

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

**CECÍLIA PINHEIRO FREIRE BARROS CAIRO**

**O ROSTO DO ASSASSINO PSICOPATA: MEMÓRIA NA PRODUÇÃO DA  
(IN)VISIBILIDADE DO SUJEITO ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA**

Vitória da Conquista  
Dezembro de 2021

**CECÍLIA PINHEIRO FREIRE BARROS CAIRO**

**O ROSTO DO ASSASSINO PSICOPATA: MEMÓRIA NA PRODUÇÃO DA  
(IN)VISIBILIDADE DO SUJEITO ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório, para a obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva.

Vitória da Conquista  
Dezembro de 2021

C136r	<p>Cairo, Cecília Pinheiro Freire Barros</p> <p>O rosto do assassino psicopata: memória na produção da (in)visibilidade do sujeito acima de qualquer suspeita/ Cecília Pinheiro Freire Barros Cairo; orientadora: Maria da Conceição Fonseca-Silva -- Vitória da Conquista, 2021. 147 f.</p> <p>Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2021.</p> <p>1. Rosto. 2. Assassino. 3. Subjetividade. 4. Memória. 5. Visibilidade. I. Fonseca-Silva, Maria da Conceição (orientadora). II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.</p>
-------	---

Título em inglês: The face of the psycho killer – Memory in the production of (in)visibility of the subject above suspicion

Keywords: Face; Killer; Subjectivity; Memory; Visibility.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (presidente); Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (titular); Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior (titular); Prof. Dr. Roberto Laiser Baronas (titular); Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho (titular).

Data da Defesa: 17 de dezembro de 2021

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – UESB Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

**CECÍLIA PINHEIRO FREIRE BARROS CAIRO**

**O ROSTO DO ASSASSINO PSICOPATA: MEMÓRIA NA PRODUÇÃO DA  
(IN)VISIBILIDADE DO SUJEITO ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA**

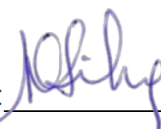
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório, para a obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data de defesa e aprovação: Data da Defesa: 17 de dezembro de 2021

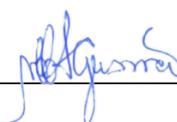
**Banca Examinadora:**

Profª. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva  
(Presidente)


Instituição: UESB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Profª. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão  
Instituição: UESB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior  
Instituição: UESB/UVA

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas  
Instituição: UFSCar

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho  
Instituição: UFAL

Ass.:  \_\_\_\_\_

*Aos meus múltiplos,  
que estão em mim,  
comigo.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à UESB e ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, pela estrutura e funcionamento excelentes que garantiram ao trabalho de pesquisa a eficácia na realização.

À CAPES: “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”<sup>1</sup>.-, e à FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pelo financiamento dos meus estudos, respectivamente nesta cidade de Vitória da Conquista e em Paris, no estágio sanduíche na Sorbonne Nouvelle – Paris III.

À professora e então minha orientadora neste momento do doutorado, Maria da Conceição Fonseca-Silva, pelo olhar ético que conferiu sua confiança em minha potência, sobretudo, de transmutação dos meus estados subjetivos de existência psíquica. Agradeço pela competência ágil e precisa em provar a importância de que eu não afastasse do campo analítico de pesquisa os meus caminhos de formação nas áreas das psicologias. Porque ela teimou, eu pude também fazer o meu retorno à psicanálise de um modo como nunca pude fazer.

À Banca de Qualificação deste texto, com destaque à Profa. Dra. Edvânia Gomes da Silva, por suas valiosíssimas contribuições, pela generosidade e abertura para as leituras da minha produção e pelo modo admirável de transmissão do conhecimento.

À minha mãe, que foi sempre entusiasta da minha escrita e do meu trabalho, além de tão compreensiva e generosa, trazendo com todo carinho, uma palavra atenciosa, um abraço forte, um sorriso aberto. Em minhas caminhadas, unificadas e dispersas, o amor da minha mãe, como uma das recíprocas mais puras que conheço, sustentou meus centros e margens e me permitiu acontecer como desejei.

Ao meu pai pelo investimento de amor e admiração diante das minhas conquistas. Por muitas vezes me senti recebendo mais reconhecimento do que merecia, mas entendo que toda a intensidade que, em sua vida, como também na minha, transforma-se, continuamente, em poesia, garante a qualquer manifestação de carinho, uma dosagem extra de beleza.

---

<sup>1</sup> Essa citação está em conformidade com o que dispõe o Art. 3º da PORTARIA Nº 206, DE 4 DE SETEMBRO DE 2018 ([http://www.impresanacional.gov.br/materia/-/asset\\_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/39729251/do1-2018-09-05-portaria-n-206-de-4-de-setembro-de-2018-39729135](http://www.impresanacional.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/39729251/do1-2018-09-05-portaria-n-206-de-4-de-setembro-de-2018-39729135)), e com o ofício Circular no 87/2018-CEX/CGSI/DPB/CAPES.

Pela vibração e torcida, pelos cuidados e pelas boas energias, agradeço à tia Zenita. É inegável que coisas como essas sejam fortalecedoras e, nesse processo de trabalho intenso de anos, os meus dias tornaram-se mais radiosos e criativos.

À Nilton Milanez, que do estatuto de professor conferencista que um dia admirei da plateia, lá de longe, tornou-se orientador de mestrado e com quem iniciei o percurso de doutorado, e também um grande amigo com quem tenho lindas e inesquecíveis histórias colecionadas.

Aos grandes amigos que vibram, em todo momento, na/pela minha vida e que posso representar agora, no afã da emoção de escrever esses agradecimentos, lembrando-me de Eder Amaral, Luiz Fuganti, Marco Antonio Jardim, Lélia Reis, Monalisa Barros, além dos meus queridos irmãos João Daniel, Uirá e Pedro Caetano.

Ao meu marido, Antonio Martins, que pegou essa carruagem em fogo vivo, quase derretendo, e conseguiu, com tanto amor, unir-se à minha força de torná-la outro valor, diferenciá-la noutra forma, iluminar minha criatividade incessantemente. Por isso o nosso caminho, juntos, se faz todo dia assim, infinito!

Por fim, ao meu analista, aos meus analisantes e aos meus alunos, por me fazerem pensar e movimentar o pensamento, afirmar os afetos e libertar o desejo.

*Estou vestido de Caim pra poder matar Abel  
Quem vai querer zombar de mim?  
Sou general do meu quartel*

*Por vezes Caim, eu sou João  
Maria quem sabe já me viu  
Dizer que estou indo pro Japão  
Ou que sou rico no Brasil  
[...]*

*Estou amando a manequim  
A meretriz do meu bordel  
Meu cigarro de alecrim  
Causador do escarcéu*

*Me olho no espelho e quebro em faces  
Mais de mil caras a me olhar  
Sorrisos, olhos dissimulados, maquiados...*

Achiles Neto e Marcus Marinho



## RESUMO

Neste trabalho, apresentamos estudo sobre como o rosto do assassino é produzido *na e pela* história, no interior dos discursos, na superfície dos corpos, tornando-o, ora visível como um dado tipo de rosto, ora ocultado como outro, pelos movimentos que fazem emergir, via condições de possibilidade específicas, o modo como estamos autorizados socialmente a apontar um suspeito ou a sermos percebidos propriamente como um. Dito de outro modo, tentamos mostrar, neste estudo, trajetórias feitas pela memória como uma espécie de grande engrenagem de uma máquina que fabrica um duplo rosto no sujeito em questão: em primeiro lugar, o rosto daquele que está acima de qualquer suspeita e, em sequência, o rosto que se torna, a partir do conhecimento social do cometimento de um ato mortífero classificado como ilegal, vil, cruel, o rosto de um assassino. Para tanto, nos propusemos a olhar histórias biográficas, narrativas jornalísticas e literárias, arquivos fotográficos e audiovisuais como uma coleção de materialidades discursivas que evidenciam o rosto do maldito assassino psicopata. Por meio de uma metodologia arqueogenealógica, na análise dessas materialidades, nos valem, especialmente, dos pensamentos de teóricos que se propõem aos estudos da subjetividade. Articulamos o foco do estudo, assassino psicopata acima de qualquer suspeita, e o *corpus* da pesquisa no interior da história, a fim de compreender sua existência material em um campo de memória, trazendo à luz os nós, as rupturas e as (des)continuidades presentes na constituição desse rosto e nos campos de sua (in)visibilidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Rosto; Assassino; Subjetividade; Memória; Visibilidade.

## **ABSTRACT**

In this work, we present a study on how the killer's face is produced into and by history, within discourses, on the surface of bodies, making it, sometimes visible as a given type of face, sometimes hidden as another, by the movements that make emerge, via specific conditions of possibility, the way in which we are socially able to point out a suspect or to be properly identified as one. In other words, we try to show, in this study, paths made by memory as a kind of great cog in a machine that manufactures a double face in the subject in question: first, the face of the one who is above suspicion and, as a consequence, the face that emerges, after the social knowledge of the making of a deadly act classified as illegal, vile, cruel, the face of a murderer. Therefore, we proposed to look at biographical stories, journalistic and literary narratives, photographic and audiovisual archives as a collection of discursive materialities that show the face of the damned psychopath murderer. Through an archaeological and genealogical methodology, in the analysis of those materialities, we resort, especially, the thoughts of theorists who propose to study subjectivity. We articulate the focus of the thesis, psychopathic killer above suspicion, and the corpus of research within history, in order to understand its material existence in a path of memory, bringing to light the knots, ruptures and (dis)continuities present in the constitution of that face and in the fields of its (in)visibility.

## **KEYWORDS**

Face; Killer; Subjectivity; Memory; Visibility.

## RÉSUMÉ

Dans ce travail, nous présentons une étude sur la façon dont le visage du tueur est produit dans et par l'histoire, au sein des discours, à la surface des corps, le rendant, tantôt visible comme tel type de visage, tantôt caché comme tel autre, par les mouvements qui font émerger, via des conditions particulières de possibilité, la manière dont nous sommes socialement autorisés à désigner un suspect ou à être proprement perçu comme tel. Autrement dit, nous avons essayé de montrer, dans cette étude, des chemins tracés par la mémoire comme une sorte de grand rouage d'une machine qui fabrique un double visage chez le sujet en question: d'abord, le visage de celui qui est au-dessus de tout soupçon et, en séquence, le visage qui devient, à partir de la connaissance sociale de la commission d'un acte mortel classé comme illégal, ignoble, cruel, le visage d'un meurtrier. Par conséquent, nous avons proposé de regarder les récits biographiques, les récits journalistiques et littéraires, les archives photographiques et audiovisuelles comme une collection de matérialités discursives qui montrent le visage du meurtrier psychopathe maudit. A travers une méthodologie archégénéalogique, dans l'analyse de ces matérialités, nous nous appuyons notamment sur la pensée des théoriciens qui se proposent d'étudier la subjectivité. Nous articulons le focus de l'étude, psychopathe tueur insoupçonné, et le corpus de recherche au sein de l'histoire, afin de comprendre son existence matérielle dans un champ de mémoire, mettant en lumière les nœuds, les ruptures et les (dis)continuités présentes dans la constitution de ce visage et dans les champs de son (in)visibilité.

## MOTS-CLE

Visage; Tueur; Subjectivité; Mémoire; Visibilité.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ted Bundy .....	49
Figura 2. Ted Bundy .....	50
Figura 3. Andrei Chikatilo – Julgamento (1992).....	73
Figura 4. Andrei Chikatilo – Julgamento (1992).....	73
Figura 5. Tela inicial do site Manson Direct .....	79
Figura 6. Arquivo FBI Charles Manson .....	82
Figura 7. Charles Manson - Uma resposta épica .....	84
Figura 8. Le diable noir .....	86
Figura 9. Helter Skelter (2004).....	88
Figura 10. Helter Skelter (2004).....	89
Figura 11. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão (1976) .....	93
Figura 12.1. Dennis Rader e sua filha .....	106
Figura 12.2. Dennis Rader e sua filha .....	106
Figura 13. Selfie de BTK encontrada pela polícia nos arquivos do assassino .....	108
Figura 14. Vítimas de BTK .....	109
Figura 15. M – le maudit (1931).....	113

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: (RE)COMEÇOS E (RE)CAMINHOS.....</b>	<b>13</b>
<b>2 UMA GENEALOGIA DA MORAL SOBRE O CRIME: INDÍCIOS DA CONSTITUIÇÃO SUBJETIVA DO ROSTO ASSASSINO .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 Um traçado genealógico da moral sobre o crime.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1.1 A moral e a produção de verdade sobre o crime: médicos, juristas e assassinos     .....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 A origem na história e a produção de verdade como acontecimento .....</b>	<b>39</b>
<b>2.3 A infâmia do assassino .....</b>	<b>42</b>
<b>2.3.1 Uma classe perturbadora de criminosos: assassinos psicopatas .....</b>	<b>45</b>
<b>2 Um método para decifrar o rosto – olhar as pistas .....</b>	<b>51</b>
<b>3 A REALIDADE DO ROSTO É FABRICAD: NO MAPA DA EXPRESSIVIDADE, LÊ-SE O SUJEITO ASSASSINO .....</b>	<b>60</b>
<b>3.1 Cartografia do rosto: relevos da história e discurso .....</b>	<b>61</b>
<b>3.2 As técnicas da expressividade: a fisiognomonía em toda parte.....</b>	<b>68</b>
<b>3.3 O acontecimento como memória: o assassino no discurso fílmico e os nós de uma rede .....</b>	<b>75</b>
<b>3.3.1 Linhas que fazem ver e dizer o assassino nos campos da memória.....</b>	<b>77</b>
<b>3.3.2 A visibilidade de uma anatomia da monstruosidade assassina no cinema ....</b>	<b>91</b>
<b>4 O PSICOPATA ESTÁ ONDE NÃO VEMOS .....</b>	<b>96</b>
<b>4.1 Como o rosto acontece?.....</b>	<b>98</b>
<b>4.2 Todos (re)conhecemos o que diz um rosto.....</b>	<b>102</b>
<b>4.3 O rosto em dispersão .....</b>	<b>110</b>
<b>4.3.1 Linhas de expressão: a confissão que delimita .....</b>	<b>114</b>
<b>5 DO REAL À REPRESENTAÇÃO: MEMÓRIA DO IMPOSSÍVEL NA EMERGÊNCIA DO ROSTO ASSASSINO .....</b>	<b>118</b>
<b>5.1 A representação nas dobras da história e a passagem do Real ao Simbólico .</b>	<b>120</b>
<b>5.1.1 O real da representação e o Real do impossível .....</b>	<b>124</b>
<b>5.2 Mais aberturas para pensar o crime e o assassino .....</b>	<b>132</b>
<b>6 À GUIA DE CONCLUSÃO.....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>142</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: (RE)COMEÇOS E (RE)CAMINHOS

*Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava o mar, a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e traços?*

DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38

Seja caminhando pelas ruas, frequentando um supermercado, numa estação de metrô, na sala de cinema, acompanhando as páginas de um livro, navegando na *internet*, seja até em nossos sonhos, em toda parte pode haver um criminoso, um psicopata, um assassino em série, um desses malditos. E, não raramente, funcionando como uma espécie de polícia social, apontamos alguém como suspeito de acordo com sua postura corporal, sua vestimenta, observando seu modo de andar, (re)montando, com o nosso olhar clínico e policlesco, que rosto ele tem. Como se acionássemos um botão na história e na memória, acessamos outros discursos, outros lugares, outros encontros e definimos, seguramente, quem deve e quem não deve pertencer a essa categoria suspeita.

Mas afinal, sabemos mesmo que rosto tem um assassino psicopata? Como saberíamos identificá-lo se estamos partindo da condição de que estaria ele, em geral, conforme apontam as estatísticas criminais e biográficas de assassinos dessa natureza, *acima de qualquer suspeita*? Antes de sabermos que rosto tem o assassino, somente reconhecido após o cometimento do seu ato caracterológico no âmbito criminal, parece haver uma pergunta mais importante: não haveria, como fundamento da visibilidade desse rosto, um percurso histórico, social, discursivo? Ou seja, não existiria uma memória do rosto do assassino psicopata? Na compreensão afirmativa dessas vias, eis o real problema aqui circunscrito: quais processos estão envolvidos na produção da visibilidade ou da invisibilidade do rosto do psicopata assassino que, até a existência do flagra, da denúncia ou confissão, transitava entre os sujeitos da normalidade moral?

O sujeito assassino, aquele que transporta a violência de um plano imaginário à significação concreta, só pode ser identificado como tal a partir do ponto em que existe o conhecimento técnico, público ou social do ato cometido. O que faz o rosto do assassino aparecer e existir em uma categoria discursiva e visível é a violência a ele associada. Antes disso, não se pode inferir convictamente a respeito dessa sua conduta específica, especialmente quando se trata daquele que parece estar acima de qualquer suspeita.

Antes que passemos ao desenrolar dessa introdução nos termos que possam justificar a importância deste trabalho, alguma espécie de metodologia intuitiva desta autoria (emprestando a ideia bergsoniana de uma intuição capaz de mobilizar a vontade e liberar a memória), demanda espaço para deixar confidenciais alguns aspectos que confluíram para este momento de síntese que aparece como efeito, mas que, como tal, é derivado de uma causa.

No princípio, o caminho foi traçado por um desejo sequestrado pelos intelectualismos promitentes de um ideal acadêmico de sucesso, talvez bastante comum entre os que se decidem por uma carreira na produção e circulação de conhecimento. Eis que essa promessa alimenta o desejo. Mas, como apontado, também sequestra. Fazer parte de um grupo, poder se comunicar porque os seus pares passam a autorizar a fala, ascender, deixar reconhecer, ultrapassar a própria língua e a fronteira dos afetos para rezar a letra do que fez ajoelhar. O processo. Trata-se do processo. A alegria de concluir essa tese é pela liberdade de fechar o processo.

Era o audiovisual a materialidade da trama. A imagem e o movimento para o discurso, o corpo e a memória. Estivemos perto e entre as formas de pensamento mais ativas a respeito dessa conversa. Aqui, ali, do outro lado do mundo. No meio de tudo e na solidão mais silenciosa. No sorriso de um brinde e na depressão de um cansaço extremo. A queda foi pelo excesso das horas, não do tempo cronológico, mas do tempo do acontecimento. Fizemos do olhar para o cinema para pensar uma tese sobre o rosto, um grande amor. E isso bastou. Tanto que, por si, já sustenta seu fim como objetivo. De certo que nestas páginas, inegavelmente, existe muito dos meus dias e do que vivi nesses caminhos, dos encontros teóricos outros e de toda uma fundamentação científica eficiente. Mas, para além, existe também muito da minha dor por todo o espichamento dos anos desde que o doutorado foi iniciado, lá em 2013.

Eu entendo que houve esse início um dia. E entendo que já houve o desfecho, felizmente. É somente por isso que consigo passar a essa nova escrita que então lhes entrego. Porque pude acabar qualquer mágoa de mim mesma diante da queda. Reconhecê-la foi necessário para deixar nascer outra fonte, não porque enterrei o passado, mas porque aceitei deixar o presente simplesmente passar e coincidir com o passado que nunca deixa de ser para desembocar nesse futuro que já é sem jamais tê-lo sido.

Essa é a hora de lhes dizer que encontrar o cinema nesse tempo inicial porque tomei para mim as paixões de um professor amado, foi importante, confesso. Ensinou-me muito sobre como produzir e mover o pensamento – para além de deslocar os olhos

numa página ou numa tela. Mas é nesse momento que também me invisto de coragem para tornar clara a minha certeza de que nunca antes pôde o meu desejo se fazer singular e próprio, como aquele que gere o ritmo dado às próprias rédeas. Perdi o prumo, cedi aos blocos, andei em série, deixei sumir o brilho. Nada de culpados ou vítimas, somente cúmplices. Estou erguida, é pura força: eu e o pensamento como causas, esta tese como efeito.

A volta por cima é o novo começo. Alguma alegria existe e é combustível. Há também um novo encontro, não mais feito de promessas, mas do cumprimento delas. O cinema como materialidade não pode mais suportar, como algum a priori, as análises de uma história do rosto assassino, porque não há terreno efetivo (e afetivo) entre nós que o sustente agora. É preciso desfazer o texto um dia proposto, reformar estruturas que geraram capítulos que implodimos, reverter condutas de leituras que edificaram. Outra engenharia, outra geografia, tudo para uma nova memória. É para comemorar!

Não podia caber tudo de uma vez, nem em uma tese, nem em um corpo. Foi preciso alguma humildade nesse ponto de partida. O fato grandioso é que adormeci um pouco a conexão com o cinema para legitimar um outro potente encontro feito na vida e na práxis profissional, mas, no campo da escrita, raramente aproveitado: o campo dos afetos nos estudos da Psicologia, em especial em seus pontos de contato com os estudos psicanalíticos. Levado ao extremo em autoanálise, eu poderia agora dizer que jamais deixou de ser este o campo por onde o meu desejo transitou, e segue sendo, muito embora eu tenha sufocado essas linhas de ousadia por tanto tempo quando temi a *parresia* de me apresentar como sou – inclusive enquanto autora desta tese.

Eu fui aceita e abraçada de volta, numa aliança inédita. Sempre me avaliei entusiasta da produção da escrita em toda parte, mas senti, talvez pelo percurso aplacado na maturidade, a consistência ética aparecer, dar o ar da graça com a elegância acadêmica de *como* é preciso fazer para ser compreendida, sem perder a estilística poética que me é própria. Falei sobre confluências gerais que permitiram o desenho desse quadro atual que podem permitir ao leitor a dedução de uma autoria que não se separa desta obra. Os detalhes deixo aos que, por direito, confio a intimidade. Eles estão também por entre essas linhas.

Depois do parêntese que pode ter soado lamuriento pelo perfil romântico com que foi colocado, mas que avalio como potente e afirmativo, digo, com maior clareza, que, nesta tese, levantamos como ponto fulcral a investigação de como o rosto é produzido na e pela história, no interior dos discursos, na superfície dos corpos, tornando-o, ora visível



como um dado tipo de rosto, ora ocultado como outro, pelos movimentos que fazem emergir, via condições de possibilidade específicas, o modo como estamos autorizados socialmente a apontar um suspeito ou a sermos percebidos propriamente como um. Dito de outro modo, evidenciamos nesta pesquisa, trajetórias feitas pela memória como uma espécie de grande engrenagem de uma *máquina* que fabrica um *duplo* rosto no sujeito psicopata: em primeiro lugar, o rosto daquele sujeito que está acima de qualquer suspeita e, em sequência, o rosto que se torna, a partir do conhecimento social do cometimento de um ato classificado como ilegal, vil, cruel, o rosto de um assassino. Nos propusemos a olhar histórias biográficas, narrativas jornalísticas e literárias, arquivos policiais e fotográficos, arquivos audiovisuais, enfim, uma coleção de materialidades discursivas que evidenciam o rosto do psicopata maldito.

A problemática em torno da qual gira esta tese – **os modos como a memória opera a construção do rosto do assassino psicopata** –, traz como objetivo evidenciar como a *máquina de rostificação* (DELEUZE; GUATTARI, 1996), que funciona através de conjecturas da história e do discurso em linhas de significação e subjetivação, efetua as maneiras de tornar visível, reconhecível e categorizado, o sujeito assassino.

No entanto, ao leitor de olhos um tanto ingênuos, podemos advertir que essa escrita também dá a conhecer, a partir de um recorte de sangue, frieza, loucura ou crueldade, não somente o rosto do psicopata, mas o rosto de todos e de cada um de nós. Desse modo, podemos dizer, tanto em termos didáticos quanto no plano do acontecimento que se efetua no campo da existência real, que estamos tratando da produção de dois tipos de rosto que se desenham no assassino psicopata: um primeiro, como rosto autorizado socialmente, e um segundo, como aquele a que propriamente equivale ao rosto da maldade (como veremos, aqui historicamente situada e para além de quaisquer maniqueísmos narrativos).

Faz-se de fundamental importância que esclareçamos, desde já, sobre quais elementos discursivos e históricos nos referimos ao empreender uma pesquisa que se propõe a analisar modos, tempos e movimentos da memória que desenham o rosto do assassino de que tratamos. Mas, antes disso, delimitemos, com clareza, o sujeito que desde o subtítulo desta tese aparece emblemático: o assassino psicopata cuja imagem existe acima de qualquer suspeita.

Tendo sido o psicopata objeto de questionamento há bastante tempo, o comportamento criminoso recorrente, a crueldade na prática de delitos, o desprezo pelas normas sociais, a propensão ao engano, à fraude e à mentira, bem como a incapacidade

de correção na vida – muitas vezes desde a infância precoce –, é um fenômeno que chamou a atenção de psiquiatras e de outros profissionais que se dedicaram ao estudo dessa área do comportamento humano.

A partir do século XIX, tivemos muitos marcos teóricos que se puseram à disposição dos estudos em torno da psicopatia: desde a descrição de um quadro denominado por Pinel de *manie sans delire* (à época, significava “loucura sem perturbação da mente”), passando por Benjamin Rush (o pai da psiquiatria norte-americana), tendo descrito a condição como *moral derangement* (“perturbação moral”) e, por James Prichard, que a tratou como *moral insanity* (“insanidade moral”), até a talvez a mais popular das explicações ao longo dos tempos, desenvolvida nos trabalhos de Cesare Lombroso com sua concepção a respeito do *homem delinquente*, considerando estigmas físicos para diagnosticá-lo (HARE, 2013). Uma descrição mais ampla e sistematizada aparece em 1941 com a publicação do trabalho “A máscara da sanidade”, de Hervey Cleckley, onde são descritas as características clínicas dos psicopatas. Tornando os estudos já existentes com caráter científico ainda melhor delimitado, Robert D. Hare operacionalizou, em nível internacional, o conceito de psicopatia por meio do instrumento diagnóstico padrão conhecido como *Psychopath Checklist*<sup>2</sup> (HARE, 1991).

Quando do estabelecimento de critérios para a delimitação característica do psicopata, são atualmente enumeradas condições características pelo *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – DSM-5* (2014) para Transtorno de Personalidade Antissocial, dentre as quais, interessa-nos, sobremaneira, aspectos centrais como “falsidade e manipulação [...], além de mentir reiteradamente, usar nomes falsos, trapacear” (DSM-5, 2014, p. 659-660).

Não é de nos causar surpresa que muitos psicopatas sejam flagrados violando criminalmente as regras sociais. Mas é sabido também que muitos continuam fora da

---

<sup>2</sup> O Psychopathy Checklist (PCL) é uma ferramenta que, por meio de um questionário a ser aplicado por um profissional devidamente qualificado, averigua a existência de traços psicopáticos na personalidade de um indivíduo e afere o grau de psicopatia ou de antissocialidade. É utilizado nesse método um questionário que contém 20 perguntas. Cada item é pontuado por uma escala numérica de 1 a 2 pontos (0 para “não”, 1 para “talvez/ em algum aspecto” e 2 para “sim”). Uma pontuação elevada nesse teste sugere uma alta probabilidade para reincidir no crime. A pontuação geral do PCL varia de 0 pontos a 40 pontos, e as perguntas se baseiam em dois fatores. O primeiro se relaciona aos traços afetivos e interpessoais do examinando, tais como prevalência de traços de superficialidade, falsidade, crueldade, insensibilidade, ausência de afeto, de culpa, remorso e empatia. Já o segundo aspecto aborda o aspecto comportamental da psicopatia, associados à instabilidade de conduta, impulsividade e o estilo de vida antissocial. Para caracterizar a psicopatia, o checklist do resultado deve ser superior a 30 pontos (TRINDADE; BEHEREGARAY; CUNEO, 2009).

prisão e possivelmente seguem usando seu charme e suas habilidades miméticas para seguir arruinando vidas. São esses psicopatas, neste sentido,

predadores sociais que conquistam, manipulam e abrem caminho na vida cruelmente, deixando um longo rastro de corações partidos e expectativas frustradas ou carteiras vazias [...] sem nenhuma consciência ou sentimento e tomam tudo o que querem do modo mais egoísta, fazem o que têm vontade, violam as normas e expectativas sociais sem a menor culpa ou arrependimento (HARE, 2013, p. 11).

Entre os psicopatas cujas histórias são contadas pela mídia, literatura ou cinema, figuram muitas categorias: estupradores, ladrões, golpistas, espancadores, criminosos de colarinho branco, traficantes de drogas e membros de gangues, líderes de seitas, mercenários, empresários inescrupulosos, assassinos em série. E eis aí, nesta última categoria, onde reside o nosso interesse: assassinos sem drama de consciência, psicopatas que matam a sangue frio – os mesmos que despertam tanto repugnância quanto fascínio (não encontramos, até aqui, melhor maneira para descrever que sentimento nos provocam, considerando o fato de que assassinos psicopatas protagonizam, não raramente, roteiros de filmes famosos).

O sedutor Ted Bundy era um cidadão acima de qualquer suspeita, tal como Andrei Chikatilo parecia um professor e pai de família exemplar. Albert Fish era educado e elegante, tal qual o jovem Ed Kemper que, mesmo problemático, como os demais, jamais pôde fazer alguém supor os crimes bárbaros que cometeu.

Por muito tempo, as tradições fisiognomônicas, frenológicas e lombrosianas embasaram o modo como poderíamos pressupor e predizer sujeitos inclinados à violência. Tais teorias, que repercutiram na condução de estudos modernos das ciências sociológicas das representações sociais e dos estereótipos, das ciências psicológicas do comportamento e, de modo cada vez mais recente e persistente, das pesquisas genéticas e das neurociências, cada uma dessas segue se propondo a investigar e explicar os percursos que fazemos ao supor, em uma impressão incipiente, quem é ou não predisposto a um ato imoral ou ilegal de acordo com os traços e indícios que localizamos no campo visual desse sujeito que então avaliamos.

Mas se há em nós alguma capacidade de identificar um suspeito à violência, se o rosto é o lugar da expressão das principais emoções, universalmente pertencentes a toda cultura – como bem já afirmava Charles Darwin em 1872 –, por que não podemos predizer o psicopata, entre cujas características gerais está um padrão repetitivo e

persistente de indiferença e de violação dos direitos dos outros? (DSM-5, 2014). De maneira rápida e óbvia, considerando a temática da pesquisa, diríamos: ora, porque estão acima de qualquer suspeita, não é mesmo? Sim. Mas então poderíamos encerrar a tese antes mesmo de iniciá-la e perder a relevante oportunidade de explicar os modos e as razões pelos quais esse acontecimento, em suas variações, se processa.

Iniciemos pelo ponto que delimita o objetivo central da pesquisa: como (re)constituímos a identificação de um assassino psicopata quando a confissão, o flagrante ou a condenação do seu crime é posto ao conhecimento social. Dizemos que se trata de uma espécie de reconstituição porque, era uma vez, e até este ponto, um rosto do qual não desconfiávamos. Se este era o rosto do sujeito acima de qualquer suspeita, por lógica, inflexionemos aqui que este era um rosto como o seu, de um leitor comum, de um aluno ou professor, uma mãe adorável, quem sabe advogado ou médico, talvez alguém religioso, ou um pesquisador, um policial, um vizinho solícito ou um belo ator que atua na novela de horário nobre na TV abertas aclamado pelas doações que faz em campanhas pelo fim da fome na África. Estamos falando de todo aquele Rosto que é o rosto do bem e da moralidade, da docilidade, da produtividade, da boa conduta e dos bons costumes. Em contraponto, considerando nossa principal hipótese, esse mesmo rosto pode ocultar um outro, tal como o de um maldito assassino psicopata.

Em se tratando do processo de constituição do rosto, baseamo-nos com exclusividade na concepção de *rostidade* desenvolvida nos estudos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, segundo a qual o rosto, histórico e transformável, é composto de uma semiótica mista, onde enxerga-se a montagem em uma dupla via de significação-subjetivação onde aparece o sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Partimos, então, da ideia de que existe uma maquinaria abstrata de produção de rostos que estabelece parâmetros e esquadrinha os sujeitos.

Para David Lapoujade (2015), trata-se de uma situação na qual o sujeito (ou melhor dizendo, o homem), visto pelo ângulo do rosto, se expressa de acordo com uma dada formação social, limitado apenas às realidades imediatas e visíveis, agindo sempre “em conformidade com as palavras de ordem” (LAPOUJADE, 2015, p. 267), preso em agenciamentos delimitados por molduras de formas predefinidas.

O rosto corresponde à nossa percepção inicial de assemelhamento, de uma face comum para todas as coisas, que arquivamos em um repertório social de imagens – e que se estampariam sobre esse rosto como uma paisagem. O Rosto do grande modelo (por isso com letra maiúscula), estruturado nas sociedades modernas, Lapoujade diz que se

repousa sobre formas de existência axiomatizadas, uma axiomática que não produz mais sujeitos singulares, mas unidades serializadas “sem porta e sem janela”, cujo exterior é sem exterioridade, porque tudo está dentro dele. As rostidades fazem do rosto um tipo de paisagem já conhecida, mapeada, “formam uma pedagogia, sevem à disciplina” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38).

De acordo com o texto *Ano Zero – Rostidade*, no terceiro volume do *Mil Platôs*, o processo de rostificação tem suas origens nas imagens do Cristo, o que resultaria na prevalência da imagem do Homem e de todo tipo de qualificação que associada a tal existência (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43). Para eles, o rosto como delimitação é o Cristo. Peter Sloterdijk tem um posicionamento semelhante, ao se referir à época dos grandes impérios e religiões, que teriam dado origem aos ícones-tipo de facialidade, hierarquizados por normas de importância, transcendência e significação. “Somos herdeiros dos cristogramas” (SLOTERDIJK, 2011, p. 168).

O conceito de rostidade, em *Mil Platôs*, sugere que o rosto é um sistema constituído pela relação *muro branco – buraco negro*, que conduz nossas análises para o entendimento de um rosto construído, agenciado, produzido pelas semióticas mistas, linhas de significação e subjetivação. Lá, compreende-se que as imagens colaboram para a territorialização do rosto, de acordo com combinações “deformáveis” da máquina abstrata da rostidade. Na concepção de Deleuze e Guattari, um rosto seria uma superfície de referência, comparado a um muro ou tela, que atende a um quadro geral de referências, com o qual o sujeito passa a se identificar ou é identificado, sem perceber que foi subtraído da sua própria condição de singularidade.

Os processos de significação (produção de códigos, de valores de conduta, de circulação de normas) e de subjetivação (a formatação da consciência de si e dos próprios atributos de cada sujeito), o sistema *muro branco – buraco negro*, formariam então a própria máquina abstrata da rostidade, que surge nessa investigação como operadora de um sistema que conduziria os homens a uma idealização de rosto; como na ideia platônica de um modelo ideal ou perfeito, a máquina projetaria sobre os homens o desejo de possuir um Rosto e não um outro, ou, mais especificamente, de habitar em um Rosto de acordo com os padrões da máquina. Possuir um Rosto viria a ser o equivalente a uma vida de promessas de sucesso, de felicidade, de realização de objetivos – mas, em uma análise extramoral, também das contradições que fazem o reverso dessa medalha. O rosto seria um lugar de ressonâncias e redundâncias, que se conforma à realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). Ao mesmo tempo em que permitiria às máquinas

inscrever sobre ele os seus valores, escavaria os buracos negros onde se alojam nossas subjetividades.

A rostidade apresenta-se como um regime que tem a peculiaridade de se “apossar” do sujeito, sem oferecer recursos para o reconhecimento dessa condição. Processo silencioso, sobre o qual poucos se apercebem, a visualização da rostidade por meio do rosto do assassino psicopata nos colocou diante de muitas questões. Que tipo de traço, de indício, de vestígio poderia conter uma rostidade assassina? Quais seriam suas evidências? Que signos poderiam ser vistos nos muros brancos, o que conteriam os buracos negros dessa subjetividade que ora se autoriza aos bons costumes, ora se põe a matar? Levantar tais questões põe em vista uma condição que demonstra algo que já se sabe sobre o psicopata: ele revela um ponto de ruptura com o socialmente compartilhado, como se algo dele se destacasse e fizesse revelar essa hiância e, ao mesmo tempo, um duplo pertencimento subjetivo.

Dessa maneira, o que a nós nos interessa é situar o assassino psicopata em sua constituição histórica de sujeito para estabelecer a relação entre seu rosto, o discurso que o atravessa e a memória que o sustenta. Entendemos que o rosto assassino, tal como é fabricado, faz identificar e constituir o sujeito em processos implicados sob relações determinadas de forças e deslocados na direção de um eixo cujas experiências se colocam como *prova da realidade e da atualidade* (FOUCAULT, 2006b, p. 267).

Tomando a máquina social de rostidade como dispositivo que traz o sujeito do seu foco à visibilidade e ao (re)conhecimento através dos regimes de saberes e poderes, entendemos que os discursos podem efetuar produções de sentido que demarcam o rosto assassino na esfera de um sujeito comprometido com a desordem jurídica e social, fixando e mantendo a sua composição através da repetição nos movimentos da significação e da subjetivação.

Assim é que privilegiamos um posicionamento discursivo de investigação teórico-analítica a fim de observarmos em que medida uma ordem discursiva da (in)visibilidade, que ora se apresenta, ora se oculta, é controlada pelos saberes e poderes jurídico-policial, médico-psiquiátrico, midiático e social, além de problematizar quais procedimentos de controle aparecem na produção desse rosto maldito de maneira a compreender os deslocamentos que são produzidos nos dispositivos que conferem visibilidade àquele que passa a ocupar a posição do sujeito assassino psicopata.

Por isso entendemos ser necessária uma articulação teórica com trabalhos que seguem uma proposta arqueogenealógica que pode tomar o rosto do assassino na irrupção

de seu acontecimento a ser compreendido como um objeto que se repete ao mesmo tempo em que é esquecido e transformado. Interessamo-nos em saber definir, descrever e delimitar os modos como se dá a ver o rosto do assassino psicopata que se torna reconhecível a partir das repercussões sociais dos seus atos de violência considerando os processos da história, do discurso e da memória que o constituem em sua perversidade moral, a partir do mal que passam a representar, da anormalidade de conduta que faz escandalizar, do horror e do medo que fazem retumbar. Assim, observando os tipos de articulação dos elementos discursivos que operam em circulação por meio de materialidades biográficas de assassinos psicopatas, nos pusemos como analistas diante de sujeitos cujos crimes tornaram-se afamados e socialmente conhecidos, ao mesmo passo que também se constituíram como detestáveis e malditos.

A pretensão é compreender o modo como o rosto assassino aparece na irrupção dos acontecimentos enunciativos em uma descontinuidade histórica de uma ordem discursiva da visibilidade, possibilitando que ele exista, seja conhecido, tome forma e seja retomado. A intenção é que a análise dos rostos dos assassinos da nossa coleção de análise nos mostre como, em um *muro blanco* onde são projetados seus traços de constituição monstruosa, nos possa mostrar como os discursos enquanto práticas que “falam da história, estão sempre situados na história” (CERTEAU, 2009, p. 31), configurando-se em determinadas condições de possibilidade.

Estamos tomando as materialidades diversas em que encontramos o rosto do assassino psicopata sob o viés da arqueologia ao tomá-la na uma acepção própria de arquivo, de um “conjunto dos discursos efetivamente pronunciados [...] um conjunto que continua a funcionar, a se transformar através da história, a dar a possibilidade de aparecer a outros discursos” (FOUCAULT, 2001b, p. 800). Desse modo, pretendemos colocar em evidência as formas de discursos que tornam visível o que aparece apenas como natural e inconjecturável, quase nos atravessando na ordem de uma invisibilidade.

Diante de um polimento das palavras e das imagens contando com o escavar dos processos históricos constituintes do assassino psicopata que estamos tratando é que nos pomos a esburacar essa superfície um tanto plana das regularidades das práticas médico-jurídicas, midiáticas e sociais, para entender a fabricação dos discursos e a produção da subjetividade como linhas de expressão desse sujeito maldito.

Percebendo que o rosto do maldito é revelado como um mapa subjetivo da ilegalidade, a intenção dessa tese é, justamente, compreender como a memória da figura desse *monstro* (FOUCAULT, 2001a) aparece em meio aos domínios disciplinares do

saber sobre o crime e de que modos esse sujeito é dado a ver (e, enquanto isso, mostra) a partir de uma ordem discursiva da visibilidade. Consideramos, desse modo, que por meio dos discursos das imagens ocorre a materialização do rosto assassino em um mundo da noção jurídico-biológica, atravessado e controlado por certo tipo de saber e poder que conduzem a sua constituição subjetiva a uma espécie de padrão determinado, reconhecido e indesejável.

Na construção desta tese, organizamos em capítulos as linhas que fazem a máquina de rostidade funcionar na constituição do rosto do assassino psicopata. No primeiro capítulo nos pomos ao estudo e uma genealogia da moral sobre o crime para entender os indícios da constituição subjetiva desse sujeito, elaborando um traçado em que tornamos clarificamos a produção da (vontade de) verdade sobre o crime a partir dos saberes médico-psiquiátrico e jurídico. Nos debruçamos sobre a questão do acontecimento considerando a perspectiva foucaultiana da infâmia do assassino e desenvolvemos com mais dedicação à classe perturbadora de criminosos a que correspondem os assassinos psicopatas. Ao final desta proposta, delineamos uma espécie de metodologia para decifrar o rosto cuja produção se dá no interior da história e nos domínios da memória social que são, eis a nossa ousadia teórica, engrenagem indispensável para que o sistema *muro branco – buraco negro* da máquina de rostificação desempenhe seu funcionamento.

No segundo capítulo, que intitulamos “A realidade do rosto é fabricada”, abordamos a cartografia do rosto nos relevos da história e do discurso, percorrendo os saberes em torno dos estudos da fisiognomonia e trazendo, em análises, o modo como, enquanto técnica da expressividade, esse modo de conhecer o rosto parece operar em toda parte de modo que se pode ler o sujeito assassino no mapa da expressão da ilegalidade. Prosseguimos o capítulo analisando o modo como o assassino psicopata figura em domínios associados de memória, nos nós de uma rede em que materialidades diversas fazem circular os modos de enunciar essa subjetividade e tornar visível essa existência monstruosa.

Seguindo a produção, no terceiro capítulo o objetivo é defender que o psicopata está onde não vemos e no meio de nós, tornando possível entender como o rosto do assassino acontece e o modo como podemos, ou não, reconhecê-lo. Neste ínterim, nos dedicamos não somente ao rosto como paisagem que surge em regularidade pelas repetições na produção pela máquina de rostidade, mas também ao rosto que se dispersa



e torna-se visível em outras modalidades discursivas, como em linhas de expressão que a confissão e o dizer a verdade sobre si e seus atos podem delimitar.

O desfecho da tese é apresentado no quarto capítulo, onde o que entendemos como grande desafio desse percurso de escrita é apresentado, quando nos propomos a articular aproximações conceituais entre um campo de saber da história e do discurso, no que situamos a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, mas também do pensamento foucaultiano e nietzschiano, e o que pensou Jacques Lacan a respeito das posições do sujeito da linguagem. A partir dessa conversa a que nos desafiamos fazer, pretendemos compreender como o real da representação (argumentado por Foucault), confere ao acontecimento a emergência do rosto assassino e o modo como o real do impossível (pensado por Lacan) nos traz alguma clareza de como algo que transgride os *sentidos* morais do nosso repertório discursivo social, para melhor dizer, da nossa memória – algo que, até então, para nós, não existia e, por isso, era um não simbolizável, permite a conversão do rosto daquele sujeito entre nós de perfil insuspeito, para o de um um monstro inimaginável.

Isto posto, agora convidamos o leitor ao conhecimento dessa trajetória de conhecer o rosto do assassino psicopata em meio aos trajetos da memória na produção da (in)visibilidade do sujeito acima de qualquer suspeita.

## 2 UMA GENEALOGIA DA MORAL SOBRE O CRIME: INDÍCIOS DA CONSTITUIÇÃO SUBJETIVA DO ROSTO ASSASSINO

*O crime é a pedra lançada no charco estagnado. O detetive faz o diagnóstico. O seu trabalho é estudar as rugas à superfície da água e descobrir a pedra que a perturbou.*

Hitchcock

Parece-nos importante, senão necessário, delimitar as fronteiras teóricas que sustentam o pensamento analítico desta pesquisa em torno do rosto do assassino e, do mesmo modo, quando propomos evidenciar as linhas de discursividade e de visibilidade que compõem o rosto desse sujeito, que deixemos às claras as formas com que identificamos as pistas que nos permitem olhar sua constituição nas formas como ele acontece no interior da história e nas saliências da memória.

Começemos por tecer um panorama histórico-discursivo do rosto do assassino psicopata. São, neste ponto, os trabalhos de Michel Foucault que nos ajudam a compreender como, entre a memória e a subjetividade constituidoras desse sujeito, podemos pensar um debate dos seguintes pontos que consideramos relevantes: a) um traçado genealógico da moral sobre o crime; b) os discursos jurídico e médico consolidando a norma e a moral, e c) pistas iniciais de como opera a máquina de fabricação do rosto<sup>3</sup> e, especialmente, do rosto do assassino psicopata tal como o conhecemos.

Dos aspectos que remetem a um método que investigue uma ordem discursiva da visibilidade às questões conceituais que giram em torno do sujeito e do rosto, das materialidades históricas de saberes específicos que constituem o assassino psicopata em meio à própria memória das ilegalidades na abordagem de percursos não somente jurídico-biológicos mas de uma *genealogia da moral*, e da composição factual desse sujeito, dedicamo-nos à missão de *pensar* como, nos movimentos da atualidade a evidência do rosto do assassino psicopata, acima de qualquer suspeita, emerge delimitável, tangível, tão estruturado que passa do disfarce como sujeito comum, perdido entre tantos equivalentes, à figuração do maldito na pauta midiática e jornalística, nas trocas sociais sobre as ocorrências brutais dos crimes cometidos e vão às produções cinematográficas e seriados aclamados de TV<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> O esmiuçar deste ponto com correspondentes analíticas é feito a partir do segundo capítulo.

<sup>4</sup> (Ou *streaming*, nos nossos dias mais modernos com a Netflix ou a Amazon Prime, etc. Refirmo-nos a seriados como “Mindhunter”, com duas temporadas até o ano de 2019).

Seguindo na afirmação de caminhar com o leitor pelos trajetos teóricos com os quais nos aliançamos, dizemos dos campos de pensamento que, em algum nível, firmam convergências teórico-analíticas em torno dos estudos empreendidos por Michel Foucault, já apontado como uma das fortalezas que nos amparam. Referimo-nos aos seus *contemporâneos*.

Propomo-nos a entender os autores contemporâneos a Foucault (e, por que não a nós?), emprestando de Nietzsche a sua pretensão de atualidade em relação ao presente em uma desconexão, em uma defasagem. Uma resposta para essa amarração contemporânea foi sintetizada por Roland Barthes tomando as *Considerações Intempestivas* nietzschianas em um apontamento dos seus cursos no *Collège de France* (1978), cuja afirmação *o contemporâneo é o intempestivo* nos incita a tomar uma posição em relação ao presente, pertencendo verdadeiramente ao nosso tempo porque não coincidimos com ele e nem nos adequamos às suas pretensões, mas nos pomos inatuais, anacrônicos, desviantes e, por isso, podemos perceber e apreender o nosso próprio tempo (AGAMBEN, 2009) em sua mobilidade e em sua descontinuidade.

Na descrição dessa contemporaneidade tal como a entendemos, ao pensamento de Michel Foucault unimos diálogos filosóficos, antropológicos e psicanalíticos, a saber, com elevado interesse, os trabalhos realizados por Friedrich Nietzsche com sua genealogia, Gilles Deleuze e Félix Guattari, com o conceito a nós indispensável de rostidade, Jean-Jacques Courtine com a sua história do rosto e do corpo, e, não menos importantes, Sigmund Freud e Jacques Lacan, para pensarmos a posição subjetiva que ocupa o sujeito assassino a partir da linguagem em suas interfaces com o desejo.

Partindo de uma concepção foucaultiana para olhar discursivamente o sujeito, estamos, primeiramente, considerando-o como uma fabricação histórica, uma construção realizada pelas práticas discursivas de tal modo que é nas relações entre discurso, sociedade e história que podemos observar as mudanças nos campos dos saberes e a consequente articulação com os poderes a fim de elaborarmos maneiras de *diagnosticar o presente* (FOUCAULT, 2014). De tal modo, compreendemos que só (re)conhecemos um determinado sujeito mediante a análise do presente onde encontramos o diagnóstico das subjetividades daquele que é propriamente filho do seu tempo. Assim, as realidades dos acontecimentos são derivadas e se formam por adição e modificação, constituídas no tempo por acidentes das irrupções da história. Notemos que, na tentativa de identificar, delimitar e compreender, nesses acidentes que emergem na história, discursos e práticas que compõem os sujeitos, aparece aí uma finalidade do analista que vem a funcionar como

a de um detetive a desvendar mistérios. Como um observador atento aos ventos que desenham novas formas nas areias do deserto ou um caçador à espreita em meio a uma floresta frondosa por onde passa, rasteiro, a sua presa, detectar as filigranas dos discursos nesses movimentos sutis da história requer uma espécie de metodologia, aos modos de Ginzburg, indiciária, que a seguir melhor abordaremos.

Antes de prosseguirmos os percursos que constituem pensar metodologicamente os discursos e os sujeitos por eles constituídos ao passo que os constituem e que, enfim, constituem a si mesmos, acreditamos ser, ainda e reiteradamente, importante conceituar os termos aos quais nos referimos. De certo, ao fazê-lo, estaremos elaborando alguns deslocamentos que tornam mais funcional o uso de tais conceitos no que tange ao embasamento teórico da temática central desta pesquisa, o que, efetivamente, traduz o exercício analítico dos detalhes tais como são ditos ou dados a ver em aparato preferencial de pesquisa. Referimo-nos, para o início dessa conversa, às noções foucaultianas de discurso e de sujeito. Aos poucos faremos as concatenações possíveis entre tais noções e em que consiste o rosto, certamente a medula conceitual sobre a qual nos debruçamos.

Quando Michel Foucault se mantém *atento ao desconhecido que bate à porta*, (DELEUZE, 1990, p. 157), parece, ao que tudo indica, que a aparição do discurso, do sujeito e do corpo assim o fizeram escancarar a abertura do olhar com o intento de se ater, em todo o seu percurso de pensamento, ao movimento e ao funcionamento desses conceitos. Quando pensamos na noção de *discurso* empreendida por Foucault em sua obra, sabemos não poder dissociá-la dos movimentos da história. Nos pomos a problematizar o discurso tomado como prática social historicamente determinada a constituir os sujeitos, compreendendo o conjunto de interesses e ações coextensivas que encontram em seus caminhos os saberes e poderes que desembocam “as problematizações através das quais o ser se dá como podendo e devendo ser pensado, e as práticas a partir das quais essas problematizações se formam” (DELEUZE, 1992, p. 119).

Elegemos o olhar arqueológico proposto por Foucault para compreender o rosto do assassino psicopata a fim de demarcar tanto as *práticas discursivas* como “um conjunto de regras anônimas e históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2009, p. 136) e que definem as condições de exercício da função enunciativa sobre tal sujeito, quanto para compreender como se dá a sua formação a partir das práticas e das modificações que as compõem por entre os jogos de poder e de verdade. Neste sentido, tomamos a questão desse sujeito da ilegalidade considerando como elementos os processos históricos e as práticas discursivas que o constituem como um

sujeito irregular e imoral na sociedade em que vivemos. Sobre essas práticas, nós não as entendemos como uma formulação de ideia ou sistema de referência linguística, mas como formas que “definem, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício de uma função enunciativa” (FOUCAULT, 2009, p. 136).

Na conjuntura do entendimento da história em sua descontinuidade, o que não significa simplesmente entender uma falha em seu processo, mas a emergência na singularidade do enunciado enquanto acontecimento, estamos também considerando a relevância de entender o estatuto social da memória dos homens como condição de seu funcionamento discursivo na produção dos acontecimentos. Faz-se importante compreender, deste modo, que a emergência do acontecimento se dá em um espaço que possibilita que o mesmo discurso, prática e sujeito se tornem outros.

Neste horizonte descontínuo da história, entendemos os discursos sobre o sujeito assassino no emergir de acontecimentos enunciativos diversos que se dão por meio de articulações de jogos constantes que são provenientes de outras relações discursivas. É justamente essa descontinuidade histórica que possibilita que o discurso exista, seja conhecido, tome forma, seja retomado e transformado. Dizemos, em uma correspondência, que esta descontinuidade que se manifesta no enunciado é responsável por sua emergência histórica e quaisquer que sejam as características que possua, um enunciado é sempre um acontecimento que “nem a língua, nem o sentido esgotam totalmente”, porque, “ao mesmo tempo em que está ligado a situações que o provocam, está ligado a enunciados que o precedem e o seguem” (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Em uma rede de micropoderes que se entrecruzam e se deslocam, como nos revela Foucault (2012), notamos os poderes e as resistências que tanto produzem o rosto do sujeito assassino em quadros que se repetem ao longo da história por meio da memória quanto são, ao mesmo passo, produzidos nesses processos. Destaca-se, assim, a presença de um acontecimento no interior de coletividades que submetem e que deixam margens para reagir (COURTINE, 2006). Ao aparecer como acontecimento, os enunciados que deixam circular e (re)conhecer o rosto do sujeito assassino o fazem a partir da relação com outros enunciados, constituindo, assim, os seus sentidos. No dizer de Foucault,

um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados. Essas margens se distinguem do que se entende geralmente por “contexto” – real ou verbal – isto é, do conjunto dos elementos de situação ou de linguagem que motivam uma formulação e determinam-lhe o sentido (FOUCAULT, 2009, p. 122).

Notemos, entretanto, que enquanto acontecimento na ordem imanente de sua superfície, enquanto passa, aquilo que emerge e que pode tornar-se visível, apreensível, analisável e, especialmente, coincidente com o que o antecedeu, faz fixar, mais uma vez esse sujeito em uma condição subjetiva que o torna equivalente a si mesmo, sem diferenciação. Estamos, assim, fomentando a prática de uma narrativa que o deixa chapado, ainda que em movimento, em sua própria imagem, à mercê de como o tomamos e, antes, de como o supomos, tudo em vias de associação de um passado-presente-futuro sem que um *eterno retorno* do diferente venha à tona.

É neste sentido que o assassino psicopata transita, como todas as demarcações autorizadas ou desautorizadas no campo das subjetividades, entre tantas margens de enunciados e de sentidos possíveis, como um sujeito encerrado em uma plataforma discursiva esquadrihada e enrijecida, em regiões do espaço no qual nada parece alcançar movimento nem sequer escapar, tal qual como em um buraco negro concebido pela astrofísica. Nós o fazemos, como também somos feitos. Nós, os atribuidores, por atribuição.

## 2.1 Um traçado genealógico da moral sobre o crime

*Nada que possua valor nesse mundo o possui por si mesmo, segundo sua natureza – a natureza é sempre sem valor: atribui-se-lhes certa feita um valor e fomos nós que o demos, nós, os atribuidores! Nós criamos o mundo que interessa ao homem!*

Friedrich Nietzsche

Neste primeiro dos pontos traçados, a proposta é a de evidenciar uma genealogia que “necessita da história para conjurar a quimera da origem, onde é preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, sendo ela mesma o próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 2012, p. 12). A fim de compreender a questão da genealogia, bem como os aspectos referentes à moral, à norma e à verdade, não poderíamos não aproximar os pensamentos de Michel Foucault e Friedrich Nietzsche, entendendo que em suas obras ambos produziram uma história das subjetividades e esclareceram como elas são constituídas pelas relações entre linguagem, história, (vontade de) verdade e modos de vida nas sociedades.

Inegavelmente, o trabalho de Foucault retoma a genealogia nietzschiana e, através

dela, o estudo da história e das práticas discursivas em que as descontinuidades históricas e o jogo de forças e de poderes que se entrecruzam tornam-se acontecimentos, inventam conhecimentos, fabricam sujeitos. Situamos, assim, o modo como estamos tratando o sujeito, constituído no interior mesmo da história e atravessado por discursos de toda ordem. Nesta seara, a proposta de Foucault é verificar de que maneira o sujeito do conhecimento, que é também o sujeito da linguagem, se constitui a partir de sua posição no interior dessa história e de como a verdade é fixada, tendo como foco um sujeito que se movimenta no tempo. Assim,

seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história (FOUCAULT, 2003a, p. 10)

Pretendemos, assim, a minúcia do saber com a genealogia, um grande número de materiais acumulados sobre o criminoso em seus percursos históricos de constituição para olhar, no dispositivo cinematográfico, de que formas esse acontecimento se materializa e que discursos outros evidencia. Estamos tomando também a genealogia como método para olhar a história do sujeito assassino recorrendo a uma técnica que *ri das solenidades da origem* e que se pretende demorar nas *meticulosidades e nos acasos dos começos* para

prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade, esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procurá-las lá onde elas estão; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda (FOUCAULT, 2012, p. 12).

Ao assumir esse posicionamento, tomamos a genealogia como análise da proveniência, situando-a, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história e evidenciando o corpo inteiramente marcado de história enquanto a própria história arruina esse corpo (FOUCAULT, 2012). Assim, o corpo pode tornar-se o próprio campo discursivo em cuja superfície as forças atravessam e constituem a sua realidade de corporeidade de modo que não há força sem corpo, mas as forças, múltiplas, convergentes e contraditórias, o tornam o próprio lugar da sedimentação de seus combates. Essa história que arruina o corpo o faz porque imprime sobre ele o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que faz nele nascerem os desejos e os erros do presente, faz atar e exprimir, em luta e em apagamento, um insuperável conflito de forças que edificam

a própria constituição do sujeito. É a história que permite que as articulações estratégicas de saberes e de poderes “[...] utilizem o corpo como seu alvo e, mais do que isto, como seu começo, fazendo pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos” (FOUCAULT, 2012, p.79). Esse olhar genealógico que destrincha o rosto do sujeito assassino como acontecimento nos demonstra que

todas as utilidades são apenas indícios de que uma vontade de poder que se assenhorou de algo menos poderoso e lhe imprimiu o sentido de uma função; e toda a história de uma “coisa”, um órgão, um uso, pode desse modo ser uma ininterrupta cadeia de signos de sempre novas interpretações e ajustes, cujas causas nem precisam estar relacionadas entre si, antes podendo se suceder e se substituir (NIETZSCHE, 2013, p. 75).

Referimo-nos ao que pensa Nietzsche sobre esses indícios que efetuam o acontecimento entendendo uma ordem, uma correlação, o funcionamento e a transformação do discurso regida por um conjunto de regularidades que compõem a *formação dos conceitos* (FOUCAULT, 2009). Há, dessa maneira, uma reunião de elementos tanto da fabricação e ajuste dos discursos – compostos por uma unidade de enunciados – quanto da aplicação e produção destes, nas instituições e nas relações sociais, (re)definindo saberes e determinando funções e formas das práticas sociais.

A linha de pensamento em torno da genealogia do sujeito assassino requer que problematizemos os modos históricos das produções dos saberes e das verdades sobre o homem e o mundo em uma perspectiva epistemológica das transformações correntes nas ciências humanas. O sentido de propor essas conjecturas é o de situar como Foucault rompe com as filosofias tradicionais do sujeito com a finalidade de reconstituir histórica e socialmente as tecnologias do poder sem a necessidade de apontar caminhos possíveis para libertação dos oprimidos, como loucos e criminosos, mas para fazer entender como as instituições e as estratégicas de poder-saber movimentam os fundamentos da ordem social e as produções das subjetividades.

É para uma história da *vida dos homens infames* (FOUCAULT, 2003b) que Foucault nos conduz. É deste fundo que se podem reconstituir os processos insidiosos de estigmatização, marginalização, patologização, operando no nível da percepção histórica, do espaço social, das instituições, do aparelho judiciário, da família, do Estado, do saber médico. De qualquer maneira, o resultado é o mesmo: o silêncio de um sujeito que foge à normalidade, silêncio que é a primeira e mais forte marca que delimita o sujeito da



anormalidade cuja posição nos aparece desfigurada institucionalmente. Estamos diante de uma arqueologia do silêncio, mas de um silêncio absurdamente ruidoso, a fim de efetuar a reconstrução das práticas, saberes, regras e normas que determinam a percepção histórica e social do criminoso, o imaginário que nele se investe, o medo de que dele se tem, a proteção que dele se necessita, o espaço peculiar onde é enclausurado (pelo Estado, pelos juízes, pelos médicos) e o olhar que o objetiva, processos todos que o constituem sujeito monstruoso. Estamos colocando aqui questões com

o martelo para ouvir talvez como resposta esse famoso som oco que fala de entranhas insufladas - que arrebatamento para alguém que, atrás dos ouvidos, possui outros ouvidos ainda - que chega a fazer falar o que justamente desejaria permanecer mudo (NIETZSCHE, 2001, p. 4).

Em 1571, Erasmo escreve em *A guerra e a queixa da paz* que “a natureza ensinou a paz e a concórdia” e que, em face desse estado natural, não se pode crer que “os homens que brigam e se combatem são dotados da razão humana” (ROTerdã, 1999, p. 86). Foucault, por sua vez, sustenta uma afirmação oposta: “O mundo é sem ordem, sem encadeamento, sem forma, sem beleza, sem sabedoria, sem harmonia [...] O mundo ignora toda lei” (FOUCAULT, 2003a, p. 18). Vivemos, assim, sem pontos de referência ou coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos de modo que na origem não haveria a ordem, nem a razão, nem mesmo a liberdade (FARGE, 2012). Considerando os começos como lugares da discórdia e do disparate, definindo o começo em sua baixaza e em seu derrisório, Foucault coloca o homem como sujeito que inventa e constrói a partir dessa desordem: “que os homens dominem outros homens, e é assim que nasce a diferenciação dos valores, que as classes dominem outras classes, e é assim que nasce a ideia de liberdade” (FOUCAULT, 2012, p. 24).

É diante da desordem do mundo que o pulso da vida está para além daquilo que pretende julgá-la como algo por si, seja um bem universal ou um mal a ser redimido, ou, em todo caso, como uma coisa passível de ser mensurada e avaliada moralmente. A vida não tem valor porque é fonte de valores, nos ensina Nietzsche (2001, p. 14), é inestimável e, por isso mesmo, está *para além do bem e do mal* (NIETZSCHE, 2006). Viver é estar lançado na possibilidade de ser avaliado e avaliar e, por isso, as relações de valores se confrontam como relações de forças entre si, e muitas vezes relações de forças se confrontam contra si mesmas. Desse ponto de vista, uma genealogia do crime implica uma genealogia da moral que aparece como um conjunto de saberes e poderes normatizadores cujo limiar, tão tênue quanto transformável em cada tempo histórico,

autoriza quem está de que lado do marco aceitável da razão, do bem, da saúde e da lei. Esse olhar genealógico sobre o criminoso, tal como nos propõe o próprio método nietzschiano-foucaultiano, afasta de sua tática de investigação a busca por alguma origem justamente porque a origem está antes do corpo e do mundo, antes da vida e do tempo, e *o começo histórico é baixo*,

não no sentido de modesto ou de discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as ênfases. Procura-se despertar o sentimento de soberania do homem mostrando seu nascimento divino: isto agora se tornou um caminho proibido; pois no seu limiar está o macaco, *afirmou Nietzsche*. O homem começou pela careta daquilo em que ele ia se tornar; Zarathustra mesmo terá seu macaco que saltará atrás dele e tirará o pano de sua vestimenta (FOUCAULT, 2012, p. 59).

A genealogia reclama, portanto, o *sentido histórico* para as coisas e para o homem: não há uma ideia por trás da natureza ou um sentido por trás da história. Aliás, é a falta de *sentido histórico*, a falta do entendimento de que tudo veio a ser no humano ao invés de supor o homem atual como a origem e a finalidade de todas as coisas o maior problema da ordem do conhecimento (NIETZSCHE, 2001). É a história que cria possibilidades de sentidos na relação dos sujeitos entre si e produz as verdades que os constituem no encontro singularmente temporal entre uns e outros de maneira que tudo o que é no mundo vem a ser.

Neste ínterim, demarcar a superfície de emergência dos conceitos e dos objetos diz respeito a estabelecer as fronteiras sociais que sugerem seu aparecimento, sua transformação e mesmo seu desaparecimento. É a partir do funcionamento dessas superfícies de aparecimento dos conceitos e dos objetos que podemos detectar novas condições para o *status* que eles adquirem nas práticas discursivas e, assim, limitar também os domínios de sua diferenciação, definir aquilo que o torna nomeável e descritível (FOUCAULT, 2009, p. 47). Há, portanto, uma heterogeneidade de práticas institucionalizadas que delimitam e constituem o sujeito assassino na história, organizam os saberes em torno deste como objeto e garantem o funcionamento das práticas discursivas que constituem o rosto que o identifica e o insere socialmente enquanto tal.

### ***2.1.1 A moral e a produção de verdade sobre o crime: médicos, juristas e assassinos***

Desde que as práticas de justiça emergiram a partir do século V na Grécia, modos de regulação social foram inventadas por uma sociedade que também inventava o modo de comandar o seu destino, que destituía as velhas sociedades pautadas na soberania. Os gregos inventam uma nova forma de se governar, de conduzir seu destino. Nessas formações de saber e poder como as da Grécia, o inquérito é inventado e há um deslocamento da questão do Estado onde o poder é distribuído de modo equivalente a partir da lei, fazendo de cada cidadão um igual, um semelhante em relação ao outro. É como se a soberania fosse pulverizada em uma democracia. Há agora um conjunto de cidadãos que se revezam no comando e distribuem esse comando, mas o comando não se constitui e não se consolida sem, ao mesmo tempo, uma regra de estabelecer a verdade – a verdade dessa sociedade, que integra objetivos que estão acima das paixões subjetivas ou das parcialidades passionais, que seriam fontes de desarranjos sociais, discórdias, malévolas ou nocivas, aniquiladoras.

Acontece, então, o deslocamento enunciativo da verdade de modo que ela não depende mais daquele que fala, mas do que é falado. A verdade se desloca para o enunciado, onde um certo regime discursivo funciona ao modo do inquérito que acaba por consolidar o Estado, de modo que entre os indivíduos emergja a verdade mediadora sem a qual todos entrariam em uma guerra sem fim. A verdade torna-se necessária entre os indivíduos, é mediadora das relações e a lei se constitui representativa do bem, um regime de relação social, moral, econômica, política, cultural (FOUCAULT, 2003a). Não pode mais haver relação direta entre os indivíduos, somente uma relação mediada pela norma. Essa verdade objetiva como mediadora e legitimadora de nossas ideias e de nossas ações é, portanto, inventada de modo a normatizar, controlar e gerir os limites possíveis das posições que ocupamos. O inquérito que emerge como forma de enriquecimento das monarquias transforma-se, ao mesmo tempo, em uma dimensão essencial e constitutiva desse Estado, que inventa o jurista e a esfera do direito, que por suas vezes legitimam o soberano e criam regras que, na mesma medida, também gerem o súdito. Estão todos, enfim, submetidos a uma condição jurídica.

Na Idade Média, o inquérito passa a ser um instrumento do rei para fazer circular e acumular ainda mais bens. Mas, na medida em que se criam os reis, eles se tornam chefes de guerra e, ao mesmo tempo, dominam certas regiões, confiscando provas de força. Diante desse processo, começa a figurar um procurador do soberano, cujo papel é

ir à caça daqueles que infracionam os padrões. Surgem, em sequência, as práticas de exame a partir das práticas de inquérito, que dão sustentação ao aparecimento das ciências humanas – o homem passa, enfim, a ser objeto de conhecimento, no século XIX (FOUCAULT, 1985a).

É justamente sobre este período, o século XIX, que Foucault se debruça genealogicamente para apresentar em *Os anormais*, curso de 1975, uma reconstrução do conceito de anormal erigido nesse tempo e que inicialmente se dá em meio ao embate entre os saberes jurídico e penal, até ir se encaminhando para uma psiquiatrização do desejo e da sexualidade. Permeando essa reconstrução, Foucault (2001) apresenta elementos que servem para definir as diferentes personagens que antecedem o anormal, os dispositivos que servem à sua definição, a raridade ou a frequência da aplicação desta noção e a tecnologia de poder que lhe é correspondente.

Foucault nos apresenta que a função do exame psiquiátrico de imputabilidade penal, uma prática discursiva que sobrepõe a medicina mental e o direito penal tornando ambos alheios às suas próprias regras específicas, compõe um discurso grotesco que, ao mesmo tempo, tem o poder de matar e o de produzir verdade. Desta forma, o exame psiquiátrico tem um triplo papel: a) ele replica tanto o delito denunciado, na medida em que monta um quadro no qual são rememoradas uma miríade de características pessoais que não infringem lei alguma, mas que em seu conjunto acabam sendo indícios que permitem antever tanto o delito quanto o réu como o delinquente, e, b) na medida em que esse exame reconstitui todos os antecedentes do réu, ele tem por efeito fazer com que o suposto autor do crime se pareça com o seu crime, antes mesmo de tê-lo cometido. Por fim, c) o exame psiquiátrico acaba corroborando o caráter constitutivamente criminoso da personalidade do réu, na medida em que

descrever seu caráter delinquente, descrever o fundo das condutas criminosas ou paracriminosas que ele vem trazendo consigo desde a infância, é evidentemente contribuir para fazê-lo passar da condição de réu ao estatuto de condenado (FOUCAULT, 2001, p. 27).

Em sequência, Foucault nos mostra a relação tensa e ambígua entre o Direito e Medicina no tocante ao julgamento da sanidade mental em matéria criminal como definidores do ilegal e do patológico, respectivamente. A partir do momento em que, no início do século XIX, o alienista passa a ter um papel no tribunal, há uma progressiva tendência à indistinção entre os papéis do médico e do juiz nesse espaço. Forma-se uma área limítrofe entre as duas disciplinas, representada pelos crimes para os quais não havia

qualquer explicação racional e nos quais o agente não sofria influência de delírios. Este tipo de situação originará um movimento amplo no alienismo francês: Pinel (1800) identifica as “manias sem delírio” e Esquirol fala nas “monomanias” (1838). Contudo, será apenas com Baillarger que, em meados do século XIX, se desenvolve o princípio segundo o qual a ocorrência de delírios deixa de ser o indicativo para a loucura, que passa a ser definida pelo eixo do voluntário-involuntário, ou seja, como um crime impulsivo, fruto de um automatismo, mesmo que sem caráter delirante e sobre o qual o agente nada pode dizer, podendo ser entendido como uma alienação, no caso uma *monomania impulsiva* (FOUCAULT, 2001, p. 199).

Ao delimitar genealogicamente as condições históricas de constituição do sujeito criminoso, entremeadas pelos discursos médico e jurídico constituidores da norma e da lei, podemos chegar ao ponto de descrever, a partir de uma ordem de olhar para como o rosto do assassino psicopata emerge como acontecimento, em uma fabricação de significação e subjetivação que compõe, decompõe e recompõe a sua relação com a memória e a constituição do próprio sujeito.

Prosseguindo nos aspectos gerais sobre o qual lançamos nossa análise neste ponto, o delimitar dos atravessamentos discursivos dos saberes médico e jurídico na constituição do assassino psicopata evidentemente nos conduz a articulações históricas que também delineiam que rosto tem esse sujeito. É justamente o olhar sobre o sujeito assassino em uma genealogia que o configura a partir dos discursos médico e jurídico, fabricados por uma *máquina* complexa, que nos permite estar diante de uma espécie de quebra-cabeça movente, reversível e transformável, tal como é a condição própria do acontecimento a que ele equivale – heterogênea, cujos componentes “arrebentam as percepções e os sentidos” (FARGE, 2012, p. 71) daquele que se lança à sua montagem.

Na tarefa de entender o assassino psicopata como um criminoso *anormal*, cuja imagem opera entre a crueldade e a loucura, situamos esse sujeito entre uma das figuras apontadas na pesquisa foucaultiana como um *monstro moral*, o *indivíduo a ser corrigido* (2001, p. 71). Foucault nos diz que o atributo *monstro* sempre dá as caras em um cenário obscuro no qual algo de misterioso e inexplicável se passa. O indivíduo a ser corrigido é característico dos séculos XVII e XVIII e habita a família e suas relações com instituições vizinhas. A existência desse sujeito é um fenômeno espontaneamente incorrigível que demanda a criação de tecnologias para a sua reeducação, uma forma de sobrecorreção que lhe permita a vida em sociedade. A partir da figura do indivíduo a corrigir é possível a germinação daquilo que, no final do século XIX, emergirá em meio aos domínios

disciplinares como saber sobre o crime: as ciências criminológicas. Mas esse monstro, em sua exceção e raridade, produz um curto-circuito no terreno dessas ciências, deixando o Direito perplexo frente à ausência de ferramentas para situá-lo:

De fato, o monstro contradiz a lei. Ele é a infração levada a seu ponto máximo.... ele não deflagra por parte da lei, uma resposta legal. Podemos dizer que o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo em que viola a lei, ele a deixa sem voz. Ele arma uma arapuca para a lei que está infringindo (FOUCAULT, 2001, p. 70).

Mas o que seria esse monstro moral que a princípio abalou, mas em sequência estreitou o vínculo entre os saberes jurídico e médico-psiquiátrico? Esse monstro equivale a um ser que comete crimes bárbaros sem que nada os justifique e que, embora não seja louco, uma vez que não apresenta nenhuma perturbação da conduta e do pensamento, comete crimes inexplicáveis e cruéis, que podiam estarrecer a todos em função do seu grau de ininteligibilidade.

Após o desenvolvimento da noção de *degenerescência* desenvolvida por Morel em 1857, toda sorte de anormalidades é atribuída a uma *fonte orgânica difusa* que perturba constitutivamente as funções mentais e/ou físicas de certos indivíduos e, de modo cada vez mais grave, de seus herdeiros biológicos (FOUCAULT, 2001). Essa teoria da degenerescência é a mãe de todas as discussões evolucionistas que sugerem identificar estigmas físicos de alguma anormalidade como indicativos de uma suposta criminalidade, tais como a famosa pesquisa do médico psiquiatra, higienista e criminologista italiano Cesare Lombroso (1876) que se propôs a delimitar os traços morfológicos craniofaciais indicativos de um *homem delinquente*.

A intervenção médico-psiquiátrica conduziu à necessidade de uma reformulação da concepção da responsabilidade, na qual os aspectos da determinação psicológica adquirem um peso crescente. A partir daí se proliferam as diferentes teorias biológicas, psicológicas, sociológicas e antropológicas sobre o crime que hoje colecionamos, desde as mais positivistas às fenomenológicas, passando pela linha que tem dominado a investigação na criminologia do século XX – as teorias da *personalidade criminal*. Ao longo de todo o século XIX e até os nossos dias, foi-se tornando imprescindível, para além da existência da lei, uma infração e um autor responsável e confesso, uma informação suplementar, a natureza do criminoso, o discurso que o acusado tem ou aquele

a que nos permite aceder acerca de si próprio. A conclusão a que se chega é que para definir a pena é necessário examinar o motivo que orientou o criminoso, compreender o sentido desse ato, estabelecer “um laço psicologicamente inteligível entre o ato e o ator” (FOUCAULT, 2004b, p. 18).

O aspecto da verdade sobre o assassino está relacionado aos saberes estabelecidos e legitimados, como temos vistos. E essa verdade se dá a ver nos campos das práticas judiciárias, médicas, psicológicas, midiáticas, sociais. Mas interessa observar que, em toda parte, o que se sabe sobre o psicopata assassino é atravessado sempre pela multiplicidade de discursos já legitimados por sistemas predominantes de produção de verdade. Então, torna-se imprescindível observar como esses sistemas discursivos deixam ver a constituição desse sujeito onde uma rede de memória articulada se processa.

O quesito *monstruoso* do assassino que deixa transpor sua existência como uma que extrapola os limites da normalidade e questiona o *logos* da lei, mas também a lógica da própria vida, traz em sua imagem uma composição de horror, cujo ímpeto foge à aceitabilidade moral da sociedade. As imagens que circulam o rosto do assassino psicopata na identificação do sujeito procurado, falado, fotografado, noticiado, fabricam e repaginam, quer dizer, atualizam os saberes institucionalizados sem os quais não o reconheceríamos após seu desvelamento. Aí ocorre a passagem, por meio de um fio quase imperceptível em termos de temporalidade, como um “...e de repente”, daquele que estava “acima de qualquer suspeita”, como um com o qual qualquer pessoa comum poderia identificar-se, ao estatuto do “monstro” e “perverso” que atenta contra a vida, quase em uma emulação repetível do rosto que combina a identificação do *proibido* com o *impossível* (FOUCAULT, 2001).

Quando buscamos compreender que rosto tem o assassino psicopata e que formas de saberes e poderes ele evidencia, não estamos buscando formas efetuadas desse sujeito com efeito vivido, mas formas que condicionam o próprio modo de pensa-lo (formas de discurso) e de vê-lo (formas de sensibilidade, que são sempre invenção e que, por isso, são também discursivas). Tomamos aqui a forma de dizer como uma forma muda, mas que faz dizer, e a forma de ver como uma forma cega, mas que faz ver.

Estamos procurando, justamente, a emergência dessas formas que não são senão as engrenagens da máquina de fabricação do próprio rosto. Não são formas do possível e nem do vivido, mas são condições de uma realidade e de uma experimentação atual através de como sabemos um rosto. E essas condições e as que as constituem historicamente não são dadas originariamente, elas têm um devir, elas emergem. São

regimes de sensibilidade e de luz que emergem e depois desaparecem, que fazem ver e ocultar a depender da dinâmica das forças que as formam e da maneira como se mostram, como acontecem e por isso nos deixam ver um mundo de uma suspensão que contradiz toda *percepção natural* (DELEUZE, 2005). O “corpo desconhecido, o impensado no pensamento, nascimento do visível, mas que ainda se esconde à visão” (p. 16), aparece materializado diante de nós para nos mostrar o que do nosso arquivo histórico e discursivo pode ser acessado para compor o modo de supormos, identificarmos e (re)construirmos o rosto produzido no enquadre surpreendente da “descoberta” do assassino psicopata revelador de uma condição tão atual quanto remota.

## **2.2 A origem na história e a produção de verdade como acontecimento**

No sentido da *origem* no pensamento nietzschiano interessa-nos muito entendê-la como uma emergência que recusa a finalidade na história para mostrar o que se produz como diferença: “do mesmo modo que se tenta [...] procurar a proveniência em uma continuidade sem interrupção, também seria errado dar conta da emergência pelo termo final”, explica Foucault (2012, p. 68). O problema, portanto, é pensar a origem como algo fora da história e, ao mesmo tempo, como lugar de verdade, já que a própria verdade encontra sua origem na história. É a história de um erro que tem a sua proveniência: “a história de um erro que tem o nome de verdade? [...] A verdade e seu reino originário tiveram sua história na história” (FOUCAULT, 2012, p. 60) e nós somos os atribuidores de seu valor, como afirmou Nietzsche (2001). A verdade entre os homens depende de uma circunstância histórica e casual, persuasiva em termos de força, convincente em termos de argumento, para significar um valor e submeter os corpos. É no corpo, aliás, que os valores e as verdades nascem e se modificam, continuam ou se dispersam. Ao corpo se dirigem controles políticos, sanções morais, castigos penais. Na superfície das práticas e dos discursos se formam as verdades mais profundas sobre o corpo, sua natureza, seu desejo, sua culpa ou redenção. E em contrapartida, é do corpo no seu regime, na sua condução e no seu exemplo, que provém uma série de posições sobre o mundo e sobre o sentido da existência.

Estamos, então, tomando como terreno para pensar nossas análises uma história que não é feita de grandes acontecimentos, mas de pequenas submissões sob diferentes domínios da vontade de poder e de verdade. Não há uma origem nobre para aquilo que somos e nem há uma finalidade assegurada para aquilo que desejamos ser: somos o efeito



de erros, o ponto de dispersão na disputa entre forças que em um dado momento histórico brilha à luz de um acontecimento único e singular em relação ao qual a perspectiva do analista se torna cúmplice quando capaz de reconstituí-lo por seu olhar, peça a peça, fragmento por fragmento, no vestígio das tramas que o aparecimento do passado e o arquivo de todas as banalidades de nosso tempo deixam na sombra para não pensar (FOUCAULT, 2012).

Mas não há uma ligação logicamente previsível entre uma peça e outra na sucessão das ações e das práticas humanas: entre umas e outras permanece o acaso de cada circunstância vivida, contada, fotografada, filmada, de cada medida tomada em uma ordem do presente. Observamos a noção de presente em Nietzsche se desdobrando em Foucault ao entendermos a própria ideia de atualidade contida na produção de um acontecimento discursivo (MILANEZ, 2010). É preciso efetuar uma crítica à moral como verdade para a vida e uma crítica à verdade como história de uma moral a fim de entendermos o homem como sua verdade e, ao mesmo tempo, como o contrário da sua verdade (FOUCAULT, 2004c). Para ambas as críticas serem possíveis, é necessária uma outra crítica: à história como razão linearmente universal. Uma história sem abertura para a análise do presente, como um diálogo com aquilo que somos e com o que nos tornamos, e tão somente como olhar para o passado objetivamente recolhido e catalogado, corre o risco de degrading a vida. A genealogia leva em conta os valores que ainda comprometem nossa avaliação no presente, sobre o corpo, a verdade, a moralidade, sob as condições históricas de um presente que permite ultrapassá-los na perspectiva da própria avaliação. É assim que antes de ultrapassar os valores, a genealogia precisa diagnosticá-los a partir de sua problematização no presente: uma arte própria de uma história que pretende abrir caminho às perguntas que nos colocam no nosso próprio tempo.

Em suas *Considerações Intempestivas*, como nos lembra Foucault (2012), Nietzsche critica uma história que, às custas das causas e por uma coletânea de efeitos em si, deprecia as diferenças dos motivos e das ocasiões, como se tudo estivesse ajustado, necessária e racionalmente, motivo a motivo, causa a causa, ação a ação. A história, ao contrário, deve percorrer os caminhos de inumeráveis fatos, ações e decisões, discursos e verdades, regras e valores, sem que entre eles haja uma causalidade moral e racionalmente necessária. Antes, é a casualidade entre fatos e ações no decorrer das avaliações humanas que sobrepõe uma necessidade à história e essa necessidade se cumpre por um lançar de dados em um jogo à medida que as peças caem no mundo sob uma dada combinação.

Do conflito entre os fatos e as ações no real algo necessariamente se realiza em virtude do que podemos chamar de *acontecimento*. Por isso a história é *trágica*, pois se o presente é uma miríade de acontecimentos perdidos e, ao mesmo tempo, de acontecimentos entrelaçados, o presente não se faz sem o errar continuamente no mundo - humano e histórico -, e o mundo não se realiza sem a abertura casualmente criada no presente por conflitos de força (NIETZSCHE, 2003). Referimo-nos à questão do acontecimento no interior do qual uma memória pode ser tomada nas séries dos discursos, nas práticas, nos comportamentos, nas instituições, elementos todos *que se estendem até nós* (REVEL, 2005, p.20). Estamos pensando o rosto do assassino psicopata como um acontecimento que, feito de duração, tem insistência em nosso repertório de imagens inseridas em redes maiores de discursos a que recorreremos quando a história nos convoca a fazê-lo.

Sabemos que apenas quando efetiva a história faz ressurgir o acontecimento no que tem de único e particular, ao separar da tensão entre os fatos e as ações o momento de sua diferença: eis a história em cuja dinâmica a vida reconhece e subverte o valor das coisas, à medida que em si mesma busca e impõe um sentido, uma direção ilusória na dinâmica imprevisível do real. E se o *interpretandum* é desde sempre o *interpretans*, tal como Foucault nos apresenta em *Nietzsche, Freud e Marx* em 1975, não há uma profundidade a ser revelada no homem ou nas coisas, nem um sentido originário, porque tudo já é efeito de construções dos sujeitos em jogos de superfície de saberes, poderes e verdades (FOUCAULT, 2003c). Efetivamente, somente a interpretação é capaz de dar sentido e consentir o sentimento que nasce da relação da interpretação com a opinião em torno e a partir dos enunciados, produzindo outras interpretações e trazendo à margem a raridade do enunciado em outros acontecimentos. Estamos aqui considerando para entender o acontecimento

[...] as relações entre os enunciados (mesmo que escapem a consciência do autor; mesmo que se trate de enunciados que não têm o mesmo autor; mesmo que os autores não se conheçam); relações entre grupos de enunciados estabelecidos (mesmo que esses grupos não remetam aos mesmos domínios nem a domínios vizinhos; mesmo que não tenham o mesmo nível formal; mesmo que não constituam o lugar de trocas que podem ser determinadas); relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente (técnica, econômica, social, política). Fazer aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo; é tornar-se livre para descrever, nele e fora

dele, jogos de relações (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Neste ínterim, tomar assassinato e a emergência do rosto do seu autor como acontecimentos na história é entender que o valor das coisas depende de avaliações que se substituem casualmente à medida em que a vontade de verdade, na sua diferença, impõe o sentido de uma função, um *para quê*, uma espécie de utilidade ao longo do tempo e sobre essa *coisa* (um discurso, uma prática, uma instituição, um dispositivo sobre o maldito assassino). Daí ser a genealogia uma emergência de posições diferentes que a história de uma coisa traz na cadeia de seus sinais e de suas evidências, na raridade do enunciado e do acontecimento.

Avaliar na origem do crime a proveniência de um outro oculto na história e suspeitar que na finalidade da ordem e da normalidade não está a razão de sua gênese, mas a emergência de um novo sentido na cadeia de seus signos: eis a tarefa genealógica a que nos propomos. Assim, no lugar de justificar as causas do assassino psicopata como acontecimento por sua origem ou finalidade antecipadamente presumidas, por justificativas ou contextualizações das influências biológicas, genéticas, psicológicas ou mesmo sociais podem provocar o desenvolvimento de assassinos, esse traçado genealógico busca hierarquizar as valorações com base nas quais existe um encontro das forças que o sustentam e os discursos que se entrelaçam. Não se trata, portanto, de julgar a história, mas apenas de ordenar os acasos que produziram os juízos, as regras e as verdades durante a história da lei e, conseqüentemente, do crime.

### **2.3 A infâmia do assassino**

A flecha lançada por Foucault no terreno de uma história fragmentada e plural cuja função é contemplar o desvio dos sujeitos e os movimentos de resistência faz irromper sobre nós a vontade continuada de saber olhar esse campo das vidas comuns. Essa razão é, de certo modo, óbvia, afinal de contas, o que somos nós senão sujeitos quaisquer e vulgares fabricados e fabricantes no interior de uma usina das micro-histórias?

Ao acompanhar o lançar dessa flecha de Foucault, pomo-nos a situar o assassino psicopata como um sujeito solto a esmo na história que, enredado em discursos diversos, só é dado a ver ao buscarmos e sentirmos as intervenções e atravessamentos dos dispositivos que o diagnosticam e institucionalizam, cada um aos seus modos específicos

(FOUCAULT, 2003b). Temos, ao longo da história, composições discursivas da religião, do Direito, da Medicina, da mídia, todas fundamentadas em uma *vontade de verdade* (FOUCAULT, 2006a) cujo regime de circulação é contemplativo do que aprendemos a viver, nas sociedades de disciplina e de controle, sob a prescrição da moralidade e da normalidade instituídas.

Como fez Foucault (2003b), não pretendemos aqui interpretar os discursos do sujeito assassino para tornar suas vidas livres ou menos penosas, até mesmo porque é, sem dúvida, *para sempre impossível revê-las em si mesmas*, tal como seriam *em estado livre*. Já não se pode recuperar essas vidas e os discursos desses sujeitos a não ser através dos modos como estão “fixados nas documentações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperiosas que supõem jogos de poder e as relações com ele” (FOUCAULT, 2003b, p. 206).

Diante disso, a pergunta que emprestamos de Foucault é: o que seria dessas vidas se não tivessem cruzado o poder e provocado suas forças? Afinal, não será um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de o destino tomar aqui a forma da relação com o poder, da luta com ou contra ele? Estamos vislumbrando a vida do assassino se fazendo diante dos nós tal como a conhecemos em histórias biográficas por intermédio dos discursos e regimes de verdade orientados historicamente. O terreno da história está devastado pela poeira dos fatos e dos homens comuns e nenhum deles é naturalmente dado, mas alvos de construções, de modo que nada do que ronda o que visualizamos sobre o sujeito assassino é suficientemente estável para servir de base para o seu ou o nosso (re)conhecimento.

O olhar sobre a infâmia do sujeito assassino nos obriga a sair de uma dita normalidade, igualdade ou uniformidade. Sob essa ótica, colocamos em dúvida tudo aquilo o que está posto como o bom e correto porque preferimos o que é múltiplo, os agenciamentos móveis, as diferenças. Afinal, “quanto mais queremos conhecer a nós mesmos, tanto mais devemos renunciar a nós mesmos; e quanto mais queremos renunciar a nós mesmos, tanto mais devemos trazer à luz a verdade sobre nós mesmos” (FOUCAULT, 2001b, p. 991). Tratamos essa infâmia do sujeito assassino como porta de entrada para a analítica da composição histórica de nós mesmos marcada pela heterogeneidade ao extrair dos arquivos e discursos que o atravessam espécies de antologias da existência que só se tornam visíveis graças ao choque com o poder.

É assim que procuramos instituir um diagnóstico do tempo presente. Essa tarefa se desdobra em uma problematização dos discursos, das práticas e dos processos de

subjetivação, não com a finalidade de resgatar uma *essência* dos sujeitos, mas para empreender uma leitura crítica da realidade com a finalidade de construir uma história de nós mesmos. Entendemos que escrever a *vida dos homens infames* é um desses diagnósticos, não como um instrumento que se compõe de antecedentes biográficos, mas de antologias da existência por meio de fragmentos discursivos reunidos graças à indagação de um determinado aparato repressivo (FOUCAULT, 2003b). O objetivo não é, segundo Deleuze (1992), de explorar analiticamente os personagens que, por conta dos seus próprios excessos, alcançaram a notoriedade, mas pelo contrário, trata-se de estudar a infâmia produzida na transversalidade de discursos e práticas.

Trata-se de olhar as evidências materiais que sentenciam toda e qualquer vida desprezível que se torna visível no momento em que se choca contra a luz do poder. Para construir a composição subjetiva do assassino psicopata como homem infame, tomamos de Foucault (2003b) algumas regras: em primeiro lugar, esses sujeitos devem ter realmente existido; em segundo lugar, essas existências devem ser obscuras e desventuradas, e depois, os relatos sobre essas existências devem ser os mais breves possíveis. Em quarto lugar, esses depoimentos e instruções não devem confundir-se com histórias estranhas, pois as denúncias e argumentações precisam possuir relações com a própria existência desses sujeitos. Finalmente, é importante que do choque entre esses discursos e essas existências surja um efeito de duplicidade entre a beleza e o terror, figurando como uma espécie de algo *familiarmente estranho* – *unheimliche* (FREUD, 2019).

Conforme essas regras sugerem, são as existências reais as únicas responsáveis por esse tipo de infâmia. Que qualquer tipo de glória ou de valor exista no ato assassino dentro da nossa vontade de verdade moral, é sobre isso que estamos falando. Não nos deparamos com uma composição heróica desse sujeito de que tratamos. Exumamos arqueologicamente a história e os discursos que o constituem a fim de rastrear o que foi silenciado pelo poder para montar uma dramaturgia do real que *não* vivemos, mas cujas tramas são compostas pelo silenciamento refletida em um gesto ritualístico do poder que torna evidente a demonstração da ordem social contra qualquer tipo de indesejado, de anormal, de imoral.

A obscuridade do sujeito psicopata assassino e maldito distancia de sua constituição qualquer ato de bravura e seus tantos nomes na história se perdem em meio aos labirintos dos saberes e poderes que sobrepõem sua existência. Deflagrar sobre ele qualquer análise requer a busca por uma espécie de raio de luz que seja capaz de conferir

um sentido caótico em torno desses sujeitos. Seja no documento pericial, seja em um depoimento, seja na fotografia ou no cinema, é como se, por um breve instante, toda essa obscuridade emergisse causando uma fascinação singular. Essa luz que dá visibilidade ao sujeito da infâmia é responsável por produzir um efeito que arranca das trevas essas vozes que deveriam permanecer silenciadas, haja vista que no instante em que se choca com o poder, cria uma dobra responsável por permitir com que o vejamos.

Neste sentido, podemos afirmar que é o jogo do poder presente nas práticas históricas, médico-jurídicas, sociais, culturais o fator responsável pela criação desses atos observáveis pela analítica de um trabalho arqueogenalógico. É justamente essa característica que nos permite problematizar, com Foucault, o psicopata assassino a partir de uma perspectiva que aproxima a proveniência de todos esses acontecimentos como um conjunto de práticas e saberes responsáveis por produzir verdades, tomando o sujeito como a resultante tanto de uma objetivação pelo poder e pelas práticas discursivas, quanto por meio dos processos de constituição das subjetividades, devidamente enlaçadas nas redes de memória.

### ***2.3.1 Uma classe perturbadora de criminosos: assassinos psicopatas***

No século XV, um herói de guerra francês chamado Gilles de Rais, alguém acima de qualquer suspeita que vivia como barão, teve seu lado maldito revelado quando foram descobertos em seu castelo os corpos mutilados de 50 meninos. Mais tarde, ele confessou ter matado 140 garotos, os quais destrinchava e masturbava-se sobre suas entranhas. Acredita-se que ele tenha matado mais de 300 crianças (TENDLARZ; GARCIA, 2013).

Em 1888, em Londres, um assassino matou 5 prostitutas, aplicando-lhes golpes violentos. O autor de tais atrocidades, que por meio de cartas enviadas à polícia se autodenominou “Jack, o Estripador”. O assassino jamais foi preso, e há alguns anos existem pesquisas e estudos buscando descobrir a identidade do facínora. Até hoje, trata-se de um mistério que ultrapassa as barreiras do tempo e que habita a memória e o imaginário de pessoas do mundo inteiro (SCHECHTER, 2013).

Nos anos 1980, em diferentes estados americanos, corpos de mulheres, a maioria prostitutas, começaram a aparecer em rios, aeroportos e estradas. Na época, os investigadores listaram 49 prováveis vítimas de um assassino em série que não deixava pistas. O assassino, Gary Leon Ridgway, nomeado pela mídia como “Green River Killer”, foi condenado por 48 homicídios. No seu julgamento, justificou os crimes dizendo:

“odeio as prostitutas” e afirmou que “queria matar o maior número possível de mulheres que supunha serem prostitutas” (CASOY, 2017).

Parece que uma entidade monstruosa sempre dá as caras em um cenário nebuloso no qual algo de misterioso e inexplicável se passa. Diante de um crime a princípio sem razão e marcado pela barbaridade, um dos movimentos mais básicos é o de tentar nomeá-lo. No momento em que nomeamos algo que, até ali, nos aparece inominável, podemos garantir o esvaziamento de angústia de que, em geral, somos tomados. Assim que um assassino psicopata é chamado de monstro, produzimos uma inteligibilidade mínima para aquele crime que nos foge à racionalização.

Os crimes contra a vida são, sem dúvida, os que mais nos impressionam enquanto sujeitos que somos da linguagem<sup>5</sup>. Esse fato toma proporções maiores quando, pela natureza cruel de suas realizações, ganham requintes pela premeditação, serialização, pelo cálculo e pela estética – uma espécie de assinatura que o assassino dedica aos seus rituais. Essa classe de criminosos mantém certo fascínio pelo caráter perturbador de sua existência: são pessoas acima de qualquer suspeita até que se tornem descobertos em sua corrupção que parece ultrapassar os limites de aceitabilidade, inclusive, moral – para além da jurídica, em termos de avaliação da culpabilidade, e da psicológico-psiquiátrica, no que tange a uma espécie de diagnóstico do psicopata.

Da biotipologia criminal lombrosiana até o que vemos hoje nas perícias criminológicas ilustradas em aclamadas séries de televisão, como *Mindhunter* (2017)<sup>6</sup>, o complexo que envolve o assassino psicopata, sobretudo o tipo *serial killer*, constitui uma espécie de capítulo à parte, uma vez que deixa evidente um duelo entre a medicina psiquiátrica e o próprio saber jurídico para definir o sujeito como criminoso ou louco, normal ou anormal, defensável ou não. Neste ínterim, é necessário delimitar com rigor e em primeiro lugar, se o autor do crime tinha ou não consciência dos atos praticados, faz-se preciso convencer juízes e júris, estabelecer se devem ser admitidas circunstâncias agravantes ou atenuantes. As perguntas a respeito de se a loucura levou ao crime ou o crime a loucura seguem se fazendo pertinentes entre nós, tanto quanto o que tornou

---

<sup>5</sup> Destacando esse predicado, a respeito de que somos sujeitos falantes, estamos salientando uma das mais importantes diferenças que temos com relação aos demais animais, entre os quais ataques violentos nas relações presa-predador são apenas comportamentos justificados pela condição da sua natureza.

<sup>6</sup> Série de televisão norte-americana de drama policial criada por Joe Penhall, e baseada no livro *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* (DOUGLAS; OLSHAKER). A série se passa em 1977 e gira em torno de dois agentes do FBI, interpretados por Jonathan Groff e Holt McCallany, que entrevistam assassinos em série presos para tentar resolver casos em andamento.

possível o trânsito entre a normalidade da pessoa que circulava socialmente ao perfil cruel de um *matador* em potencial.

Seja atualmente como categoria de norma para o saber jurídico ou de doença para campo médico-psiquiátrico, como delineamos na primeira parte deste capítulo, o discurso e a história dessas instâncias se entrecruzam em uma genealogia da moral para que o psicopata emergja em nosso cotidiano como o maldito de uma memória que opera atualizações em cada acontecimento que o desvela a partir dos seus atos vis que entendemos como monstruosos. De todo modo, façamos as vezes de delimitar o que já conhecemos a respeito desse sujeito.

A psicopatia surge como categoria médica com os trabalhos sistematizados pelo psiquiatra norte-americano Hervey Milton Cleckley (1903-1984) em sua obra *The Mask of Sanity (A máscara da sanidade)*, publicada em 1941. Das descrições clínicas de Cleckley do psicopata, em que se destacam as transgressões sociais crônicas acompanhadas de correlata ausência de remorso, culpa ou vergonha, influenciaram sobremaneira os manuais diagnósticos psiquiátricos de que dispomos na atualidade.

Assassinos psicopatas, em sua maioria, são diagnosticados como portadores do transtorno de personalidade antissocial e, muito embora possam não ter domínio para controlar seus impulsos, sabem muito bem distinguir entre certo e errado, de tal maneira que se preocupam em não ser descobertos. Pessoas com transtorno de personalidade antissocial revelam ausência de delírios e outros sinais de pensamentos irracionais – o que os diferencia de pacientes psicóticos (ou, para uma melhor denominação, de pacientes esquizofrênicos) – e demonstram, ao contrário, um aumentado senso de realidade, bem como boa inteligência verbal (KAPLAN; SADOCK; GREBB, 1997).

Um dos maiores estudiosos contemporâneos do assunto, o psicólogo Robert Hare, considera a psicopatia como a forma mais grave de manifestação do transtorno da personalidade antissocial. Haveria, portanto, diversas nuances de manifestações desse transtorno, em cujo extremo (no ápice da perversidade) se encontraria a psicopatia – reservada a indivíduos sem empatia.

Geralmente, pessoas com o referido transtorno de psicopatia se apresentam como normais e, muitas vezes, são extremamente simpáticas e cativantes. Contudo, seus históricos irão revelar mentiras, fugas de casa e da escola, brigas, abuso de drogas e atividade ilegais (KAPLAN; SADOCK; GREBB, 1997). Tem-se, com isso, que a pessoa com transtorno de personalidade antissocial, na maioria dos casos, em sua infância e adolescência apresentava algum transtorno de conduta.



Pessoas com transtorno de personalidade antissocial têm também como característica a ausência de ansiedade, culpa ou remorso (HOLMES, 1997). O psicopata busca constantemente seu próprio prazer e age como se tudo lhe fosse permitido. Excita-se com o risco e com o proibido. Quando mata, tem como objetivo final humilhar a vítima para reafirmar sua autoridade e realizar sua autoestima. Para ele, o crime é secundário e o que interessa, de fato, é o desejo de dominar, de sentir-se superior.

[...] são considerados “predadores intraespécies” que usam charme, manipulação, intimidação e violência para controlar os outros e para satisfazer suas próprias necessidades. Em sua falta de confiança e de sentimento pelos outros, eles tomam friamente aquilo que querem, violando as normas sociais sem o menor senso de culpa ou arrependimento (SERAFIM *apud* CASOY, 2017, p. 28).

Marcante característica presente nesse transtorno é a contrariedade às normas sociais de conduta. Para psicopatas, as regras sociais não constituem uma força limitante, e a ideia de um bem comum é meramente uma abstração confusa e inconveniente:

[...] o transtorno de personalidade antissocial é caracterizado por atos antissociais e criminosos contínuos, mas não é sinônimo de criminalidade. Em vez disso, trata-se de uma incapacidade de conformar-se às normas sociais que envolvem muitos aspectos do desenvolvimento adolescente e adulto do paciente (KAPLAN, SADOCK; GREBB, 1997, p. 693).

Trata-se de pessoas que buscam enganar e manipular os outros para, desse modo, obter alguma vantagem. Psicopatas são mentirosos crônicos. Apresentemos algo a respeito de Theodore Robert Bundy, mais conhecido como Ted Bundy, que chocou os Estados Unidos e o mundo nos anos 1970 pelo assassinato de 36 mulheres jovens (autoridades e pesquisadores acreditam que o número de vítimas tenha superado 100). O rapaz charmoso, de olhos azuis, na casa dos trinta anos, podia ser observado como um homem comum, que estudava e trabalhava, inclusive, como voluntário em um centro de valorização à vida acolhendo pessoas com ideações suicidas. Muito embora tenha tido comportamentos pouco adequados na adolescência, ninguém fazia suposições a respeito de sua boa índole. É a passagem do anonimato à autoria dos crimes que faz Ted Bundy oscilar como sua posição de sujeito, situando-o, histórica e discursivamente como aquele que passa de alguém acima de qualquer suspeita ao assassino frio, cruel e impiedoso.

Ainda que tenhamos como intenção melhor definida a exposição do rosto do psicopata nas descrições e análises que virão adiante em outros capítulos, visualizemos a seguinte dinâmica para compreender como o rosto de Ted Bundy encontra movimentos diferentes a depender de cada uma dessas posições. Pensemos em duas imagens colocadas sobrepostas com finalidade de provocar ilusão de ótica a depender da perspectiva em que as olhamos. Na década de 1990, esse tipo de arte podia ser encontrado à venda em bancas de jornais. Podíamos nos divertir vendo os rostos de Albert Einstein e Marilyn Monroe um sobre o outro numa mesma impressão das fotografias e ao mexermos o papel, tínhamos a impressão de uma metamorfose acontecer em um processo completamente reversível – bastava retornar ao movimento da perspectiva de origem, e Einstein voltava a ter o próprio rosto, sem os traços da atriz.

O rosto de Bundy, o jovem simpático e bem apessoado, com traços de fisionomia atraentes e beleza incontestável passa a um rosto da desmesura, com expressões agressivas que denotam algum desequilíbrio de conduta e falta de controle de si (tal como demonstram, ao lado, as figuras 1 e 2).

Figura 1. Ted Bundy



Fonte: Arquivo Murderpedia)

Figura 2. Ted Bundy



Fonte: Arquivo Murderpedia)

A esta altura da tese, começamos a esboçar para o leitor a maneira como estamos compreendendo o rosto enquanto uma realidade em nós fabricada pelas camadas históricas e discursivas que formam as superfícies por meio das quais somos (re)conhecidos e (de)marcados enquanto sujeitos de uma específica – e modulável – condição de existência social. Conforme nos aponta o conceito genealógico de rostidade, o rosto é poroso, espacial, com aberturas, o rosto tem orifícios, intervalos, passagens, zonas, buracos. Neste sentido, o rosto tem, por meio das redes de significação e dos processos de subjetivação, sentidos múltiplos, paradoxais e contraditórios. Assim é que no rosto de um mesmo sujeito, pode haver outro, estranho, inesperado.

Era Ted Bundy, como dizíamos, um mentiroso crônico que enganou a todos – como fazem os psicopatas em geral. Um atributo à semelhança da condição camaleônica, por sua habilidade surpreendente de alterar o modo como deseja ser visto. Segundo Ilana Casoy, escritora e pesquisadora brasileira que chega a décima edição do trabalho “Arquivos *serial killers* – louco ou cruel?” em torno de casos reais de assassinos psicopatas, a forma que Bundy encontrou para fazer-se um sujeito acima de qualquer suspeita foi circular em campus universitários mostrando excelente aparência de intelectual, carregando de muitos livros, a fim de atrair vítimas que pudessem ajuda-lo a deslocar-se até o carro, haja vista estar com um gesso no braço ou na perna e com o andar claudicante. “Usando o instinto solidário das mulheres em geral e a confusão que o ser

humano faz entre beleza e bondade” (CASOY, 2017, p. 98), Bundy seduzia as jovens universitárias que, segundo ele próprio, aparentavam semelhança com sua mãe quando mais jovem (Bundy, em inúmeras entrevistas aos psiquiatras que avaliaram sua condição mental, disse que sua raiva pelas mulheres havia sido causada por sua mãe). O destino dessas jovens estudantes ao chegarem ao carro de Bundy pode bem ser sintetizado: caminharam para uma morte impiedosa e violenta. O belo jovem (da Figura 1), com sinais delicados que transmitiram a hipótese de uma personalidade branda, então encarnava no rosto os traços do maldito assassino psicopata.

O fato narrado a respeito de Bundy demonstra uma das características mais importantes do rosto: a de ter sempre múltiplas entradas e saídas, determinadas a partir dos movimentos discursivos, históricos, sociais, em regimes de significação e de subjetivação, ou seja, em uma fabricação contínua de sua condição icônica de existir entre muitas combinações de possíveis. Trataremos melhor desse aspecto no capítulo seguinte. Agora façamos um parêntese para mostrar a partir de que olhar metodológico nos pomos à condição de decifreadores do rosto.

## **2 Um método para decifrar o rosto – olhar as pistas**

Tomamos como ponto de partida para esclarecer os modos de investigação dessa esta empreitada os estudos de Carlo Ginzburg em *Sinais: raizes de um paradigma indiciário* (2007, p. 143), cujo objetivo é mostrar que ao ligar pontos distintos no tempo e espaço utilizando as pistas aparentemente desprezíveis faz-se possível alcançar uma visão de cena que se constitui em ir além de uma estrutura crua e pronta. Neste sentido, a tarefa é de instrumentalizar, através de um desvendar dos vestígios, como faz um caçador, que teria sido “[...] o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos” (GINZBURG, 1991, p. 152). O historiador nos encaminha para um *rigor flexível* na leitura e análise das fontes, onde entram em jogo elementos imponderáveis, como o golpe de vista, a intuição, a imaginação como limite, e que remetem a formas de discernimento e sagacidade que são racionais e mostram a importância do detalhe revelador.

Trata-se de “examinar os pormenores mais negligenciáveis” (GINZBURG, 2009, p. 144), buscando através de um método interpretativo, no qual os detalhes, à primeira e rasa vista, marginais e irrelevantes são formas essenciais de acesso a uma determinada

realidade, desvendando as redes de significados mais profundos, inacessíveis por outros métodos. Assim, justificamos esse fundamento também como metodológico para nosso trabalho, de modo que o direcionamento do olhar sobre os pormenores no *corpus* observa, como o de um detetive que investiga a cena de um crime, uma das composições do sujeito assassino considerando como insuperáveis objetos de observação os discursos sobre a constituição do seu rosto.

Parece-nos importante que as fontes sejam lidas olhando para suas entrelinhas, a fim de captar por meio de indícios, traços, vestígios, “não a representação de valores, mas sua singularidade em relação a uma totalidade sempre evasiva e ausente” (GINZBURG, 1986, p.44). Entendendo que as práticas discursivas fabricam verdadeiros dispositivos que produzem subjetividades como constituições históricas a partir do agenciamento de trajetos e redes de memórias, pensamos o lugar ocupado pelo assassino como um lugar de raridade, atentando para uma *totalidade evasiva e ausente* (GINZBURG, 1986).

Com o objetivo de um enlace entre a metodologia indiciária proposta por Carlo Ginzburg e os percursos para o estudo aproximado a partir dos detalhes que escapam aos fatos ilustres e que constituem *microacontecimentos da história* (FARGE, 2012) em que estamos inseridos pensados por Michel Foucault, absorvemos, a partir de sua *Arqueologia do Saber* (2009) os modos como somos imersos em camadas de saberes que são encobertas e redescobertas de acordo com os movimentos próprios da história. E nessas movências, apresenta Foucault, uma espécie de memória recorrente, quase imperceptível, coexiste com a maneira de nos conduzirmos na atualidade (FOUCAULT, 2009). A coexistência desses saberes *enterrados* pela história na atualidade é decisiva para sabermos *quem somos nós hoje*, ainda que também nos tornem suscetíveis a uma espécie de atolamento subjetivo que produzem.

Enquanto pensa arqueologicamente os saberes, Foucault reclama, ao mesmo passo, que nós, por mais longe que tentemos ir e tentemos nos descolar do que foi o nosso passado, acabamos por reconstituir, de alguma maneira, formas de saber de longa duração (FOUCAULT, 1985a). São camadas que emergiram que foram inventadas e que se instalaram como formas naturais e básicas do pensamento humano, como as próprias categorias de sujeito, de objeto, de causa, de efeito, de finalidade, de origem, de verdade, de erro, de liberdade, todos esses elementos que emergem e que dependem, efetivamente, de um uso do discurso. Essas formas são pedaços de signos que se encadeiam em uma certa ordem, e essas camadas, muitas vezes, estão encobertas de modo que operamos nelas e elas operam em nós sem que nem as percebamos.

O que estamos propondo, ao pensar com Foucault e Ginzburg, é que para entendermos como emergem certas noções e acontecimentos que acreditamos que existam de modo universal, é preciso fazer de modo como se elas não existissem. É preciso não partir dos universais ou das generalidades que emergem como efeitos para explicar o processo da experimentação de algum episódio que se dá em um determinado momento de uma certa formação social e histórica, mas das condições de possibilidade que permitiram que um determinado micro acontecimento seja dado a conhecer. Estamos atentos ao fato de que é preciso partir das práticas, e então, mesmo que os universais apareçam como operadores, eles estarão engendrados em um processo discursivo de efetuação de uma certa rede microfísica de saberes e poderes.

Quando Foucault faz uma investigação arqueológica do saber, ele propõe justamente investigar o que há por trás dos nossos modos de pensar, de dizer, de agir, o que está encoberto, seja em um passado remoto ou recente. E ao concluir, nietzschianamente, que nada tem uma origem absoluta ou um começo inaugural, entendemos com Foucault que no princípio das coisas está uma espécie de simulacro de origem que não se explicita na emergência mesma dessa origem. A origem que se quer substancial, que se quer primeira, que se quer elevada, é um efeito de um certo quadro de forças imperceptíveis ou não apreensíveis facilmente. Assim é que, tomando o pensamento foucaultiano, partimos em busca das dobras de saberes e poderes que funcionam como palavras de ordem implícitas e ilocutórias, mas que são limites do dizível e do visível que se tornam espécies de enigmas a serem desvendados.

Carlo Ginzburg e Michel Foucault – autores que então tomamos para substanciar o método com o qual lidamos com esta presente problematização –, indicaram seus próprios atalhos. A partir destes, passamos a experimentar os nossos. Entendemos que as subjetividades se (re)constituem a partir de discursividades instituídas por diversos aparelhos com suas estratégias próprias (o jurídico, o médico, o social, o midiático, o cinematográfico) em meio a outras práticas discursivas, históricas, políticas, sociais. Observando também que a linguagem não é transparente e nem o sujeito é origem dos sentidos, admitimos a existência de uma interpenetrabilidade face ao surgimento de um acontecimento que é lido e absorvido por uma *memória discursiva* (COURTINE, 2006, 2009), onde se estabelecem discursos transversais compostos por redes e trajetos que atualizam práticas historicamente constituídas sob uma perspectiva que abre vias de associação no presente.

Então, diante de um dado acontecimento discursivo e histórico que se materializa no campo do visível em cujo foco esteja o sujeito assassino – seja na biografia contada, nos arquivos policiais, em uma fotografia, numa matéria jornalística ou filme), torna-se necessário entender o que de implícito está contido nos enunciados, que detalhes se revelam nas filigranas da dizibilidade e da visibilidade dos dispositivos, que por entre as tramas aparentemente negligenciáveis constituem sujeitos e subjetividades, para atuar na investigação do objeto com um olhar indiciário e arqueológico a fim de compreender tanto os modos como o rosto do assassino psicopata equivale ao discurso da imoralidade, quanto como este mesmo rosto, antes de tornar-se visível a partir desta cena que ultrapassa limites, operava ao seu avesso, ou seja, em meio às filigranas de um cotidiano de uma compreendida normalidade do homem comum.

Em *Os assassinos da Rua Morgue*, escrito em 1841, Edgar Allan Poe relata a história de dois assassinatos brutais cometidos contra mulheres e desvendados pela personagem do detetive C. Auguste Dupin que, ao modo investigativo indiciário de Sherlock Holmes (inspirado no próprio Dupin), na ficção do escritor Arthur Conan Doyle, desvenda o mistério dos crimes. Diz-nos Poe, nas primeiras páginas do conto:

As características mentais geralmente denominadas analíticas são, em si mesmas, pouco suscetíveis a uma análise. Podemos apreciá-las somente através de seus efeitos. Sabemos delas, entre outras coisas, que quando possuídas em grau incomum, sempre são, para seu possuidor, uma fonte do mais vivo prazer. Assim como o homem robusto vibra em sua força e habilidade física, dedicando-se com entusiasmo aos exercícios que põem seus músculos em ação, assim o analista se glorifica naquela atividade moral que *desembaraça e deslinda*. Encontra prazer até mesmo nas ocupações mais triviais que lhe permitam exercer seus talentos. Ama os enigmas, os paradoxos e os hieróglifos; exhibe, na solução de cada mistério, um grau de *acurácia* que parece sobrenatural às pessoas de compreensão mais ordinária (POE, 2009, p. 9).

Poe nos chama a atenção, dentre outros aspectos, para o fato de que o objeto de investigação e análise se transforma a partir do olhar daqueles que se interessam por sua busca. Tal busca não se justifica por qualquer intencionalidade do analista, mas por seu posicionamento mediante as *condições de possibilidade* que o permitem reconhecer, por entre os caminhos embaralhados de um enigma, a emergência dos vestígios sutis que tornam cognoscível o percurso a ser trilhado a fim de desvendar o problema.

Ao modo de Dupin, o conhecido detetive Sherlock Holmes, personagem das obras literárias de Conan Doyle, afirma ser possível deduzir a partir de um detalhe mediante

estudos longos e pacientes sua ligação com o todo, seja ele um rio, a profissão de um sujeito, um crime (DOYLE, 2009). A referência que Carlo Ginzburg utiliza para demonstrar a relação do personagem de Conan Doyle com o paradigma indiciário aparece claramente em *A caixa de papelão* (1983), onde Holmes diz ao Dr. Watson, seu companheiro de trabalho: “[...] examinei as orelhas contidas na caixa com olhos de especialista e observei acuradamente as suas características anatômicas” (DOYLE, 2009, p.2). Holmes diz isso após sair da casa da Senhora Cushing, idosa senhora solitária que recebera a caixa de papelão com um par de orelhas. O detalhe, notemos, é a orelha, mais um crime a ser desvendado: alguém perdeu a orelha, *quem* a perdeu? Como o fato se relacionaria com aquela senhora?

Ginzburg cita o trecho em que Holmes apresenta sua análise:

Na qualidade de médico, Watson deve saber. Na Revista Antropológica do ano passado, você encontrará duas breves monografias de minha lavra sobre o assunto. Examinei, por isso, com olhos de entendido, as orelhas contidas na caixa, e verifiquei cuidadosamente suas peculiaridades anatômicas. Imagine, pois, meu espanto quando, ao olhar para a Srta. Cushing, reparei corresponder sua orelha à orelha feminina que eu acabara de inspecionar. Não era possível pensar em coincidência. Ali estava o mesmo encurtamento da aurícula, a mesma curva larga do lobo superior, a mesma circunvolução da cartilagem interna. Em todos os pontos essenciais, era perfeita a semelhança. Percebi logo a enorme importância de tal observação. Era evidente ser a vítima uma consanguínea e até, provavelmente, parente muito próxima. Comecei a falar-lhe de sua família e você se lembra que ela nos propiciou informações particularmente preciosas (DOYLE, 2009, p. 2).

A leitura do conto e a citação da trama por Ginzburg nos permite observar o propósito do detetive: saber identificar a quem pertencem as orelhas na caixa de papelão. Com suas observações minuciosas e com sua competência própria na lavra do assunto, a orelha, este signo, permanece em seu olhar enquanto observa também aquela senhora. É daí que segue, neste caso, a constatação do detalhe.

Ginzburg expõe também em seu texto, a fim de ilustrar seu paradigma indiciário, os trabalhos de Arthur Morelli, médico e também crítico e perito em arte, que publicou, sob o pseudônimo Ivan Lermolieff, alguns artigos sobre a maneira com a qual ele identificava a autenticidade de uma pintura. Seu método sugeria a observação dos detalhes negligenciáveis da obra de arte, aqueles que nunca são alvos dos olhares ou de estudos. A estratégia consistia em trabalhar o olhar naquilo que o falsificador deixou



passar por julgar desnecessário copiar exatamente igual ao legítimo autor: aí estariam os sinais para o trabalho do pesquisador indiciário: chegar aos signos pictóricos característicos do suposto autor através daquilo que o falsificador negligenciou. Os falsificadores talvez por se preocuparem demais com o que pessoas costumam olhar nas obras de arte e que eventualmente elas pudessem identificar como fraude, ignoravam o sutil como, por exemplo, a curvatura de uma orelha ou o formato das pontas dos dedos. Desse modo, Morelli pôs-se à função de atribuir a autoria de quadros antigos e de distinguir os originais das cópias de maneira que seria preciso não se basear em características mais vistosas. Como desdobramento de seu método, Morelli catalogou orelhas feitas por Boticelli, por exemplo, além de outros pintores, conseguindo, assim, que quadros a estes atribuídos ou deles falsificados fossem identificados.

Entre essas práticas apresentadas, a medicina ganha destaque, segundo Ginzburg, porque, entre os séculos XVIII e XIX, em relação às outras ciências humanas, ela se afirmou “pelo prestígio epistemológico e social” (GINZBURG, 2003, p.170). É ela o fator comum que o historiador identifica entre as práticas de Morelli e Conan Doyle – todos estudaram de alguma forma a medicina, sendo assim, conheceram o método de diagnóstico da *semiótica médica*: “a disciplina que permite diagnosticar as doenças inaccessíveis à observação direta na base somente de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes a olhos do leigo [...]” (GINZBURG, 2003, p.171). Nessa perspectiva, a forma com que os médicos captam os indícios através dos sinais e sintomas, em muito se assemelha ao procedimento de Holmes, principalmente quando esses sintomas são interpretados dentro de um inventário de doenças. É certo que o detetive não foge a essa totalidade, haja vista que conhece “todos os detalhes de mil crimes” (DOYLE, 2009, p. 22) e por isso elabora suas hipóteses. No entanto, a investigação médica precisa elaborar um conjunto de hipóteses sobre a origem, a identidade e o funcionamento da disfunção orgânica. São hipóteses que podem vir a ser comprovadas, trabalhadas, diminuídas ou unificadas para diagnosticar um corpo doente. Evidentemente, com o óbito do paciente, um conhecimento mais profundo e detalhado pode revelar *a verdade*, mas, nesse estágio, o que teremos passa a ser exclusivamente uma hipótese comprovada que não acontece no movimento da vida, onde, exatamente, encontrava-se o próprio mistério da causa da morte.

A questão dos estudos médicos apontados por Ginzburg nos chama a atenção para o que Foucault elaborou em suas pesquisas sobre *O nascimento da clínica*, obra na qual o filósofo buscou compreender a racionalidade anátomo-clínica que permeou a

consolidação do saber médico na modernidade, onde o principal objeto investigativo se configura na doença ou no corpo do ser que adocece. No espaço da clínica, onde se entrecruzam corpos e olhares, o saber do sofrimento – alocado nos sintomas – é inserido em um discurso objetivante. Sob o poder soberano do olhar empírico da ciência médica, tem-se o espaço da experiência aberto, tão somente, à evidência dos conteúdos visíveis. O que cria a possibilidade de uma experiência clínica é justamente a aplicação de um olhar sobre a doença que lhe confere objetividade. Há sempre no corpo doente um *à priori* concreto possível de ser desvelado: “[...] a experiência clínica – o indivíduo concreto à linguagem da racionalidade – foi tomada como um confronto simples, sem conceito, de um olhar sobre o corpo (FOUCAULT, 1977, p.13)

O problema da medicina moderna se apoiar na racionalidade anátomo-clínica se dá pelo fato de que, para conhecer uma determinada verdade sobre um fato patológico, o clínico deve abstrair a pessoa doente, afinal, o seu foco é a doença. Como a principal perturbação é trazida com e pelo próprio doente, Foucault (1977) aponta que a prática clínica vai muito além das evidências anatômicas e fisiopatológicas. A soberania do olhar médico precisa passar a “[...] dirigir-se ao que há de visível na doença, mas a partir do doente, que oculta este visível, mostrando-o; conseqüentemente, para conhecer, ele deve reconhecer” (p. 8):

Trata-se, no entanto, de um destes períodos que delineiam um inapagável limiar cronológico: o momento em que o mal, o contra-natural, a morte, todo o fundo negro da doença em suma, vem à luz [...]. O que era fundamentalmente invisível subitamente se oferece ao brilho do olhar, num movimento de revelação tão simples, tão imediato que parece ser a consequência natural de uma experiência mais altamente desenvolvida. É como se, pela primeira vez em milhares de anos, os médicos, livres por fim de teorias e quimeras, concordassem em se aproximar do objeto de sua experiência com a pureza de um olhar sem preconceitos (FOUCAULT, 1977, p. 9).

É assim que lá pelos idos séculos XVIII e XIX, nos percursos das condições da história contingente a cada período de consolidação das ciências médicas, é chegado o momento de uma reorganização na maneira de olhar o doente e, em decorrência do discurso médico, “uma nova aliança foi forjada entre palavras e coisas, permitindo, então, ver e dizer” (FOUCAULT, 1977, p. 10). Esse dispositivo médico que agora encontra instrumentos para tornar o que estava oculto, dado às vistas, permite esquadrihar, localizar, diagnosticar e indicar o diagnóstico e a cura com precisão, o que significava,

anteriormente, um enigma sintomático orgânico a ser desvendado, por meio de inferências às cegas, sobre qual doença tratava-se o tormento de um determinado paciente.

É importante situar o argumento por meio do qual trazemos os estudos em torno das ciências médicas e da visibilidade de um organismo antes invisível enquanto traçamos as pistas e os indícios de uma metodologia para olhar o rosto do assassino psicopata. Obviamente não permitiremos que ao leitor não sejam dadas as devidas elucidações e associações entre as ordens do discurso e do olhar, da discursividade e da visibilidade, a fim de esclarecer nossas bases de análise, afinal, é esta a grande questão que há de garantir o aspecto funcional e intelectual da nossa tese. Mas, enfim, anterior a este desenvolvimento, retomemos o porquê de trazermos à tona a questão das ciências médicas.

Em primeiro lugar e antes mesmo de recorrer às modificações das suas práticas, mostrou-nos as pesquisas sobre a obra foucaultiana que a medicina é o saber institucional que pode atravessar teórica e analiticamente todo este texto: *a)* do aspecto da elaboração do diagnóstico de um corpo doente desenrolando suposições sobre o mistério do sintoma às condições de possibilidade que permitiram os avanços das ciências médicas ao ponto de deixá-las ver o que invisível estava – e, progressivamente, com aparatos tecnológicos paulatinamente desenvolvidos, cada vez mais e mais veloz e profundamente, como uma *linguagem ao infinito* (FOUCAULT, 2001c) – o que desemboca em uma nova ordem de olhar o corpo; *b)* de a medicina assumir-se, por vez, um campo de legitimidade científica capaz de segregar os sujeitos em normais e patológicos – binarismo que se amplia e se expande aos demais sentidos histórico-sociais na construção dos sujeitos; *c)* de as ciências médicas, em especial, as psiquiátricas, associadas ao aparato jurídico, fortalecerem a classificação do sujeito criminoso e assassino como anormal dentro dos critérios fundamentais que vão da civilidade social, a exames clínicos, orgânico-cerebrais e comportamentais, a fim de decidir sobre seu diagnóstico, julgamento e prosseguimento na vida; *d)* de a medicina persistir, desde o seu nascimento como clínica até os dias atuais, com seus saberes, poderes, campos de discursividades e visibilidades – como dispositivo que prossegue, metodológica e didaticamente, funcionando como um manual não somente classificatório de doenças, mas de produção de subjetividades.

Estamos, assim, apoiando-nos tanto nos trabalhos de Ginzburg, que nos apresentam maneiras de olhar para objetos específicos na constituição de um método que tem como linha peculiar observar pormenores, detalhes que podem passar despercebidos

a um olhar desatento, a fim de capturar o que de implícito está contido na fabricação de um acontecimento, quanto nos estudos foucaultianos, segundo os quais é preciso considerar os sistemas de identificação de um objeto (como o sintoma de uma doença orgânica, por exemplo, ou um critério de pertencimento do psicopata a uma categoria de personalidade antissocial dentre transtornos mentais) que possuem suas técnicas e elaboração de estratégias.

Estamos diante, assim, de um conjunto de “conhecimentos e de técnicas [...] (sobre um objeto) [...] que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento” (FOUCAULT, 2000, p.40) a fim de estabelecer uma análise dos sentidos calcada na complexidade e no conjunto de visibilidades colocadas em uma rede de encadeamentos, o que torna a subjetividade uma contingência daquilo a que se refere: o crime nos fazendo compreender o criminoso, em operações de metonímia, delineando os traços da sua identificação por meio da fabricação de um determinado rosto a ele equivalente.

Eis, nesse panorama em que elencamos as tramas do discurso, da história e da memória, alinhavadas pelos saberes e poderes de uma determinada época, os pontos fulcrais para pensar, enquanto método, uma ordem do olhar que organiza formas de dizer sobre o sujeito sobre o qual se lança qualquer *golpe de vista*, à semelhança de perspicazes detetives, avaliadores ou analistas na busca pelos vestígios que podem indiciar os modos como, no atravessamento de todas essas formações históricas, empilham-se as camadas que constituem o rosto cuja decodificação só é possível por meio da análise dos elementos que o tornam lugar de identificação. Este é momento ideal para aprofundar o aspecto conceitual dentre os mais caros à esta pesquisa, o de rostidade.

### 3 A REALIDADE DO ROSTO É FABRICAD: NO MAPA DA EXPRESSIVIDADE, LÊ-SE O SUJEITO ASSASSINO

*Somos pegos em agenciamentos que nos fazem ver, falar e agir de maneira que vemos apenas aquilo do que se fala, que falamos apenas do que se vê e que agimos em conformidade com essa relação – a redundância como função social e novo senso comum*

LAPOUJADE, 2014, p. 267

Em seus trabalhos em torno do rosto, Deleuze e Guattari nos apresentam a existência de estratos sociais que capturam desejos do homem no plano da linguagem e do corpo, ou, em um modo mais condizente com os termos foucaultianos, em planos da subjetivação e da significação. Tais estratos se configuram como regimes de signos que se passam no campo da enunciação e do discurso, enquanto o outro regime, de corpo, equivale ao que Foucault chamou de regime de luz, que seria o regime de movimento ou regime de sensibilidade. Noutras palavras, são esses estratos que formalizam, estratificam, endurecem e substancializam o modo como podemos dizer o que dizemos sobre quem somos nós, ou, talvez melhor, sobre quem é o sujeito em nós.

A rostidade é uma espécie de condição da realidade do rosto. É uma condição, e não algo a ser condicionado. Existe uma ação de rostificar, um ato de fabricar o rosto que, não sendo natural, é incorporal e semiótico, é histórico e discursivo. O rosto é feito de uma espécie de chapa opaca, um *muro branco*, e de *buracos negros*, sem luz, com olhos incorporais. Os buracos remetem a uma espécie de limite do interior; o muro ao exterior. Buracos e muros compõem o rosto. À medida que se fala, o rosto fornece sentidos ao enunciado. O rosto é intrínseco ao sujeito que fala e também ao sujeito que escuta e, desse modo, o rosto se faz uma substância da linguagem, um substrato do discurso.

Como o rosto dá sustentação aos discursos, ele não pode ser individual, mas funciona como se fosse universal, sendo capaz de gerar tipos específicos de posições subjetivas, formatando nossos modos de existência tal como nós nos apresentamos, mas, anterior a isso, modos como somos apresentados. Essa tipologia é, em si mesma, um aspecto concreto efetuator do que Deleuze e Guattari compreendem como uma *máquina abstrata de rostificação*.

O que estamos dizendo é que o rosto é onde se inscrevem as significações dominantes que são produzidas no interior da história, em meio aos acontecimentos de um determinado período e cultura, e acionadas por dispositivos da memória social. O

rosto é como um autorizador para que os sujeitos se comuniquem por extratos que produzem sentidos e extratos de ordem provêm significados, ele é feito em ato, ao passo que, quando se efetua à mostra, já aconteceu. Neste sentido, é aquilo que estamos sempre em vias de perder e em vias de reconstituir a depender dos circuitos histórico-discursivo que nos constituem.

Dissemos, anteriormente, que pontos fulcrais que tornariam viável o olhar minucioso sobre o rosto do assassino psicopata – e enquanto sujeito acima de qualquer suspeita até que alguma prova contrarie esse estatuto –, repousam sobre a análise dos saberes e poderes presentes nas tramas do discurso, da história e da memória das nossas sociedades. Dado a ver em amplas materialidades que trazem à tona saberes, poderes e estratégias que constituem, em linhas emaranhadas de determinadas condições de possibilidade, os efeitos de sentido que conferem um estatuto de maldito àquele que toma a morte do outro como construção subjetiva da sua própria vida, passemos ao delineio dos relevos que compõem as cartografias do rosto na tênue linha que o situa entre a moralidade e o seu negativo, no que concerne às delimitações dos traços e das linhas de base que, no funcionamento da máquina de rostidade, produz a identificação do sujeito através das condições de visibilidade do rosto: a dúplice composição história-discurso.

### **3.1 Cartografia do rosto: relevos da história e discurso**

O interesse pelo rosto, pela expressão, pelo olhar, existe em meio a diversas possibilidades materiais e múltiplas condições históricas, haja vista que na composição do corpo biológico do ser humano, o rosto ocupa a função de identificação do sujeito. Além disso, nós olhamos e compreendemos as expressões faciais como expressão das paixões porque aprendemos a vê-las, aprendemos a interpretá-las em nossas vidas, em nossas relações sociais, nas imagens com as quais nos deparamos em nossa história e no interior da própria história. Nós olhamos e compreendemos do que fala o rosto porque no rosto tem uma história de imagens, e nas imagens, uma rede de memória.

Historicamente, de uma articulação necessária entre o sujeito, a linguagem e o seu rosto, instituiu-se a necessidade de um *individualismo de costumes* que transformou significativamente a identidade individual, delimitando o que era da ordem do individual e do privado (ARIÈS; CHARTIER, 2009). Assim, a noção de indivíduo passou a não se dissociar do seu rosto, que expressava e traduzia no corpo a sua subjetividade. Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche em *História do Rosto* empreendem um percurso do

desenvolvimento progressivo da percepção da expressão entre os séculos XVI e XVIII,

uma história da emergência da expressão e ao mesmo tempo uma história do controle da expressão, de suas exigências religiosas, de suas normas sociais, políticas e éticas que contribuíram, desde a Renascença para a aparição de um tipo de comportamento social, emocional, sentimental, psicológico fundado no distanciamento do excesso, no silenciamento do corpo (COURTINE; HAROCHE, 1998, p. 16).

Partindo da análise dos manuais de retórica, da metoposcopia<sup>7</sup>, de livros sobre a civilidade, das artes da conversação, da frenologia<sup>8</sup> e da fisiognomonia como leitura possível dos traços faciais como expressões do caráter, Courtine e Haroche vasculham as continuidades e descontinuidades presentes na história da expressividade do rosto e de suas implicações para a percepção de si mesmo, por parte do sujeito, e para a percepção do sujeito em relação ao outro, o que afeta todas as formas de relações sociais.

A importância da abordagem histórica de enunciados que se repetem e se reiteram em torno da afirmação de que “pelo rosto, o indivíduo se exprime” reside na observação da relação entre o sujeito, a linguagem e o rosto (COURTINE; HAROCHE, 1998, p. 10). O processo de racionalização dos comportamentos liga-se complexamente ao fato de que “o indivíduo é, desde então, indissociável da expressão singular de seu rosto, tradução corporal de seu ‘eu’ mais íntimo” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p. 10). Daí a atenção dispensada à caracterização dos signos faciais para a compreensão daquilo que o indivíduo tem de mais particular. É como se pelas suas expressões e gestos fosse possível atingir o que o indivíduo é realmente.

Assunto de cientificidade, mas também de sociedade e cultura, a fisiognomonia marca ao mesmo tempo a natureza física e social do corpo humano e se inscreve numa rede de dicotomias fundadoras:

O homem se divide em dois: invisível e visível, homem interior e homem exterior. Existe uma ligação entre a interioridade escondida e a exterioridade manifesta. Os movimentos das paixões que habitam o homem interior deixam-se notar na superfície dos corpos. A fisiognomonia antiga faz da relação entre alma e corpo uma relação entre o dentro e o fora, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o

<sup>7</sup> Método medieval de interpretação das rugas faciais, especialmente da testa, para determinar o caráter de uma pessoa. É também um tipo de adivinhação usada em conjunto com a Astrologia e foi inventada pelo matemático e físico do século XVI Gerolamo Cardano (1501-1576).

<sup>8</sup> Teoria que reivindica ser capaz de determinar o caráter, características da personalidade e grau de criminalidade pela forma da cabeça (lendo *caroços* ou *protuberâncias*). Desenvolvida pelo médico alemão Franz Joseph Gall por volta de 1800 tendo sido muito popular no século XIX.

conteúdo e o envelope, a paixão e a carne, a causa e o efeito. Uma face do homem escapa ao olhar. A fisiognomonia pretende suplantar essa falta ao construir uma rede de equivalências entre o detalhe das superfícies e das profundezas. A ciência das paixões é uma ciência do invisível (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 35).

De naturalistas, como Charles Darwin, a neurologistas como Charcot, diversos pensadores das ciências naturais se debruçaram sobre o estudo da fisiognomonia. Sobrancelhas, olhos, pálpebras, testa, bochechas e boca compoem expressões foram desenhados por Charles Le Brun, teórico do século XVII que encontrou em Descartes uma forma positivista de explicar como as ações do corpo exprimem as paixões, interessando a ele um modelo de funcionamento de um corpo cartesiano e sua relação com as paixões da alma. Em seus estudos fisiognomônicos, Le Brun (1978) dava movimento ao desenho das paixões, mostrando que o rosto é capaz de expressar os movimentos corporais internos das paixões humanas. A esse respeito, Courtine e Haroche (1998) observam algumas diferenças entre a fisiognomonia de Le Brun e aquelas que o antecederam, diferenças que podem ser atribuídas à influência de Descartes:

Sensível ao movimento, a figura inscreve-se numa nova temporalidade, penetra-a uma duração reversível. Se o rosto ainda fala a linguagem da alma, é agora a linguagem de um organismo vivo: destaca-se do tempo eterno das marcas gravadas para dizer nos seus sinais o caráter efêmero e momentâneo da paixão. Como se o corpo deixasse de ganhar sentido num modelo de linguagem escrita para se tornar pouco a pouco o reflexo da volatilidade da palavra. Com o tempo da expressão, é uma duração subjetiva que envolve corpo e rosto (COURTINE; HAROCHE, 1998, p. 78).

A partir desse momento, a fisiognomonia pretende encontrar uma forma segura e científica de ler a alma humana, “cuja grande pretensão é extrair das aparências físicas um conhecimento moral sobre o homem” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 22). O projeto fisiognomônico inscreve-se, no espaço da observação natural do homem, visando estabelecer uma antropologia física, mas também no espaço das práticas civis, desta vez na dependência de uma antropologia política e social. Apresentava-se, assim, um renovado interesse pela cabeça e rosto humanos no tocante à interpretação das propriedades secretas da alma, de tudo aquilo que se encontra “oculto no abismo dos corações” (PECHMAN, 2002, p. 285).

Estamos diante de uma concepção segundo a qual o que se passa na alma se reflete



no rosto de modo que “quanto maior a perfeição moral, quanto maior a beleza; maior a corrupção moral quanto maior a feiura. Virtude faz beleza, o contrário faz o que é feio” (LAVATER, 1978, p. 56-58). O teólogo suíço Johann Caspar Lavater, autor do popular *Ensaio Sobre a Fisiognomonía* de 1808, deixava evidente, através de uma teorização sobre o rosto, a grande preocupação fundada pelos manuais de civilidade – o conhecimento e o domínio de si próprio como imperativos. A partir dali seria preciso “observar, conhecer, educar, governar os homens; e mais ainda, observar-se, conhecer-se, conduzir-se e dominar-se como uma só e mesma preocupação, um só e mesmo gesto” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.25).

Enquanto ciência que se propunha metódica, a fisiognomonía irrompe como acontecimento discursivo produtor de uma verdade sobre o rosto que prediz e indica, que revela e desnuda a intenção da alma. Através dessa produção de conhecimento sobre o rosto seria possível conhecer plenamente a condição dos homens e, enfim, estariam evidentes as vozes dos seus pensamentos e cogitações íntimas. Estamos diante de uma técnica de observação das formas, de uma arte de notar detalhes, de uma educação do olhar. Estamos, ao longo da história e agora, hábeis a decifrar os segredos do rosto cujo projeto é pedagógico (como veremos adiante) conduzindo um modo de viver em sociedade que implica compreender as fisionomias (COURTINE; HAROCHE, 1998) para gerir e controlar condutas e produzir subjetividades de corpos dóceis.

Os estudos fisiognomônicos tornaram-se influentes no contexto das multidões, fenômeno alavancado pelo projeto moderno de urbanização e, em particular, nos tribunais de acusação. Por conseguinte,

na observação da fisionomia popular à procura do “homem perigoso”, a história social e a história natural se cruzam de novo. Na trilha de uma “semiótica médica” que, desde o século XVIII, vasculhava a cidade à procura de indícios de doenças e da “desordem urbana”, o romance policial, em diálogo com a investigação judiciária, com a crônica policial (*fait divers*), com o mundo subterrâneo do folhetim e com as descobertas científicas da anatomia (a craniologia) e da antropologia (a “ciência da identificação”), inicia um vasto esquadramento da cidade à procura do rosto assassino, onde o detetive procurará ler os sintomas do crime (PECHMAN, 2002, p. 285).

No campo das ciências naturais, o neuroanatomista alemão Franz Joseph Gall estabeleceu, a partir de 1800, os preceitos da cranioscopia, rebatizada mais tarde de frenologia. Tratava-se de um método científico de análise de patologias onde o principal

instrumento era a forma anatômica do crânio humano. Fisiologia e criminalidade caminhavam juntas e muitos dos escritos de Gall visavam revelar através do “retrato antropométrico, a fisionomia perigosa, o tipo popular conhecido como ‘cara de assassino’” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 230). A partir de então, emergem tentativas de definir um meio revolucionário de prevenir o crime: identificar os delinquentes *antes* que a ação criminosa seja cometida. A esse propósito, existiriam formas específicas de criminalidade com características típicas e, caso fosse possível identificar tais características, o autor de um crime poderia ser isolado entre vários suspeitos ou se um futuro assassino já possuísse o estigma de seu crime no rosto, deveria ser mantido sob vigilância. As forças da ordem seriam bem mais eficientes exercendo um controle reforçado sobre a população perigosa que possuísse *tendências criminais nítidas*.

Com a invenção das técnicas de reprodutibilidade da imagem através de procedimentos mecânicos, a fisiognomonia como estudo do corpo humano e das suas relações com a interioridade ganha um amplo campo de experimentações. A fotografia, por exemplo, torna-se, em meados do século XIX, instrumento essencial no sentido de se estudar a manifestação das patologias no corpo humano. O hospital La Salpêtrière, em Paris, desenvolve um serviço fotográfico para retratar seus internos, capitaneado pelo neurologista Charcot, estudioso da histeria. Didi-Huberman descreve as técnicas e implicações humanas e estéticas dessa utilização da fotografia como meio de captar a “face da loucura” e usar isso como documentação de patologias. Todo um leque de técnicas de captação da imagem de doentes e, paralelamente, de criminosos foi empreendido pelo criminologista Alphonse Bertillon, criador da “antropologia sinalética” “cujo ‘sistema’ foi adotado por todas as polícias do mundo ocidental” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 84). O rosto humano passa a ter então atribuições de generalidade, imbuindo-se de características de faces, o rosto ao mesmo tempo singular e representante de gênero.

Por que o rosto? Porque é nele, idealmente, que a superfície corporal vem tornar visível algo dos movimentos da alma; isto é válido para a ciência cartesiana da expressão das paixões (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 77)

Com diferentes motivações, muitos outros estudiosos se dedicaram à pesquisa morfológica e expressiva do rosto e do crânio, mas, em sua maioria, continuaram a buscar nos sinais do corpo a visibilidade da alma boa ou má, visando descobrir instintos e

observar desvios. Em 1875, a obra *O homem delinquente* de Cesare Lombroso, criminologista herdeiro de Gall, tinha como proposição estudar caracteres físico-psíquicos que, conjuntamente com influências externas, esclareceriam o fato delituoso. Lombroso desenvolveu uma série de lâminas de retratos de criminosos, cujo objetivo era dar rosto à loucura e ao desejo criminoso dos homens. As tábuas de morfologia facial de Lombroso colocavam os rostos dentro de uma lógica de classificação, um ao lado do outro, o que reforçava a ideia de taxonomia e mostrava, no lugar de um rosto individual, o rosto de um tipo psicológico: o degenerado, a prostituta, o melancólico, o criminoso-nato. “A identidade do sujeito é garantida pela identificação a um tipo” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 234), visto que essas pessoas não tinham identidade particular, mas eram identificadas apenas por traços de periculosidade, de origem étnica ou social ou de animalidade. Dessa forma, Lombroso e uma tradição que com ele se inicia, observam o indivíduo na sua unidade de corpo e espírito, destacando como os aspectos morfológicos, fisiológicos e psicológicos permitiriam reconstituir a descrição do assassino. Lombroso teorizou uma *estética do mal*, sustentando que a própria fisionomia do sujeito poderia nos indicar a sua *tendência delitiva*. Segundo a teoria lombrosiana, qualquer desvio mínimo dos parâmetros fisionômicos assumidamente normais, suscitava a desconfiança e podia levar à acusação criminal de um indivíduo (LOMBROSO, 2007).

Com efeito da circulação geográfica desses saberes, no Brasil da primeira metade do século XIX é o médico e professor Raymundo Nina Rodrigues um dos principais nomes que institui teoricamente o pensamento lombrosiano a partir de estudos sobre negros, índios e mestiços. Havia uma declaração de que constitui fonte dos atos violentos e antissociais a impulsividade primitiva típica das raças inferiores, típica porque é coerente com os atos reflexos e automáticos das espécies menos evoluídas (RODRIGUES, 1939) - as espécies evoluídas estavam circunscritas à raça branca e pura, segundo o autor. É importante pontuarmos, ainda que brevemente, que o trabalho de Nina Rodrigues dialogou a medicina com as ciências sociais de modo a antropologizar suas contribuições. No entanto, tanto quanto Lombroso, que passou a considerar a influência de fatores exógenos na definição do assassino e quanto os demais estudiosos de uma proposta causal do cometimento do crime, jamais historicizou o sujeito nessa temática.

Notamos, por toda a trajetória da cientificidade da medicina e da autoridade atribuída aos médicos na produção da verdade sobre o crime, que o discurso da racionalidade biológica ocupou, historicamente, um espaço privilegiado na fabricação de *certezas* não limitadas a esfera médica. A conduta humana passa a ser apreciada de

forma individualizada e o comportamento do indivíduo deve ser avaliado na conformidade de suas particularidades biopsicológicas, mas de modo que os *biologismos* e os *psicologismos* estão também imersos em uma dinâmica *universal* das teorias da evolução que até hoje nos atravessam.

De toda maneira, o que nos interessa afirmar neste percurso teórico que traçamos é que o corpo, desde o início das investidas de produção de conhecimento sobre o assassino, foi o objeto que delimitou a produção dos saberes acerca desse sujeito. Essa *superfície de inscrição dos acontecimentos* (FOUCAULT, 2012, p. 65) é arrebatadora, é *o que nos surpreende acima de tudo*, como afirmava Nietzsche (LINS; GARDELHA, 2002, p. 66-67). O corpo do assassino é o lugar de inscrição das práticas médicas, jurídicas, políticas e sociais. É o corpo, justamente, que dá a ver todos esses sistemas, regulares ou dispersos, fazendo funcionar a constituição irregular do sujeito assassino. E o rosto, na história da individualidade das tradições culturais é, por excelência, o espaço na cartografia corporificada que encontra privilégio na revelação dos modos como aprendemos a produzir estratégias de identificação e reconhecimento, cujas superfícies históricas e discursivas, ainda que rasuradas, encadeiam as memórias e subjetividades de todos nós.

Notemos, pois, que falamos sobre como se inscrevem a história e o discurso no corpo do assassino, fabricando seu rosto, sem nos furtarmos do mesmo processo de constituição subjetiva. Muito embora as marcas da rostificação produzam traços muito específicos em cada um de nós, ao nível de vermos e sermos vistos nos pontos absolutos de nossos lugares relativos, somos todos em serviço de uma máquina abstrata em nossas redes de sociabilidade desempenhando nossas posições de sujeito historicamente determinadas. Entretanto, seguimos tomados de espanto que o psicopata facilmente desloque-se, de seu pronto dispor, entre um lance e um relance, em uma espécie de lusco-fusco que confunde e trai, que seduz e despossui, feito algo “estranhamente familiar”, como afirmou Freud em seu famoso texto *Das Unheimliche*: o estranho, neste caso, é aquela categoria do assustador porque remete ao que é conhecido, de velho, há muito de familiar (FREUD, 1969). Estamos diante de algo que é conhecido, mas que permanece obscuro e que se mantém como algo novo e, assim, se repete no jogo da diferença em relação ao campo da memória.

### 3.2 As técnicas da expressividade: a fisiognomonia em toda parte

Ao que tudo nos indica – e basta que observemos como, geralmente, nos comportamos como tradutores simultâneos das expressões do outro –, as técnicas fisiognomônicas seguem em nosso cotidiano, de maneira que nos tornamos peritos hábeis nas técnicas de produção e do reconhecimento do rosto que diz quem somos nós. Essa é a nossa história da expressividade.

Em nosso tempo e ao nosso modo, continuamos a catalogar itens definidores de uma espécie de pedagogia da expressão cujo manual enuncia traços e indícios que normatizam intenções, comportamentos, emoções. Estamos inscritos em uma tradição da expressividade e atualizamos os saberes sobre o rosto caminhando com os acontecimentos da história.

O rosto, dessa maneira, adquire um estatuto de dispositivo para referenciar movimentos, atitudes, comportamentos a fim de sabermos diferenciá-los do que pode ou não estar nos parâmetros da ordem. Nos pomos, dessa forma, alerta “à morfologia das expressões como forma de mensurar a periculosidade das fisionomias. Por isso, a identidade de um rosto precisa ser reconhecida imediatamente, traçando-se os indícios que a identificam” (MILANEZ, 2012, p. 82). Aprendemos a servirmo-nos do rosto, como se pensássemos com os olhos, as bocas, as testas, os narizes.

Propomos que as técnicas do rosto se pronunciam como as técnicas do corpo já tratadas por Marcel Mauss, comandadas pela educação, “e, ao menos pelas circunstâncias da vida em comum, [pelo] convívio” (2003, p. 421). Como tais, elas se impõem ao indivíduo e mostram-se extraordinariamente tenazes. Essas técnicas do corpo e do rosto, tal como entendemos, equivalem aos modos instituídos de conhecimento sobre nós e nossa história, de modo que

o fio condutor que parece o mais útil para essa investigação é constituído por aquilo que se poderia chamar de “técnicas de si”, isto é, os procedimentos, tais como existem, sem dúvida, em toda civilização, que são propostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de um certo número de fins, isto graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si (FOUCAULT, 1985c, p. 109).

Quando Charles Le Brun tornou-se pintor chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura da França, nomeado por Luis XIV em 1663, precisava dar respostas pictóricas

às paixões da alma porque dirigia-se a uma instituição de caráter pedagógico e educativo, responsável pela produção de imagens exemplares em relação às paixões (COURTINE; HAROCHE, 1998). A fisiognomonia de Le Brun não era apenas indicativa, mas também normativa e educacional. Para este, ou para sua fisiognomonia, a alma governante era única e exclusivamente o Rei-Sol Louis XIV. Era com as paixões das pessoas da corte e daqueles a quem o rei governava que Le Brun estava preocupado.

A construção e o valor que Le Brun deu às expressões da face como manifestações das paixões foram didaticamente pensados, por um lado, em relação a um projeto estético-político de legitimação do rei e, por outro, em relação à identificação, normatização e classificação dos comportamentos e dos sentimentos das pessoas da corte, principalmente se levarmos em conta que, naquele momento, vivia-se a emergência de grupos sociais vinculados ao comércio nos círculos de poder. Educar e identificar as pessoas que estavam formando o Estado absolutista e o poder político e econômico era uma tarefa estratégica de publicidade e propaganda.

Deslocamos esse acontecimento para a aparente naturalidade com que entendemos, interpretamos e julgamos o caráter e as emoções como uma construção pedagógica da tradição fisiognomônica. Essa forma de conhecimento instituída há séculos, é rememorada a cada vez que nos deparamos com um rosto, efetivamente porque nos colocamos à sua leitura e interpretação. Olhamos e avaliamos o rosto do sujeito que nos olha e que por isso também fala sobre nós. Os efeitos de sentido produzidos socialmente pelos desenhos das expressões das emoções, como os de Charles Le Brun, e dos tratados de fisiognomonia de Lavater parecem ter antecipado a teoria maussiana sobre as técnicas que nos fazem marchar ou nadar de certos modos e desembocam no que o próprio Foucault pensou sobre uma pedagogia do corpo que nos dociliza e nos inclina à obediência peculiar do sujeito da moralidade (FOUCAULT, 1991). É assim que também no rosto estão impressas, como em uma projeção de luz e sombra, a expressividade que fala *do que está cheio o coração*, mas não em uma perspectiva psicológica do quesito, até mesmo porque esta, afinal de contas, também está imbuída de uma condição historicamente discursivizada.

Tal como o conhecimento fisiognomônico de séculos passados, parece que as tradições lombrosianas também permanecem incorporadas em nossos dias. É evidente que não nos referíamos à voga continuada das teorias de Lombroso, cuja relevância atual nas grades acadêmicas dos cursos de Direito parece estar reduzida às suas contribuições na história do desenvolvimento das ciências criminológicas. Falamos em Lombroso e na

fisiognomonía justamente sob o intuito de situá-los como percursos que galgamos na história das técnicas de expressividade que dominamos e na constituição do rosto que aprendemos a conjecturar. Desse modo, também demarcamos a fisiognomonía e suas derivações, bem como as ciências criminológicas de base neuroanatômicas<sup>9</sup>, no que já definimos como acontecimento. Cada um desses são *microacontecimentos* (FARGE, 2011) que, em cada momento histórico emerge a partir de linhas de forma e força para constituir discursos, dar dizibilidade e visibilidade aos sujeitos e cuja proveniência diz respeito ao corpo.

Tomamos os discursos psiquiátrico e jurídico na história sobre o sujeito assassino e os convergimos por entre os domínios dos saberes sobre o rosto para pensar o acontecimento que enfim tomamos como emergente. Ainda que cada acontecimento esteja inscrito em um domínio, tendo suas condições e suas formas de aparecimento e de materialidade – seja o caso contado entre colegas de trabalho, o desenho de um retrato falado no jornal, o relato de um crime no noticiário da TV, o filme que se baseia no fato real, a pesquisa que se empreende em torno da biologia da violência – aproximar essas narrativas deve permitir o evidenciar de relações que têm consigo uma unidade, regular ou dispersa, no espaço de um discurso sobre o assassino psicopata.

Consideremos, então, uma das categorias de emoções, que os desenhos das expressões faciais feitos por Le Brun nos apontam. Entre as paixões que descreveu, chama-nos a atenção uma que demonstra algum desvirtuamento das emoções no sentido do descontrole: o *extremo desespero* que incorpora, posteriormente a *cólera* e a *raiva* à descrição. A contração dos músculos da testa e o movimento do nariz, a abertura da boca e dos olhos, a posição da pupila e, principalmente, a elevação das sobrancelhas constituem as características principais da construção da paixão nas figuras. Quando a cólera e a raiva tomam conta da alma, o rosto que expressa essas paixões deixa a ver um homem que

---

<sup>9</sup> Como destaque, o professor de criminologia, psiquiatria e psicologia Adrian Raine empreende, há mais 30 anos, pesquisas sobre as bases biológicas da criminalidade apresentando conjuntos de evidências que mostram como a genética e fatores ambientais podem contribuir para gerar um cérebro criminoso e como, por exemplo, a baixa frequência de batimentos cardíacos pode influenciar a violência. Tais estudos foram publicados em 2015 no Brasil sob o título “A anatomia da violência – as bases biológicas da criminalidade”. Com tais estudos volta o debate de teorias antigas: o *criminoso nato* de Lombroso e outros determinismos que a ciência fez um esforço ativo para superar retornam diante da possibilidade de se identificar um criminoso a partir de imagens de seu cérebro. Todavia, Raine aponta que seus estudos indicam *fatores de risco*, não necessariamente determinantes na análise do comportamento criminoso. O crime deve ser abordado como fenômeno biopsicossocial, de modo que teorias que abordem apenas uma destas faces se mostram insuficientes, hoje, para explicá-lo.

[...] range os dentes, baba e morde os lábios e que terá a testa enrugada por dobras que descem de alto a baixo; as sobrancelhas estarão caídas sobre os olhos e fortemente pressionadas do lado do nariz; ele terá o olho em brasa, cheio de sangue, as pupilas extraviadas, escondidas sob as sobrancelhas e, embaixo do olho, ela parecerá cintilante e inquieta; suas pálpebras estarão inchadas e lívidas; as narinas infladas e abertas se levantarão e a ponta do nariz penderá para baixo; os músculos e tendões desta parte estarão bastante avolumados, como todas as veias e nervos da testa, da têmpora e das quatro partes da face; a parte superior das bochechas parecerá gorda, marcada e apertada na região do maxilar; a boca, que estará aberta, se afastará bastante para trás e estará mais aberta pelos lados do que ao meio; o lábio inferior estará grosso e caído e todo lívido, como todo o resto da face; ele terá os cabelos retos e eriçados (LE BRUN, 1978, p. 73. *Tradução nossa*).

Partindo da descrição realizada por Le Brun acerca da fisionomia expressa em um rosto raivoso, colérico e desesperado, observemos sua retomada como acontecimento que a duração da história nos apresenta como uma nova forma de reelaborar a si própria no campo das subjetividades que se constituem também a partir da fabricação dos rostos. O campo de questões sobre o assassino psicopata se apresenta sob formas regulares movidas por uma descontinuidade da história que evidenciam um mesmo projeto que se pôde manter e constituir por meio de um limite, um rastro, um recorte (FOUCAULT, 2009). Dessa dispersão que não compõe um horizonte único, mas que renova os fundamentos dos saberes sobre o assassino, o rosto do sujeito psicopata encontra visibilidade na irrupção de um acontecimento que agora reporta um outro acontecimento histórico de modo as fisiognomias, as técnicas do rosto, as pedagogias da expressão novamente se dão a ver de outras formas que remontam os mesmos mecanismos que fazem operar as máquinas de produção do rosto.

Durante os anos 80 até o início dos anos 90, a Rússia vivia um surto de violência sexual seguida de morte envolvendo, principalmente, crianças do sexo feminino. Durante anos, a autoria de crimes brutais passou incólume pela polícia – apesar de todos os esforços investigativos. Em 1992, a autoria dos crimes finalmente foi conhecida (e assumida): o assassino chamava-se Andrei Chikatilo e foi acusado de cometer 53 assassinatos, com esquartejamentos e canibalismo.

Era difícil, tanto para a polícia quanto para a comunidade local, acreditar que um gentil e educado senhor de fala mansa, com carreira de professor, fosse o terrível monstro procurado há tempos pela polícia russa em virtude de tantas mortes cruéis. Chikatilo era mais um psicopata que podia ser descrito como alguém “acima de qualquer suspeita”. O julgamento do também chamado “açougueiro de Rostov” teve início em 14 de abril de



1992. Estavam presentes os parentes das vítimas e a imprensa. Chikatilo chocou a opinião pública ao confessar em detalhes todos os seus crimes:

Ao chegar nos bosques, aquele senhor tão quieto e intelectual passava a se comportar como uma fera selvagem. Ele mesmo se descreveu como “lobo enlouquecido”. Golpeava então suas vítimas, prendendo-as contra o chão, e imediatamente arrancava suas línguas com mordidas, para evitar que gritassem. Na sequência, as violava e mutilava. A primeira mutilação a que as submetia era nos olhos: ele os arrancava com a faca, de modo que não pudesse ser observado na sua performance sexual. Depois de satisfeito, desmembrava-as ainda vivas, infligindo nelas entre 40 e 50 feridas profundas. Muitas vezes arrancava o órgão sexual de suas vítimas usando como arma a própria boca. Em outras oportunidades, enchia seu estômago com terra e depois as destrinchava. Fervia e comia os testículos e mamilos arrancados; arrancava seus narizes e dedos. Muitas das crianças que matou foram mutiladas ainda vivas (CASOY, 2017, p. 147).

Durante o julgamento, as autoridades ordenaram a instalação de uma grade de metal no salão do júri a fim de proteger o acusado de possíveis comportamentos perturbados dos presentes que não escondiam sua indignação e revolta pela crueldade do assassino. Sendo assim, durante todo o tempo do julgamento que durou de abril a agosto, Chikatilo permaneceu recluso nesta espécie de cela, projetada para sua própria proteção, cercada por guardas armados. As descrições do julgamento apontam que Chikatilo se apresentou atormentado por sua impotência sexual e definiu-se como um “aborto da natureza” (CASOY, 2017, p. 137). Relatou detalhadamente seu comportamento violento e descreveu as atrocidades praticadas, provocando até desmaios na plateia.

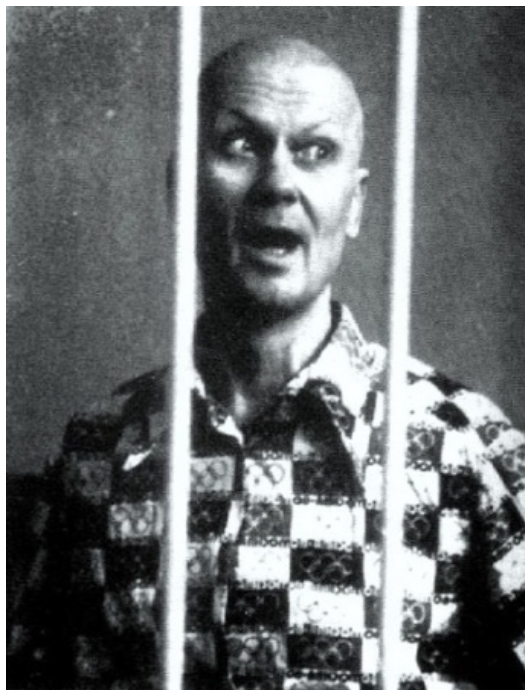
Observemos dois dos registros fotográficos (Figuras 1 e 2) feitos durante o julgamento de Chikatilo a sua expressividade marcada no rosto, apontando algumas das descrições apontadas por Le Brun a respeito da expressão colérica que ele nominou *extremo desespero*: o tensionamento das linhas da testa que descem do alto a baixo, sobrancelhas pressionadas em torno do nariz, narinas infladas e abertas com a ponta do nariz pendendo para baixo, a parte superior das bochechas que aparece marcada e apertada na região do maxilar, além da boca, que estará aberta (LE BRUN, 1978).

Figura 3. Andrei Chikatilo – Julgamento (1992)



Fonte: *Murderpedia*

Figura 4. Andrei Chikatilo – Julgamento (1992)



Fonte: *Muderpedia*

O rosto de Chikatilo nas imagens parece saltar para fora do enquadre em um relevo que garante a aproximação do assassino em relação a quem o olha. O discurso dentro de um discurso. Um acontecimento que reporta outros acontecimentos. Uma materialidade discursiva que deixa à mostra um campo que, enquanto realidade, nunca conhecemos. Este campo de visibilidade ao qual agora estamos ligados, traz à tona o que aquela realidade, mesmo se documental, midiática ou jornalística, jamais trouxeram na história. É a condição da atualidade do acontecimento que não torna mais verídico o fato que um dia ocorreu, mas que lança ao leitor dessa história a condição de compor, também ele,

uma espécie de lacuna que justifique, pela visibilidade do ato, o próprio assassino.

O que observamos no rosto/expressividade de Chikatilo é uma *morfologia icônica singular* que provoca princípios que evidenciam uma “teatralização do corpo, ou seja, um corpo calculado para surpreender, ritmado em seus gestos, harmonizado estranhamente com o espaço que dá seus contornos sinistros e obscuros” (MILANEZ, 2013, p. 11). Diante desse mecanismo, pensamos a irrupção desses acontecimentos enunciativos acerca dos estudos fisiognomônicos em uma descontinuidade histórica que possibilita que o rosto assassino exista, seja conhecido, tome forma e seja retomado no correr dos nossos dias, de modo que, retido pela memória, espera latente os movimentos próprios da história e do discurso que o façam emergir.

Referimo-nos a um estatuto do acontecimento que dá lugar às relações dos enunciados entre si, levando em conta tanto as relações entre grupos de enunciados e as relações entre enunciados, ou ainda, grupos de enunciados e outros acontecimentos que se insiram em outra ordem. Essas relações direcionam a expansão de um espaço no qual se desenvolvem as possíveis interpretações para esses acontecimentos: espaço constantemente aberto sempre propondo atualizações (MILANEZ, 2010). O rosto assassino de Chikatilo que vemos em foco é o rosto que aprendemos a suportar, sobre o qual elaboramos técnicas de saber, ao qual recorremos para afirmarmo-nos, todos, como sujeitos de uma ordem específica do discurso.

A partir do entendimento da história do sujeito assassino em suas articulações com o discurso e a memória, inferimos que os processos de constituição do rosto do psicopata e de sua subjetividade se dão a ver entre nós por meio das tantas materialidades, tais com as fotografias documentais de Chikatilo, porque aparecem “como uma imagem jogada ao espelho, onde a linguagem faz nascer sua própria imagem, infinitamente reproduzida em um jogo de espelhos sem limite” (FOUCAULT *apud* FERNANDES, 2006, p. 55). Nesse processo, é possível empreender a ideia de que as discursividades que deixam circular o enunciado em torno do assassino psicopata promovem um modo de subjetivação que se faz por meio de práticas objetivadoras, de onde consideramos que é possível observar regularidades no revelar desse sujeito nos moldes como ele nos é apresentado ao tomar o rosto como suporte, na perspectiva de sua existência material e histórica que, em dadas condições de possibilidade de emergir no campo social, se põe acionada pelas redes de memória.

### 3.3 O acontecimento como memória: o assassino no discurso fílmico e os nós de uma rede

A partir do entendimento da história do assassino em suas articulações com o discurso e a memória, inferimos que os processos de constituição desse sujeito que se dão a ver em meio às tantas materialidades em nosso cotidiano (mídia, redes sociais, audiovisuais fílmicas, dentre outras) aparecem “como uma imagem jogada ao espelho, onde a linguagem faz nascer sua própria imagem, infinitamente reproduzida em um jogo de espelhos sem limite” (FOUCAULT *apud* FERNANDES, 2006, p. 55).

Nesse processo, é possível empreender a ideia de que as discursividades que tematizam o assassino psicopata promovem um modo de subjetivação que se faz por meio de práticas objetivadoras, de onde consideramos que é possível observar regularidades no revelar desse sujeito nos moldes como ele nos é apresentado. Tomando o rosto como suporte, na perspectiva de sua existência material e histórica – ligando-se a rede e margens de enunciados múltiplos, distintos e até mesmo contraditórios (MILANEZ, 2009a, 2009b) – observamos sua conversão em discurso nas diversas materialidades. Observemos como esse funcionamento acontece a partir do cinema.

Compreendendo os percursos históricos e discursivos, notamos o fechamento progressivo do olhar sobre um tempo que progressivamente se converte no espaço da descontinuidade, assumindo sua condição de ser repetível. Dessa maneira, entendemos as materialidades em série como arquivos operadores de memória ao apresentar uma dispersão de elementos inter-relacionados que se fazem ver no modo como o cinema aborda a problemática do crime no cotidiano. Apreendemos, assim, os vídeos como um domínio de memória, de materialidades associadas e repetíveis (FOUCAULT, 2009), ao qual se pode recorrer em busca de vestígios e sinais que indiciam uma história do sujeito irregular. Assumimos a orientação foucaultiana de que, em toda análise,

é preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços (FOUCAULT, 2009, p. 28).

Isso significa dizer que a produção do discurso fílmico em questão pode ser compreendida como um domínio no qual coexistem outros enunciados e outras materialidades que nos indicam regras de passagem para novas possibilidades e

reutilizações na construção dos sentidos. Identificadas e agrupadas as materialidades filmicas que se identificam e sua produção discursiva enquanto *materialidade repetível* (FOUCAULT, 2009, p. 117), notamos como o processo histórico de materialização do assassino como acontecimento no cinema implica retomadas e esquecimentos no campo histórico e como esses movimentos aparecem como um conjunto de imagens (des)organizadas pela nossa memória coletiva (COURTINE, 2006, p. 79). Da dispersão de narratividades filmicas, compreendemos suas unidades observando os filmes como o *nó em uma rede* (FOUCAULT, 2009, p. 26) de outros acontecimentos.

Esse domínio em rede, esse campo de memória seria, ao nosso ver, como uma máquina de imagem (DUBOIS, 2004b), um diagrama de saber-poder sobre o sujeito assassino. Referimo-nos às produções da imagem do rosto que surge em materialidades diversas como um diagrama que “não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo campo social. É uma máquina abstrata [...], uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar” (DELEUZE, 1998, p. 42). Desse modo, *máquinas de imagem*, seja a evidenciada no desenho fisiognomônico, no *portrait* do “procurado” ou no assassino psicopata em foco no cinema, aqui aparecem como uma multiplicidade espaço-temporal característica dos diagramas de poder, inclusive porque há tantos diagramas quanto campos sociais na história (DELEUZE, 1998). Neste sentido, ao tomar essa memória também como um diagrama entendemos que a sua qualidade de múltipla também se define pela sua instabilidade ou fluidez porque ela não pára de misturar matérias e funções de modo a constituir mutações de acordo com a *vontade de verdade* produtora dos sujeitos que é atualizada em cada momento histórico.

Como diagrama, a memória sobre o assassino psicopata não equivale a uma estrutura, é muito mais uma rede flexível e transversal, que define nossos posicionamentos, práticas, procedimentos ou estratégias e formam a cartografia do rosto sempre em desequilíbrio. Assim, a memória em sua função diagramática que emerge na imagem do rosto assassino põe em xeque a exposição das relações de forças que constituem o poder, desenha o mapa das relações de forças, plano de densidade, de intensidade, que procede por ligações não-localizáveis e que passa constantemente por todos os pontos cartográficos, todos os pontos do muro branco de projeção fazendo operar o discurso sobre o sujeito do seu foco.

Neste sentido, observamos as práticas discursivas em tantas materialidades e campos possíveis enquanto uma produção imagética que pode ser compreendida como um domínio no qual coexistem outros enunciados e outras práticas que nos indicam regras

de passagem para novas possibilidades e reutilizações na construção dos sentidos, todos em movimento. O *campo associado* que observamos nas materialidades onde aparece o sujeito assassino vai se recheando como em um jogo de réplicas (FOUCAULT, 2009), trazendo enunciados, implícitos ou não, repetindo-os e modificando-os, criando, dessa maneira, uma sequência narrativa para a configuração de um discurso do presente que produz a anormalidade desse sujeito.

A grande questão da criminologia e da penalidade em fins do século XIX foi a noção de periculosidade, cuja ideia significa que “o indivíduo deve ser considerado pela sociedade ao nível de suas virtualidades” (FOUCAULT, 2003a, p. 85). E isso dialoga com a questão mesma da construção do desvio, da anormalidade, da maldade e da feiura do sujeito assassino. A intervenção médico-psiquiátrica aliada aos saberes jurídico-policiais nos direciona o olhar sobre o sujeito assassino nos modos como hoje arquivamos em uma história da atualidade e como o apreendemos no dispositivo filmico.

### ***3.3.1 Linhas que fazem ver e dizer o assassino nos campos da memória***

Procedendo em uma análise de definições, casos, exemplos materializados tanto em arquivos biográficos, midiáticos, jornalísticos, quanto em audiovisuais tomadas em âmbito discursivo perpassamos por uma busca pelas condições de possibilidade do discurso e pela constituição do sujeito assassino que em todo este conjunto está diluída. Em meio ao cenário histórico e social que enredam cada caso, tais condições de possibilidade se compõem como linhas que fazem ver e dizer o assassino como sujeito reconhecivelmente anormal. Como aqui estamos enfatizando sujeitos e fatos reais da história, julgamos importante garimpar materialidades diversas em que o assassino e seus atos estão evidenciados a fim de observar como esse acontecimento em uma dada materialidade aparece enredado entre outras, fazendo operar, assim, a sua memória.

Estamos entendendo que um determinado enunciado sobre o assassino, por exemplo, no cinema, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um *status* e “entra em redes, se colocando em campos de utilização” (FOUCAULT, 2009, p. 118) de modo que esse rosto que reconhecemos como anormal e sobre cuja cartografia caminhamos se mostra como o desenho das marcações, distâncias, condições de relevo e movimentos do tempo que as ondas do mar apagam na areia para fazer ressurgir, em outra parte e em outras formas, um mesmo semblante.

Consideremos, de início, a grandiosíssima quantidade de informações que circulam na *internet*. Na busca e no acesso a cada uma dessas informações dispostas em uma rede mundial integrada cuja transferência de dados é realizada por comunicação instantânea, esse suporte nos apresenta, a cada clique, uma *história do presente* que se configura como um acontecimento confluyente na tensão entre memória e esquecimento. O mecanismo que acontece é que nos pomos diante de uma espécie de “ao vivo”, mesmo que o acontecimento se refira a um passado distante. Desse modo, parece existir aí a função de um episódio real da ordem do imediato. Na *internet*, o fato de os dados estarem arquivados nos leva a tomar, nessa distância entre o imediato do acontecimento e da sua produção, o seu arquivamento e o momento de assisti-lo, o tempo presente como “diferente e absolutamente diferente de tudo o que ele não é, quer dizer, do nosso passado” (FOUCAULT, 2006b, p. 13). É, portanto, a atualização do acontecimento no presente que nos interessa.

Quando, ao assistir um filme como *Helter Skelter* (2004), que traz à tona os atos assassinos cometidos por Charles Manson nos Estados Unidos da década de 1960, e a nós chega como advertência que a produção foi baseada em  *fatos reais*, não admitiríamos a negligência de não buscar informações sobre esse acontecimento na história. A importância dessa busca não está relacionada a um batimento dos fatos mostrados pela mídia jornalística ou pelo parecer jurídico, por exemplo, e o que aparece no filme, como se fosse possível apurar equívocos em uma ou outra materialidade. De fato, nem nos interessa essa possibilidade, afinal nos pomos seduzidos pela novidade do acontecimento importando sobremaneira os modos como ele se dá a ver a fim de entender não a sua causalidade, mas os seus níveis de produção, as suas formas de elucidar quais outros nós compõem a sua rede histórico-discursiva.

Ao acessar a *internet* em busca por Charles Manson, o portal Google registra, em 0,49 segundos, aproximadamente 22.700.000 resultados<sup>10</sup>. A enciclopédia *Wikipedia* apresenta a biografia detalhada do assassino que cometeu, dentre outros crimes, o assassinato brutal da atriz Sharon Tate, esposa do cineasta Roman Polanski. O *Wikipedia* é o primeiro *link* ao qual temos acesso e cuja descrição biográfica de Manson nos chama a atenção em alguns pontos. O primeiro trata do modo como a narrativa descreve o parecer jurídico sobre o assassino: “A promotoria se referiu a ele como *o homem mais maligno e satânico que já caminhou na face da Terra*, e Manson foi sentenciado à morte

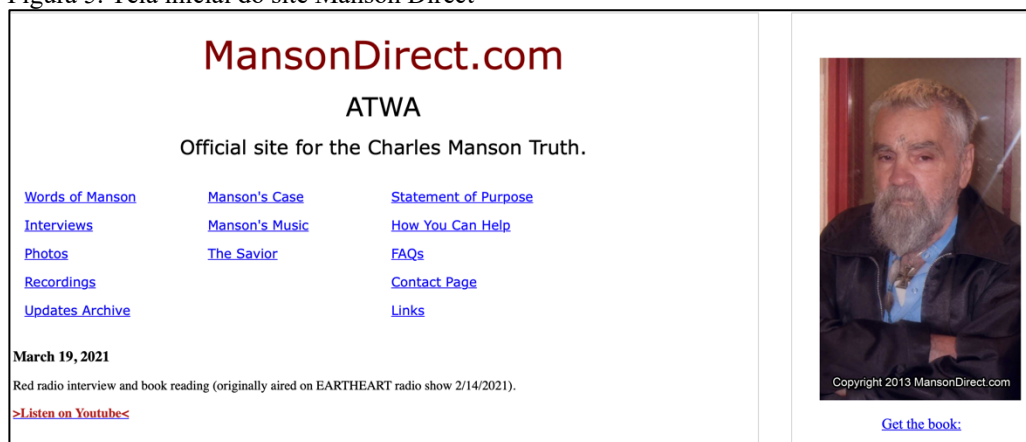
---

<sup>10</sup> Dados oriundos de pesquisa atualizada em março de 2021.

em 1971”. A descrição do assassino como “maligno e satânico” faz operar na memória social um saber de longa duração e de grande fixidez na história da humanidade relacionados ao Cristianismo - o inimigo de Deus é o demônio, trazendo consigo todas as referências de maldade, pecado, sujeira, anomalia e violência.

Chegamos ao segundo ponto dessa discussão que, sem perder de vista o primeiro, nos conduz ao potencial imagético da narrativa. O portal *Wikipedia* apresenta, ao final do artigo, outros *links* importantes que nos direcionam a mais informações sobre Charles Manson. Um deles é um *site* cujo domínio leva o próprio nome do assassino como endereço ([www.mansondirect.com](http://www.mansondirect.com)) e apresenta, como um diário, os dias de Manson na prisão através de fotos, entrevistas, notícias e cartas do presidiário. Em destaque, na abertura do site, como observamos na captura da tela (*Figura 4*), uma foto de Charles Manson, figurando o sumário de pesquisa que se pode acessar para ver e ouvir suas entrevistas, fotos, gravações, músicas, enfim, arquivo delimitado como “a Verdade de Charles Manson”.

Figura 5. Tela inicial do site Manson Direct



Acerca da condição desse acontecimento como memória, estamos propondo aqui a retomada do lugar de Manson como inimigo público de modo a demonstrar como no rosto do assassino opera uma história. As associações se dão não somente pelos constituidores do rosto, como a barba farta do *bode* que retoma a palavra hebraica *sa'ir* (Gên. 37, 31; Lev. 4, 24) e que significa propriamente um sátiro ou uma divindade inferior, ou os destaques na cabeça – como a marca na testa de Manson, que poderia camuflar os chifres demoníacos, mas se dão também pela posição subjetiva ocupada na história como um grande líder de movimentos sociais relacionados ao crime, em especial,



contra a vida, ainda que tenha matado sem nunca, efetivamente, matar. “Ele era o governante ditatorial da família, o rei, o marajá. E os membros da família eram servilmente obedientes a ele”, disse o ex-procurador de Manson Vincent Bugliosi à CNN (2015). À mesma emissora, disse uma de suas seguidoras, que eles (o grupo) estavam em sintonia com Manson, e que ele os havia afirmado que era propriamente Jesus Cristo e o diabo enrolados em um só. “Nós adorávamos Charlie como um deus”, disse Barbara Hoyt, ex-membro da Família Manson.

Fonseca-Silva (2007), em *Mídia e Lugares de Memória Discursiva*, elabora deslocamentos dos conceitos de *quadros de memória* (HALBWACHS, [1925] 2006), *domínios de memória* (FOUCAULT, [1969] 1997) e *memória discursiva* (COURTINE, 1981), para pensar o papel que as mídias enquanto “lugares de memória discursiva” desempenham na sociedade contemporânea. Façamos as devidas delimitações conceituais retomadas no trabalho da autora.

Em *Os Quadros Sociais da Memória*, Halbwachs ([1925] 2006), aliando-se às proposições durkheimianas de uma determinação social do saber humano, afasta-se das concepções tradicionais da memória como uma faculdade mental do indivíduo, para propor a existência de uma memória coletiva. Para tanto, desenvolve a teoria dos quadros sociais da memória, segundo a qual o ato de lembrar não é uma atividade individual, haja vista que para lembrarmos necessitamos das lembranças de outros indivíduos, confirmando ou infirmando as nossas. Construimos, assim, “nossas memórias como membros de grupos sociais determinados” e as lembranças que temos do passado estão sempre “localizadas em algum lugar específico no tempo e no espaço” (FONSECA-SILVA, 2007, p. 16-17). Enquanto isso, a memória individual, para o Halbwachs ([1925] 2006), só existiria a partir da memória coletiva, uma vez que as lembranças se formariam sempre no interior de um grupo. Os quadros sociais da memória não seriam constituídos por um conjunto de memórias individuais, mas, justamente, seriam o que as tornaria possíveis. A memória é pensada, nesta perspectiva, como sendo sempre uma reconstrução do passado e não como uma reprodução fiel do que aconteceu: memória e passado não seriam, portanto, idênticos, mas estariam relacionados de forma em que a primeira seria um rearranjo do segundo, a partir das intervenções do presente.

Courtine, a partir de seus trabalhos acerca da *memória discursiva* (2006; 2009) nos fala das formas de discurso reportado, cuja materialização se dá por meio das (re)citações e das relações com o texto primeiro. O autor se refere à discussão foucaultiana, na qual um texto diz “pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido

dito, repetindo incansavelmente aquilo que, entretanto, não havia jamais sido dito” (FOUCAULT, 2000, p. 25). A *repetição disfarçada* (FOUCAULT, 2009, p. 25) que é a marca das imagens em movimento colocadas em rede, possibilita-nos compreender tanto a imagem de Manson em um quadro amplo das imagens, acionando o que conhecemos por *intericonicidade*, considerando que “toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens” (COURTINE apud MILANEZ, 2006, p. 168).

A noção de *memória discursiva* proposta por Courtine (1981) se deu mediante o deslocamento do conceito foucaultiano de “domínio de memória”. Foucault ([1969] 1997) propõe o conceito de “campo associado” ou “domínio de memória”, como uma das quatro características do “enunciado” (como já conceituamos, a unidade elementar do discurso). Segundo Fonseca-Silva (2007b, p. 21), para o mencionado autor, o enunciado “pertence a um domínio de memória constituído pelo conjunto de formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e com as quais poderá se apagar ou ser valorizado, conservado, cristalizado e oferecido como objeto a discursos futuros”. Assim descrito, o domínio de memória constituir-se-ia por tudo aquilo que já foi dito, pelo que está sendo dito e pelo que será dito a respeito de um dado objeto de discurso.

Vejamos o prosseguimento dessa apreensão conceitual em funcionamento nesse domínio de memória passando ao segundo ponto importante apresentado pelo *Wikipedia* na página sobre Charles Manson e sobre o qual dedicamos nossa atenção agora: as referências que embasam o artigo. Unido ao *link* do portal dedicado ao assassino que atualiza as suas informações, o site do FBI (Departamento Federal de Investigação) direciona o leitor ao arquivo<sup>11</sup> que contempla o percurso da pesquisa pericial em torno do caso Manson. Estamos diante de um aparelho cuja competência ao proferir esse discurso se relaciona com o poder e o saber que lhe conferem o direito regulamentar e juridicamente definido e, como consequência, social e espontaneamente aceito (FOUCAULT, 2009). O *site Wikipedia*, assim, associado ao *link* do FBI, está autorizado a fazer circular os saberes sobre Charles Manson, haja vista que um sistema de informações documentais instituído como verdadeiro entra em conformidade em se tratando do assassino apresentado - quem o diz é o FBI. Neste momento, não somente essa modalidade enunciativa se apresenta.

---

<sup>11</sup> Arquivo do FBI sobre Charles Manson: <http://vault.fbi.gov/Charles%20Manson>

Do mesmo modo, há um sistema de diferenciação e de hierarquização na forma de acessar as informações. Ao abrir o arquivo do FBI (*Figura 7*) notamos mais um procedimento de controle do discurso. Há uma interdição ao leitor que se apresenta nos documentos sob a forma de grandes borrões. É possível ver do que se trata o arquivo, os nomes do condenado e da vítima estão apresentados, a data e as assinaturas também são claras, mas grande parte do conteúdo está inacessível. Tanto se apresentam para nós uma espécie de *tabu do objeto* (FOUCAULT, 2003a), como se fôssemos impedidos de tratar ou opinar sobre o caso Manson, quanto um privilégio daquele que trata do sujeito assassino.

Figura 6. Arquivo FBI Charles Manson

FBI  
 Date: 8/21/69  
 Transmitted in \_\_\_\_\_  
 Via AIRTEL \_\_\_\_\_  
 TO: DIRECTOR, FBI  
 FROM: SAC, WFO (80-76)  
 MURDER OF SHARON KATE, ET AL. in Los Angeles, California  
 POLICE CO-OPERATION  
 Deceased  
 stated he personally knew all victims; that it was his belief this is the reason the FBI wanted to talk to him.  
 however, he would cooperate with the FBI or the Los Angeles Police Department in furnishing what information he knows about victims.  
 was advised that the Bureau was not investigating instant murders, but that his willingness to co-operate and his present whereabouts would be made available to the Los Angeles Police Department through the Los Angeles Office.  
 REC 12  
 AUG 27 1969  
 70 SEP 3 1969

Esse interdito que observamos não aparece somente no aspecto textual do documento. Se tomarmos o arquivo do FBI como imagem tal como agora a nós se revela, a interdição aparece sob a forma de marcações escuras cujo domínio em uma associação da memória nos põe diante de uma *tarja preta*, imagem geralmente utilizada para esconder os olhos no rosto de um sujeito não passível de identificação ou para tampar visualmente os órgãos sexuais de um ser humano em exposição não autorizada. É também a tarja preta uma materialidade utilizada em medicamentos de prescrição restrita ou em papéis que apontam o luto de alguém. Há sempre um aspecto geral de ampla gravidade

evocada pelo recurso em que consiste o uso dessa tarja. De toda forma, o discurso reportado no documento transformado em imagem traz em si procedimentos de uma ordem discursiva que a nós se apresenta como implícita, mas está amplamente relacionada aos saberes, poderes, instituições e modos de subjetivação em que se encontram o FBI, o *Wikipedia*, o assassino e nós, observadores do acontecimento, tudo funcionando em meio ao domínio da memória discursiva em torno do sujeito. Tal experiência no campo analítico nos evidencia o que propõe Fonseca-Silva (2007) propriamente a respeito de como funciona a memória discursiva do enunciado historicamente situado, de modo que o supomos inscrito no interior da história:

Os enunciados, em cuja formação se constitui o saber próprio de uma formação discursiva, são tomados no tempo longo de uma memória, e as formulações, no tempo curto da atualidade de uma enunciação. Nessa perspectiva, a memória irrompe na atualidade do acontecimento (FONSECA-SILVA, 2007, p. 23).

Seguindo o percurso de análise das três primeiras evidências apontadas pelo *site* de busca no momento da pesquisa por Charles Manson, chegamos ao último ponto: o vídeo de uma entrevista intitulada *Charles Manson - uma resposta épica*<sup>12</sup> realizada com o assassino por uma emissora de televisão vinte anos após sua condenação. O vídeo, de duração de um minuto e sete segundos, é iniciado com uma pergunta do entrevistador: "*As pessoas olham para você, vinte anos depois, e elas ainda não tem ideia do que você é capaz. Me diga em uma sentença, quem é você?*". Antes de verbalizar qualquer palavra, Manson inicia sua resposta com movimentos expressivos e bem-marcados do rosto e do corpo.

Observemos na sequência dos *frames* capturados do vídeo (*Figura 8*) as caricaturas faciais que Charles Manson elabora diante da câmera. Ainda que nós as pudéssemos dizer reveladoras de quaisquer expressividades catalogadas pelos tratados de fisiognomonia, nós as dizemos apenas múltiplas, heterogêneas, heterotópicas. A produção de sentido do encadeamento das expressões efusivamente acentuadas como resposta do assassino à pergunta "quem é você" nos põe diante de um *bicho* insólito (de mais) de sete cabeças. Essa é identificação do assassino que, após o ritual do movimento sequenciado que o apresenta, enfim, verbaliza: "ninguém. Eu não sou ninguém". Mas

---

<sup>12</sup> *Link* para acessar o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=BE8GdGkH1p8>

sem adentrar em pontos biográficos que demarquem a vida individual de Charles Manson, notemos como nos tornamos constitutivos da imagem, do corpo, do rosto que se movimenta na tela.

Figura 7. Charles Manson - Uma resposta épica



Essa soma do foco e de quem o olha representa uma trama constitutiva da própria hermenêutica do sujeito de maneira que tudo que nos é posto e mostrado é aplicado sobre nós por nós mesmos. Uma arqueologia das imagens e uma genealogia dos corpos convergem no momento de presenciar o que nos põe o dispositivo audiovisual e traz no correr do seu percurso margens, nascentes e terminações que se conectam a outras formas de nos sabermos e de saber o sujeito que nos é apresentado. A inscrição da memória da imagem em movimento produzida em torno de Charles Manson está em nosso corpo. Desse modo,

somos, portanto, uma mídia viva, que traz em si a memória de um arquivo visual próprio ao nosso corpo, ou seja, um suporte de imagens que se inscrevem em nossa percepção corporal, modificando-o, produzindo infinitamente novos acontecimentos discursivos, colocando o corpo no centro das problematizações sobre a constituição do sujeito e suas subjetividades (MILANEZ, 2011, p. 39).

O rosto de Manson materializado em um vídeo cuja circulação em rede é grandiosa (até fevereiro de 2013 somavam mais de 500 mil visualizações) nos constroi sujeitos da moral diante do espetáculo em que ele se compõe. O assassino cujo *status* é

de monstro moral ocupa dentro do dispositivo audiovisual um lugar que deixa esclarecida a norma. Existe no poder de circulação do vídeo de Manson uma nova emergência histórica e uma retomada da memória coletiva das aparições circenses dos excessos humanos e das anormalidades na redoma do médico embriologista nos séculos passados (COURTINE, 2009). Entretanto, o distanciamento histórico entre o compactuar o monstro em uma arena e visualizá-lo em uma tela de computador revelam, ainda, um mesmo interesse de caráter pedagógico.

Das memórias compartilhadas e que nos constitui sujeitos da moral e da norma diante do monstro assassino, e retomando o sentido produzido acerca da figura demoníaca associada a Manson, tomamos como mais um ponto na interseção da composição do sujeito assassino uma produção filmada em 1905 pelo ilusionista francês George Méliès<sup>13</sup>. Trata-se de *Le diable noir*<sup>14</sup>, o diabo negro de pele é branca e sobre cuja cor titular dizemos haver o imaginário contido na produção de sentido aí realizada: a cor negra, escura, contempla adjetivações metafóricas daquilo que é mau, baixo, sujo, impuro.

O diabo de Méliès que atormenta um homem fazendo com que cadeiras se multipliquem no espaço, sumindo e ressurgindo em efeitos produzidos pelo dispositivo fílmico é também mostrado no vídeo da entrevista com Charles Manson ao realizar, em enquadramento fixo, o close de um assassino que por sua própria existência parece irrealizável.

O diabo negro de Méliès salta de um lado para o outro (*Figura 8*) em movimentos tão rápidos e marcados quanto os realizados pelo corpo e pela expressividade do rosto de Manson no vídeo que analisamos. Ele está em toda parte e em nenhuma, como afirma o próprio discurso religioso sobre a existência dos espíritos e como se coloca Manson afirmando verbalmente não ser *ninguém*. São os diabos de Méliès e Charles Manson sujeitos do âmbito do impossível e do insuperável, da própria condição monstruosa do existir: de um irreal verdadeiro. Esse transbordamento do demônio figurado em cada tela está para além de sua origem e de sua causa justamente porque é, ao mesmo tempo, transparente e opaco. Estamos fascinados por sua anormalidade moral que, ao se oferecer à visualização, revela também a ordem discursiva em que vivemos.

---

<sup>13</sup> Após o primeiro contato com o trabalho dos irmãos Lumière, precursores da imagem em movimento, Méliès começa a utilizar as luzes projetadas em seus espetáculos e, ao mesmo passo, começa a pensar que adulterando cortes e películas, poderia fazer objetos sumirem diante dos olhos dos espectadores. Arrisca, assim, os primeiros efeitos especiais do cinema.

<sup>14</sup> *Link* para acesso ao vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=wbJ01n5uoxc>

Figura 8. Le diable noir



No vídeo de Méliès, o diabo se movimenta e brinca com o espaço onde à única superfície iluminada e de cor clara que observamos é conferido por efeito da técnica cinematográfica uma espécie de relevo da imagem no campo que visualizamos. Essa imagem iluminada é uma cama sobre a qual um véu é utilizado para proteger os sonhos de quem descansa. A perturbação insólita do diabo é a mesma que nos aflige a monstruosidade revelada no rosto assassino de Charles Manson, sujeito aniquilador da ordem social e do bem maior que culturalmente aprendemos a defender: a própria vida. Esse corpo quase incodificável porque monstruoso está elevado ao seu ponto máximo e

está, enfim, posta a singularidade do seu caráter subversivo. Parece haver uma diferenciação absoluta, uma segregação discursiva entre quem somos nós e quem são eles. A monstrosidade que, por si própria, já é criminosa (FOUCAULT, 2001) tanto na sua existência como na sua forma, equivale a uma violação das leis da sociedade. No entanto, o limiar onde se inscreve essa monstrosidade é uma superfície que se estende, que derrete, que toma o corpo do seu contrário que lhe é constitutivo de uma maneira irreversível.

Tomemos, então, o filme estadunidense *Helter Skelter*, dirigido pelo cineasta John Gray em 2004 e cuja temática versa sobre os assassinatos conduzidos por Charles Manson e sua "família" de assassinos nos anos 1960. O roteiro foi escrito com base em um livro publicado por Vicente Bugliosi, promotor responsável pelo processo criminal que resultou na condenação de Manson a prisão perpétua. Considerando o que já dissemos acerca de uma rede em que se processam discursos retomados e memórias encadeadas, observemos como a produção cinematográfica em questão dá a ver os modos de constituição do sujeito assassino. Cenas que entrecruzam jogos de luz e sombra ao longo de toda a filmagem fazem do rosto do assassino uma imagem dúbia, dupla, confusa.

Ao passo que seduz, amedronta, aterroriza. Reunido com uma integrante de sua "Família Manson" em um rancho para premeditar seus crimes (*Figura 9*) observemos como a sequência das imagens em movimento que se repetem por cinco vezes em quadros que evidenciam um vai e vem dos dois rostos sempre interpelados por um *frame* completamente escuro, produzem um efeito de tensão e de suspense ao fazer, por meio por meio dos jogos posicionados pelas câmeras, com que o rosto de Manson apareça e desapareça até culminar em um corpo com duas cabeças.

Utilizando o recurso do programa de vídeo do computador para ralentar o movimento corrido das cenas, notamos como o rosto de Manson e de sua comparsa se formam e se decompõem como se fossem etéreos em um espaço escuro até que se posicionem como reflexo um do outro. Mas há outros cúmplices. E somos nós. Esse corpo monstruoso de duas cabeças, embora pareça uma superfície inóspita, é também o nosso múltiplo, como qualquer outro corpo. Não há mais uma distância espaço-temporal porque somos parte dessa superfície caótica e catástófica.

A dimensão da singularidade que se põe neste acontecimento de uma proliferação do rosto de Manson é mostrada também em outras cenas. A intenção da produção fílmica está funcionando ao tomar os fatos reais da história relatada sobre Manson e sua "família"



e transpor para a materialidade fílmica com os mecanismos e estratégias cinematográficas que fazem dizer sobre o sujeito assassino.

No filme, Manson está em toda parte, em cada ato assassino, em qualquer fala sobre *Helter Skelter* - música gravada em 1968 pelos *Beatles* que, para Manson, seriam os quatro cavaleiros do Apocalipse que traziam a mensagem sobre a queda do império capitalista onde todos os brancos e ricos deveriam ser mortos. Manson é o executor da mensagem e, na cena em que o assassino sai com o grupo para atacar suas vítimas, a produção do filme nos indica semelhanças tão marcantes entre os corpos, posturas, passos e vestimentas dos atores circulando em um espaço escuro, que é aparentemente improvável o reconhecimento de cada personagem.

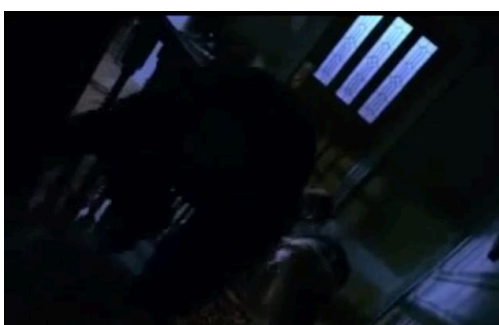
Figura 9. Helter Skelter (2004)



Ao invadirem uma casa (*Figura 10*), os integrantes da “Família Manson” são como o diabo de Méliès, e a conotação da cena é mais reveladora de uma grande diversão

dos assassinos do que de qualquer teor imoral. Os diabos de Manson, vestidos de preto como o de Méliès, são dados a ver nas cenas escuras como os que atormentam o espaço em que se encontram, trocando os móveis de lugar, alterando os ponteiros dos relógios, saltando sobre as cadeiras e rolando pelo chão. Eles riem da nossa cara, porque somos nós os seus espíões. Assistimos à sua entrada na casa tendo uma visão horizontal da filmagem, mas, imediatamente, a câmera é posicionada na parte superior do espaço (primeiro quadro da *Figura 10*), como se estivéssemos tendo acesso à infração por um dispositivo de segurança instalado no teto da casa.

Figura 10. Helter Skelter (2004)



Somos coadjuvantes nesse momento, não somente como espiões de uma cena proibida, mas como detetives sociais nessa investigação. Mais uma vez, a produção lança, entre uma cena e outra da baderna da “Família Manson”, interpelações com imagens opacas - anteriormente falávamos sobre um *frame* completamente escuro na formação e deformação de semblantes. Agora nos aparecem *flashes* fotográficos (no segundo quadro da *figura 10* é possível visualizar o clarão provocado pelo efeito do *flash*) dos nossos olhares registradores que a partir de agora guardam em seu arquivo as imagens do que foi “presenciado”. A cadência das cenas se conclui com técnicas de *zoom* e enquadramento no rosto de Manson (último quadro da *Figura 10*), fazendo condensar, em tantos corpos, quadros e movimentos, o autor da obra: está identificado o assassino.

Charles Manson, definido através da materialidade verbal durante o filme como alguém *acima do bem e do mal*, oscila entre o visível e o opaco, o único e o múltiplo, um ápice da anormalidade, haja vista que concebemos a impossibilidade material dessa existência. Está posta uma forma fantástica deste corpo monstruoso que revela signos delirantes ao espectador como uma espécie de “vertigem da irreversibilidade” (GIL, 2000, p. 179), onde o que está diante de nós, e que não deveria estar, lá está para não mais se apagar. A proporção delicada entre simetria e assimetria, a relação adequada entre reversibilidade e irreversibilidade, entre o sentimento de ser mortal e imortal em vida, se ofusca na presença do assassino monstruoso porque é ele mostra quem somos nós como parte de sua composição.

Nesse caminho de análise, estamos a propor que a imagem em movimento do corpo assassino implica a materialização do conhecimento que se produz acerca dele. No dispositivo fílmico e na retomada do sujeito assassino em outros encadeamentos histórico-discursivos, o deciframento do rosto do assassino e, conseqüentemente de sua moral, nos torna sujeitos cúmplices de uma verdade produtora de “conceitos cristalizados no imaginário sócio histórico, fazendo proliferar imagens de interdição e segregação na construção do indivíduo perigoso” (MILANEZ, 2013, p. 88). Saltamos, assim, da condição de meros espectadores de um filme ao endosso do papel desempenhado pelas instituições médica e jurídica com o fim de examinar, inquirir e enquadrar, dentro e fora da tela, em um fechamento definido do mal e da monstruosidade o sujeito assassino.

### 3.3.2 *A visibilidade de uma anatomia da monstruosidade assassina no cinema*

Pensar o corpo é pensar as relações provenientes de valor entre os corpos e sobre os corpos, da dor ao prazer, do castigo à reverência, da culpa à redenção, do crime à glória. E o que podemos pensar do corpo na imagem? Como olhar para a imagem onde o corpo, que também é discurso, está atravessado de outros discursos que o controlam e o inscrevem subjetivamente em quadros de outros quadros em sua constituição histórica? O cinema enquanto dispositivo controla esses tráfegos discursivos sobre o assassino em estratégias próprias que também evidenciam os modos como o (re)conhecemos.

As lentes da produção cinematográfica têm o poder de explorar a expressividade do rosto – que aprendeu, com a história, a ficar em silêncio e permanecer impassível diante de uma política atual do olhar. Em se tratando do rosto saber falar e calar, as técnicas de imagem contemporâneas, como a ampliação fotográfica do rosto, tem a capacidade de potencializar essas práticas, atuando como uma espécie de *arte do detalhe*, assim como o faziam os tratados de fisiognomonia desde o século XVI, mas com a diferença de que nas interpretações dos tratados de fisiognomonia, a personalidade do homem interior poderia ser desvelada pelas marcas aparentes no corpo do homem exterior – o olhar recaía sobre um homem expressivo (COURTINE; HAROCHE, 1998). No caso das interpretações possíveis no cinema, pensamos que o olhar tem que ultrapassar o homem inexpressivo e explorar tecnicamente os lapsos de sua expressão.

O cinema e seus recursos permitem o reconhecimento do rosto assassino enredado em suas tramas de maneira que não podemos não nos ater a materialidades outras em que esse episódio parece não ter ineditismo. Os efeitos de sentido produzidos pelos estudos criminológicos e fisiognomônicos de décadas atrás aparecem em uma nova materialidade que compõe itens obrigatórios na composição da figura do “fora da lei”. Expressividades, gestos e traços, em meio ao cenário histórico e social que enredam cada filme, se compõem como linhas que fazem ver e falar o rosto assassino como reconhecidamente anormal.

Valendo-se desse saber acerca da interpretação das expressões e contando com o desenvolvimento tecnológico ao longo do tempo, o cinema explora não só a instantaneidade da fotografia e a possibilidade técnica de apreender uma série de instantâneos do personagem em um tempo relativamente breve – como o tempo de uma piscada, de um suspiro ou de um esboço inicial de sorriso –, mas também explora a apreensão e a exposição privilegiada dos mínimos gestos, que por mais insignificantes,

ensaiados ou editados, fazem falar pelo rosto o que o verbo poderia eventualmente negar. Trata-se, portanto, de uma exploração da expressividade do rosto a partir da técnica cinematográfica que tem o poder de recortar, na descontinuidade do tempo da expressão facial, um signo corporal historicamente construído que se torna reconhecível pela repetição em que acontece.

A incursão pela tradição fisiognomônica como tentativa de analisar o rosto recorreu a tratados médicos e anatômicos para assegurar quando o homem devia ser autêntico ou conformar-se, exprimir-se ou apagar-se, ter espontaneidade das emoções ou silenciá-las, ou seja, tratava-se da história do corpo dos homens em sociedade. Desse modo, o rosto era tomado como uma textualidade, exprimindo uma interioridade que podia ou não se mostrar. Assim, a fisiognomonia apresenta o rosto como, ao mesmo tempo, objeto assinalado e discurso proferido, indício e palavra da alma, de maneira que os movimentos das paixões, que habitam o interior do homem, se revelam na superfície de seu corpo.

Para Courtine e Haroche (1998) o rosto é, ao mesmo tempo, metonímia da alma – a frágil porta da sua morada, o acesso como porta entreaberta para contemplá-la – e metáfora da alma – a figura da alma, sendo a fisiognomonia o repertório de uma linguagem das figuras. Como vimos no tópico anterior, os efeitos de sentido instalados pela fisiognomonia continuaram a inscrever o rosto como o espaço de visibilidade da boa ou má alma e, em consequência, como lugar de interpretação judicial e de determinação do desvio, haja vista que a psiquiatria forense ainda se vale do olhar, que perscruta e julga o homem por sua aparência para decidir sobre o crime ou a loucura. Vejamos no filme *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*, produzido por René Allio em 1976, como o rosto assassino é produzido pelo dispositivo audiovisual de modo a trazer em sua superfície o que constitui sua monstrosidade moral.

O camponês francês que, aos vinte anos, assassinou a golpes de foice sua mãe grávida de sete meses, Marie Anne Victorie; sua irmã de 18 anos Victorie Rivière, e seu irmão de sete anos, Jules Rivière, preencheu as notícias de jornais e folhetins de 1835, causando repulsa e julgamento da opinião pública, aflorando a associação entre o trabalho jurídico e o psiquiátrico. Na busca pela motivação e justificação de tal crime de parricídio e fratricídio, um mosaico de interpretações e verdades foram se construindo à margem do texto e do ato do sujeito confesso. Nesta direção, tanto no dossiê do caso, coordenado e produzido por Michel Foucault e sua equipe de pesquisadores, em 1973, quanto no filme dirigido por René Allio, em 1976, nos aparecem respostas articuladas em torno das

características físicas de Rivière que definem, em meio a outros fatores, a condição do jovem assassino.

Embora as demarcações físicas não sejam, no caso Rivière, determinantes para a sentença penal à qual foi submetido diante dos crimes que cometeu, elas são relatadas com certa minúcia, e então nos interessam tais características: "[...] sinais particulares - olhar oblíquo, cabeça inclinada, suíças negras e ralas<sup>15</sup>" (FOUCAULT, 2007b, p. 179). No filme de Allio, os sinais fisiognomônicos de Rivière relatados nos registros e descritos no dossiê coordenado por Foucault são materializados por meio do dispositivo fílmico de maneira a tornar irregular o rosto do assassino em foco.

Através do fotograma capturado de uma cena central do filme, em que Rivière, já detido pela polícia, confessa seus crimes, convidamos à análise do rosto do assassino nos modos como foi produzido pelo dispositivo audiovisual (*Figura 11*).

Figura 11. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão (1976)



Notamos, em primeiro lugar, que a posição fixa e central da câmera com foco em Rivière elabora um *portrait* do assassino. O retrato, extraído da imagem em movimento, nos envia à memória dos cartazes de assassinos procurados, tática utilizada pela polícia

<sup>15</sup> Descrição completa: "Registro de admissão de prisioneiro na Prisão Central de Beaulieu: Nome, prenome e sinais particulares dos condenados/ 7222 Riviere, Jean Pierre, filho de Pierre Marguerie e de Victoire Brion. Chegado a 7 de março de 1836 Idade -- 21 anos/SEP; Altura -- 1m 62/SEP; Cabelos -- negros/ Sobrancelhas -. idem/ Testa - estreita/SEP; Olhos -- avermelhados/ Nariz - médio/ Boca - média/SEP; Queixo -- redondo/SEP; Rosto - oval/ Tez - morena/SEP; Barba - castanho claro/SEP; Sinais particulares - olhar oblíquo, cabeça inclinada, suíças negras e ralas". (FOUCAULT, 2007, p. 179).

de investigação, pelos jornais e pelo que nos acostumamos a ver nos filmes de faroeste, chegando aos nossos dias com técnicas de imagem muito apuradas para a elaboração de retratos falados de suspeitos e fotografias que circulam na *internet* ou são manchetes de matérias jornalísticas impressas e da rede televisiva.

Em segundo lugar, é também a posição fixa da câmera, centralizando Rivière na tela, que nos cria o efeito de observar o seu rosto separado, descolado, adiantado em relação ao tronco. A sombra do queixo e da barba do ator sobre o seu pescoço nos dá a ver um Rivière degolador agora também degolado.

Percebemos, recorrendo à medida exata da tela retangular ao traçar linhas imaginárias sobre o fotograma capturado que o nariz do assassino, ponto central da face humana, ocupa também o centro da imagem e, possivelmente, o uso deste enquadramento nos impele a fixar o olhar sobre o rosto e os olhos de Rivière, reforçando o efeito de flutuação de sua cabeça. A anormalidade que se dá a ver na possibilidade de entender o degolamento de Rivière a partir das técnicas de imagem e movimento utilizadas faz demarcar o assassino em sua condição de irregularidade. Estamos mais uma vez, no caso Rivière, tal como procedemos no caso Manson anteriormente, partindo da identificação, a partir do assassino, de uma noção jurídico-biológica que agrupa o *avesso* da espécie humana na categoria do anormal. Na cena em análise, considerando o aparato técnico utilizado e o enquadramento fechado, além de observarmos a cabeça de Rivière flutuante em relação ao tronco, notamos também esse efeito de anormalidade em relação aos outros elementos componentes do quadro, tais como o cenário em profundidade de campo alta, promovendo o desfoque do fundo, e a própria posição corporal na interpretação do ator, o que garante maior evidência ao rosto de Rivière. Ao inserirmos linhas quadriculares e circulares na imagem fotogramada do vídeo, observamos, com mais clareza, que o efeito produzido é de um rosto protuberante e também de um rosto inacessível. É um rosto que não se pode ver ou um que se deseja ocultar, pode ser um rosto mascarado. A estranheza provocada como efeito diante dessa cabeça flutuante nos apresenta

materialidades conhecidas e bem familiares, mas que em um curso interno na rede de sentidos dentro do quadro desloca o nosso olhar do que é previsto para a ruptura dos sentidos, em oposição, contradição ou analogias que chegam a ser fantásticas, levando a um lugar desconhecido, pois organizados de uma maneira estranha aos nossos olhos (MILANEZ, 2013, p. 350).

O rosto de Rivière, cujo adiantamento se faz em relação ao tronco, nos leva a associar um possível uso de máscara que impede que sua identidade real seja conhecida. Ao nos darmos conta de que podemos estar diante de um homem sem rosto, o efeito do desconhecido é também fomentador de um efeito monstruoso. De novo, por meio das técnicas do dispositivo audiovisual, estamos diante de um *monstro moral* (FOUCAULT, 2001a). A máscara de Rivière é, neste sentido, como a máscara cadavérica da *Morte Rubra* do conto de Edgar Allan Poe, a máscara da peste que penetrou em uma festa Real e, por sua impostura, teve a ameaça de cortarem-lhe a cabeça (POE, 1981). Como Rivière, com o “poder” de controlar fantásticamente sua cabeça flutuante e fazer ecoar, a partir de um mesmo ângulo, uma possessão de tantos discursos que produziram sua subjetividade criminosa, a Morte Rubra foi quem orvalhou todos de sangue no salão. A produção cinematográfica de Rivière também nos pinta de sangue porque, emprestando de Nietzsche (2009), a vontade de verdade está também na verdade de morte e aí existe a violência em nós, o sangue do nosso sangue, a vida-morte que pulula das nossas entranhas.



## 4 O PSICOPATA ESTÁ ONDE NÃO VEMOS

*Nós, serial killers, somos seus filhos, seus maridos, estamos em toda parte. E haverá mais de suas crianças mortas amanhã. Vocês sentirão o último suspiro deixando seus corpos. Vocês estarão olhando dentro de seus olhos. Uma pessoa nessa situação é Deus.*

Ted Bundy

Tomamos a produção da história e do discurso em torno do sujeito assassino como *vontade de verdade* instituída por aparelhos de saber e poder que o fazem ser dito e visto como anormal. Tal vontade de verdade apoia-se em uma base e em uma distribuição institucionais, tendendo a exercer sobre os outros discursos em nossa sociedade uma espécie de pressão e um certo poder de constrangimento (FOUCAULT, 2006a). A partir do século XIX, o saber sobre o assassino seguiu apoiado em discursos científicos de tal modo que, afirma Foucault (2006a), em nossa sociedade a própria palavra da lei passou a ter autoridade somente por intermédio de um discurso de verdade.

Já pontuamos como, na história, o Direito e a Psiquiatria fabricaram a legalidade e a normalidade e demarcaram, como imagem constitutiva, o corpo sobre o qual estão inscritos os vestígios de uma contrariedade: aí está, dentre outras categorias subjetivas, o assassino.

Entendendo que a verdade se basta ao elaborar sua própria lei e seus critérios específicos, é pelo uso da evidência – o ato assassino – que a manifestação do verdadeiro e a obrigação que temos de reconhecê-lo como tal coincidem – crime e assassino estão na mesmíssima (des)ordem. A evidência constitui a demonstração por excelência de que inexistente a necessidade de outro regime de verdade que se agregaria ao verdadeiro. “O próprio verdadeiro constitui seu regime, determina sua lei e obriga” (FOUCAULT, 2010, p. 31).

Neste quesito, a evidência é irredutível à ordem lógica da constatação e da dedução da verdade e do erro, e é também produzida como evidência pelo compromisso do sujeito racional. A verdade deixa de ser detentora do direito a ser exercido sobre os homens e das obrigações que eles têm diante dela; ela não administra seu próprio império ao julgar e punir aqueles que deixam de obedecê-la. “Não é verdade que a verdade obriga apenas pelo verdadeiro” (FOUCAULT, 2010, p. 71). A esta consideração, compreendemos que resta examinar os atos de verdade observados em práticas que a

institucionalizam para determo-nos naquilo que tais atos permitem legitimar, justificar e reproduzir. Afirmou Nietzsche que

ainda hoje a investigação da verdade possui o charme de contrastar fortemente com o erro, agora cinzento e tedioso; mas esse charme está se perdendo. Sem dúvida ainda vivemos a juventude da ciência e costumamos ir atrás da verdade como de uma bela jovem. Mas e quando ela tiver se tornado uma velha carrancuda? (2005, p. 106).

Temos, então, mais uma pista para olhar o rosto do assassino: rachar as estruturas e dobrar as margens para desconfiar da verdade. Devemos, neste sentido, considerar os mecanismos que produzem o saber, que multiplicam os discursos e que geram poder sobre o sujeito assassino. O entendimento dessa vontade de verdade, procedimento de controle dos discursos, nos desvenda o surgimento desses mecanismos, explicita seu funcionamento e as formas pelas quais podemos definir as estratégias de poder imanentes à vontade de saber.

Do modo como nos pomos a pensar a constituição de nós mesmos como sujeitos históricos, percebemos que da imanência entre os regimes de verdade e efeitos de poder resulta a genealogia das políticas de verdade (FOUCAULT, 2010) que emergem das práticas discursivas em torno do anormal incriminante. Embora quaisquer práticas coercitivas reclamem sua verdade não é dela que se trata, mas dos efeitos de poder que ela proporciona, tal como sua capacidade de justificar racionalmente distribuições, classificações e identificações. A peculiaridade das práticas inquisitórias, periciais e de exame reside nisso: nelas a enunciação do indivíduo sobre si mesmo figura como mecanismo operador da verdade, na medida em que produz seus sujeitos da norma e da moral.

Trazemos a discussão em torno da verdade porque é a sua construção como vontade em um determinado regime histórico que surge entre mecanismos pelos quais os discursos determinam o jogo entre verdadeiro e o falso e, conseqüentemente, entre o que é bom e mau, normal e patológico, legal e ilegal. Nessa análise histórica, observamos que há uma descontinuidade entre os discursos que acabaram por organizar determinados campos de investigação e enunciados aceitáveis sobre o sujeito assassino. Dessa forma, entendemos que a produção da verdade sobre esse sujeito acontece por intermédio de um poder que se enraíza na vida e que mantém sobre o corpo um controle e vigilância

distribuídos pelos campos da criminologia com as pinceladas dos outros saberes que o constituem.

Estamos compreendendo por verdade o conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados, notando-a como vinculada a sistemas de produção e controle de poder que chamamos regimes de verdade, para verificar como ela se constitui como uma história da produção do sujeito assassino. Essa compreensão nos leva a percorrer caminhos em buscas de indícios que, rarefeitos na história, questionam através da análise de outras práticas discursivas, que vontade de verdade controla o discurso sobre o assassino. Essas práticas, em quaisquer que sejam os dispositivos, obedecem a regras de funcionamento que vêm da história e da memória dos fatos, das ciências e das práticas sociais, fazendo operar o discurso sobre o assassino por entre procedimentos e estratégias de controle que compõem o modo e os meios como esse sujeito aparece.

#### **4.1 Como o rosto acontece?**

Dessa delimitação discursiva em jogo na vontade de verdade, na vontade de dizer o discurso verdadeiro, “o que é que está em jogo senão o desejo e o poder” (FOUCAULT, 2006a, p. 7) de quem o diz? A mídia é ainda, por exemplo, um dispositivo que faz operar um composto de relações das forças históricas e discursivas que trazem à tona a vontade de verdade produzida sobre o sujeito assassino, em aparecimentos e invisibilidades que se misturam enquanto geram em nossos sentidos, sentidos sobre o que vemos sobre essas subjetividades, ao passo que também fazemos ver. Também entendemos que existem procedimentos de controle do discurso nas séries televisivas hoje tão aclamadas pelo público nas plataformas *streaming* e que estão postos em via múltipla: enquanto trazem em si as margens de outros discursos, produzem o novo nessa retomada, ao mesmo tempo em que nós, com olhares atentos sobre o seu foco, também elaboramos novos resultados desse conjunto a partir de um campo atual em que existimos.

O rosto assassino de Ted Bundy ou de Chikatilo que vemos é o rosto que aprendemos a supor, sobre o qual elaboramos técnicas de saber, ao qual recorreremos para afirmarmo-nos, todos, como sujeitos de alguma ordem no discurso e na história. E compreendendo os percursos históricos e discursivos, notamos o fechamento progressivo do olhar sobre um tempo que progressivamente se converte no espaço da descontinuidade, assumindo sua condição de ser repetível.

Entendendo que o processo de análise discursiva dos modos como o rosto do assassino é fabricado na história e por meio dos poderes e saberes nela circunstanciados, observamos que o modo como esse sujeito é dado a ver se constitui como uma tentativa de trazer, em seu ângulo, o acontecimento – corporificado na ilegalidade – em uma possibilidade de interconectar os sentidos produzidos por elementos imagéticos aos discursos pronunciados em outros lugares, onde existe a provável reconfiguração de um passado. Quando pensamos, por exemplo, na materialidade midiática a nos trazer o desvendar de casos de assassinatos e a apresentação do culpado à sociedade, consideramos que por meio de suas estratégias de produção e circulação em materialidades diversas, o sujeito passa a ser qualificado, e o acontecimento, demarcado.

Ao pensar em dispositivo, sobre essa definição nós a inferimos a partir das nossas leituras foucaultianas a fim de compreendê-lo como um conjunto de táticas, leis e estratégias que fazem ver, dizer e institucionalizar os sujeitos (FOUCAULT, 1985, 1985a). Esse modo de conceber o dispositivo aparece como operatório e multilinear, alicerçado em três grandes eixos que, na verdade, se referem às três dimensões que Foucault distingue sucessivamente. O primeiro eixo diz respeito à produção de saber ou, ainda, à constituição de uma rede de discursos; o segundo, ao eixo que se refere ao poder (eixo, este, que indica as formas pelas quais, dentro do dispositivo, é possível determinar as relações e disposições estratégicas entre seus elementos); o terceiro eixo diz respeito à produção de sujeitos.

Para Foucault, o dispositivo discursivo é um amálgama que mistura o enunciável e o visível, *as palavras e as coisas*, os discursos e as arquiteturas (DELEUZE, 1998). Os discursos em torno do assassino psicopata trazem elementos em redes e trajetos da história e da memória que constituem essa subjetividade como irregular e monstruosa. O dispositivo, neste sentido, é tanto produtor de sentidos quanto de processos de subjetivação, que, segundo Foucault, dizem respeito ao “modo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, e, mais exatamente, de uma subjetividade” (FOUCAULT, 1985a, p. 262). São processos de obtenção de um sujeito, ou de uma subjetividade implicada sob relações determinadas de forças, pois um sujeito é subjetivado pela extração de verdade que se lhe impõe. Nisso também consiste o processo de sua rostificação – ou seja, as subjetividades são produzidas ao mesmo passo que os rostos. Eles são deslocados na direção de um eixo cujas experiências se colocarão como “prova da realidade e da atualidade, por sua vez, para empreender os pontos onde a mudança é

possível e desejável e para determinar a forma precisa em que ocorrerá esta mudança” (FOUCAULT, 2006b, p. 267).

Estamos aludindo, ao olhar a máquina social de rostificação, recorrendo ao pensamento foucaultiano, tanto para as condições que tornam possíveis a emergência de um rosto delineado como uma posição específica de sujeito, quanto para os discursos e práticas que elas produzem. O funcionamento dessa máquina de rostificação ocorre como um sistema criador de um saber sobre o sujeito e as pequenas práticas entre os laços sociais compõem as modalidades de dizibilidade e visibilidade. Juntas, essas modalidades tramam com a historicidade do seu foco que traz consigo uma série de outras séries, um quadro enquanto unidade em meio a outros quadros em dispersão.

A própria identidade do enunciado tal como emerge nas tramas de uma biografia de um psicopata flutua de acordo com ordem das materialidades que determinam as condições e os limites que são impostos por outros enunciados. E esse processo também performa a modulação dessa máquina que produz o rosto. Nesse campo, cuja estabilização se materializa, os discursos se repetem em sua identidade, mas ao mesmo tempo definem um patamar que não encontra mais sua equivalência, fazendo surgir um novo enunciado (FOUCAULT, 2006a, p. 119).

A respeito desse aparecimento, supomos que o rosto possa, como um objeto engolido por um *buraco negro* no universo, retornar às bordas onde possa se desfragmentar, sendo dissolvido. Por mais hermético que possa parecer essa reflexão que inauguramos, ela se faz por meio da seguinte pergunta: se o sujeito é capturado por uma espécie de magnetismo (um jogo de forças) capaz de engoli-lo e, por meio das dinâmicas de outras forças, que aqui pensaremos em termos de acontecimento e de memória, uma nova equação pode possibilitar que ele se desloque da posição antes ocupada e se faça ver noutro lugar subjetivo.

É exatamente o rosto o equivalente desse(s) lugar(es). E se, como já prenunciamos, o psicopata consegue, sem nenhum pesar ou culpa, exercer altas habilidades de distorcer e moldar a verdade de acordo com seus propósitos, pode também *usar* em si o rosto que melhor lhe aprouver.

É porque o rosto apresenta como uma de suas principais características ter sempre múltiplas entradas e saídas, que uma ampla variedade de posições subjetivas pode habitá-lo e nele efetuar linhas estratificadas de representação (agrupadas por similitude – e, na mesma medida, afastadas por dessemelhança) a fim de possibilitar a emergência de um

dado sujeito. Rostos nunca são vazios, são superfícies gerais de referência e de organização.

Um rosto são dois, ou melhor, uma multiplicidade, um mundo paradoxal e contraditório. Em um rosto há um outro rosto, inconfundível: o da “inquietante estranheza” – *Unheimliche*. Vemos um rosto, captamos as suas especificidades e nele vemos também outro, inesperado, e não é porque vemos mais de perto ou melhor, em detalhes, mas porque vemos um impensado, uma singularidade antes incaptável, um invasor que surge aí onde não o esperamos, que “salta aos olhos”, mas continua indiscernível.

A fabricação do rosto que demarca uma posição subjetiva pode ser compreendida como um *domínio de memória* (FOUCAULT, 1997) no qual coexistem outros enunciados que nos indicam regras de passagem para novas possibilidades e reutilizações na construção dos sentidos. Quando um rosto identifica um sujeito e, por sua vez, essa condição o inscreve em um determinado ponto do espaço social e em uma trama discursiva específica, é porque linhas de forças – de saberes e poderes – confluíram como engrenagens dessa máquina de rostificação – e, conseqüentemente, de processos de subjetivação. Acontecem agrupamentos das categorias sociais de sujeitos por identificação e, em geral, esse procedimento opera em lógicas binárias, fundamentadas em semelhança ou dessemelhança. Estamos nos pondo a refletir como a ocorrência de uma determinada produção discursiva que demarca a posição do sujeito assassino e psicopata, por exemplo, materializa uma repetição no campo histórico (FOUCAULT, 2009, p. 117). Podemos pensar sobre essa ordem discursiva repetível entendendo que

Não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza (FOUCAULT, 2006a, p. 21).

A partir do conceito de “domínio de memória”, Foucault ([1969] 1997) desenvolve as noções de “formação discursiva” e de “arquivo”, definido como a lei do que pode ser formulado e como um sistema que define regularidades para as coisas ditas, e aquela como a própria regularidade identificada na dispersão temporal de enunciados

que, assumindo diferentes formas, referem-se a um único e mesmo objeto. De acordo com Fonseca-Silva, por arquivo Foucault (1969) entende, ainda,

o conjunto efetivo de discursos, que, por sua vez, implica o conjunto de acontecimentos ocorridos e que estão em suspenso nos limbos ou no purgatório da história, e o conjunto que continua a funcionar, a se transformar através da história, possibilitando o rompimento de outros discursos. É, pois, no arquivo que encontramos o domínio de memória dos enunciados (2007, p. 22).

O processo histórico de materialização do assassino como acontecimento projetado no rosto em que sua subjetividade habita, implica o domínio de memória nessas retomadas, e esses movimentos aparecem como um conjunto de imagens organizadas pela nossa memória coletiva (COURTINE, 2006, p. 79). Estamos propondo que um *campo associado* que emerge no rosto onde aparece o sujeito assassino vai se recheando como em um jogo de réplicas (FOUCAULT, 2009), trazendo enunciados (implícitos ou não), repetindo-os e modificando-os, criando, dessa maneira, uma sequência narrativa para a configuração de um discurso do presente que produz a anormalidade desse sujeito.

#### **4.2 Todos (re)conhecemos o que diz um rosto**

A grande questão da criminologia em fins do século XIX foi a noção de periculosidade, cuja ideia significa que “o indivíduo deve ser considerado pela sociedade ao nível de suas virtualidades” (FOUCAULT, 2003a, p. 85). E isso dialoga com a questão mesma da construção do desvio, da anormalidade, da maldade e da feiura do sujeito assassino. A intervenção médico-psiquiátrica aliada aos saberes jurídico-policiais nos direciona o olhar sobre o sujeito assassino nos modos como hoje arquivamos em uma história da atualidade e como o apreendemos quando com ele nos depararmos.

Estamos entendendo que o enunciado sobre o rosto assassino, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um *status* e “entra em redes, se colocando em campos de utilização” (FOUCAULT, 2009, p. 118) de modo que esse rosto que reconhecemos como anormal e sobre cuja cartografia caminhamos se mostra como o desenho das marcações, distâncias, condições de relevo e movimentos do tempo que as ondas do mar apagam na areia para fazer ressurgir, em outra parte e em outras formas, um mesmo semblante.

Consideremos a grandiosíssima quantidade de informações que circulam na *internet*. Na busca e no acesso a cada uma dessas informações dispostas em uma rede mundial integrada cuja transferência de dados é realizada por comunicação instantânea, esse suporte nos apresenta, a cada clique, uma *história do presente* que se configura como um acontecimento confluyente na tensão entre memória e esquecimento. O mecanismo que acontece é que nos pomos diante de uma espécie de “ao vivo”, mesmo que o acontecimento se refira a um passado distante. Desse modo, parece existir aí a função de um episódio real da ordem do imediato.

Na *internet*, o fato de os dados estarem arquivados nos leva a tomar, nessa distância entre o imediato do acontecimento e da sua produção, o seu arquivamento e o momento de assisti-lo, o tempo presente como “diferente e absolutamente diferente de tudo o que ele não é, quer dizer, do nosso passado” (FOUCAULT, 2006b, p. 13). É, portanto, a atualização do acontecimento no presente que nos interessa.

Ao pesquisar em bases de dados criminológicos a exemplo de plataformas digitais como a *Murderpedia*, que reúne mais de cinco mil arquivos sobre assassinos do mundo todo, deparamo-nos com materialidades em formato de imagens fotográficas feitas por cobertura de imprensa, de acervo do próprio assassino e de uso policial, ou do processo criminal, além de documentos oficiais das investigações dos crimes. Como afirmamos no capítulo anterior, essa rede de pesquisa na internet nos apresenta, a partir de uma busca simples no navegador inserindo o nome do assassino no Google, um feixe de enorme amplitude em quantidades de referências e em um espectro multiverso de temáticas relacionadas.

Fotografias, vídeos, depoimentos, biografias. Análises sociológicas, psicológicas, criminológicas, neurocientíficas. Roteiros cinematográficos baseados em fatos reais, séries de televisão ou para a internet que exploram as histórias dos assassinos e dos assassinatos. A pesquisa desse conjunto de materialidades que funciona como arquivo atualiza o rosto assassino que redefinimos e reconhecemos. E, para além de encontrar a repetição e o retorno do que enunciam as imagens, retomamos os discursos e as subjetividades que ali se esclarecem de tal modo que esse agenciamento se processa no nível da memória social.

Ao que nos indicam os sistemas massivos de reprodução das imagens, todos esses sistemas técnicos em que elas são produzidas e por meio dos quais circulam parecem funcionar como um lugar mítico a quem se deve responder pelo processo de identificação na imagem do outro para a constituição da própria imagem de si. Isso significa inferir que



os nossos modos de reconhecimento como sujeitos podem estar relacionados também às projeções imagéticas em circulação por dispositivos como a mídia ou a série de TV. Por contiguidade, se assim procedemos para a nossa identificação, também o fazemos para a identificação do outro. Nós, neste sentido, fazemos das imagens o nosso duplo constituinte.

Ao falar em rostidade, não ligamos o conceito às aparências ou às similitudes, ainda que essa seja parte da máquina. Estamos diante de um processo que se trama de modo a envolver o inconsciente em uma dada realidade social. Para Deleuze e Guattari, o longo processo de construção da modernidade teria submetido o rosto a uma modelagem pelo capitalismo, por meio das máquinas que constituem os sistemas sociais, culturais, financeiros. Essas máquinas operariam no sentido de significar e subjetivar o homem segundo certos padrões. Teríamos, entendendo a arqueogenalogia da moral e do crime, as definições dos sujeitos *do bem e do mal*, e o que conhecemos em nossa história como modernidade se pretendeu, desde sempre, como produtora do grande *Rosto* em razão de um projeto ou de um modelo coletivo de construção (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35).

Lapoujade afirma que o que garantiria a consistência das sociedades modernas e sua capacidade de reproduzir discursos, conceitos e valores, de fazer as inscrições sobre os *muros brancos*, seria um “investimento coletivo dos inconscientes” (LAPOUJADE, 2015, p. 157), aquele que formaria uma realidade psíquica (a que propriamente interessa) alimentada pela constante fomentação do desejo – consideração que se coaduna às teorias psicanalíticas de Freud. Para chegar ao rosto ou ao processo de rostificação, a máquina se alimenta, principalmente, de “delírios do inconsciente” para assegurar o funcionamento do sistema por meio, por exemplo, do estímulo aos fetiches (como a fixação dos espectadores por séries de TV sobre assassinos psicopatas, tão comum nos tempos de agora, da produção dos ídolos e dos seus contrários, e da circulação de determinados discursos nas mídias). Tais objetos-fetice seriam escolhidos a partir de objetos substitutos enquanto partes do que seria alvo de uma produção de sentido em seu aspecto todo, algo que funciona como metonímico ou por contiguidade na obtenção de alguma satisfação ao alcançar, por meio da imagem discursivizada na produção do sujeito maldito e, ao mesmo tempo, da constituição do sujeito de bem, o lugar subjetivo com o qual cada um conduz sua própria identificação.

O inconsciente a que nos referimos seria, assim, estruturado por uma dupla inscrição, tomado entre duas linguagens: a primeira produzindo o significado, a partir dos

elementos próprios de uma língua, e a segunda ao traduzir o que a primeira quer dizer, mas em uma outra linguagem, promovendo uma *sobrecodificação* (ou seja, a emergência do significante) (DELEUZE apud LAPOUJADE, 2015, p. 167). Esse fenômeno remete exatamente ao “dispositivo muito especial” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31-32) que produz o Rosto, sistema muro branco-buraco negro, a significância e a subjetivação, os signos e suas redundâncias, as semióticas mistas.

Quando pensamos no Rosto do assassino, partindo das linhas genealógicas do saber-poder médico psiquiátrico e jurídico que dispõem as noções de (a)normalidade e (i)moralidade, podemos recorrer a uma coleção de elementos constitutivos do que está no campo das desmesuras possíveis projetadas pela máquina de rostificação para delimitar o conhecimento sobre o sujeito. Mas essas linhas não estão somente expressas no rosto que se faz imagem. No caso do assassino em série, vejamos como elas estão presentes no plano do que é, usualmente, tomado como estranho, bizarro ou patológico nos *modus operandi* utilizados.

Denis Rader, assassino que se denominava “BTK”, (iniciais das palavras em língua inglesa “bind, torture and kill” (“amarrar, torturar e matar” na tradução para o português), comunicava-se com a mídia enviando cartas em que confessava a autoria dos assassinatos que cometia. BTK utilizava uma máscara para matar, vestia-se de mulher e costumava se fotografar no espelho (assim mostram as imagens coletadas após o conhecimento do assassino e sua própria confissão quando da sua prisão).

Rader era casado e tinha dois filhos, foi líder de uma comunidade cristã luterana e trabalhou para uma empresa de segurança por muitos anos. Vejamos em imagens, o hiato entre as duas rostidades que encontramos. Primeiro, em Rader<sup>16</sup>. Em paralelo, em BTK:

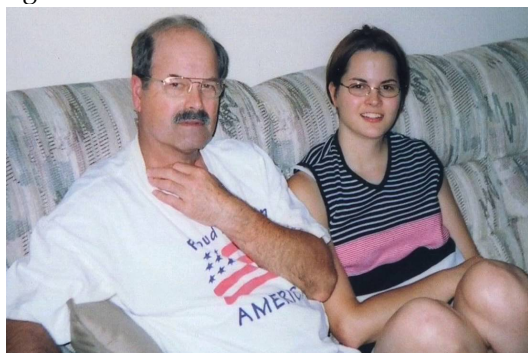
---

<sup>16</sup> Imagens de acervo pessoal da filha de Rader, Kerri Rawson no livro que lançou sobre seu pai, intitulado “A Serial Killer’s Daughter: My Story of Faith, Love, and Overcoming” (2019). Pesquisa realizada no link: <https://www.detroitnews.com/story/news/local/michigan/2019/04/04/woman-writes-book-dad-infamous-serial-killer/2942283002/> (acesso atualizado em 22 de maio de 2021).

Figura 12.1. Dennis Rader e sua filha



Figura 12.2. Dennis Rader e sua filha



Kerri Rawson levava uma vida tranquila em Wichita, no estado do Kansas, Estados Unidos, tinha um pai amoroso e, acima de tudo, superprotetor. As fotografias apresentadas no livro de sua autoria, “A filha de um serial killer – minha história de fé, amor e superação” (tradução nossa), mostram o que admite Rawson: Rader era um pai amável e superprotetor, homem respeitável, além de um marido atencioso (RAWSON, 2019).

Rawson recebeu a notícia sobre os assassinatos cometidos pelo pai quando tinha 26 anos, em 2005, em uma visita do FBI à sua casa. Até os seus 40 anos, não havia conseguido falar sobre o assunto. “Eu faria qualquer coisa para não ser filha de um serial killer”, afirmou Rawson em entrevista à revista *People*, em 2019. Por 14 anos, ela não mencionou mais o fato de que seu pai fora condenado a dez sentenças de prisão perpétua e era desprezado ao redor do mundo, sendo o responsável por mortes brutais e um *modus operandi* que ficou marcado na história criminal americana.

Nesse regime de signos, indefinidamente interpretável, a produção do Rosto se desencadeia guiando as escolhas do analista por aquele que fala, definindo zonas de frequência ou de probabilidades: as fotografias de Rader, de fato, apresentam qualidades que identificamos, pelo nosso repertório que está *investido de inconscientes coletivos* e que, pela operação da memória, funcionando em uma rede agenciada, age pela dupla via de delimitação de campos, neutralizando “expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32) e pela sobrecodificação das imagens neste arquivo que, de latente, se faz manifesto. O rosto de Rader se torna uma redundância, uma ressonância na rostidade, no Rosto de pai e de homem de bem, acima de qualquer suspeita. É assim, mas em regimes contrários de produção, que o Rosto assassino também emerge.

Era 15 de janeiro de 1974 e o adolescente Charlie Otero, de 15 anos, voltava para casa após mais um dia na escola. Ao chegar, estranhou um incomum silêncio. “Tem alguém aí?”, ele gritou. Apreensivo, caminhou até o quarto dos pais. E o que Charlie viu lá dentro, assim como em outros cômodos de sua casa, até hoje é mostrado e estudado em aulas de cursos de criminologia e psicologia forense mundo afora. Seu pai, Joseph, 38 anos, estava deitado de bruços no chão, com os pulsos e tornozelos amarrados. Sua mãe, Julie, 34 anos, estava deitada na cama amarrada de forma semelhante. Seu irmão mais novo, Joseph II, 9 anos, estava deitado ao lado de sua cama; pulsos e tornozelos amarrados e com três capuzes cobrindo sua cabeça. Ao revistar a casa, a polícia encontrou no porão a irmã de Charlie, Josephine, 11 anos, pendurada em um cano pelo pescoço. Ela estava parcialmente nua, vestindo apenas camiseta e meias.

A narrativa feita por Otero, que foi com frequência convidado por estudiosos e curiosos a respeito de *serial killers*, apresenta o que o assassino BTK repetiu nos demais crimes que cometeu e que o fazia se autodenominar com tais iniciais. Rader atacava, amarrava e matava suas vítimas e, em um modo de comportamento autoerótico, costumava se fotografar<sup>17</sup> no espelho usando as roupas das vítimas e uma máscara (Figura 15), reproduzindo, desta vez em si, algo dos atos brutais que cometia.

Deleuze e Guattari afirmam que mesmo os rostos não-conformes, “com ares suspeitos”, são cooptados pela máquina, para que aquilo que é rejeitado na primeira seleção possa ser aceito em uma segunda ou terceira escolha (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45). Um sistema de biunivocização, de binarização, conjuntos correlatos, em pares bem definidos, colaboram com a máquina produtora de rostos em seus processos de constituição de unidades, definindo se é homem ou mulher, rico ou pobre, adulto ou criança, mocinho ou bandido, normal ou insano. A partir de dicotomias, esses rostos elementares são ligados dois a dois: é assim que funciona o conjunto “Dennis Rader – BTK”, “homem de bem – assassino em série”, “sereno – bizarro”, de modo que um rostifica o outro (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43-44).

---

<sup>17</sup> A polícia encontrou nos arquivos pessoais de Dennis Rader quando de sua captura as fotografias que ele fazia de si mesmo após o cometimento dos assassinatos.

Figura 13. Selfie de BTK encontrada pela polícia nos arquivos do assassino



Fonte: Oxygen Network

A *selfie* encontrada pela polícia em que BTK aparece com uma máscara e utilizando, ao que tudo indicava, roupas de alguma de suas vítimas, o transforma, por que não dizer, em sua própria vítima. Estamos, então, diante do que Jacques Lacan postulou a respeito do gozo no campo da perversão, em que o sujeito, em seu agir, é comandado por um imperativo categórico: vive para o gozo, na tentativa de apoderar-se dele, organizá-lo e administrá-lo. O aprofundamento dessa questão é no capítulo seguinte.

Algo nesse funcionamento subjetivo parece se colocar como objeto de gozo do Outro. Lacan propõe a poética escrita por Rimbaud, “o eu é um outro”, para afirmar a necessidade de articulá-la precisamente. Nessa articulação, Lacan declara que “o Outro tem uma função determinante” (2008, p.137). Assim, o Outro é considerado como o lugar da fala, não no sentido do lugar onde a palavra se emite, mas onde assume valor de palavra: lugar em que vigem as leis da linguagem e de onde se espera uma resposta de verdade. Lacan (1966-1967 /2008) considera que o Outro é o lugar de inscrição da marca enquanto significante, lugar onde o significante toma assento. Anterior, o significante já estava lá, só existe como repetição e, segundo Lacan, “faz vir a coisa de que se trata como verdadeira” (p.360). O Outro “é o corpo!” (p.361) e é feito para inscrever a marca, “para ser marcado” (p.362).

O Outro é o reservatório de material para o ato. O material se acumula muito provavelmente pelo fato de que o ato é impossível. Quando digo isso, não digo que ele não exista. Isso não basta para dizê-lo. Pois o

impossível é o real, muito simplesmente. O real puro. A definição do possível exigindo sempre uma primeira simbolização. Se excluirmos essa simbolização aparecerá muito mais natural essa fórmula: o impossível é o real (LACAN, 2008, p. 360).

Na *selfie*, BTK posiciona-se diante do espelho como se fosse (sua) vítima, refletindo o lugar do Outro diante de si mesmo enquanto assassino ao fotografá-Lo. Vejamos os indícios claros no modo como o assassino compõe a apresentação das vítimas que amarrava, torturava e matava (Figura 14). A fotografia no espelho reflete também, neste sentido, o impossível proposto por Lacan. A máscara o permite ter o Rosto da vítima que assassina porque o faz perder, instantaneamente, as duas outras rostidades: a do sujeito insuspeito e a do serial killer.

Figura 14. Vítimas de BTK



Somos pegos em agenciamentos que nos fazem ver, falar e agir de maneira que vemos apenas aquilo do que se fala, falamos apenas do que vemos e agimos em conformidade com essa relação (LAPOUJADE, 2014, p. 267). Surgem, assim, o que chamaremos *automatismos da memória*, a sobrecodificar mesmo o que se apresenta a nós como impossível de fazê-lo em termos de simbolização ou de discursivização. Retornamos ao que, historicamente, constituíam as narrativas dos jornais do século XIX sobre serial killers, quando essa expressão ainda não existia, para descrevê-los em termos sobrenaturais: “demônios assassinos” ou “monstros sanguinários” (SCHECHTER, 2013, p. 10), sobre a hipótese de que estamos diante de condições tão mórbidas que não se pode muito bem nomear.

Por mais diversificadas que possam emergir em materialidades tantas, em um sistema infundável de inscrições que produzem esses automatismos onde não podemos ter mais o surgimento do novo, passamos a produzir a imagem da imagem, e todos perdemos a capacidade de codificarmos, enquanto sujeitos, a nós mesmos e aos outros, sendo assim, em início, decodificados pela máquina de rostidade para, depois, sermos “sobrecodificados pelo que então denominamos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35), junto a Deleuze e Guattari, como Rosto. Os procedimentos seletivos e normativos da máquina definem, pelo buraco negro que captura, o exercício autorizado da função a que o sujeito está autorizado – seja salvar ou matar.

### 4.3 O rosto em dispersão

O dispositivo social que caracteriza os diferentes períodos históricos tem consequências sobre a estruturação da subjetividade. Assim sendo, pensamos que o dispositivo social que rege nossa atualidade produz consequências que se mostram em nosso cotidiano. Uma delas é a violência. Consideramos, também, como pressuposto, que o dispositivo social dominante no contemporâneo encontra seu fundamento no discurso da ciência. Uma vez estabelecido que não vivemos em tempos de grandes guerras, apesar de vivermos um período marcado por guerrilhas e conflitos em várias partes do mundo, nos chama a atenção o fato de presenciarmos uma violência quase que diária e, poderíamos dizer, insistente.

Nesse sentido, tornou-se costumeiro dizer que vivemos em tempos de extrema violência pois, ao abrirmos os jornais, nos deparamos, a cada dia, com um episódio inusitado. Desse modo, somos levados a pensar que nossa sociedade atual seria mais violenta do que qualquer outra na história. Entretanto, é fato que a violência sempre existiu. Freud a coloca na origem da civilização em textos como “Totem e tabu” (FREUD, 1974 [1912-1913]) e “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (FREUD, 1974 [1915]). Nesse último, escreve ele:

A própria ênfase dada ao mandamento “não matarás!” nos assegura que brotamos de uma série interminável de gerações de assassinos, que tinham a sede de matar em seu sangue, como, talvez, nós próprios tenhamos hoje. Os esforços éticos da humanidade, cuja força e significância não precisamos absolutamente depreciar, foram adquiridos no curso da história do homem; desde então se tornaram,



embora infelizmente apenas em grau variável, o patrimônio herdado pelos homens contemporâneos (FREUD, 1974 [1915], p. 335).

Durante a década de 1920, na cidade alemã de Düsseldorf, Peter Kürten assassinou dez crianças. Em 1931, com base neste caso verídico, nos cinemas, narrativas sombrias do cotidiano urbano e uma tendência intensiva de montagem (DELEUZE, 1985) da escola expressionista alemã, juntamente com o uso criativo da “nova” técnica do som são encontrados na obra de Fritz Lang em *M, le maudit* (1931). A trama evoca o suspense em um jogo de contraposição de luz e sombras, como se percebe na imagem mais famosa do filme assinalada pelos mais importantes críticos: a sombra do assassino se aproximando, projetada no cartaz de denúncia do próprio, enquanto sua próxima vítima (a personagem Elsie Beckmann) quica uma bola no poste do cartaz.

Beckert, o serial killer de *M*, não aparece na primeira parte do filme, sendo identificado apenas pela forma distorcida de sua sombra e pelo recurso sonoro utilizado: o assobio de uma música clássica (o tema é retirado da obra de Peer Gynt, Suíte I Op. 46, última parte, *O castelo do rei*, do compositor Edvard Grieg) que o assassino acelera e intensifica quando está prestes a cometer o crime.

No cinema de Fritz Lang, as condições de possibilidade, dizibilidade e visibilidade do sujeito assassino são dadas à mostra por meio da política de vida nazista no *dispositivo audiovisual* (MILANEZ, BARROS-CAIRO, BRAZ, 2013). A evidência é de uma Alemanha entre Guerras: Lang produz um ensaio sobre um regime totalitário e repressivo – existe um “estado de alerta” em que cada cidadão deve estar de olho no vizinho e, na dúvida, denunciar qualquer comportamento suspeito ou desviante (“*O assassino está entre nós*” e a população atua onde o Estado falha).

Nota-se na película uma superposição das “instituições” concorrendo na caça ao assassino: a polícia, interessada para conter os crimes, a máfia, interessada em conter a polícia para que continuasse a cometer seus crimes e o povo em busca de justiça. E vale pontuar, especialmente, que entre elas está o próprio investimento do espectador.

Como marcante, surge a problemática da doença mental, aquilo que Foucault nota no *seio dos sistemas que classificam, hierarquizam e vigiam [o] corpo como obstáculo incontornável: o resíduo, o irreduzível, o inclassificável, inassimilável*. O caso Kuerten em Düsseldorf denota, explicitamente, a aliança entre a Psiquiatria e o Direito, ciências que, como sabemos, na história fabricaram a normalidade e a legalidade e demarcaram,



como imagem constitutiva, o corpo sobre o qual estão inscritos os vestígios de uma contrariedade (FOUCAULT, 2001): aí está o criminoso, coincidindo com o seu crime.

As palavras do ministro e de especialistas da polícia que, no filme, falam de “uma grande cidade aterrorizada por um assassino patológico de crianças” e um “criminoso com instintos bestiais”, de um “monstro disfarçado de homem”. O entrelace de doença mental, assassinato e inumanidade do matador é persistente no filme de Lang, delimitando o criminoso no plano do *anormal, do monstruoso, do proibido e do impossível* (FOUCAULT, 2001).

Estamos a observar o rosto como uma cartografia, um mapa, um anúncio (DELEUZE e GUATTARI, 1996). Como já assinalamos, produz-se um rosto porque ele é necessário ao poder, correspondendo a um “ícone próprio do regime significante”. É uma questão, de “economia e organização do poder” e da vida. No entanto, particular e não universal pode adquirir e exercer uma função mais geral: binária. Porque é pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam.

O rosto é corpo e espaço e pode estar em toda parte, como se os objetos, as casas e as ruas da cidade, um ventre ou as costas de alguém adquirissem uma marca própria, uma autonomia, uma assinatura, uma singularidade, como se nos olhassem. Neste sentido, há, na imagem, um rosto em dispersão. E de uma dispersão dos discursos e das materialidades, a pretensão é “formar uma cadeia discursiva que pode ser acompanhada e compreendida por meio de um fio regular, que o ilumina e esclarece como um quadro pintado por uma linguagem mista” (MILANEZ, 2012, p. 95), que nos é dado a ver sob a ótica do cinema e que cristaliza a relação assassinos/monstros, corpos/crimes contra a vida.

Em *M. le maudit*, Lang nos põe o rosto do assassino mediante de trajetos que, como uma medologia dos percursos indiciários de Holmes, Freud e Morelli e arquegenealógicos proposto por Foucault e seus contemporâneos, tal como podemos observar, como em uma antecipação do visível pelos seus componentes de invisibilidade, por meio da brincadeira de roda das crianças, a sombra no anúncio do jornal, as costas do sujeito e a carta que escreve aos jornais, o assobio do tema pelo homem cego que, efetivamente, o denuncia, a marca de giz no casaco do assassino, o rosto sem forma no espelho e, por fim, a confissão dos crimes.

As formas que fazem as composições dessa constituição rostificada do assassino tal como as observamos, estão possibilitadas pelo uso da câmara alta e a produção de um sentido de controle e vigilância (da ordem e da prática social e a partir do posicionamento

do próprio assassino), no modo como a menina que comanda a brincadeira é o novo alvo do assassino – ela aponta quem “está fora” do jogo e em seguida sofre a mesma penalidade (está fora da vida), retomando em associação a questão de uma lei de causa e efeito como em *talião*, tendo para si, de maneira equivalente, o dano causado ao outro, também no anúncio no jornal, no qual a pergunta “*Quem é o assassino?*” é respondida pela sombra anunciada que antecipa o criminoso, e a bola que acerta o alvo com a menina no fora de campo deixa o objeto certo destinado a qualquer um de nós, desejantes de capturar o sujeito monstruoso. “*O assassino está entre nós*”, efeito que coaduna com a sua sombra, faz de qualquer um e de todos os suspeitos de desregramento ao mesmo tempo. Mas o assassino é uma sombra, é alguém que não olha para nós – e nisso existe um desconforto provocado pela ausência.

Quem é assassino? Quem é o autor? O assobio tema é o mecanismo de identificação do assassino *leitmotiv* (um motivo que, recebendo na primeira apresentação determinado sentido, em todas as repetições torna a lembrar esse sentido, personagem, situação, sentimento ou objeto). Notemos que imagem do assassino é valorizada pelo som. O autor da carta, o autor dos crimes, é um “princípio de agrupamento do discurso, a unidade e a origem de suas significações, o foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1996, p. 26).

O espectador (invisível, porque fora de campo) está inscrito na imagem, em um quadro dentro do quadro. Aí notamos que o espelho representa um contracampo do quadro e, por isso, enquanto o quadro representa a cena, o espelho pode representar a nós, espectadores). O reflexo de M. – como na figura 15 – parece funcionar com o objetivo de (des)identificação e ((não)reconhecimento).

Figura 15. M - le maudit (1931)



No espelho, o rosto de M. é desorganizado e, embora não aparente nenhuma deformidade biológica, ele se deforma, como se a identificação não se fizesse possível, como se o rosto não pudesse ser colado ou se acomodar naquilo que o espelho reflete. Em uma primeira cena com o jogo do espelho (INSERIR FRAME), o rosto sem forma definida de M. adquire estatuto monstruoso pela narração que antecede e aí desemboca e penetra de modo a ser duplicado. Assim, o espelho provoca um emparelhamento do reforço dessa leitura, uma vez que ele duplica a forma disforme que tem e produz diante de si.

Mas na obra do Fritz Lang, o que traz ao espectador, pela primeira vez, a denúncia do maldito é feita por um homem cego. Estamos afirmando que o *olhar* capaz de objetivar o sujeito como assassino é o *ouvido* de um cego. O tema, que assinala e marca o autor dos crimes, a sua assinatura sonora, é evidenciada pelo contexto da narrativa fílmica no dispositivo de maneira que nos parece uma ironia do cineasta mediante uma cultura que se instaura veementemente visual. Lang dirige o olhar para sombras e espaços vazios porque, segundo ele, o mal se esconde e se mascara, não se entrega facilmente (LANG apud MARIE, 1989).

Essa posição também parece colocar em xeque o controle e o totalitarismo do regime que se implementavam na Alemanha a partir dos anos 1930. Nem o aparato militar, nem o Estado, nem mesmo a organização civil alcança o objetivo proposto de reconhecer e capturar o assassino. É nessa exposição mais sonora que visual que reside uma produção de verdade que objetiva M. como assassino. Isso está visível numa espécie de ocultação, fazendo ver em um ponto extremo a “invisibilidade do visível”.

A sequência da identificação do assassino é delimitada, enfim, por uma letra. O “M” é marcado na roupa do assassino. M de marcado. M de Memória. A marcação do assassino em sua roupa para torná-lo, a quaisquer olhares, identificável, é, como imagem, uma associação encadeada em rede com outras condições de existência históricas.

#### ***4.3.1 Linhas de expressão: a confissão que delimita***

A este ponto do capítulo, gostaríamos de circunstanciar os modos como o rosto assassino é, dentre outras linhas, delimitado como tal a partir do momento da confissão pelo sujeito dos crimes que cometeu. Falamos no Capítulo 1, ao traçarmos *a genealogia da moral sobre o crime*, sobre a questão da produção da verdade nas formas jurídicas.

Mas neste ato, tomaremos, especialmente, o entendimento de como a confissão, como dispositivo, é reveladora de processos de subjetivação que produzem o modo como o sujeito assassino passa a ser dito e como se torna visível.

Os saberes e poderes que compõem o dispositivo da confissão são esclarecidos por Foucault ao considerá-lo orbitando em torno de outro problema de grandeza maior: a questão da verdade. Sob esse ponto de vista, em 1981 em Louvain, na Bélgica, em uma conferência intitulada *Mal faire, dire vrai*, Foucault delimita que o ponto elementar a ser abordado são as interlocuções entre o “dizer verdadeiro” e a atividade do “dizer justo”, isto é: a atividade da veridicção e a atividade da jurisdição (FOUCAULT, 2014a, p. 39). De acordo com a hipótese de que a confissão é um instrumento para tratar do problema da verdade, o filósofo destaca que a prática da confissão não se faz tema representativo no âmbito do Direito, mas também é problema controverso para a própria formação moral do sujeito.

Segundo Foucault trata, de início em *Vigiar e punir*, do criminoso, das prisões e das instituições jurídicas, deixa clara a existência da busca pela verdade não referente à responsabilidade jurídica do criminoso, mas a um interrogatório dirigido à verdade do “eu” do criminoso. “A partir dos séculos XVI-XVII, estamos em contato com três séries: exclusão-loucura-verdade, correção-prisão-verdade, comportamento sexual-confissão-verdade” (2014b, p. 332), afirma Foucault. A problematização da verdade está posta em todos os casos, seja o da loucura, da sexualidade ou da prisão. O método arqueogenealógico parte da premissa de que a verdade é uma prática, sobretudo, histórica.

Sem o assujeitamento consentido, a verdade é ininteligível (CANDIOTTO, 2010). E há um elemento imprescindível para se completar o ciclo da confissão: a obrigação de narrar, de descrever, de detalhar para um interlocutor a verdade de si mesmo e das ações praticadas. De alguma forma, todos os modos de vida humanos se encontram em obrigação em relação a verdade.

Mas mencionávamos, um pouco acima, sobre um ponto específico a respeito da confissão: o dizer a verdade. “Qual é o lugar e qual é o papel do dizer verdadeiro na prática judiciária?”, eis a pergunta levantada por Foucault na conferência para criminólogos em 1981, já citada no princípio deste tópico. Estudar o dizer verdadeiro, para Foucault, passa por “estudar as asserções do ponto de vista das condições formais ou empíricas, que permitem dizer se elas são verdadeiras ou falsas”, mas também estudar o dizer verdadeiro etnológico, ou seja, “o dizer verdadeiro como arma nas relações entre indivíduos, como modificação de potência entre aqueles que falam e, enfim, como

elemento no interior de uma estrutura institucional” (FOUCAULT, 2018, p. 18). Em outras palavras, é estudar o dizer verdadeiro “ao mesmo tempo nas relações humanas, nas relações inter-humanas, nas relações de poder e nos mecanismos institucionais” (FOUCAULT, 2018, p. 18). Em nossa tese, traduzimos que significa olhar o dizer verdadeiro do sujeito assassino e o que isso produz como ressonâncias em níveis sociais (micro e macro), no modo como as materialidades do cotidiano se apropriam para atualizar o que delimita o crime e o criminoso, e, também, nos modos como estratégias político-governamentais, apoiadas nas ciências, tornam-se executáveis em discursos e práticas, em todas as direções.

Sabemos que a concepção dos processos da justiça tomados como do âmbito criminal, como sistema de garantias, há grande incidência na matéria probatória e, conseqüentemente, no que tange à sua valoração. Quando há confissão, tomando-a como um compromisso no qual o sujeito confessante fica obrigado a não apenas falar de si próprio, mas daquilo que afirma (FOUCAULT, 2018, p. 81), todo o processo orientado pelos saberes jurídicos a partir dela se irradia. Neste sentido, notamos que a confissão conserva a sua real importância nos sistemas jurídico-penais.

Quando aquele sujeito acima de qualquer suspeita passa ao outro extremo do marcador da moralidade, neste caso e a saber, um assassino cujos crimes são cometidos contra a vida, a confissão corresponde, ao nosso ver, ao ápice do acontecimento. Mas, certamente, a confissão feita por um assassino também encontra seus efeitos de sentido relativizados a depender da posição sujeito ocupada pelo remetente da mensagem. Se a confissão toca os aparelhos dos saberes autorizados à verdade sobre a lei, como os jurídicos ou os relacionados à segurança da população, o dizer a verdade torna o assassino, tal como o louco analisado por Foucault, “aprisionado de um modo mais real do que o poderia ser na cela ou pelas correntes, prisioneiro de nada além de si mesmo” (2004c, p. 490, 508). Essa confissão passa ao estatuto de prática de objetivação do sujeito pelos saberes autorizados a tal feito e possibilita a constituição do ser do crime.

Não existe, pois, um assassino a priori que deva ser decifrado, mas uma produção desse sujeito no próprio ato discursivo. A confissão adquire função normativa e de estabilização da subjetividade em escala social e, como em uma projeção de linhas desenhadas em muro branco, faz aparecer, como do estatuto de invisível para o campo da visibilidade, o rosto assassino.

Quando, na multiplicidade de materialidades em que, nos nossos dias atuais, emerge o rosto do assassino – em uma pesquisa sem muitas pretensões em um sistema de

busca na internet, como vimos, em um seriado de *streaming* aclamado pelo público expectador ou mesmo em transmissão pela mídia televisiva –, existe em funcionamento uma prática que nos convoca a fazer parte do processo, de modos muito particulares, mas também de um modo comum. Como a busca obsessiva pela verdade marca qualquer sistema que se proponha a fazer justiça, tal modo comum a que nos referimos diz respeito a um mecanismo do qual, enquanto sujeitos que procedemos, enquanto público, por identificação com o reverso daquela aparição maldita diante de nós, tomamos de posse para figurar uma espécie de onipotência do juiz, satisfeitos com a possibilidade de condenação, execração e repugnância daquele sujeito – essa, propriamente, a única capaz de, ao mesmo tempo, conferir o reconhecimento da “nossa” soberania moral (tal qual seria a do próprio Estado).

Neste mecanismo que apontamos, há algo além que pode ser derivado. É que como a confissão se transforma em um instrumento muito útil para que um juiz se livre de toda carga psíquica no momento de condenar, quando nos possuímos desse juiz em nós, igualmente nos livramos do mesmo constrangimento.

## 5 DO REAL À REPRESENTAÇÃO: MEMÓRIA DO IMPOSSÍVEL NA EMERGÊNCIA DO ROSTO ASSASSINO

*A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível.*

Michel Foucault

*O real do sujeito, separando-se de toda a realidade social, ordenou suas condutas em um campo crepuscular.*

Biagi-Chai

Resgatando a ideia central de que o rosto, e também o do assassino, é fabricado nas tramas engrenadas nas máquinas que significam e subjetivam, em processos interiores à história dos saberes e dos poderes e ao discurso que neles e a partir deles se confirmam de modos indissociáveis em meio a redes de memória, passamos a um último percurso, este mais desafiador, em que nos propomos a pensar os mecanismos por meio dos quais aquilo que nunca fora sequer suposto e que, portanto, poderia estar em uma dimensão do impossível, ganha contornos de expressividade e confirmação quando emerge, como imagem projetada, a sua representação rostificada.

Não seria possível inferir, jamais, que o vizinho ou o colega de trabalho insuspeito, em seu porte comedido de palavras, atos e relações, pudesse habitar, ao mesmo tempo e em um mesmo corpo, o assassino *a sangue frio* monstruoso e cruel, que assina em repetições perversas, uma passagem incognoscível, inacessível, inapreensível. Referimo-nos a essa passagem como uma zona em movimento conformada pela cadência dos acontecimentos em que o rosto de outrora autorizado à civilidade dos bons costumes passe, como em uma fascinação ilusionista, ao que representa o seu antagonismo mais absurdamente contrastante.

Gostaríamos de, no desafio a que então nos propomos neste capítulo, articular aproximações conceituais entre o que já performa nossas reflexões até aqui, em um campo de saber da história e do discurso, no que situamos a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, mas também do pensamento foucaultiano, e o que pensou Jacques Lacan a respeito dos 1) registros que nos constituem como sujeitos, 2) sobre o crime e a criminologia e acerca da própria 3) posição subjetiva em que se colocaria o sujeito assassino psicopata no plano social.

Iniciemos esse primeiro passo pontuando alguns aspectos no que tange aos tais registros. O pensamento lacaniano nos apresenta que eles estariam relacionados aos posicionamentos do sujeito frente às suas relações com os outros – em níveis de equivalência especular ou em níveis que ultrapassam o campo individual para dizer respeito aos funcionamentos que regulam as próprias relações sociais. Dito de outro modo e entendendo a importância da linguagem na composição das subjetividades, Lacan nos aponta a condição sem a qual não haveria possibilidade de existir mais de um sentido (uma verdade, uma certeza) para a emergência subjetiva de uma vida no interior da história e da sociedade. Essa condição Lacan compreendeu como sendo o funcionamento do campo simbólico. Mas expliquemos melhor o que significa esse processo.

No texto “O Simbólico, o Imaginário e o Real” (1953/2005), Lacan introduz três registros como os essenciais da realidade humana. De modo sintetizado e coeso, eis o entendimento de Lacan a respeito desses três registros<sup>18</sup> o início de seu pensamento:

O *Simbólico* remete simultaneamente à linguagem e à função compreendida por Lévi-Strauss como aquela que organiza a troca no interior dos grupos sociais; o *Imaginário* designa a relação com a imagem do semelhante e com o ‘corpo próprio’; o *Real*, que deve ser distinguido da realidade, é um efeito do Simbólico: o que o Simbólico expulsa, instaurando-se. Essas definições antecipam o que Lacan propõe em 1953 (VANIER, 2005, p. 18-19).

O Real já tem importância no início do pensamento de Lacan, ainda que atrelado ao Imaginário. É a tríade que se começa a formar. No texto “Para além do princípio de realidade”, de 1936, e em outros desse período, só se atinge o Real pelo Imaginário. Mais à frente, em meados dos anos de 1950, só se vai ao Real pelo Simbólico. A partir dos anos de 1960 e, mais especificamente, 1964, o Real será definido como o que escapa ao Simbólico, o Real como trauma. Entretanto, no Seminário 7, de 1959 e 1960, a ética da psicanálise será centrada não no ideal, mas no real da experiência psicanalítica. Há uma valorização do Real, embora em cada momento da obra de Lacan este conceito vá se evidenciando de acordo com os dois outros registros, o Imaginário e o Simbólico, até se entrelaçarem de uma vez por todas, no final de seu pensamento, no que ficou conhecido como nó-borromeano, nó cuja principal característica é seu peculiar enlaçamento entre os

---

<sup>18</sup> Utilizaremos a grafia das palavras Real, Imaginário, simbólico, com inicial maiúscula, a fim de diferenciá-las de outras possibilidades de interpretação que possam considerar os demais significados dos verbetes.



três registros de forma que caso um deles seja rompido, os outros dois ficam soltos. De todo modo, o Real laciano designa o que, do encontro com a realidade das coisas, produz falha e escapa à simbolização, ou seja, não designa a realidade das coisas, de modo que não faz um todo.

Estamos considerando, a partir desse ponto, que jamais se pode dizer tudo na medida em que há sempre um Real da língua e na realidade a coagir, a forçar uma fronteira entre o possível e o impossível, a argumentar entre o que é dizível e o que é indizível. Parece certo que as palavras faltem, e as justificativas para um *impossível* também. Mas aqui nos debruçamos sobre as formas por meio das quais, por exemplo, uma notícia que passa a circular sobre assassinatos cometidos em série, mas que não têm autoria conhecida, pode substituir o Real na construção de uma nova realidade, que passa, por meio da representação, ao que podemos, finalmente, reconhecer como o rosto do assassino no momento de seu aparecimento.

Dizemos que a emergência desse rosto funciona como uma espécie de fractal. Isso significa pensar que tomamos conhecimento de que o assassino é, propriamente, um duplo, um mesmo que existia no rosto anteriormente insuspeito. O assassino que então é dado a ver na emergência como autoria reúne em seu rosto a memória do mapa histórico desse sujeito, não como categoria, mas como posição subjetiva. Como fração, como um fractal enquanto figura da geometria não clássica, mas muito encontrada na natureza, um objeto em que suas partes separadas repetem os traços (a aparência) do todo completo (padrão repetitivo), o rosto duplo do assassino que se nos apresenta pode ser tomado como tal, reunindo uma possessão de outras subjetividades malditas no interior e ao longo da história, nos trajetos da memória.

### **5.1 A representação nas dobras da história e a passagem do Real ao Simbólico**

Pensemos para essa articulação que então propomos os estudos de Michel Foucault empreendidos em *As palavras e as coisas* (1966). Foucault analisa as transformações pelas quais passaram os saberes da época clássica para a moderna e que dizem respeito aos modos como construímos os modos de representar a realidade. Essa mudança dos saberes mostra que ocorreu, no decorrer da história, um distanciamento da palavra e da coisa. Antes de prosseguirmos, nos parece absolutamente necessário distinguir realidade do que apresentamos como o Real como registro formador das subjetividades a partir das teorias lacanianas.

Situaremos como realidade o que é da ordem do acontecimento histórico, contextualizado e discursivo, entremeadada de camadas de saberes que se apresentam, em sua emergência, em materialidades diversas. Aqui também pensaremos a realidade do sujeito, construída nas tramas próprias da história, do discurso e da memória que o constituem a subjetividade. Podemos entender tal realidade subjetiva, inclusive, na condição da autoria do sujeito, em sua confissão, em seu ato – que diremos, já que nos lançamos, de algum modo, à Psicanálise –, como psíquico. Uma realidade psíquica, que nada tem de interior, mas que se compõe, como fita de Möebius, onde é impossível determinar qual é a parte de cima e a de baixo, de dentro e de fora, haja vista que são indissociáveis.

Sigamos este tópico de discussão recorrendo ao pensamento foucaultiano acerca da representação. Em breve percurso histórico, pontuamos que do Renascimento até o fim do século XVI “a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” (FOUCAULT, 2000, p. 23) porque o mundo enrolava-se sobre si mesmo e todas as palavras e coisas se repetiam (FOUCAULT, 2000). Essa união coincidente fazia com que não existisse identidade e nem houvesse diferença entre o que havia de real e a sua representação.

É somente com o nascimento da *epistémê* clássica que a diferença entre real e representação se torna possível e, no decorrer da história, começa a existir o distanciamento entre *as palavras e as coisas*. A profunda interdependência da linguagem e do mundo começa, então, a ser desfeita.

Desde este período até o momento que se estende até nós, a linguagem não é mais a representação do real já que o signo verbal é arbitrário em relação aos objetos a que ele se refere. A representação perpassaria uma simples identificação com a realidade haja vista que ela não seria uma cópia deste real, mas seria semelhança e diferença em um mesmo espaço. Portanto, a representação seria composta pela repetição – que quando repete acaba por criar algo novo – e pela criação de algo novo por meio da não semelhança com o real. Assim, passamos a nos referir a uma

[...] representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo

— que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação (FOUCAULT, 2000 p. 20-21).

Desse modo, desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão se separar e “o olho será destinado a ver e somente a ver, o ouvido somente a ouvir” (FOUCAULT, 2000, p. 60). O discurso passa a ter realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. E o que o discurso diz equivale a construções históricas enredadas em jogos de saberes e poderes que por razões desse entrecruzamento trazem à superfície um determinado acontecimento. O discurso encontra-se, neste sentido, como instrumento eficaz de poder: ele inventa a realidade, e a vida social inexistente sem o conflito, sem luta por representação da realidade.

Se a História se ocupou por tanto tempo a dizer *o que aconteceu na realidade* e a definir sua lógica e ordenação tal como nas ciências naturais pela cientificidade conferida às disciplinas, Foucault nos alerta que os fatos não são fragmentos dispersos esperando para serem ordenados na colcha do tempo que a todos cobre e lhes oferece lugares específicos e contornos previamente acertados. Qualquer espécie de *estatuto do real* que marcou por tanto tempo o procedimento de pesquisa, neste sentido, passa a ser questionável.

O próprio documento e o arquivo oficial que trazem em seu conteúdo os fatos *tais como aconteceram* não podem mais falar por si, porque mais do que sobre os fatos verídicos é preciso concentrarmo-nos na e com a produção da verdade, na trama das diversas verdades que desejam se impor no cotidiano conflitivo e caótico próprio da história. A importância agora é compreender como as informações trazidas por um determinado documento foram produzidas, e não somente observá-lo em si mesmo como prova do acontecimento:

A história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial não é interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta e distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações (FOUCAULT, 2009, p. 7).

Neste sentido, tomamos evidências como fabricações. O documento é, em si, um acontecimento histórico. Ao fazer surgir a singularidade, como um procedimento de análise histórica, podemos suprimir os encadeamentos naturais e teleológicos e fazer emergir os jogos de poder e as estratégias de construção da realidade em seu caráter discursivo. Desse modo, entre o real que é também construído e o documento que o pode representar, há um emaranhado de outras produções e interferências históricas, políticas, culturais, econômicas e quem diz essa relação é o discurso. É o discurso que “liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros”. É o discurso que se “serve de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros” (FOUCAULT, 2006a, p. 43).

É assim que entendemos o acontecimento discursivo do rosto assassino que das tramas reais da história passa a figurar nas nossas memórias a ponto de (re)conhecermos suspeitos ou a afirmar o assassino a partir de uma rede encadeada de marcas: como construção erigida em meio a um determinado regime de verdade (FOUCAULT, 2006a). Tanto a verdade em que consistem os limiares do normal e do patológico, da lei e da desordem é referente às vontades histórico-políticas de jogos específicos de poder, quanto o sujeito que dessas relações decorre. Tanto o parecer jurídico ou médico como documento sobre o criminoso é fruto dessas ocasiões de produção de verdades históricas quanto a própria figura que não aparece senão como uma representação estratégica do acontecimento, seja na realidade construída na vida, seja na realidade reconstruída nas materialidades em que essa realidade toma forma de circulação.

Em uma ficção *baseada em fatos reais* em que versa o assassino psicopata, o discurso pode produzir efeitos de verdade de tal forma que o discurso de verdade suscite e fabrique qualquer coisa que não existe ainda, e assim *ficcione* (FOUCAULT, 1980) e, como efeito, atualize a memória do rosto. Estamos em um ponto de articulação do entendimento de como ficciona-se na história a partir de uma verdade política que tornam fabricações, verdadeiras.

Seguindo um convite metodológico foucaultiano na elaboração da *História da Loucura*, observamos que a própria escrita sobre o rosto do assassino psicopata depende um caráter ficcional e, novamente, associando tal caráter à possibilidade de trazer uma nova percepção sobre o assassino para o presente. Acerca disso Foucault conclui que as

pretensões desse posicionamento analítico são “provocar uma interferência entre nossa realidade e o que nós sabemos de nossa história passada” (FOUCAULT, 1977, p. 14).

Acreditamos que discutir como a realidade do assassino psicopata constituída no interior da história é dada a ver na constituição das multiplicidades da imagem, em tantas materialidades disponíveis através de um conteúdo histórico determinado, é fazer uma experiência do que nós somos, do que não é somente nosso passado, mas também nosso presente, uma experiência de nossa atualidade tal que nós sairemos dela transformados.

Desse modo, não entendemos o fato, o ato, o crime e seu autor, como algo dado e causal, mas como acontecimento produzido histórica e discursivamente. Tentamos aqui demarcar que, a partir de uma concepção foucaultiana, não tomamos o acontecimento como realidade, mas nos perguntamos como ele foi possível e em que condições de possibilidade se deu. A partir desse ponto, o desrealizamos para evidenciar as possibilidades de materialização do modo como, um dia, apareceu naturalizado na história. Faz-se preciso, assim, problematizar as experiências e os discursos diante da materialidade que constitui o rosto assassino para visualizá-lo como acontecimento que está incrustado em uma ordem do poder de forma que o próprio *modo* como experimentamos essa realidade há de ser concebida enquanto produção.

### **5.1.1 O real da representação e o Real do impossível**

Tomando o percurso arqueológico e genealógico dos saberes médicos e jurídicos dos séculos XVI e XVII sobre o sujeito criminoso que delinearam, posteriormente, o terreno das ciências criminológicas a partir do século XIX, observamos que esse terreno histórico promoveu formas de conhecimento que faziam coincidir o ato delituoso com os sinais fisiognômicos postulados em modelos de uma repetição entendida como comprovável. A similitude da cópia com o modelo denunciava o suspeito e sua tendência ao crime, e o espelho da alma imoral estava, definitivamente, revelada nos indícios corporais. O real do crime e sua representação no corpo figuraram como faces de uma mesma moeda em um contexto da semelhança e da *conveniência* de ambos em conjunção e ajustamento, de modo que modelo e cópia, criminoso e suspeito, se uniam e se confundiam devido a um efeito visível de proximidade que haveria entre eles (FOUCAULT, 2000). Esse procedimento de fazer operar por semelhança é também comparável a um contexto de produção dos saberes e da ciência por meio da *simpatia* dos

objetos, que fazia assimilar, de tal forma, que os levava a se tornarem idênticos, sendo estranhos ao que eram anteriormente e tornado-se outros.

A teoria lombrosiana do *Homem Delinquente* (LOMBROSO, 2007) que desembocou em outros estudos da mesma ordem científica comparava quase todo suspeito a qualquer indício premeditado em um padrão de identificação praticamente sem limites: considerava-se que, “através dela, cada fragmento da realidade era atraído para outro, sendo todas as diferenças dissolvidas no jogo dessa atração universal” (FOUCAULT, 2000, p. 75). Esse modo de conhecer os objetos e de constituir os sujeitos nos séculos anteriores ao pensamento clássico nos diziam de que modo o mundo deveria *dobrar-se sobre si mesmo*, se duplicar e se refletir:

Como se poderia saber que as pregas da mão ou as rugas da fronte desenham no corpo dos homens o que são as inclinações, os acidentes ou os reverses no grande tecido da vida? Somente porque a simpatia faz comunicarem-se o corpo e o céu e transmite o movimento dos planetas às aventuras dos homens. Somente também porque a brevidade de uma linha reflete a imagem simples de uma vida curta, o cruzamento de duas pregas, o encontro de um obstáculo, o movimento ascendente de uma ruga, a escalada de um homem para o sucesso. A largura é sinal de riqueza e de importância; a continuidade marca a fortuna, a descontinuidade, o infortúnio. A grande analogia do corpo e do destino é assinalada por todo o sistema dos espelhos e das atrações (FOUCAULT, 2000, p. 37).

Para Foucault (2000), nosso modo de representação é quixotesco, e um dos pontos cruciais das suas observações é a compreensão de que se faz necessário que haja nas coisas representadas alguma semelhança com o que é representado, assim como na representação se faz necessário que a imaginação seja afastada. Foucault, ao analisar a pintura *Las Meninas* de Velásquez, observa que a representação na obra se oferece como pura representação. A pintura ali está dizendo “eu sou pintura” (FOUCAULT, 2000).

Mas então, onde está o real? Afirmamos, está no discurso. É desmontando essa construção, quebrando as palavras e as imagens que podemos encontrar os jogos de poder em suas intencionalidades, fazendo desmascarar os seus disfarces da representação.

Foucault (re)faz a história da representação calcada em uma análise das semelhanças que se nos apresentam no ato de pensar. É precisamente o modo como o homem põe cognitivamente ordem no mundo que a ele interessa em *As palavras e as coisas*. A questão é “sob que condições o pensamento clássico pôde refletir, entre as coisas, relações de similaridade ou de equivalência que fundam e justificam as palavras,

as classificações, as trocas?” (FOUCAULT, 2000, p. 13-14). Entre o ver e o dizer, entre o visível e o dizível, é a linguagem que passa a capturar e enquadrar o que é visto de modo que a fala incorpora a visão e a boca engole o olho.

As mudanças nas formas de produção do conhecimento na virada do século XVIII para o século XIX e que se estendem até nós, fizeram atrelar as formas de ordenamento do mundo às práticas institucionais na época clássica. Não se trata mais de descrever exaustivamente e extensivamente uma mudança entre o que se via e o que se dizia disso. Trata-se de explicar profundamente e intensivamente toda uma nova forma de relação entre o ver e o enunciar. A questão não é mais descrever o que se vê e se diz, mas de tentar estabelecer as condições de possibilidade de se dizer o que se passou a ver.

É da relação, digamos, de certo ponto homogênea entre linguagem e mundo que se tratava até o fim do século XVIII – como se se pensasse, àquela época, que o mundo possuísse uma organização auto evidente. Mas a partir do século XIX a linguagem começa a ser compreendida e explicada como dependendo de suas relações exteriores. A ideia de que algo, seja a linguagem, o organismo, a astronomia ou economia, possui uma estrutura interna porque tem que alcançar uma finalidade externa se torna um novo modo de pensar e de produzir verdades. Isso revela que os saberes adquiriram sua historicidade de modo que “na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano” (FOUCAULT, 2000, p. 329).

As regras, longe de serem abstrações desencarnadas, seriam agora bastante concretas, materiais, vindas do mundo cotidiano e a ele retornando, sem dele jamais terem saído, de modo que a representação é sempre perpendicular a si mesma (FOUCAULT, 2000). Ao analisar a pintura de Velásquez (2000), Magritte (2008) e Manet (2004d), Foucault observa que “o quadro só tem por conteúdo o que ele representa e, no entanto, esse conteúdo aparece representado por uma representação” (FOUCAULT, 2000, p. 88). É neste sentido que deslocaremos o olhar foucaultiano sobre a pintura para analisar como as condições de possibilidade em materialidades diversas em que surgem o rosto do maldito assassino projetam diante de nós o real produzido na história e a representação do fato re-fabricado em um determinado *agenciamento coletivo de enunciação*<sup>19</sup> (DELEUZE; GUATTARI) que é parte do que sustenta os enodamentos da memória.

---

<sup>19</sup> O conceito de agenciamento de Deleuze e Guattari diz respeito ao acoplamento de um conjunto de relações materiais a um regime de signos correspondente. O agenciamento é formado pela expressão (agenciamento coletivo de enunciação) e pelo conteúdo (agenciamento maquínico) (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Trata-se de uma correlação entre duas faces inseparáveis. A expressão refere-se ao

Situamos que tal memória aparece como uma espécie de repertório social comum a que recorreremos para dar conta de passar ao campo possível o que, de outro modo, nos seria impossível decodificar. Estamos já nos referindo ao fato de que, após o conhecimento da autoria de uma série de crimes que julgamos cruéis, o assassino pode passar à condição de representação via nossa produção simbólica.

O que faz com que a memória opere em serviço do reconhecimento das linhas que expressam o rosto assassino, quando da emergência desse sujeito, é um mecanismo que funciona em um duplo constituinte – uma fita *moebiana*, como falávamos anteriormente: ao mesmo passo que a memória torna possível o esquecimento no plano do acontecimento que se apresenta –, está associada a um saber de algo que se esconde por detrás da superfície do próprio acontecimento. São, afirmamos, a condição para que os planos da significação, do *muro branco* onde a representação se projeta agenciada pela história e pelo discurso que, por sua vez, produzem as subjetividades capturadas pelos *buracos negros* que nos demarcam os corpos e nos identificam da maneira como existimos em relação aos outros.

Mas até aqui estaríamos nos referindo ao real da representação ou ao Real do impossível? Dizemos: a um e a outro, na medida em que situamos ambos no campo de visão de quem olha o assassino. Esperamos que ao leitor esteja claro que, ao menos até este ponto, estamos falando mais sobre nós (e sobre os nós que nos enodam) do que sobre o maldito em si mesmo.

A fim de esclarecer, didaticamente, do que tratam esses processos, pensemos que o real da representação confere ao acontecimento a emergência do rosto assassino. Ao Real do impossível, o entendamos como algo que transgride o *significante* do nosso repertório discursivo social, para melhor dizer, da nossa memória – algo que, até então, para nós, não existia e, por isso, era um não simbolizável, o que significa dizer: daquele sujeito entre nós, de perfil insuspeito, surge um monstro inimaginável.

Edmund Emil Kemper III parece nos ajudar a compreender essa proposição ao dizer sobre si mesmo que a maior parte do tempo de sua vida viveu como uma pessoa comum, até mesmo quando viveu *outra vida paralela e cada vez mais violenta* (CASOY, 2017). Ed Kemper ficou conhecido como “assassino de colegas” na Califórnia e foi, em 1973, considerado culpado de assassinato em primeiro grau em dez crimes (inclusive de

---

conteúdo sem descrevê-lo ou representá-lo, mas intervém nele. Como exemplos de agenciamentos coletivos de enunciação poderíamos citar os agenciamentos judicial, familiar, escolar, midiáticos, dentre outros.



familiares como seus avós e mãe) e condenado à prisão perpétua sem possibilidade de condicional.

Ter vivido como uma pessoa comum no caso de Kemper incluía uma postura social dócil e ser respeitado entre os amigos que tinha: policiais da cidade. Trabalhou em vários empregos, estabilizou-se na Divisão de Estradas, ganhou dinheiro para custear aluguel e despesas. Saber sua história de vida não era algo necessário, afinal tinha condutas irrepreensíveis e jamais fora suspeito pelos assassinatos que chocavam a opinião pública. Mas algo nos dois últimos assassinatos que cometeu, sendo um deles da sua própria mãe, o fez se revelar culpado. Kemper telefonou para a polícia de Santa Cruz dizendo-se responsável por todos aqueles crimes e ninguém na Polícia acreditou: “Pare de brincar, Big Ed, esta não é hora para trotes! Você não assiste à televisão? Não sabe o quanto estamos ocupados tentando pegar o assassino de sua mãe?”.

Para a polícia, Ed era só um moço que queria ser tira e vivia na delegacia perguntando detalhes sobre crimes. Ed teve de fazer diversas ligações para que acreditassem nele. Deu detalhes sobre os crimes que só o assassino conheceria e informou sua localização. A polícia atravessou três estados para prendê-lo. Ele sentou e esperou (CASOY, 2017, p. 230).

Sem sua própria ajuda, Kemper jamais teria sido preso e condenado. E até este ponto, a Kemper equivalia um conjunto qualificado de atributos que o tornavam pertencente a categoria subjetiva de “homem de bem”. Este era o real da representação de um rosto autorizado ao pertencimento comum da ordem e da moral sociais (muito embora Kemper tivesse um corpo de mais de dois metros de altura e um intelecto superior de 145 – o que já o situava fora de alguns padrões). Esse, digamos, é o primeiro processo por meio do qual funciona a memória na leitura desse rosto.

Equivalemos, neste nível e sob este ponto de vista, a memória funcionando como um dos enlaces borromeos pensados por Lacan como registros da experiência subjetiva: o *imaginário*. Este situaria o corpo e a figuração, as imagens que nos determinam as identificações e o modo de nos organizarmos nas relações uns com os outros a partir dos outros (e apesar deles). O rosto, portanto, surge não como um invólucro exterior, mas como uma forma de linguagem compartilhada, cujos traços significantes são indexados nos traços de uma rostidade específica. É, por isso, passível de

representação, muito embora necessite de outro enodamento, o *simbólico*, para sua emergência como efeito de sentido.

Dos encontros do imaginário com o simbólico, abrem-se as vias para que os sentidos sejam produzidos, haja vista que a percepção do caráter de um rosto não é originalmente individual, mas sim definidor de territórios neutralizadores, ou ainda, o simbólico esmiuça nos traços de rostidade aquilo que entra em choque com determinadas máquinas binárias de aparelhos de saber-poder e o seu respectivo processo de formalização de palavras de ordem que devem ser transmitidas sem nenhuma espécie de ruído. Seriam, propriamente, as máquinas binárias da representação, em que os sujeitos somos situados, de acordo com nossos rostos produzidos e identificados ao bem ou ao mal, ao normal ou ao patológico, ao possível ou ao inapreensível. É, propriamente, o campo simbólico que viabiliza as aberturas à dúvida e, por que não dizer, à transgressão. Mas deixemos marcado, é, exclusivamente, pela presença indissociável dos circuitos R-S-I que o rosto aparece como acontecimento histórico e discursivo. Dito de outra maneira: é pela condição de identificação (por semelhança ou dessemelhança) tornada possível pelo imaginário que passamos ao plano das representações, cuja análise só se faz efetiva pela presença do simbólico que, a depender de como se transforma em ato (como *corte* de uma síntese, de uma imagem, de um rosto), pode fazer emergir o real como possível – exatamente como aquilo que, do simbólico, se pode enunciar.

Kemper nos apresenta o único modo de passar ao ato o impossível: o assassinato da própria mãe. Vejamos algo que descreve essa passagem:

Num certo dia, resolveu que era hora de cometer seus últimos crimes. Pegou um machado, subiu vagorosamente as escadas em direção ao quarto da mãe, abriu com cuidado a porta e admirou Clarnell, que dormia pacificamente. Aproximou-se e ajoelhou ao lado da cama. Observou-a por um tempo, lembrando mais um pouco o quanto a tinha amado e o quanto fora rejeitado por ela. Ed ficou em pé. Pegou o machado com as duas mãos e decapitou sua mãe de um só golpe. Ela jamais soube o que a atacou. Então, num ritual enlouquecido, deu vazão aos seus desejos. Estuprou o corpo sem cabeça até saciar-se por completo. Mas, como sempre, os gritos dentro de sua cabeça voltaram. Ed ouvia ainda os gritos dela por todo o lado. Desceu até a cozinha e pegou uma faca afiada. Subiu as escadas de dois em dois degraus, rápido, com pressa, antes que os gritos o enlouquecessem. Pegou desajeitadamente a cabeça da mãe no colo, e arrancou rapidamente todas as suas cordas vocais. Finalmente os gritos pararam de atormentá-lo (CASOY, 2017, p. 229).

O *modus operandi* dos crimes cometidos por Kemper envolvia decepar as cabeças das mulheres assassinadas e fazer sexo com os corpos *sem rosto*, como se, assim, pudesse haver uma dessubjetivação da vítima. Sem o rosto, aquele corpo não ocupa mais a mesma posição subjetiva. Está, de algum modo, desidentificado e despossuído. Kemper decidiu que mataria sua mãe porque caso contrário não haveria fim no seu desejo de assassinar outras mulheres. Em seu processo, Kemper afirmou publicamente que o tempo todo estava matando a própria mãe e que tudo terminou quando ele a assassinou.

A descrição feita por Casoy a partir dos seus estudos sobre *serial killers* nos aponta em Kemper, logo de início, algo que nos soa como expressão própria do impossível: a morte como um real inapreensível. Os enigmas que a morte suscita e o prazer que se obtém ao decifrá-los estão na história da humanidade. E quanto mais resistente a decifração, mais longe o enigma nos leva. Se a morte de si próprio é compreendida como enigmática na medida em que nenhum de nós a pode conceber, prever ou evitar, a morte do outro, ao contrário, pode ser planejada, desejada e efetuada.

Compreender razões pelas quais alguém tem como desejo a morte de um outro determinado (ou, em muitos casos, não tão determinado assim) tem implicado, há mais de um século em pesquisas empreendidas por diferentes ciências, passando pelas Humanas, Sociais, Psicológicas e Psicanalíticas e, cada vez com mais afinco, pelas Genéticas e Neurobiológicas. Eis mais um aspecto diante do qual não podemos nos furtar de observar: múltiplas cabeças em frente à esfinge do assassino, na tentativa de decifrá-lo sob a hipótese de serem devoradas.

Kemper foi avaliado pelo discurso psiquiátrico e psicológico, policial e jurídico e, não menos importante, pelo discurso midiático e social. Tornou-se, em 2017, personagem importante na série de televisão norte-americana *Mindhunter*, e não menos importante para os estudos criminológicos do FBI sobre assassinos em série. Em entrevista compilada pelo documentário *Serial Killers*<sup>20</sup>, episódio com seu nome, Kemper afirma a razão pela qual assassinou as colegas:

Minha frustração, minha incapacidade de me comunicar socialmente, sexualmente [...]. Por isso comecei a dar caronas [...]. Tinha uma arma no carro, escondida, e esse desejo, essa fúria terrível, esse sentimento me comendo por dentro. Eu podia sentir aquilo consumindo minhas entranhas, essa paixão fantástica. Aquilo estava me esmagando.

---

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SMEWLDxI2ZY>

O que Kemper chama de incapacidade de se comunicar e o modo como não pode nomear o “sentimento que o come por dentro”, precisando valer-se de um pronome indeterminado – “aquilo”, faz com que pensemos no registro do Real lacaniano, ou da coisa freudiana, o *das Ding* de Freud (1950), algo que causa o desejo, mas que não se pode facilmente acessar, trata-se de algum resíduo que foge de ser julgado, uma condição que escapa a toda e qualquer delimitação objetiva da subjetividade. Há, neste sentido, algo que não equivale a representação. São *as palavras e as coisas* sem correspondência imediata, algo que escapa à representação.

Mas a história das ações e regulações que, por exemplo, um documentário como o citado produz e reimprime acerca do assassino psicopata através de suas estratégias e táticas específicas garantem a visibilidade e a dizibilidade dos saberes que delimitam esse sujeito na esfera da desordem jurídica, moral e social. De fato, essa nos parece uma problematização de condição importantíssima: como o Real como impossível passa ao campo simbólico de visibilidade ou como o real factual é representado pela composição dos quadros de imagem pondo em foco o sujeito criminoso que é o que aprendemos a conhecer na história? Existe, de fato, alguma realidade no acontecimento apreendido como real ou a representação dessa realidade acontece em outras cadências de representação de novas realidades inventadas?

Próximo ao fim de sua vida, Foucault escreve que parte de seu objetivo “[...] foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 231). Eis um possível ponto de articulação entre Foucault e Lacan: uma pesquisa sobre a relação do sujeito com o saber e a verdade.

[...] nós descobríamos que a filosofia e as ciências humanas viviam sobre uma concepção muito tradicional do sujeito humano, e não bastava dizer, ora com uns, que o sujeito era radicalmente livre e, ora com outros, que ele era determinado por condições sociais. Nós descobríamos que era preciso procurar libertar tudo que se esconde por trás do uso aparentemente simples do pronome “eu” (je). O sujeito: uma coisa complexa, frágil, de que é tão difícil falar, e sem a qual não podemos falar (FOUCAULT, 2002, p. 330-331).

Algo então no sujeito do conhecimento (o assassino que pesquisamos, por exemplo), que é propriamente o sujeito que desconhece algo em si, deve escapar aos

discursos dos universais. Foucault propõe que a Psicanálise se apresenta de modo diverso das ciências que visavam um projeto positivista de serem verdadeiramente científicas. A Psicanálise, segundo Foucault, se mantém próxima de uma função de *contraciência* e isso estava relacionado ao fato de que enquanto as outras ciências vão ao encontro da representação, a psicanálise avança justamente para transpor o espaço do representável, em direção à função da linguagem e da significação no interior das práticas discursivas. Assim, a Psicanálise

[...] avança para transpor a representação, extravasá-la do lado da finitude e fazer assim surgir, lá onde se esperavam as funções portadoras de suas normas, os conflitos carregados de regras e as significações formando sistema, o fato nu de que pode haver sistema (portanto, significação), regra (portanto, oposição), norma (portanto, função) (FOUCAULT, 1999, p. 518).

Podemos dizer que na experiência posta por Ed Kemper, ou pelo assassino em série tomado como subjetividade, tal qual na própria experiência da loucura, aparece uma impossibilidade do conhecimento científico, haja vista a singularidade do sentido para o indivíduo e a impossibilidade do laço social pela fantasia ou pelo delírio, pelo fato de que o saber que está em jogo nesse tipo de experiência não serve para todos e não se insere em um universal autorizado à normalidade, ao normativo e ao padrão.

Há algo no rosto que não se pode acessar, pois que esse rosto parece mesmo se desfazer, se desvanecer, se esvair, a cada instante, neutralizado pela (in)ação de uma cabeça que só faz pensar (afirmar, produzir) a sua própria (in)capacidade de fazer sentido, de ter um nome, de ser um rosto definido e definitivo, identificado e identificável na paisagem. Algo está lançado fora daquele lugar e o que resta, o que sobra na paisagem é antes, uma cabeça, uma voz sem boca, puro discurso vindo de tantas partes, uma possessão. Por meio do rosto que expressa o que não se sabe, pode-se pensar que toda essa narrativa não deixa de ser, em si, pura ficção. A máquina está pelo avesso e sem memória.

## **5.2 Mais aberturas para pensar o crime e o assassino**

Revisitando o percurso iniciado em nosso primeiro capítulo sobre a arqueogenealogia do sujeito assassino, a discussão sobre quem é o criminoso que apoia na operação que faz diferenciar o normal e o patológico – estudos empreendidos por

Canguilhem – e que teve seu ápice na obra de Foucault sobre os anormais, traça a origem histórica e política da noção de *monstro* e da lógica do crime nos saberes jurídicos. O conceito de *monstro* está, então, relacionado ao assassino psicopata, que passa a ser classificado e catalogado pelo discurso da perícia psiquiátrica que funciona como discurso da verdade (TENDLARZ; GARCIA, 2013).

Em 1950, em um trabalho intitulado “Introdução teórica às funções da Psicanálise em criminologia<sup>21</sup>”, Lacan demonstra de que modos o tratamento e a penalização do crime dependem da estrutura de poder estabelecido. Neste trabalho, Lacan, a partir de uma série de referenciais teóricos, busca delinear de que modo a Psicanálise pode contribuir no terreno criminológico. O texto nos orienta não somente sobre uma clínica do ato criminoso, mas coloca à prova, ao mesmo tempo, a necessidade de introduzir em Psicanálise o conceito de responsabilidade.

Lacan dá grande ênfase à Psicanálise como um meio de ampliar os campos de análise possíveis em relação ao criminoso, dizendo que só ela, “por saber como revirar as resistências do eu, é capaz de libertar a verdade do ato, comprometendo a ele a responsabilidade do criminoso, através de uma assunção lógica que deverá conduzi-lo à aceitação de um justo castigo” (LACAN, [1950] 1998. p. 129). Isso significa que neste modo de olhar o criminoso, poderia existir a possibilidade de emergência de uma constituição subjetiva outra a partir de um mecanismo de desrostificação do assassino psicopata: a escapar das linhas que o fazem figurar como o sujeito acima de qualquer suspeita e, no mesmo ato, das que o tornam objeto dos saberes médico-jurídicos que o delimitam a subjetividade como tal. Essa constituição subjetiva outra estaria ancorada, tomando como norte o foco dos textos lacanianos a respeito da criminologia, na noção de responsabilização do sujeito criminoso pelo seu ato, sendo essa a via pela qual o homem se faz reconhecer em relação aos seus semelhantes (LACAN, [1950] 1998). Somente por meio dessa responsabilização seria possível considerar, de fato, o lado humano que habita

---

<sup>21</sup> Serge Cottet (2008) é quem demarca que tal trabalho faz parte do período “sociológico” de um Lacan pré-estruturalista, período que se situaria entre os anos de 1938 e 1953. No texto em questão, há o eco de “Os complexos familiares na formação do indivíduo” (1938/2003), bem como de uma inspiração durkheimiana. Ademais, não podemos nos esquecer de que a conferência citada foi escrita no contexto pós Segunda Guerra Mundial, período em que houve um significativo aumento da delinquência na Europa em razão de sua desestruturação econômica e social. Todos esses elementos estão no pano de fundo de uma rica discussão na qual Lacan, ainda que pontualmente, faz o uso direto do termo “psicopatia”.

o monstro, o nos levaria a dizer com Lacan que se irrealizamos o crime, não desumanizamos o criminoso” ([1950] 1998, p. 131).

Há dois momentos principais no texto nos quais Lacan faz o uso dos termos psicopata e psicopatia:

1. Reencontramos, pois, as fórmulas límpidas que a morte de Mauss traz de novo à luz de nossa atenção: as estruturas da sociedade são simbólicas; o indivíduo, na medida em que é normal, serve-se delas em condutas reais; à medida que é psicopata, exprime-as por condutas simbólicas. Mas é evidente que o simbolismo assim expresso só pode ser parcelar, ou, quando muito, pode-se afirmar que ele marca o ponto de ruptura ocupado pelo indivíduo na rede das agregações sociais. A manifestação psicopática pode revelar a estrutura da falha, mas essa estrutura só pode ser tomada por um elemento na exploração do conjunto (LACAN, 1950/1998, p. 134).

2. Se nossa experiência com os psicopatas levou-nos à articulação da natureza com a cultura, nela descobrimos essa instância obscura, cega e tirânica que parece ser a antinomia, no polo biológico do indivíduo, do ideal do Dever puro que o pensamento kantiano coloca como contraparte da ordem incorruptível do céu estrelado. Sempre pronta a emergir da desordem das categorias sociais para recriar, segundo a bela expressão de Hesnard, o Universo mórbido da falta [faute], essa instância só é apreensível, contudo, no estado psicopático, isto é, no indivíduo (LACAN, [1950] 1998, p. 138).

Não nos parece inapropriado dizer que Lacan trata o psicopata de um modo bastante particular. Acreditamos que ele não fala do psicopata do modo psicopatológico (como Kurt Schneider<sup>22</sup> o fez), tampouco de um modo generalista. É possível pensar que Lacan, ao se referir ao indivíduo psicopata, ele o faz a partir de algumas premissas, entre

---

<sup>22</sup> Em sua *Psicopatologia clínica* ([1948] 1968), o psiquiatra alemão faz uma sistemática descrição das chamadas “Personalidades psicopáticas” e, mais que uma descrição, Schneider visa traçar diversos tipos psicopáticos. Ainda que o autor busque alcançar uma “caracterologia” ou uma “tipologia pura” das personalidades psicopáticas, ele descarta de antemão essa possibilidade, alegando que “sempre restam espaços clinicamente vazios e construídos apenas por exigências do sistema, nos quais nenhum tipo psicopático concreto e vivo pode se enquadrar” (SCHNEIDER, [1948] 1968, p. 46). Desse modo, Schneider alerta que o seu trabalho visa uma “tipologia não-sistemática” dos psicopatas. O autor complementa essa idéia dizendo que há uma série de tipos de personalidades psicopáticas que não podem ser comparadas umas com as outras. Schneider aponta que, entre elas, há inúmeras e variadas combinações, não sendo, portanto, tipos puros e fechados. Kurt Schneider inaugura não só os estudos criteriosos a respeito da psicopatia, como também um novo modo de a perceber. Schneider tem o mérito de inserir a psicopatia no campo propriamente dito da psicopatologia e da psicologia. Antes de seus esforços, a psicopatia estava relegada ao campo dos julgamentos valorativos e moralistas, vigorando a noção de que ela era uma degenerescência moral.

elas, a de que *o psicopata é um criminoso e de que o crime por ele perpetrado é carregado de um profundo simbolismo.*

Lacan inicia o tópico “Do crime que exprime o simbolismo do supereu como instância psicopatológica: se a psicanálise irrealiza o crime, ela não desumaniza o criminoso” nos falando acerca do simbolismo que todo crime carrega, sendo impossível dissociá-lo, desde Freud, da culpa. Lacan chega a dizer que uma das contribuições mais valiosas que Freud nos deu foi a de nos revelar que com “a lei e o crime começavam o homem” (LACAN, [1950] 1998, p. 131). A ideia de que uma instância como o supereu é herdeiro do complexo de castração, a partir de cuja resolução o sujeito aprende que não pode tudo, não é lacaniana, e sim, freudiana. Contudo, Lacan visa sublinhar que o supereu está longe de ser apenas uma instância censora e reguladora que nos orienta a agir de um modo moral. Lacan tem o intuito de frisar aquilo que também fora forjado por Freud, ou seja, de que o supereu possui um aspecto mórbido, possui raízes na *pulsão de morte* e que, em função disso, pode empurrar o homem às paragens do *mal*. É ao delinear esse aspecto pulsional do supereu que Lacan delimita a ideia de “crimes do supereu”.

Lacan, ao dizer que todos nós somos obrigados a reconhecer e a assentir à existência da lei, não sendo-nos permitido desconhecê-la, afirma que o criminoso, à medida que reconhece a lei e sabe que à sua transgressão está atrelada uma punição, estaria, de fato, procurando um castigo devido. Para Lacan, portanto, os crimes do supereu são aqueles que revelam um caráter que força a sua execução, são crimes que exprimem uma força, ou melhor, uma coação a qual o sujeito é incapaz de resistir. Tais crimes são executados como que por meio de um empuxo à transgressão, como se o indivíduo fosse impelido a fazê-lo. Tal coerção, entretanto, o levaria a uma punição que de alguma maneira apaziguaria esse impulso incontrolável.

“Tenho o direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciar” (LACAN, 1988. p. 780). É assim que Lacan enuncia a máxima perversa, proposta em uma vertente sadiana, “que propõe ao gozo sua regra, insólita ao se dar o direito, à maneira de Kant, de se afirmar como regra universal” (p. 781). Uma afirmação como essa nos convoca a pensar e problematizar, cada vez mais, aspectos relacionados a subjetividades perversas e o quanto seus modos de existência podem tocar os níveis da perversidade quando nos deparamos com crimes aversivamente cruéis como os que estão comumente associados aos assassinos em série, por exemplo.



Mas afirma Alain-Miller (2008): “*Nada é mais humano que o crime*”<sup>23</sup>. O que parece mais inumano foi reintroduzido no humano por Freud. Nesse sentido, o crime desmascara algo próprio da natureza humana. O humano pode traduzir-se, precisamente, pelo conflito entre as duas vertentes da lei e do gozo. Acontece que o assassino psicopata está desprovido deste conflito.

Na primavera e no verão de 1997, o Japão foi surpreendido por uma série de crimes hediondos. Em uma manhã de maio, na cidade portuária de Kobe, testemunhas encontraram uma cabeça decapitada de um menino com deficiência mental, de onze anos, que estava desaparecido há vários dias. Dentro da boca, havia uma mensagem que dizia: “[...] vamos começar um jogo. Policiais, vocês podem me deter? Desejo desesperadamente ver pessoas morrendo. Acho divertido matar pessoas. Um julgamento sangrento é necessário pelos meus anos de grande amargura (p. 135).

Em 1999, um paquistanês rico chamado Javed Iqbal, foi espancado por dois garotos brutalmente. Ao relatar à polícia, foi ignorado e acusado de sodomia. Iqbal decidiu vingar-se do “mundo que o odiava” e jurou matar cem crianças. Nos seis meses seguintes, cumpriu a promessa e, apresentando o registro meticuloso de suas vítimas, com suas idades, nomes e idades, entregou-se à polícia afirmando: “Eu poderia ter matado quinhentos, isso não era um problema. Mas a promessa que fiz foi de matar cem crianças e não queria quebrá-la. Minha mãe tinha chorado por mim. Eu queria que cem mães chorassem por seus filhos”.

Tendo circunstanciados os crimes e criminosos acima, podemos enfim elucidar o que Lacan diz no primeiro momento em que faz menção ao psicopata: “as estruturas da sociedade são simbólicas; o indivíduo na medida em que é normal, serve-se dela em condutas reais; na medida em que é psicopata exprime-as por condutas simbólicas” (p. 174). A partir de tal suposição, Lacan busca demonstrar que o psicopata possuiria um *simbolismo autônomo* que então ousamos associar à *zona indeterminada de passagem* que o rosto desse sujeito produz como efeito de sua transição entre o duplo rostificado.

Aqueles de uma subjetividade produzida nos conformes morais e legais, portanto, seguiriam as normas simbólicas da sociedade de uma maneira que poderia ser

---

<sup>23</sup> Intervenção de Jacques-Alain Miller em comentário sobre o livro de Silvia Elena Tendlarz e Carlos Dante García *A quem o assassino mata?* Psicanálise e Criminologia, realizada em uma mesa redonda em 29 de abril de 2008, no Anfiteatro da Faculdade de Direito de Buenos Aires.

compreendida por quem quer que seja, uma vez que não escamoteiam uma espécie de universo particular. Condutas reais, aqui, podem ser compreendidas como condutas inteligíveis e lógicas; condutas claras de um universalismo subjetivo do rosto autorizado à civilidade. O psicopata, por sua vez, apresenta uma singularidade inequívoca no ato psicopático, mais precisamente em seu rosto assassino. O crime seria o grande revelador de um universo singular e dessocializado. Desse modo, o psicopata age de um modo que não pode ser apreensível para todos e, por isso, seu rosto pode burlar o sistema *muro-branco – buraco negro*, conseguindo estar entre aqui e acolá, uma vez que suas ações camuflariam algo particular e velado, um universo que seria acessível somente por meio do seu aparecimento nos moldes expressivos do monstruoso, enredado em meio aos nós de uma rede mnemônico-discursiva que o nomeia, delimita e reconhece.

## 6 À GUIZA DE CONCLUSÃO

*O cérebro deve cair, ou seja, deve-se abandonar doentio e infeccioso modo de representar, julgar e sistematizar a realidade, o conhecimento e a vida.*

ARTAUD

(porque)

*Não há pontos de vista sobre as coisas. As coisas e os seres é que são pontos de vista.*

DELEUZE

Chegar às últimas considerações desta tese é, de alguns modos, impressionante e assustador (mas atenhamo-nos, justamente, às reflexões próprias ao trabalho de escrita). Ao tomarmos como proposta conhecer o rosto do assassino psicopata entre os trajetos de memória na produção da sua (in)visibilidade subjetiva, nos deparamos com *talvez* – num significante bem marcado, destacado, iluminado! – todo tipo de imagem e de semblante, menos com o rosto propriamente humano, ou, para melhor dizer, com o rosto vivo. Evidentemente, ao nos embasarmos na filosofia deleuze-guattariana para pensar o rosto em meio às máquinas de rostificação, intuitivamente prevíamos tratar-se da ausência de qualquer naturalização apriorística. No entanto, o desejo do pensamento e da escrita era de que o rosto fosse o ponto de partida – e de chegada, e não as imagens.

Expliquemos melhor. De certo, tudo isso até aqui reside no rosto, mas o rosto que vemos é resultante de cálculos cujas unidades e elementos são, em absoluto, intercambiáveis e imprevisíveis, embora, ao mesmo tempo, determinados e circunscritos pela história e pelo discurso, nas tramas da memória tomando forma nos campos das (in)visibilidades. A equação não é nada simples. Do rosto, o que vemos são imagens, porque vemos com as nossas lentes de uma realidade subjetiva tão íntima quanto múltipla, porque tais imagens, quadros de onde vazam as rostidades, têm a tarefa de uma representação e nos obrigam a olhá-las – o que, de imediato, já nos afasta do poderia ser, em seu real – impossível –, o rosto.

Em seu duplo rostificado, o assassino acima de qualquer suspeita, ao ser olhado em foco, nos permitiu pensar o rosto a partir de grandes engrenagens do sistema *muro branco – buraco negro* da máquina de rostificação para que esta desempenhe seu funcionamento: a história, o discurso e a memória. Mergulhar em uma genealogia da moral sobre o crime e a lei que nos atravessa enquanto sujeitos sociais e que fala através

de nós, nos permite alguma emancipação diante da própria alienação da nossa constituição subjetiva – e não somente do sujeito em questão. Essa, fatalmente, não é leitura leve que se ponha como conclusão, sabemos. Mas cá estamos às voltas com algo que nos foi, desde as primeiras, pontuado: se o assassino psicopata acima de qualquer suspeita está entre nós e, considerando-nos em condições legal, normal e socialmente aceitáveis também acima de qualquer suspeita, todos somos suspeitos. Todos suspeitos, pelo menos! – o que significa que, em seu grau máximo, todos assassinos(!?).

Freud, em “A responsabilidade moral pelo conteúdo dos sonhos<sup>24</sup>” propôs uma reflexão sobre os sonhos de natureza imoral. Segundo Alain-Miller,

Acontece de, num sonho, sermos um assassino, matarmos, violarmos e fazermos coisas que no mundo da realidade mereceriam castigos severos previstos pela lei. Se colocarmos a pergunta sobre se devemos assumir a responsabilidade dos sonhos imorais, Freud responde que sim. Analiticamente, o imoral é uma parte de nosso ser. Freud considera que toda consciência moral e a elaboração teórica e prática do discurso do direito são reações ao mal que cada um percebe em seu caso. O direito é uma formação reativa que resulta do mal presente em cada um, quer dizer, primeiro há em cada um esse mal. Isso implica aquilo que se pôs em evidência a partir do século XVIII e, sobretudo, desde o século XIX: a fascinação pelo grande criminoso (ALAIN-MILLER, 2008, p. 3).

Ao nos debruçarmos sobre a questão do acontecimento considerando a perspectiva foucaultiana da infâmia do assassino e desenvolvermos com mais dedicação à classe perturbadora de criminosos a que correspondem os assassinos psicopatas, desde o primeiro capítulo já tratávamos, mesmo sem deixar pistas disso, da condição de tocar no que Lacan vem a chamar de *extimidade*<sup>25</sup> (oposta à intimidade na exata medida em que coincide com ela), subvertendo – ao negatizar, como em um filme fotográfico, a imagem

<sup>24</sup> Segunda parte do texto “Algumas notas adicionais à interpretação dos sonhos como um todo”, de 1925.

<sup>25</sup> Podemos pensar *extimidade* como o correlato lacaniano do conceito freudiano de *infamiliar*. O artigo de Freud com esse termo (Das Unheimliche, de 1919) não por acaso começa com uma longa análise linguística e etimológica da palavra unheimlich. Freud transcreve longas citações de diversos dicionários; especula sobre palavras equivalentes em línguas estrangeiras, como o latim, grego, inglês, francês, italiano, português, árabe e hebraico; compara diferentes dicionários, para finalmente concluir essa primeira parte de seu artigo com a ideia de que “heimlich” é uma palavra cuja evolução semântica ruma em direção à ambiguidade, terminando por coincidir com seu oposto. Nesse caso, o prefixo “un-”, morfema que denota oposição e que faz parte da composição de antônimos, parece funcionar com outra lógica. É a esse exercício que se consagra o texto de Freud. Mais ou menos do mesmo modo, podemos dizer que a topologia proposta por Lacan para a “extimidade” é homóloga a essa. Aquilo que é mais exterior e, no entanto, mais interior; que está mais longe e, contudo, mais perto; que é mais estranho e ao mesmo tempo mais familiar, dá-nos uma mostra do que está em jogo na complexa relação entre intimidade e extimidade. A extimidade é oposta à intimidade na exata medida em que se opõe e coincide com ela.

judaico cristã de Deus – aquele que “está no meio de nós”. Perguntemo-nos, acima de qualquer suspeita, quem está no meio de nós? Quem somos nós?

Essa constatação, sentimos, é uma espécie de ferida e de fratura no que pensamos ser nosso e nos deflagra a dificuldade para aceitar essa extimidade como nossa justamente porque ela se revela como “o elemento do real que traz consigo as marcas do horror” (MILLER, 2010, p. 17).

Uma leitura histórica do assassino psicopata, enredada entre a memória e o discurso – e, mais adiante, em nosso último capítulo, feita também com o olhar da psicanálise –, buscou acercar-se muito mais da posição subjetiva desse *personagem* do que de qualquer condição criminológica (e utilitarista) de sua ação mortífera. Essa leitura nos permite compreender lugares por entre os quais essa posição subjetiva do assassino psicopata acima de qualquer suspeita circula: ante aos saberes psiquiátrico e jurídico e aos desdobramentos que daí decorrem.

As discursividades que deixam circular o enunciado em torno do assassino psicopata promovem um modo de subjetivação que se faz por meio de práticas objetivadoras, de onde consideramos que é possível observar regularidades no revelar desse sujeito, nos moldes como ele nos é apresentado ao tomar o rosto como suporte, na perspectiva de sua existência material e histórica que, em dadas condições de possibilidade de emergir no campo social, se põe acionada pelas redes de memória. O rosto assassino deflagrado de um psicopata denunciado como procurado e anunciado como culpado que vemos é, retroativamente, o rosto que aprendemos a supor, sobre o qual elaboramos técnicas de saber, ao qual recorreremos para afirmarmo-nos, todos, como sujeitos de alguma ordem no discurso e na história.

Dentre as pequenas conclusões que elaboramos, gostaríamos de destacar o fato de que enquanto cartografamos o rosto do assassino psicopata acima de qualquer suspeita, encontramos, nos trajetos feitos pela memória, a emergência do seu duplo pertencimento subjetivo. Eis, em definitivo, uma das constatações que nos surpreende: sermos parte dessa constituição. O assassino psicopata figura em domínios associados de memória, nos nós de uma rede em que materialidades diversas fazem circular os modos de enunciar essa subjetividade e tornar visível essa existência monstruosa. Mas ele está onde não vemos justamente por que tem no rosto a imagem com a qual identificamos quem somos.

Se seguirmos este fluxo de pensamento, veremos que, em realidade, o assassino psicopata, em sua perversão declarada e então visível, descortina e suprime os véus do seu duplo, ocupado pelo dito normal, *homem de bem*. Um belíssimo trabalho que tivemos

oportunidade de conhecer enquanto produzíamos esta tese, intitulado “A quem o assassino mata? O *serial killer* à luz da criminologia e da psicanálise”, apresenta um fragmento nesse mesmo viés de análise que estamos a fazer e que é quase insuportável de ser lido. Os psicanalistas Silvia Elena Tendlarz e Carlos Dante Garcia, autores do livro, analisam, em um tópico sobre perversos, o assassino Jeffrey Dahmer, canibal que inspirou o personagem do conhecido Hannibal Lecter. Miller, ao pensar os fundamentos da perversão e sua relação com a perversidade, afirma que a fascinação pelo grande assassino se deve ao fato de que, de certo modo, ele realiza um desejo presente em cada um de nós: ainda que seja insuportável pensá-lo, de alguma maneira, são sujeitos que não retrocederam frente a seu desejo (MILLER, 2001).

Entendemos que nosso trabalho em torno do rosto do assassino psicopata acima de qualquer suspeita apresenta condições que tornam viáveis aberturas analíticas – nos campos da análise do discurso e também da psicanálise (a partir da qual pretendemos seguir cartografando tais subjetividades em um estágio sequente de pós-doutorado), haja vista o entendimento de que em tais análises estão situadas possíveis elaborações entre as produções de *verdade* sobre o assassino, nas redes de memória, entre a história e o discurso, e o *real* a que equivale o impossível e o inominável dos crimes de assassinato. Saberes e poderes, quaisquer que sejam e por mais fundamentais em que consistam, discursos e narrativas, abrangentes e ampliados, não conseguem recobrir o Real, afinal, toda verdade é função circunstanciada de uma determinada perspectiva e vontade, é cheia de *buracos negros* que só nos servem de captura subjetiva, que delimita, nominaliza, classifica e, em projeções concomitantes com os *muros brancos*, torna visível o sujeito porque o rostifica. Mas para o real, o que se abre e nos traga, quando se trata de dizer, somente, só faz semblante.

O agalmático assassino psicopata, quando da sua visibilidade é trazido dos recônditos da memória engrenada nas verdades que o subjetivam, aparece, enfim, como resto. Esse lugar de qualquer rostificação, inclusive por meio das pretensões científicas, decididamente objetiva o crime e o criminoso, rebaixando-o da condição humana e destituindo-o da sua subjetividade. Por mais presunçosa que possa parecer essa intenção de jogar nova luz nas análises, este trabalho também é feito dela. Ao final (temporário) desta escrita, o desejo é de uma análise que se faça prática de desvio: do discurso objetificante dos saberes sobre responsabilidades legais e morais às possibilidades desterritorializadas onde se possa saber muito mais das posições subjetivas. De todos nós!

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais** – DSM-5; tradução: Maria Inês Corrêa Nascimento [et al.]; revisão técnica: Aristides Volpato Cordioli [et al.]. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ARASSE, D. **On y voit rien**. Paris, Denoël, 2000.

ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (orgs). **História da vida privada: da renascença ao século das luzes**. Vol. 3. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro; rev. téc. Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Rev. Téc. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papirus Editora, 1995.

BALÁZS, B. A Face do Homem. In: XAVIER, I.(org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 92-99

BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2002.

BELTING, H. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista Ghrebh**, v. 1, n. 8, p. 32-60, 2006.

BIAGI-CHAI, F. **Le cas Landru à la lumière de la psychanalyse**. O caso Landru à luz da psicanálise. Prefácio de Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions Imago, 2007.

CANDIOTTO, C. **Foucault e a crítica da verdade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Curitiba: Champagnat, 2010. (Coleção Estudos Foucaultianos, 5 / Coordenador Alfredo Veiga-Neto).

CASOY, I. **Arquivos serial killers: Louco ou cruel? E Made in Brazil**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

COTTET, S. **Criminologie lacanienne**. Mental, Revue Internationale de Santé Mentale et Psychanalyse Appliquée, FEPP, n.21, p.17-37, 2008.

COURTINE, J-J; HAROCHE, C. **Histoire du visage**. Paris: Payot, 1998.

COURTINE, J-J. Os deslizamentos do espetáculo político. In: **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. Org: Maria do Rosário Gregolin. São Carlos: Ed. Clara Luz, 2003.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do discurso político**. Derivas da fala pública. Organização, seleção de textos e tradução de Nilton Milanez e Carlos Félix Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2006.

\_\_\_\_\_. O corpo inumano. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G.. **História do corpo: da renascença às luzes**. Vol.1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a.

\_\_\_\_\_. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário (Org). **Análise do discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008b. p. 11-19.

- \_\_\_\_\_. **Análise do discurso político**. O discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia Volume 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Invenção da histeria**. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière (1982). Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DOYLE, A. C. **As aventuras de Sherlock Holmes**. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 2004a.
- \_\_\_\_\_. **Vídeo, cinema, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- FARGE, A. **Lugares para a história**. São Paulo: Autêntica, 2012.
- FERNANDES, C. **Literatura em Foucault: lugares da Análise do Discurso**. Signótica Especial, n. 2, 2006.
- FOUCAULT, M. Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps. (Entrevista com Lucette Finas). In: **La Quinzaine Littéraire**, n. 247, 1977, p. 1-15.
- \_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1985a.
- \_\_\_\_\_. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres e técnicas de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985b.
- \_\_\_\_\_. **História da Sexualidade III: O cuidado de si**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985c.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- \_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- \_\_\_\_\_. Subjetividade e Verdade. In: \_\_\_\_\_. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.
- \_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Os Anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- \_\_\_\_\_. **Dits et écrits**. Vol. 2: 1976- 1988. Paris: Gallimard, 2001b.



\_\_\_\_\_. Prefácio à Transgressão. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001c.

\_\_\_\_\_. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau, 2003a.

\_\_\_\_\_. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche, Freud e Marx**. In: \_\_\_\_\_. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Ditos e Escritos. Vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003c.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. A evolução da noção de indivíduo perigoso na Psiquiatria Legal do século XIX. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

\_\_\_\_\_. **História da Loucura na Idade Clássica**. 7a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004c.

\_\_\_\_\_. **La peinture de Manet**. Michel Foucault, un regard. Sous la direction de Maryvonne Saison. Paris: Traces Écrites, Seuil, 2004d.

\_\_\_\_\_. O que são as Luzes? In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2006a.

\_\_\_\_\_. A prisão em toda parte. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos VI: Estratégias de Poder-Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Rio de Janeiro: Graal, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Do governo dos Vivos**. Curso no Collège de France, 1979-1980. Tradução, transcrição, notas e apresentação de Nildo Avelino. Rio de Janeiro: Achiamé, 2010.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 25. ed. São Paulo: Graal, 2012.

\_\_\_\_\_. **Filosofia, Diagnóstico do Presente e Verdade**. Ditos e escritos. Vol. X. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014

\_\_\_\_\_. **Malfazer, Dizer Verdadeiro**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

\_\_\_\_\_. **Michel Foucault**. Conversation sans complexes avec le philosophe qui analyse les "structures du pouvoir". **Dits et Ecrits 2**.

FILORDI, A. Foucault e o espetáculo do mundo: notas acerca de uma possível história da subjetividade. In: **Educação e filosofia**. Vol. 23, nº 46. Uberlândia, 2009. p. 189-208.

FONSECA-SILVA, M. C. **Poder-Saber-Ética nos Discursos do Cuidado de Si e da Sexualidade**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007.

FREUD, S. **Totem e tabu**. (1913). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XIII). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

\_\_\_\_\_. (1915). **Reflexões para os tempos de guerra e morte**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. **O infamiliar** / Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia. Trad. Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GIL, J. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: JEFFREY, J. C.; HUNTER, D. I.; GIL, J. **Pedagogia dos monstros** - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GREGOLIN, R. **Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso**: Diálogos; Duelos. São Carlos: Claraluz, 2004.

GUALANDI, A. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

HARE, R. D. **Sem consciência**: o mundo perturbador dos psicopatas que vivem entre nós. Tradução: Denise Regina de Sales. Porto Alegre: Artmed, 2013.

\_\_\_\_\_. **Manual Escala Hare PCL-R**: Critérios para Pontuação de Psicopatia- revisado. Traduzido por Hilda Morana. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

HOLMES, D. S. **Psicologia dos transtornos mentais**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

HUNGRIA, N. **Comentários ao código penal**. v.1, Tomo II, 5. ed., Rio de Janeiro: Forense, 1978.

KAPLAN, H. I.; SADOCK, B. J.; GREBB, J. A. **Compêndio de psiquiatria**: ciências do comportamento e psiquiatria clínica. 7. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

LACAN, J. (1936). Para além do princípio de realidade. In: \_\_\_\_\_. **Escritos** (R. Vera, Trad., pp.77-95). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Kant com Sade. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: \_\_\_\_\_. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. (1953). O simbólico, o imaginário e o real. In: \_\_\_\_\_. **Nomes-do-Pai** (T. André, Trad., pp.11-53). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. (1959/1960). **O Seminário, livro 7**: A ética da psicanálise (Q. Antonio, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. (1966-67/2008). **O Seminário, livro 14**: A lógica do fantasma. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

LAPOUJADE, D. **Deleuze**. Os movimentos aberrantes. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

LAVATER, G. (1808) **L'art de connaître les hommes par la physionomie**. Tome V. Imprimerie de Hardy: Paris, 1978. Gallica Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2100128h.r=Lavater%2C+Johann+Caspar+visage.langPT>. (Acessado em novembro de 2013)

LE BRUN, C. (1727). **L'Expression des Passions**. Autres Conférences, Correspondance Présentation par Julien Philipe. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1978. Gallica Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=Le+Brun%2C+Charles>. (Acessado em dezembro de 2013)

LINS, D.; GADELLA, S. (orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo? Rio de Janeiro:

Relume Dumará, 2002.

LOMBROSO, C. **O homem delinquente**. Tradução Sebastião José Roque. Coleção fundamentos do Direito. São Paulo: Ícone, 2007.

MACHADO, L. A. **Direito criminal**. Parte Geral. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.399-422.

MILANEZ, N; BARROS-CAIRO, C. BRAZ. O dispositivo audiovisual - Percursos de uma construção teórico-analítica. In: FERNANDES JUNIOR, A.; SOUSA, K. M. (org.). **Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade**. Goiânia: Editora UFG, 2013.

MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago. In: NAVARRO, P. (org.). **Estudos do Texto e do Discurso**. Mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 153-179.

\_\_\_\_\_. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, J. B. C. dos (org.). **Sujeito e subjetividades: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009a.

\_\_\_\_\_. Corpo cheiroso, corpo gostoso. In: **Acta Scientiarum**. Language and Culture. Universidade Estadual de Maringá. Volume 31. Number 2, p. 215-222, July-Dec., 2009b.

\_\_\_\_\_. **Estudos do Discurso - Diálogos entre Nietzsche e Foucault**. Vitória da Conquista: Marca de Fantasia, 2010.

\_\_\_\_\_. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Clara Luz, 2011.

\_\_\_\_\_. Pistas e traços do corpo suspeito: Jailton, o estuprador de Itambé. In: GREGOLIN, M. R. V.; KOGAWA, J. M. M. **Análise do Discurso e Semiologia: problematizações contemporâneas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. [p.81-97].

\_\_\_\_\_. A dessubjetivação de Dolores. Escrita de discursos e misérias do corpo-espço 2013. In: FERNANDES JUNIOR, A.; SOUSA, K. M. (org.). **Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade**. Goiânia: Editora UFG, 2013.

NIETZSCHE, F. **O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo**. Tradução [L<sup>U</sup>SEP] Edson Bini Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemmus, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva**. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal**. Tradução Lilian Salles Kump. São Paulo: Centauro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral**. Tradução ed Mário Ferreira dos Santos. Coleção Textos Filosóficos. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

PASOLINI, P. P. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Garzanti, 1981.

PECHMAN, R. M. **Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

- PÉLBART, P. P. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- POE, E. A. **Contos de terror, mistério e morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Os assassinatos da Rua Morgue e outras histórias**. São Paulo: Saraiva, 2009.
- RAWSON, K. **A Serial Killer's Daughter: My Story of Faith, Love, and Overcoming**. Thomas Nelson, 2019.
- REVEL, J. **Michel Foucault: conceitos essenciais. São Carlos: Clara Luz, 2005**.
- \_\_\_\_\_. **Foucault, une pensée du discontinu**. Paris: Fayard, 2010.
- RODRIGUES, N. **As coletividades anormais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939.
- ROTerdã, E. **A Guerra e a Queixa da Paz**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de José Paulo Paes et al. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHNEIDER, K. **Psicopatologia Clínica**. São Paulo, Brasil: Editora Mestre Jou, 1968.
- SCHECHTER, H. **Serial killers**. Anatomia do mal. Tradução Lucas Magdiel. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.
- SLOTERDIJK, P. **Esferas I**. Burbujas. Madrid, Espanha: Ediciones Siruela, S.A., 2011.
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TENDLARZ, S. E.; GARCIA, C. D. **A quem o assassino mata? O serial killer à luz da criminologia e da psicanálise**. São Paulo: Atheneu, 2013.
- TRINDADE, J.; BEHEREGARAY, A; CUNEO, M. R. **Psicopatía: a máscara da justiça**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2009.
- VANIER, A. **Lacan**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.