típicas teorias ortodoxas, contudo tendem a tornar a atuação policial cibernética. Sua motivação seria sempre no sentido da contenção dos comportamentos inadequados daqueles que não teriam internalizado as pautas, não possuindo a cultura daquele sistema.

Os discursos produzidos pelo filme a respeito da orientação da polícia não se apresentam da forma como as teorias ortodoxas os produzem. A polícia de Willoughby é muito mais criativa e não se orienta de modo apenas a corrigir os atos dos desviantes.

Nessa linha, nota-se que, ao longo do filme, diversos atos que poderiam ser concebidos como delito não foram marcados como tal e seus agentes não foram punidos na forma prescrita pela lei. Por meio dessa tabela, verificar-se-á a quantidade de atos que passaram despercebidos ou foram ignorados pela polícia na obra:

**Tabela 1 – Crimes em Três Anúncios Para um Crime**

---

– *Talking of dead kids, what's happening with the Billboard lady?*

Dixon a ela respondendo:

– *Oh that cooze won't listen to reason. She's as tough as an old boot!*

– *Oh. Why don't you just fuck her over thru her friends then?*

– *Huh?*

– *Y'know, why don't you fuck her friends over? Make her come around that way. Has she got some friends you could fuck over?*

Personagem	Ações	Possíveis delitos	Consequência (s)
Mildred	<p>1. Agressão ao dentista: furo no dedo dele por meio de serra utilizada para extração de dente;</p> <p>2. Xingamentos direcionados à jornalista que especulava sobre as influências dos outdoors no suicídio de Willoughby;</p> <p>3. Direção de veículo automotor sob efeito de bebida alcoólica;</p> <p>4. Agressão aos adolescentes que arremessaram um copo no carro;</p> <p>5. Incendiamento da delegacia;</p> <p>6. Lesões causadas a Dixon pelo incêndio.</p>	<p>1. Lesão corporal leve;</p> <p>2. Possível injúria e/ou difamação;</p> <p>3. Crime de dirigir sob efeito de álcool;</p> <p>4. Lesão contra aos adolescentes;</p> <p>5. Crime de incêndio e possivelmente tentativa de homicídio de Dixon por dolo eventual;</p> <p>6. Lesões gravíssimas culposas causadas a Dixon.</p>	<p>1. Direcionamento de Mildred à delegacia e liberação dela sem consequências após interrogatório;</p> <p>2. Sem consequências e ação policial;</p> <p>3. Sem consequências e ação policial;</p> <p>4. Sem consequências e ação policial;</p> <p>5. Sem consequências e apenas algumas perguntas feitas a Mildred pelo chefe de polícia que assumiu no lugar de Willoughby;</p> <p>6. Sem consequências e ação policial.</p>
Dixon	<p>1. Espancamento de Red Welby e arremesso dele pela janela;</p> <p>2. Agressão à Pâmela;</p> <p>3. Lesão corporal leve para obtenção de DNA do suposto criminoso.</p>	<p>1. Diante da extrema periculosidade das agressões, pode se considerar como tentativa de homicídio;</p> <p>2. Lesão corporal possivelmente grave em virtude da permanência do dano causado;</p> <p>3. Lesão Corporal leve.</p>	<p>1. Sem consequências e ação policial;</p> <p>2. Sem consequências e ação policial;</p> <p>3. Sem consequências e ação policial.</p>

Personagem	Ações	Possíveis delitos	Consequência (s)
Willoughby	1. Abuso de autoridade, quando ameaça Mildred, após a agressão dela contra o dentista, para que retire os <i>outdoors</i> , pois seu objetivo seria apenas o de acabar com a vida dela;	1. Crime de abuso de autoridade.	1. Sem consequências e ação policial.
Denise	1. Porte de Maconha.	1. Porte ilegal de drogas.	1. Prisão de Denise pela polícia e sua manutenção pelo Juiz por se tratar de crime inafiançável quando foi reincidente específico.
Ex-marido de Mildred	1. Violência doméstica contra Mildred; 1. Destruição dos <i>outdoors</i> de Mildred.	1. Lei Maria da Penha; 2. Crime de incêndio, pois a destruição foi por meio de queimada.	1. Sem consequências e ação policial; 2. Sem consequências e ação policial.
James, o anão da Cidade	1. Falso Testemunho para proteção de Mildred.	1. Crime de falso testemunho.	1. Sem consequências e ação policial voltada apenas a perguntas simples no local do crime.



Personagem	Ações	Possíveis delitos	Consequência (s)
Possível criminoso do filme - "Criminoso invisível"	1. crime violento cometido contra Angela Hayes; 2. Ameaça cometida contra Mildred; 3. Agressão grave cometida contra Dixon.	1. Dentre várias possibilidades para os atos violentos cometidos, destacam-se: estupro com resultado morte e tortura; 2. A entrada dele na loja bem como a aproximação que fez em direção à Mildred podem ser entendidas como crime de ameaça; 3. O espancamento de Dixon feito por ele pode ser visto como lesão corporal grave, gravíssima ou até mesmo tentativa de homicídio pelo estado grave em que Dixon notavelmente se encontrava.	1. Sem consequências. Ação policial voltada à investigação, mas sem sucesso. 2. Sem consequências e ação policial. 3. Sem consequências e ação policial.

Verifica-se, a partir da tabela exposta, que dos 17 atos que poderiam ter consequências penais apenas um deles (o porte ilegal de maconha de Denise) teve de fato consequências. Ademais, apenas 5 deles tiveram alguma ação da polícia, sendo que, em apenas uma das ações, os policiais realmente prenderam alguém pelo ato ilícito cometido (prisão de Denise).

Os discursos produzidos pelo filme a respeito da motivação da polícia, logo, claramente distanciam-se dos da academia ortodoxa e se aproximam da reflexão dos discursos da nova teoria desvio apresentada no capítulo anterior. Essa nova teoria, como visto, pode ser dividida em (i) teorias das subculturas e (ii) teorias do *labelling approach*. A primeira teve ampla importância para a compreensão de que não haveria ausência de cultura ou deficiência em estruturas necessárias para internalização pautas nos atos desviantes. Já a segunda revelou a complexidade do instituto do crime, com o afastamento de qualidades autônomas e empíricas

dele. Assim, delito não seria um ente próprio, mas criação da sociedade.

Segundo a representação cinematográfica, a polícia de Willoughby seria preconceituosa e orientaria suas ações por puro moralismo, direcionado principalmente à prisão de pessoas negras, visto que somente Denise foi presa e sofreu as consequências da lei penal. Essa reflexão proposta se assemelha com as obtidas pelas teorias acadêmicas do *labelling approach*.

Mais do que demonstrar que o crime é fruto de criação legislativa, as teorias do *labelling approach* revelaram que a aplicação da lei e, conseqüentemente, a consideração de um ato como desvio e do ator como desviante, dependem estritamente da atividade humana. Obra de destaque, dentro dessas teorias, é a já mencionada “*outsiders*” de Howard Becker.

Central para o autor é o entendimento de que desvio é fruto de reação social (BECKER, 1963, P. 24). Ele é criado por regras editadas por grupos sociais que, quando as aplicam em alguém, rotulam a pessoa como *outsider*. O sucesso da aplicação do rótulo, portanto, ocasiona a consideração de alguém como desviante (BECKER, 1963, P. 21).

Como a aplicação do rótulo depende da reação social, Becker alertou, como o fizeram antes dele Sellin (1935), Sutherland (1940), os teóricos do desvio para a percepção da conhecida cifra oculta. O tratamento de alguém como desviante depende não só do ator, mas também da interação com outros no sentido de que a ação provocará ou não a reação de aplicação da regra. As regras podem ser mais aplicadas a algumas pessoas do que a outras (BECKER, 1963, P. 25-27).

Essa constatação encontra ressonância com os discursos do filme no sentido de que diversos comportamentos, ainda que infriam a lei, não são percebidos como tal em virtude da pessoa que os cometeu. Becker (1963, P. 31-32) propõe uma tabela para a compreensão da cifra oculta:

**Tabela 2 – Cifra Oculta**

	Comportamento apropriado	Comportamento infrator
Percebido como desviante	Falsamente acusado	Desviante puro
Não percebido como desviante	Apropriado	Desviante secreto

Na linha superior, tem-se o comportamento falsamente acusado, que é aquele que não comete o desvio, mas recebe o rótulo de *outsider*, e o desviante puro que comete o ato infrator e é marcado como desviante. Na linha inferior, existe o apropriado que é aquele em que nenhum ato infrator foi cometido e nenhum rótulo aplicado ao agente. Há a presença, também, do desviante secreto que é aquele que comete o ato infrator das regras, porém o autor do ato não recebe rótulo de desviante.

O filme tem especial interesse nos comportamentos de desviante secreto os quais aparecem em diversas ocasiões do filme. Como apontado, de 17 atos infratores de regras penais

apenas 1 foi punido e marcado como desviante.

Ademais, na obra, ainda que não se tenham informações suficientes para provar, pode-se especular, pelo formato de construção do filme, que Denise não teria, em verdade, cometido crime algum. Isso porque Dixon somente empreende esforços para detê-la após ter sido orientado por sua mãe à se vingar de Mildred por meio de suas amigas. Como Dixon era notadamente preconceituoso, Denise pode ter sido inocente e composto o grupo de comportamento falsamente acusado.

A aplicação das regras, em *Três Anúncios Para um Crime* tem, notoriamente, grande influência da ação dos impositores de regras – assim como Becker propõe em os *outsiders*. Essa é seletiva, variando entre as características do indivíduo, e diferentes momentos e situações em que se pretende a aplicação (BECKER, 1963, P. 140).

Além disso, a imposição pode ser vista como um empreendimento moral que depende da ação de um empresário moral (BECKER, 1963, P. 141). Na representação cinematográfica, a polícia, principalmente, Dixon e Willoughby são vistos como empresários morais.

Esses empresários estabelecem ordem de preferência em sua atuação. Os anúncios de Mildred incomodam Willoughby. Como consequência, ele estabelece prioridade de solução do caso antes do seu iminente falecimento. Já Dixon parece ter sua ordem de atuação dependente de Willoughby e, após o falecimento do chefe, é influenciado até mesmo por sua mãe, que age como intermediária na orientação das ações de seu filho.

Howard Becker, ainda, percebe que os impositores de regra não possuiriam um interesse direto no conteúdo das normas - atividade que seria destinada aos criadores de regra<sup>16</sup>. Por essa razão, os impositores de regra criam sua própria avaliação da importância dos vários tipos de regra e infrações, o que aumenta, significativamente, a seletividade do sistema (BECKER, 1963, P. 165-166).

Nesse sentido, seria possível observar a lista de prioridade da polícia em *Três Anúncios para Um Crime*? A resposta para essa pergunta se apresenta, de forma nítida, no discurso dado por Mildred quando entrevistada sobre os *outdoors*:

Parece para mim que o departamento de polícia local está ocupado demais torturando pessoas negras por ai para se importantar fazendo qualquer coisa sobre solucionar um crime de verdade. Eu pensei que esses *outdoors* talvez concentrarão as mentes deles um pouco.

Eu não sei o que a polícia está fazendo para ser honesta com vocês. O que eu realmente sei é que o corpo queimado de minha filha está deitado 6 pés abaixo do solo. E tudo que eles fazem é comer *krispy kreme* e prender crianças andando de skate em estacionamentos<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Na obra, Howard Becker menciona que os empresários morais seriam tanto os criadores de regra quanto os impositores de regra. Contudo, como no filme não é dado destaque os criadores de regra, apresentou-se no trabalho apenas os impositores de regra.

<sup>17</sup> No original: *It seems to me that the local police department is too busy going around torturing black folks, to be bothered doing anything about solving actual crime. I thought these billboards might concentrate their mind some. I*

Os motivos que orientam a atuação da polícia, no filme, são diversos. Como visto, podem ser simples motivo de vingança, bem como um preconceito de uma polícia racista. A entrevista de Mildred, todavia revela a provável existência de uma lista de prioridades criada a partir de valoração das normas já existentes. Ao apontar que a polícia perde tempo torturando pessoas negras, comendo doces e prendendo crianças que andam de *skate* em estacionamento ao invés de solucionar crimes de verdade, ela expõe tanto o preconceito da instituição quanto a ocupação dela com ações de nenhuma periculosidade para a sociedade como andar de *skate* em um estacionamento.

A valoração como positiva de normas que proíbem pequenos delitos e atuação da polícia voltada à repressão de pequenas condutas se relacionam com o Realismo de Direita norte-americano, que destacavam a escolha racional como base compreensiva da motivação dos delinquentes. Como já apontado no capítulo anterior, a escolha racional entende que os delinquentes agiriam por cálculo de oportunidade.

Essa escola criminológica teve James Q. Wilson como seu expoente. O autor representava o pensamento conservador das ideias repressivas dos governos republicanos e tinha como foco a contenção dos delitos comuns e relacionados às drogas. Para ele, o crescimento nos indicadores de criminalidade decorria do abrandamento das leis penais que reduziria as chances do indivíduo ser punido (ANITUA, 2008, P. 780).

Wilson em parceria com George Kelling deram ampla fama ao realismo de direita por meio da teoria das Janelas Quebradas em um artigo publicado em 1981<sup>18</sup>. Os autores clamaram no artigo por uma polícia mais próxima da sociedade que repremissem os pequenos delitos com maior rigor. Sugeriam, inclusive, para uma maior efetividade da atuação policial, que eles andassem a pé nas ruas afim de ter maior contato com os cidadãos, que seriam aqueles que não delinquiriam (WILSON; KELLING, 1982, P. 6).

A base principal do artigo seria a metáfora das janelas quebradas. Uma janela quebrada de um prédio poderia até parecer insignificante, mas não consertá-la indicaria um abandono e, em pouco tempo, outras janelas seriam quebradas. Essa ideia seria a mesma para as condutas delitivas: por mais que as pequenas condutas delitivas pareçam insignificantes, elas em conjunto significariam a destruição da comunidade. Nesse sentido, propunham (WILSON; KELLING, 1982, P. 7):

Esse desejo de “descriminalizar” comportamentos desrespeitosos que “não ferem ninguém” - e, então, remover a última sanção que a polícia pode se utilizar para manutenção da ordem no Bairro - é, pensamos, um erro. Prender um único indivíduo bêbado ou um único indivíduo que está vagabundando que feriram nenhuma pessoa indetectável parece injusto e, de certa forma, realmente é. Contudo falhar em fazer qualquer coisa sobre a escória de bêbados ou centenas de vagabundos pode destruir uma comunidade inteira. Uma regra particular que parece fazer sentido no caso

*don't know what the police is doing to be honest with you. I do know that my daughter's burned body is lying 6 feet under the ground. And all they do is eat krispy kreme and bust eight years old who skates in parking lots.*

<sup>18</sup> (WILSON; KELLING, 1982)

individual não faz sentido quando é feita universal e aplicada a todos os casos. Não faz sentido porque falha em considerar a conexão entre uma janela quebrada deixada de lado e milhares de janelas quebradas. Sem dúvidas, outras agências que não sejam a polícia poderiam solucionar os problemas postos por bebados ou por doentes mentais, mas na maior parte das comunidades - especialmente onde o movimento de “desinstitucionalização” tem sido forte - essas agências não solucionam<sup>19</sup>.

As ideias da teoria da Janela Quebrada influenciaram as políticas da “tolerância zero” que tiveram destaque com Rudolph Giuliani em 1994 em Nova Iorque. A proposta era justamente a forte repressão policial à delinquência de rua, às drogas, às gangues e à violência dos jovens em geral (ANITUA, 2008, P. 785). O foco era afastar dos cidadãos a sensação de insegurança que a presença de pequenos delitos causava na cidade.

O discurso das janelas quebradas, bem como das políticas da “tolerância zero” assemelham-se com a construção feita pelo filme sobre o agir da instituição. Como mencionou Mildred, a polícia estaria focada na repressão de crianças apenas andando de *skate* em um estacionamento e, também, a prisão de Denise expôs que a polícia estaria interessada na prisão de negros, utilizando, como desculpa, o porte de drogas.

Na medida em que expõe as políticas da tolerância zero e a valorização de pequenos delitos como prioritários, o filme critica a adoção do método. Mildred aponta que os crimes verdadeiros não seriam solucionados porque, justamente, a polícia perdia tempo atrás de pequenos comportamentos que seriam nada prejudiciais à sociedade. Enquanto isso, sua filha, que foi assassinada, após ser brutalmente estuprada enquanto era queimada, não obteve justiça com a prisão do assassino.

As criminologias acadêmicas, no mesmo sentido, criticaram duramente as políticas de tolerância zero. Young (2011), como demonstrado no capítulo anterior, em *The criminological imagination*, criticou os adeptos das teorias da escolha racional e os empirismos abstratos daqueles que se utilizam de dados sem criar uma teoria elaborada suficientemente para dar sentido a eles.

Embora os índices de criminalidade de Nova Iorque tenham reduzido, Young sugere que deve-se analisar melhor se as políticas de tolerância zero seriam as verdadeiras responsáveis por isso, porque diversas outras regiões que não adotaram essas políticas (como Canadá) experimentaram redução em seus índices de criminalidade (YOUNG, 2011, P. 112).

Não obstante a isso, ao final do filme, após diversas reviravoltas no enredo, Dixon parece

<sup>19</sup> No original: *This wish to “decriminalize” disreputable behavior that “harms no one” – and thus remove the ultimate sanction the police can employ to maintain neighborhood order – is, we think, a mistake. Arresting a single drunk or a single vagrant who has harmed no identifiable person seems unjust, and in a sense it is. But failing to do anything about a score of drunks or a hundred vagrants may destroy an entire community. A particular rule that seems to make sense in the individual case makes no sense when it is made a universal rule and applied to all cases. It makes no sense because it fails to take into account the connection between one broken window left untended and a thousand broken windows. Of course, agencies other than the police could attend to the problems posed by drunks or the mentally ill, but in most communities – especially where the ‘deinstitutionalization’ movement has been strong – they do not.*

ter adquirido outra motivação. Inspirado na carta escrita por Willoughby, o policial percebe seus erros em sua atuação agressiva e se dedica para prender o assassino de Angela.

Após se recuperar minimamente dos ferimentos do incêndio da delegacia, Dixon vai a um bar. No estabelecimento, escuta dois homens conversando na mesa ao lado e um deles contando de um situação bizarra que se assemelhava à de Angela. O policial arranha o rosto do homem e anota a placa do carro em uma tentativa de obter DNA do sujeito e solucionar o crime.

Nesse momento, as expectativas do espectador crescem. A obtenção do DNA do indivíduo será suficiente para solução do crime? A resposta para essa pergunta será desenvolvida no próximo tópico.

### **2.3 A falácia do discurso positivista e uma solução inusitada: a correição de um sistema que “não funciona”**

Willoughby conversando com Mildred após a publicidade dos *outdoors*:

Eu faria qualquer coisa para pegar o cara que fez isso (o crime contra a filha de Hayes) senhora Hayes, mas quando o DNA não combina com nenhum outro que tenha sido preso e quando o DNA não combina com nenhum outro crime em todo país e quando não teve uma única testemunha ocular do momento que ela deixara sua casa até o momento que a encontramos... bem... agora não há muito mais que possamos fazer<sup>20</sup>.

A necessidade extrema de um DNA que combine com o encontrado no corpo de Angela Hayes, após ter sido violentada, aparece como um enigma essencial para o filme. A resposta de Mildred aos argumentos de Willoughby, inclusive, foram no sentido de ignorar os direitos e garantias dos cidadãos e obter amostra de DNA de todos os homens com idade superior a 8 anos.

Embora tenha sido mencionada, também, a ausência de testemunha como relevante para a situação de impotência da polícia, a busca pelo DNA é claramente colocada à frente na avaliação de importância de prova. Isso fica claro, quando, no final do filme, Dixon se arrisca para conseguir o DNA do suposto criminoso ao invés de tentar uma aproximação para descobrir qualquer informação sobre o crime. No mesmo sentido, em nenhum momento, constata-se os policiais realizando um trabalho investigativo à procura de testemunhas ou informações relevantes. O DNA é posto como a chave para resolução do problema.

A ciência - mais especificamente a genética - seria, então, o instrumento necessário para se solucionar o problema posto para os agentes do sistema penal. Essa aproximação entre os dois sistemas, contudo não foi inovação da genética. Ela teve seu nascimento com o próprio nascimento da criminologia com Lombroso (1876) - a chamada criminologia positivista.

<sup>20</sup> No original: *I'd do anything to catch the guy who did it Mrs. Hayes, but when the DNA don't match no one who's ever been arrested and when the DNA don't match any other crime nationwide and when there wasn't a single eyewitness from the time she'd left your house to the time we found her... Well, right now there ain't too much more we can do.*

Todavia, embora Dixon tenha obtido o DNA de um sujeito que tenha falado em um bar que havia cometido atrocidades semelhantes com as sofridas por Angela e esse sujeito tenha sido o mesmo que ameaçara Mildred em momento anterior no filme, o chefe de polícia diz que o DNA não bateu com o encontrado em Angela e que o sujeito não estaria sequer nos Estados Unidos.

Dessa forma, a maneira como a obra expõe a situação do DNA sugere que o discurso cientificista no sistema penal deve ser tratado com maior cautela. Possivelmente, se os policiais tivessem buscando a solução do crime por outras fontes, poderiam ter obtido resultados mais satisfatórios do que com a busca por uma solução da genética. Ademais, ainda que o DNA fosse compatível com algum outro, diante da ausência de qualquer outra prova - como diz o filme que inexistem - como garantir que aquele DNA não teria sido meramente implantado por alguém?

Em verdade, a cautela deve ser até maior, porquanto, ainda que a genética não tenha sido utilizada por Lombroso, ela, bem como as outras ciências biológicas chamadas ao mundo jurídico para solucionar os crimes conduzem à volta do pensamento lombrosiano. Os discursos científicos modernos não abandonam Lombroso, mas o sofisticam e o disfarçam.

Esse pensamento é exposto, também, pelos discursos da criminologia acadêmica. No artigo “*The rise of biocriminology: Capturing observable bodily economies of “criminal man”*” de Kevin Walby e Nicolas Carrier<sup>21</sup>, os autores demonstram que a biocriminologia que surgiu em Lombroso teria o mesmo princípio axiomático do proposto pelo seu genitor ainda que seus métodos tenham ficado mais elaborados(WALBY; CARRIER, 2010, P. 275).

A biocriminologia conserva a sua base de patologização<sup>22</sup>. Ela busca identificar patologias que criariam uma tendência delitiva. Nessa linha, retoma-se a ideia da existência do material genético no banco de dados da polícia. No filme, não é mencionado que haveria uma crença na tendência delitiva do indivíduo baseada em seu material genético, porém aponta-se para a essencialidade de o material genético encontrado estar de acordo com algum outro já colhido.

Ora, qual seria a utilidade de um banco de dados genéticos de criminosos? A resposta para essa pergunta é verificável no filme: ele serve para armazenar informações de um delinquente. Isso porque acredita-se que ele pode voltar a delinquir, assim, em se encontrando o material genético dele em outra cena de crime, este seria a ele imputado.

Esse argumento, entretanto entra em colapso no filme: escuta-se a narrativa de um crime violento idêntico ao sofrido por Angela, mas, em virtude de não se identificar com nenhum outro banco de dados genéticos de criminosos no país, afastaria-se a possibilidade do indivíduo ter cometido o delito. Ignora-se, com o discurso da biocriminologia, a chance de o crime ter sido cometido pelo indivíduo que expressamente contou que fez um fato idêntico; e a possibilidade

<sup>21</sup> (WALBY; CARRIER, 2010)

<sup>22</sup> Segundo os autores: *pathologization is the most common axiomatic principle structuring criminological discourses and practices, irrespective of disciplinary affiliations*(WALBY; CARRIER, 2010, P. 264).

de ter sido o crime cometido por uma mulher, já que acredita-se, com a biocriminologia, em uma maior tendência à prática delitiva por homens(WALBY; CARRIER, 2010, P. 272); e, dentre outras inúmeras possibilidades, como o crime ter sido cometido por algum indivíduo primário ou, até mesmo, um estrangeiro que estava apenas passando pela cidade - a questão do turista é inclusive mencionada por Willoughby quando ele rebate a vontade de Mildred de recolher material genético de todos os cidadãos da cidade.

Willoughby enfrenta o dilema de acreditar que sua atuação depende do material genético e, ao mesmo tempo, saber que a criação de um banco genético pode não ser a solução para o problema. O filme expõe que o policial estava certo, visto que, mesmo com um material genético, não houve prisão de um responsável pelo crime.

A representação não expõe se os procedimentos de análise do DNA foram corretamente seguidos e deixa aberta a possibilidade de ter sido o sujeito, verdadeiramente, responsável pelo crime. O chefe de polícia diz a Dixon que o homem não estava no país e que falou com o comandante dele, o que sugere que o homem seria um militar. Haveria a possibilidade de o sujeito ter cometido o delito ainda com a negativa do banco de dados genéticos.

Essa percepção é obtida por Dixon que acredita que o homem tenha feito a maldade que disse e, mesmo que não seja o verdadeiro culpado, ele merece ser punido. Dixon desiste da polícia e se junta a Mildred para “fazer justiça com as próprias mãos”. O filme se encerra com ambos dentro de um carro ainda decidindo se vão matar o sujeito ou não, deixando o final aberto para as especulações do telespectador.

Mas afinal, quem seria esse delinquente? A forma como o filme é construído deixa as possibilidades em aberto. Porém o homem da loja de Mildred, que é o mesmo do bar de Dixon, é o principal suspeito e provável delinquente. A abertura da conclusão do filme torna o criminoso um indivíduo que continua invisível para os olhos do sistema. Suas peculiaridades serão abordadas no próximo capítulo.



### 3 TERCEIRO ANÚNCIO - O “CRIMINOSO INVISÍVEL”

O vértice do ofensor do quadrado do crime é delineado como um sujeito que pode ser intitulado de “Criminoso Invisível”. A invisibilidade dele, no filme, pode ser vista sobre três perspectivas: (i) invisível para o sistema seletivo, que não reconhece o sujeito apresentado como principal suspeito; (ii) invisível no sentido de ser omissa para as criminologias acadêmicas que ignoram a criatividade humana em seu comportamento e motivações; e (iii) invisível no sentido de que não foi encontrado pelo filme.

Para fins deste trabalho, serão abordadas, em detalhes, as duas primeiras perspectivas, visto que a terceira ultrapassaria os fins deste trabalho de análise dos discursos criminológicos produzidos pelo filme.

#### 3.1 O sistema cego ou que se cegou ?

Chefe de polícia conversando com Dixon após ter obtido o DNA do suspeito<sup>23</sup>:

– Você foi bem, Jason. Você foi muito bem. . . . mas não era o cara.

Dixon perplexo respondendo:

– O que?

<sup>23</sup> No original:

Chefe de polícia conversando com Dixon:

– *You did good, Jason. You did real good. But he wasn't the guy.*

Dixon perplexo respondendo a ele:

– *What?*

– *There was no match to the DNA, no matches to any other crimes of this nature, to any crimes at all, in fact. And his record is clean. Maybe he was just bragging.*

– *He wasn't just bragging.*

– *Well, that's as may be. But at the time of Angela's death he wasn't even in the country.*

– *Where was he?*

– *But I've seen his records of entry and exit to the States, and I've spoken to his Commanding Officer. He wasn't in the country, Dixon. He ain't our guy.*

– *He might not be our guy, but he still done something shitty.*

– *Not in Missouri he didn't.*

– *Where was he?*

– *That's classified information.*

– *Come on, man.*

– *If the guy's got a Commanding Officer, and if the guy got back to the country nine months ago, and if the country where he was is classified, which country do you think he was in?*

– *oh, you know. . .*

– *I'll give you a clue. It was sandy.*

– *That doesn't really narrow it down.*

– *All you need to know is, he didn't do nothing to Angela Hayes. So we're gonna keep looking. Alright?*

Após a decepção com a conversa, Dixon se levanta, bate o distintivo na mesa e diz:

– *I found my badge after all.*

- O DNA não combinou. Não há combinação com nenhum outro crime dessa natureza. Com nenhum crime de qualquer natureza na verdade. A ficha dele é limpa. Talvez ele devia estar apenas se exibindo.
- Ele não estava apenas se exibindo.
- Bem, isso foi um talvez. Mas, no momento da morte de Angela, ele não estava nem mesmo no país.
- Onde ele estava?
- Eu vi seus registros de entrada e saída pelo país e conversei com seu comandante. Ele não estava no país Dixon. Não é nosso cara.
- Não, ele... ele pode não ser nosso cara, mas continua tendo feito alto repunante, eu sei que ele fez.
- Não no Missouri, ele não fez.
- Onde ele estava?
- Ah, isso é informação sigilosa.
- Ah, por favor, cara.
- Se o sujeito tem um comandante, e se o sujeito voltou para o país nove meses atrás e se o país que ele estava é sigiloso, qual país você acha que ele esteve?
- Po, você sabe...
- Eu te darei uma dica. Era arenoso.
- Isso não restringe as possibilidades.
- Tudo que você precisa saber é que ele fez nada com Angela Hayes. Então, continuaremos procurando. Tudo bem?

Após a decepção com a conversa, Dixon se levanta, bate o distintivo na mesa e diz:

- Eu encontrei meu distintivo ao final.

O sistema penal, segundo os discursos do filme, apresenta-se como cego. Ele é incapaz de encontrar e punir o responsável pelo crime cometido contra Angela.

Um membro do sistema, contudo, após sua demissão, encontra quem poderia ser o culpado. Como em o mito da alegoria da caverna de Platão, Dixon teria saído da penumbra da polícia, libertado-se do ódio como seu chefe havia proposto, e passado a enxergar por estar do lado de fora.

Ao levar a prova do material genético e obter as respostas que pretendia, ele se decepcionou, porquanto o chefe da polícia local dissera que o material genético não combinava com nenhum outro dos bancos genéticos e, também, o sujeito não estaria no país, tendo em vista que estaria servindo em algum batalhão militar. O chefe de polícia descarta o principal suspeito de todo o caso sem realizar maiores investigações ou ordenar que fossem feitas.

Assim, retoma-se à pergunta do título deste tópico: o sistema é cego ou se cegou? O filme parece demonstrar que o sistema, em verdade, se cegou para o indivíduo em virtude de suas características pessoais e profissionais.

O chefe da polícia que representa o poder de decisão maior da instituição optou pelo descarte mesmo diante de tudo que o telespectador do filme observou: (i) era o mesmo sujeito que ameaçou Mildred na loja; e (ii) o crime que ele descreveu que cometeu foi o mesmo sofrido por Angela. Além disso, o motivo do chefe para eliminar o homem da lista de suspeitos foi tanto a ausência de compatibilidade com o DNA quanto a ausência do sujeito no país na época dos fatos por estar em serviço militar no estrangeiro. Entretanto, a partir do momento em que o policial menciona o serviço militar e que conversou com o comandante do indivíduo, há a condução do espectador à crença de que poderia ter ocorrido a exclusão da responsabilidade do provável delinquente por detentores do poder.

Como já mencionado no tópico 2.2 deste trabalho, o sistema penal demonstrado pelo filme é seletivo e se orienta de forma preconceituosa contra pessoas negras e por outros diversos motivos que não sejam a estabilização das expectativas geradas pelo descumprimento das normas. O discurso do filme sobre a atuação policial expõe mais uma face da seletividade: ela é definida por quem detém o poder.

Essa reflexão é também proposta por discursos da criminologia acadêmica com destaque para as teorias do conflito. Destacando-se, inicialmente, Dahrendorf (1958) que, em *Toward a Theory of Social Conflict*, salientou que não seria o consenso que manteria a sociedade unida, mas sim o domínio exercido por alguns sobre outros (ANITUA, 2008, P. 601). Não haveria então uma concordância geral para a manutenção da sociedade, apenas um domínio e o conflito dele resultante.

Além de Dahrendorf, dois autores da teoria do conflito aparecem como essenciais para o filme: Austin Turk e Johan Thorsten Sellin. Turk relacionou a criminologia do conflito com a da reação social (teoria exposta no tópico 2.2) e percebeu que a criminalidade seria o *status* social atribuído a alguém por quem tem poder de definição. Nesse sentido, essencial seria a “posição social” do indivíduo, visto que estabeleceria relação com as possibilidades de imposição de domínio e significado ou com as desvantagens de receber a etiqueta (ANITUA, 2008, P. 603). No caso do filme, quem estaria no poder estatal definiria a quem seria imposta as etiquetas e questões raciais definiriam a maior tendência ao recebimento delas.

Segundo o autor, em *Criminality and Legal Order*<sup>24</sup>, a atuação das instâncias responsáveis pela aplicação das etiquetas seria profundamente seletiva nos dois processos de criminalização: (i) primária, em que a criação da lei visaria determinados grupos pretendidos por aqueles que detém o poder; e (ii) secundária, na medida em que as punições previstas seriam aplicadas em maior grau a determinados indivíduos desfavorecidos de poder nesse sistema (ANITUA, 2008, P. 604). Em *Três Anúncios para Um Crime*, os discursos produzidos se atentam principalmente à criminalização secundária em que, pelo demonstrado em tópico anterior, é óbvia a destinação das penalizações a indivíduos negros.

<sup>24</sup> (TURK, 1969)

Sellin, contudo é quem mais demonstra relação com os discursos do filme. O autor se interessou bastante na questão da cifra oculta da criminalidade. Em dois artigos - a polícia e o problema do delito de 1929<sup>25</sup> e o preconceito racial na administração da justiça de 1935<sup>26</sup>-, ele percebeu que o próprio sistema de justiça definiria os índices delitivos e que esses não exprimiriam a realidade. Haveria, nas estáticas sobre o crime, uma criminalidade “real” e uma “aparente”, em que interviriam o preconceito e o critério moral do grupo que compõe as instâncias do sistema criminal. Antes desses dois artigos, ainda, em 1928, no artigo “o negro criminoso”, Sellin já havia percebido que algumas práticas racistas ou discriminatórias do sistema poderiam denotar maiores quotas de delito de algumas pessoas e ocultar, em maior medida, a de outros (ANITUA, 2008, P.606). E é dessa forma que sistema se cega em Três Anúncios para Um Crime.

Tendo o preconceito como motivação no filme, a polícia fecha seus olhos para a criminalidade daqueles que não se encontram no seu esteriótipo de atuação. O possível criminoso do filme é totalmente invisível para os olhos do sistema preconceituoso: é um sujeito branco e com feições de um “tradicional homem do sul norte-americano”.

Embora o último chefe do departamento local fosse negro, o resto da instituição era preconceituosa e os superiores que podem ter dispensado o indivíduo, possivelmente, também seriam pela forma que o filme expôs e construiu toda a situação.

Ademais, o discurso do filme contra o preconceito do sistema é também constatado por outras representações cinematográficas. O documentário “A 13ª Emenda” aponta que o fim da escravatura norte-americana pela 13ª emenda possuiu uma brecha: continuaria possível a obrigação ao trabalho por meio do sistema penal. Nesse sentido, o sistema trabalharia afim de prender pessoas negras para a manutenção delas em regime de trabalho forçado.

Thorsten Sellin criou discurso semelhante na criminologia acadêmica. Em 1976, escreveu o livro “A escravidão e o sistema penal”, dispondo justamente sobre a escravidão penal com as sentenças de trabalho forçado. Notou que essa nova forma de escravidão teria bastante destaque no fim da escravidão dos negros nos Estados Unidos e com a emergência de um sistema penal no sul desse país que substituiu essa prática com os presos que seriam majoritariamente negros (ANITUA, 2008, P. 609).

Portanto, conclui-se que o sistema se cegou e o fez por meio daqueles que detém o poder dentro dele. A cegueira afetaria, justamente, a possibilidade de se enxergar o mais provável delinquente em todo filme: o homem que entrara na loja de Mildred e que bateu em Dixon no bar em cena posterior.

Em um dos crimes cometidos pelo criminoso invisível, sua motivação foi nitidamente tentar se livrar de alguém que teria ouvido suas conversas e o arranhado. Todavia qual seria a

<sup>25</sup> (Johan Thorsten Sellin, 1929)

<sup>26</sup> (SELLIN, 1935)

motivação do sujeito para ter cometido o crime violento contra Angela?

### 3.2 *Edgework*: a adrenalina e o prazer como pontos de ignição

Carta de Willoughby à Mildred:

Querida Mildred, Willoughby homem morto aqui. Primeiramente, eu quero me desculpar por morrer sem pegar o assassino de sua filha. É uma fonte de grante sofrimento para mim e partiria meu coração pensar que você pensou que eu não me importei. Porque eu realmente me importei. Há alguns casos em que você nunca pega uma pista. Depois 5 anos na linha, algum cara escuta outro cara se gabando sobre isso em um bar ou numa cela de cadeia.

O “criminoso invisível” conversando com seu amigo no bar, enquanto Dixon ouvia tudo escondido<sup>27</sup>:

- Foi muito sevalgem. Eu acho que foi certamente muito insano por um momento lá atrás.
- Quando foi isso?.
- Uns nove, dez meses atrás.
- Você estava por conta própria?
- Eu tinha uns amigos comigo.
- A é?
- É.
- Eles transaram com ela também?
- Eu acho que eles ficaram lá só olhando, sabe.
- A é?
- É.
- Ela era quente.
- Uma vez que a gasolina fez efeito ela ficou quente. Juro, eu queria transar com ela ainda mais lá na hora e depois. Eu não sei se vou conseguir tirar isso da minha mente. . .

Após ouvir a conversa, Dixon sai do bar e anota a placa do carro do sujeito. Retonando ao bar, escuta o homem falando novamente<sup>28</sup>:

<sup>27</sup> No original: o “criminoso invisível conversando com seu amigo no bar enquanto Dixon ouvia tudo escondido”:

- *It was fucking wild, man, I think I was certifiably fucking insane for a while back there.*
- *When was this?*
- *Bout nine, ten months ago.*
- *Were you on your own or what?*
- *No, had a coupla buddies with me.*
- *Oh yeah?*
- *Yeah.*
- *They fuck her too?*
- *I think they got their kicks just watching, you know.*
- *Was she hot?*
- *After the gasoline kicked in she was hot.*

<sup>28</sup> No original: após ouvir a conversa, Dixon sai do bar e anota a placa do carro do sujeito. Retonando ao bar, escuta o homem falando novamente:

- *I ain't going down for that shit, last fucking day down there. . .*

– eu não vou rodar por essa droga. Último dia lá... Ele estava aí o tempo todo?

A apresentação das cenas de forma conjunta, nitidamente, expõe o caráter irônico que o filme quis tratar a situação. Em um momento, Willoughby diz a Mildred que, certas vezes, determinadas investigações penais não são bem sucedidas. Todavia, tempos depois, consegue-se uma prova a partir de declarações do próprio criminoso em um bar ou em uma cela de prisão. A ironia se localiza ao final do filme quando o “criminoso invisível”, justamente, conta de seu crime para um amigo seu como se fosse um mérito sua atitude.

Nesse momento, o filme constrói um discurso a respeito da orientação das atitudes do sujeito. Aparentemente, não se verifica nenhuma motivação evidente que possa ser apontada como uma orientação para o agir dele. Ele não se apresenta como alguma subcultura e não demonstra um preconceito específico que aponte para sua seletividade. Logo, o filme não explora da mesma forma a motivação da polícia e do criminoso, porquanto dá maior atenção, destaque e nitidez para os incentivos da primeira e trata com maior discrição do segundo.

Embora não sejam dadas muitas informações etnográficas do sujeito, ele aparenta ter sentido enorme prazer no que fez a ponto de contar, com orgulho, para um amigo no bar. Contudo, após perceber que está sendo ouvido por Dixon, o indivíduo se preocupa e muda sua expressão, sem esboçar qualquer arrependimento pelo o crime, apenas preocupando-se de ter contado sem a discrição necessária para não ser ouvido.

Durante sua fala, o criminoso demonstra que: (i) cometeu um crime bizarro (idêntico ao sofrido por Angela); (ii) reconhece a ilegalidade e imoralidade da conduta, pois não sabe se vai sair dessa situação impune; (iii) mesmo diante de todos os contras em cometer o crime, não há arrependimento, pois ele queria “ter transado com ela ainda mais”. Assim, o prazer e a adrenalina são postos como ponto chave para a decisão que o sujeito tomou de cometer a atrocidade ainda que soubesse da imoralidade e ilegalidade da conduta.

A estética e a sensualidade do crime também foram centrais para a escolha. A satisfação do delinquente não foi apenas no momento do crime. Ele necessitou contar para um amigo e fazer na frente de outros. Foi preciso buscar uma aprovação e admiração para a satisfação do ego do sujeito: nota-se que, claramente, o delinquente não pretende excluir a imoralidade de sua conduta para apaziguar sua culpa, sendo a admiração sua maior meta.

Os discursos do filme quanto à motivação e orientação do “criminoso invisível” se conectam com discursos de vertente da criminologia cultural que se dedica à análise do *edgework*<sup>29</sup>. Esses estudiosos observaram diversos indivíduos que praticavam atividades ilegais e ilícitas que pudessem ser vistas como *edgework*, como paraquedismo e grafiti ilegais, e perceberam que essas pessoas não procuravam a morte propriamente dita. Em verdade:

<sup>29</sup> Traduzindo o termo em sua literalidade, significaria “trabalho no limite”. O que os autores querem dizer com isso é aquela situação em que o sujeito age no limite por uma adrenalina. Assim, por não ter uma tradução mais fidedigna para o português, utilizar-se-á o termo na língua original ao longo do trabalho.

botavam eles mesmos no 'limite' e entravam em 'edgework', na busca de 'impulso de adrenalina', identidade autêntica, e certeza existencial; eles perdem controle para ter controle. O edgework funciona como meio de recuperar a vida de alguém a arriscando, uma forma de reagir contra 'inidentificáveis forças que roubam a escolha individual' (Lyng, 1990: 870).(FERRELL; HAYWARD; YOUNG, 2008a, P. 72)<sup>30</sup>

A ideia é se colocar em uma situação extrema para se sentir autêntico e vivo. A motivação se torna mais complexa do que a simples escolha racional ou no positivismo. O prazer e a adrenalina que a dinâmica criminosa proporcionam são desejados pelo delinquente.

Segundo Lyng (2004, P. 359), a ideia do crime, no sentido do *edgework* pode ser vista com uma criminologia da pele (*criminology of the skin*). Em meio ao capitalismo tardio, que retira a identidade dos indivíduos que são subjugados a regimes de trabalho, consumo e comunicação, que negam as possibilidades criativas do sujeito, a busca pelo risco, adrenalina, prazer, estilo e empoderamento, consiste em uma forma de construção de uma forma (*embodiement*), uma individualidade(LYNG, 2004, P. 360).

A sensualidade e a adrenalina são buscadas pelo criminoso no filme. Ele sentiu prazer no ilícito que cometeu e se promove contando o crime, enfrentando a situação de adrenalina em que se colocou que poderá leva-lo à cadeia.

Ademais, ponto importante para o *edgework* é justamente a negociação do limite (*edge*). Como visto neste trabalho, quando se abordou as teorias de Howard Becker, a abordagem do *labeling*, o crime é fruto de uma reação social. O ato cometido passa por um processo de interação e atribuição de significado coletivo. O autor, nesse ponto, foi muito influenciado pelo interacionismo simbólico de Mead. O processo pelo qual se aplica ou não o rótulo de desvio a alguém é uma negociação coletiva.

No livro, Becker analisa usuários de maconha buscando respostas para como alguém se torna um desviante contumaz. Ele observa justamente que o uso de maconha por si só não torna alguém de fato um desviante que utiliza maconha sempre. Em verdade, a passagem para desviante é um processo que depende do cumprimento de determinadas etapas. Uma delas seria atribuir o sentido de que o efeito que a droga fez seria um bom efeito. Deve-se aprender a usar e gostar da droga para continuar a utilizando.

Pode-se, com isso, traçar um paralelo com o discurso do filme: a busca do criminoso invisível por uma aprovação de seu amigo é a negociação de sentido daquela prática para localizá-la no limite em que o sujeito deseja que ela fique. Isso significa que a reação do amigo do criminoso e seus próprios sentimentos a respeito seriam importantes para o reconhecimento de que o delinquente estaria agindo da forma proposta pelo *edgework*. Caso ele não demonstrasse nenhuma noção de que o que estava fazendo era errado, que poderia ter graves consequências e

<sup>30</sup> No original: *they push themselves to 'the edge', and engage there in 'edgework', in search of 'the adrenalin rush', authentic identity, and existential certainty; they lose control to take control. Edgework functions as a means of reclaiming ones' life by risk- ing it, a way of reacting against the 'unidentifiable forces that rob one of individual choice' (Lyng, 1990: 870).*

a atividade não tivesse lhe proposto o prazer e a sensualidade que propôs, hei de se afastar os discursos do *edgework*.

Lyng, quando aborda a questão da construção do *edge*, aponta que a colocação no limite, em risco de vida, afasta a mente social na construção da individualidade (*self*) e leva à atitude diante da imeditividade da situação. Nesse caso, a criatividade do sujeito é acionada com amplitude, visto que não será interferida pela sociedade (LYNG, 2004, P. 362).

Tradicionalmente, os estudos feitos por Lyng e outros autores do *edgework* abordam indivíduos que praticam atividades extremas como paraquedismo ou delitos “de rua” como graffiti e vandalismos. No filme, o crime cometido é distante dos estudos feitos por esses teóricos. Retoma-se, então, os processos de reconstrução de sentido por espirais.

O filme reconstrói o sentido dos típicos estudos de *edgework* pra associa-lo a um delito de assassinato após estupro e queimada. O delinquente, a todo momento, parece estar movido por aquela situação de adrenalina e prazer em que qualquer momento poderá ser preso. A criatividade dele fica em evidência pela forma violenta e anormal que escolheu para consumir seus delitos. Essa forma criativa é importante para o filme sendo abordada nos *outdoors* de Mildred e na conversa do criminoso com seu amigo no bar.

Assim, conclui-se, que o “criminoso invisível” se orienta e se motiva por razões diversas da teoria ortodoxa da criminologia e até mesmo das subculturas. A adrenalina e o prazer de estar no limite, conjugados com a criatividade que vem dessa adrelanina, norteiam o delinquente para o cometimento do crime contra a filha de Midred.



## CONCLUSÃO

A compreensão do crime, na sociedade contemporânea, demanda um todo indissociável formado pelo crime, cultura e suas formas de representação. Os filmes, como importante forma de representação, produzem significantes discursos sobre o crime.

Três anúncios para um Crime apresentou uma série de detalhes sobre o crime. Após um processo de atribuição de sentido, pôde-se extrair esses discursos e, ainda, notou-se que eles se relacionam a discursos já produzidos pela criminologia acadêmica.

Constatou-se que o filme apresentou a existência de uma subcultura violenta e preconceituosa na polícia. Essa subcultura, além de percebida pela população, foi também notada pela própria polícia que se esquivou da responsabilidade por meio de técnicas de neutralização.

A orientação dessa polícia é criativa e não se resume à mera investigação de delitos que ocorreram, como propõem inicialmente as teorias do *labelling approach*. A base fundamental de sua motivação está ligada às políticas de tolerância zero que pretendia a repressão de pequenos delitos com rigor.

A busca por material genético e sua valoração como necessária para a persecução penal expõem a crença na indispensabilidade do discurso positivo das biocriminologias para a solução adequada do crime. Essa atuação foi exposta como falha e o sistema como inadequado e a solução para as falhas foi justamente a atuação por meios não permitidos por ele.

Esse sistema foi ainda revelado como cego, mas sua cegueira foi induzida por atores dele que detinham o poder, tornando o criminoso principal do filme invisível. Ademais, o sujeito possuía motivações não convencionais para as criminologias acadêmicas tradicionais, atuando com criatividade pelo prazer e adrenalina do *edgework*.

Conclui-se, dessa forma, considerando a necessidade de extrair discursos criminológicos que são produzidos por representações para a compreensão do crime na sociedade contemporânea, que diversos discursos produzidos no filme se relacionam com discursos da criminologia acadêmica. No caso de Três Anúncios para um Crime, há a produção de discursos a respeito da polícia e do ofensor que possuem conexão com as subculturas, as técnicas de neutralização, as teorias do *labelling approach*, a tolerância zero, a biocriminologia, as teorias do conflito, e os estudos do *edgework*.

## REFERÊNCIAS

- Johan Thorsten Sellin (Ed.). *The Police and The Crime Problem*. New York: AMS Press, 1929. (Annals of the American Academy of Political and Social Science).
- ANITUA, Gabriel Ignácio. *Histórias dos Pensamentos Criminológicos*. Rio de Janeiro: Revan, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Ecstasy of Communication*. Los Angeles: Semiotext, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Culture as Praxis*. London: Sage, 1999.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.
- CLOWARD, Richard; OHLIN, Iloyd. *Delinquency and Opportunity: A theory of delinquent gangs*. New York: Free Press, 1960.
- COHEN, Albert. *Delinquent Boys: The culture of the gang*. New York: Free Press, 1955.
- COHEN, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the mods and rockers*. 3ª. ed. Oxford: Routledge, 2011.
- DAHRENDORF, Ralf. Toward a Theory of Social Conflict. *Journal of Conflict Resolution*, v. 2, n. 2, p. 170 – 183, June 1958.
- FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. *Cultural Criminology: an invitation*. London: Sage Publications, 2008.
- FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. *Cultural Criminology: an invitation*. London: Sage Publications, 2008.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Convênios*. [S.l.]: Perspectiva, 2007.
- HART, Hugh. "Three Billboards" outraged center was inspired by a two-decades old trip to the U.S. 2017. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-mn-1130-martin-mcdonagh-20171129-story.html>>. Acesso em: 11 jun 2018.
- KATZ, J. *Seductions of Crime: Moral and sensual attractions in doing evil*. New York: Basic Books, 1988.
- KATZ, J. *How Emotions Work*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- LOMBROSO, Cesare. L'Uomo Delinquente. In: \_\_\_\_\_. [S.l.: s.n.], 1876.
- LYNG, Stephen. Crime, edge work and corporeal transaction. *Theoretical Criminology*, v. 8, n. 3, p. 359 – 375, 2004.
- MATTHEWS, Roger. Cultural realism? *Crime Media Culture*, v. 10, p. 203 – 214, 2014.
- MERTON, Robert K. Social Structure and Anomie. *American Sociological Review*, v. 3, n. 5, p. 672 – 682, 10 1938.
- MILLS, C. Wright. *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press, 1959.

O GLOBO. 'Três anúncios para um crime' inspira outdoors de protesto no mundo real. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/tres-anuncios-para-um-crime-inspira-outdoors-de-protesto-no-mundo-real-22417480>>. Acesso em: 11 jun 2018.

RAFTER, Nicole; BROWN, Michelle. *Criminology Goes to Movies: Crime theory and popular culture*. New York: NYU Press, 2011.

SELLIN, Johan Thorsten. Race Prejudice in the Administration of the Justice. *American Journal of Sociology*, v. 41, n. 2, p. 212 – 217, September 1935.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL DO BRASIL. Repercussão Geral no Recurso Extraordinário 635659. *Acórdão*, Brasília, p. 1 – 7, 2012.

SUTHERLAND, Edwin H. White-Collar Criminality. *American Sociological Review*, v. 5, n. 1, p. 1 – 12, 1940.

SYKES, Gresham M.; MATZA, David. Techniques of Neutralization: A Theory of Delinquency. *American Sociological Review*, v. 22, n. 6, p. 664 – 670, 1957.

TAYLOR, Ian R.; WALTON, Paul; YOUNG, Jock. *The New Criminology: For a social theory of deviance*. London: Routledge, 1973.

TURK, Austin T. *Criminality and Legal Order*. Chicago: Rand McNally, 1969.

VIDOR, Ruth Styles in. *Real-life story of the father who inspired the Oscar-nominated film Three Billboards with his messages to the 'corrupt' police who 'botched' the case of his raped and strangled daughter (and it's not in Missouri)*. 2018. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-5316567/Real-life-murder-story-inspired-Three-Billboards-film.html>>. Acesso em: 11 jun 2018.

VIRILIO, Paul. *Speed and Politics*. New York: Semiotext, 1986.

VIRILIO, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext, 1991.

WALBY, Kevin; CARRIER, Nicolas. The Rise of Biocriminology: Capturing Observable Bodily Economies of 'Criminal Man'. *Criminology & Criminal Justice*, v. 10, n. 3, p. 261 – 285, July 2010.

WILSON, James Q; KELLING, George L. Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety. *Policing the Black Urban Underclass*, p. 1 – 12, March 1982. Disponível em: <[http://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/05/broken\\_windows.pdf](http://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/05/broken_windows.pdf)>. Acesso em: 15/08/2018.

YOUNG, Jock. *The Criminological Imagination*. Cambridge: Polity Press, 2011.