



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**CAMPUS DE ARARAQUARA**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LÍNGUA PORTUGUESA**  
**CURSO DE DOUTORADO**

GLAUCIA MIRIAN SILVA VAZ

**MICRODIAGRAMA DO FASCÍNIO POR**  
**ASSASSINOS EM SÉRIE:**  
práticas midiáticas e subjetividades



ARARAQUARA – SP  
MAIO/2018

GLAUCIA MIRIAN SILVA VAZ

**MICRODIAGRAMA DO FASCÍNIO POR  
ASSASSINOS EM SÉRIE:**  
práticas midiáticas e subjetividades

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – *Campus* de Araraquara da Unesp como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

**Linha de Pesquisa:** Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria do Rosário F. V. Gregolin

**Bolsa:** CNPq 140905/2014-6

ARARAQUARA – SP  
MAIO/2018

Vaz, Glaucia Mirian Silva

Microdiagrama do fascínio por assassinos em série:  
práticas midiáticas e subjetividades / Glaucia  
Mirian Silva Vaz – 2018  
163 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua  
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio  
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras  
(Campus Araraquara)

Orientador: Maria do Rosário de Fátima Valencise  
Gregolin

1. Assassinos em série. 2. Mídias. 3. Análise do  
discurso. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GLAUCIA MIRIAN SILVA VAZ

# MICRODIAGRAMA DO FASCÍNIO POR ASSASSINOS EM SÉRIE: práticas midiáticas e subjetividades

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara da Unesp como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

**Linha de Pesquisa:** Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dra. Maria do Rosário F. V. Gregolin

**Bolsa:** CNPq 140905/2014-6

Data da defesa: 25/05/18.

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientadora:** **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

**Membro Titular:** **Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes**  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

**Membro Titular:** **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ivânia dos Santos Neves**  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

**Membro Titular:** **Prof. Dr Israel de Sá**  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

**Membro Titular:** **Prof. Dr. Vinícius Durval Dorne**  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

## AGRADECIMENTOS

Sem dúvida, este doutoramento foi realizado por um percurso muito diferente daquele percorrido durante o mestrado: outra configuração de constituição, outros sujeitos, outra instituição, outros modos de enunciar. Algo, no entanto, é certo e recorrente: o caminho nunca é percorrido sozinho. E este é o lugar em que cada amigo, cada familiar, cada colega, cada professor são efetivamente ditos e, assim, postos na ordem de irrupção deste acontecimento acadêmico. É tempo de agradecer.

Início por minha família que, acreditando e apostando em mim, por pressão amorosamente institucionalizada (institucionalmente amorosa), me incitou a realizar o curso. Rede de relações das mais intrigantes que eu poderia conhecer no mundo, a família tem esse caráter de agenciar amor, aconchego, segurança. Tem também o caráter agenciador de demandas, obrigações, incômodos. Os incômodos. Sem eles, a lugar nenhum chegamos porque de lugar nenhum queremos sair. Agradeço, assim, à minha família, agenciadora de mim, essa subjetividade incomodada. Obrigada Fátima, Antônio e Juninho.

Obrigada, Juliana, por ser parte da minha família e minha parceira e por acrescentar um modo a mais nessa maquinaria complexa, não menos bonita. Talvez me arrisque dizer que, em nós, superfície, que nos inventamos nessa relação, o amor se inscreve com cada sorriso seu.

Obrigada, professora Rosário, pela oportunidade, pela paciência, pelas questões maravilhosamente desestabilizadoras, por ser a Gregolin de todos nós, para todos nós, desatados ou não, encantados pelos seus textos, suas aulas, sua postura incentivadora.

Obrigada, professora Luciane, por abrir a porta e me permitir entrar e arriscar. Por ser tão trabalhadora, questionadora e responsiva, nos fazendo compreender a importância do trabalho dedicado.

Obrigada, professor Cleudemar, pelo carinho das críticas duras. Profissional, ético, objetivo, sério. Sempre o respeitei e tudo indica que esse respeito aumenta a cada dia mais.

Obrigada professora Ivânia, pela leitura atenta, pela consideração e respeito com que recebeu minha proposta de pesquisa. Apesar das lacunas e falhas de meu texto, sua generosidade em refleti-las comigo é uma preciosidade.

Obrigada, professores Vinícius e Israel, pela paciência e pelas contribuições valiosas. Cada pontuação, cada pergunta e cada crítica foram incentivos formulados de modo muito profissional e educado. Com vocês, a banca não poderia ter composição melhor.

Obrigada aos colegas de Geada, com quem tive momentos tão ricos de debates e estudos. Em especial, à Juliane Gonzaga, parceira no Geada, amizade das mais queridas em/de Araraquara e exemplo de dedicação sem igual. Obrigada, amiga, você é um “achado” arqueogenealógico!

Obrigada, colegas do Colégio Estadual “Maria Elias de Melo”, em especial à diretora Florecy Pereira Mundim, que me apoiou durante as viagens à Araraquara. Obrigada, ainda, aos novos colegas do Centro de Ensino de Tempo Integral “Polivalente Dr. Tharsis Campos”, pela acolhida e compreensão durante os últimos meses do curso, dias tensos em que me dividi entre as atribuições e responsabilidades como professora e a redação final da tese, os protocolos e a defesa.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara pela oportunidade e respaldo acadêmicos.

Agradeço, ainda, ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa e à Secretaria de Educação, Cultura e Esportes de Goiás pela licença para cursar o doutorado.

VAZ, Gláucia M. S. *Microdiagrama do fascínio por assassinos em série: práticas midiáticas e subjetividades*. 2018. 142 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2018.

## RESUMO

Dado o levantamento da fortuna crítica e da circularidade dos estudos pautados em uma explicação psicologista do fascínio por assassinos em série, esta pesquisa se pauta na compreensão do fascínio como construção discursiva que se dá em práticas midiáticas contemporâneas (mídia jornalística, mídias sociais e franquias culturais). Esta tese tem como objetivo geral traçar um diagrama da relação de forças entre esses diferentes suportes midiáticos. Isto decorre em três objetivos específicos, a saber: positivar as regularidades de surgimento de um regime de enunciados que forma sistematicamente o fascínio por assassinos em série no elemento de um arquivo; evidenciar as regras que incidem na configuração do discurso do fascínio partindo da análise do modo como a mídia jornalística nacional constrói o criminoso célebre e de como as mídias sociais o enunciam como ídolo; evidenciar as regras de emergência do assassino em série como objeto de consumo materializado em produtos de entretenimento como séries de televisão. Pautada na Análise de discurso francesa com a perspectiva arqueogenealógica de Michel Foucault, esta tese visa evidenciar uma ordem discursiva do olhar sobre o assassino em série, ordem esta que remete a uma subjetividade consumidora dessas visualidades/dizibilidades. O *corpus* é composto por séries enunciativas cuja materialidade é imagética e verbal, formuladas em sistemas de distribuição que vão desde a materialidade dos diferentes suportes como a magazine impressa *Veja* e o jornal *O Estadão*, passando pelas postagens na *fanpage Assassinos em Série* do Facebook até o material publicitário da série *Dexter* e da cinematografia da série *Hannibal*. Por fim, esta tese apontou a necessidade de refletir sobre o modo como consumimos a nós mesmos, como sujeitos, já que nos subjetivamos por meio de estratégias midiáticas cuja finalidade é mercadológica. Isso implica refletir sobre a subjetividade pelo viés das práticas consumidoras.

Palavras-chave: Mídias. Assassinos em série. Discurso. Foucault.

VAZ, Glaucia M. S. *Microdiagramme de la fascination par les tueurs en série: pratiques médiatiques et subjectivités*. 2018. 142 f. Thèse (doctorat) - Université d'État de São Paulo, Faculté des Sciences et Lettres d'Araraquara, 2018.

## RÉSUMÉ

Compte tenu de l'enquête de la fortune critique et circularité des études guidées dans un psychologue expliquant la fascination pour les tueurs en série, cette recherche est basée sur la compréhension de la fascination comme une construction discursive qui se passe dans les pratiques médiatiques contemporaines (médias d'information, médias sociaux et les franchises culturelles). Cette thèse vise à dessiner un diagramme de la relation de forces entre ces différents médias. Cela fait suite à trois objectifs spécifiques, à savoir: faire positif les régularités de l'émergence d'un régime établi comment systématiquement la fascination pour les tueurs en série dans un élément de archive; montrer les règles qui affectent la configuration de le discours de fascination basée sur une analyse de la façon dont les médias de nouvelles nationales construit le célèbre criminel et comment les médias sociaux annoncent l'idole; mettre en évidence les règles d'urgence du tueur en série en tant qu'objet de consommation incarné dans les produits de divertissement tels que les séries télévisées. Basée sur l'analyse du discours français avec la perspective archéo-généalogie foucauldienne, cette thèse vise à mettre en évidence un ordre discursif du regard sur le tueur en série, un ordre qui renvoie à une subjectivité consommatrice de ces visibilité/énoncés. Le corpus est composé de séries énonciatives dont la matérialité a image et verbale, formulée dans des systèmes de distribution allant de la matérialité des différents supports tels que le magazine imprimé *Veja* et le journal *O Estadão*, à travers les *fanpage Assassinos em série* de Facebook à la publicité de la série *Dexter* et cinématographie de la série *Hannibal*. Enfin, cette thèse a souligné la nécessité de réfléchir sur la façon dont nous nous consommons, en tant que sujets, puisque nous nous subjectivons à travers des stratégies médiatiques dont le but est le marketing. Cela implique une réflexion sur la subjectivité en face des pratiques de consommation.

Mots-clés: Média. Tueurs en série. Discours. Foucault



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	Capas do jornal <i>Notícias Populares</i> nas décadas de 1960 e 1970	29
<b>Figura 2</b>	Série Enunciativa A	36
<b>Figura 3</b>	Norman Bates, de <i>Psicose</i> (1960)	41
<b>Figura 4</b>	Série Enunciativa B	43
<b>Figura 5</b>	Série Enunciativa C	45
<b>Figura 6</b>	Série Enunciativa H	52
<b>Figura 7</b>	Série Enunciativa I	56
<b>Figura 8</b>	Série Enunciativa J	58
<b>Figura 9</b>	Série Enunciativa K	62
<b>Figura 10</b>	Série Enunciativa L	64
<b>Figura 11</b>	Página oficial da loja online da <i>Showtime</i> : produtos da série <i>Dexter</i>	76
<b>Figura 12</b>	Série Enunciativa M	79
<b>Figura 13</b>	Série Enunciativa N	82
<b>Figura 14</b>	Zéfiros e Clóvis	84
<b>Figura 15</b>	Série Enunciativa O	86
<b>Figura 16</b>	Série Enunciativa P	88
<b>Figura 17</b>	Página inicial do blogue <i>O Aprendiz Verde</i>	93
<b>Figura 18</b>	Série Enunciativa Q	96
<b>Figura 19</b>	Trecho da postagem <i>Serial Killer: O Vampiro de Niterói</i>	98
<b>Figura 20</b>	Coleção pessoal da administradora da <i>fanpage</i> : fotos de Jeffrey Dhamer	100
<b>Figura 21</b>	Tatuagens	101
<b>Figura 22</b>	Camiseta <i>Serial Killers</i>	102

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b>	<i>Mix de produtos Dexter</i>	77
<b>Tabela 2</b>	<i>Mix de produtos Hannibal</i>	77

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O fascínio na mídia de imprensa jornalística em 1970, 1990 e 2014: do monstruoso ao belo.....</b>	<b>26</b>
1.1) Assassinos em série na mídia jornalística.....	27
1.2) Sensacionalismo e <i>fait divers</i> .....	29
1.3) Efeitos e práticas na mídia brasileira.....	31
1.3.1) A maldade da loucura.....	35
1.3.2) A loucura do criminoso.....	44
1.3.3) O monstro no corpo das vítimas.....	50
1.3.4) O corpo do criminoso em evidência.....	54
1.4 Considerações do capítulo.....	66
<b>CAPÍTULO 2 – O fascínio na franquia de mídia: o ícone cultural.....</b>	<b>68</b>
2.1) Assassinos em série da indústria de entretenimento.....	68
2.2) Franquia de mídia como dispositivo.....	70
2.2.1) Da massificação ao nicho.....	72
2.2.2) <i>Mix</i> de produtos.....	75
2.2.3) <i>Fandom</i> : o ídolo como fenômeno na comunidade de fãs.....	80
2.3) O assassino esteta e o homicídio como obra de arte.....	80
2.4) O assassino justiceiro.....	86
2.5) Considerações do capítulo.....	89
<b>CAPÍTULO 3 – O fascínio nas mídias sociais digitais: o ídolo.....</b>	<b>91</b>
3.1) Blogue <i>O aprendiz verde</i> .....	92
3.2) Página/comunidade <i>Assassinos em série</i> do Facebook.....	99
3.3) <i>Serial Killer</i> de Goiânia e os áudios de <i>Whatsapp</i> .....	103
3.4) Considerações do capítulo.....	105
<b>CAPÍTULO 4 – Dos lugares teórico-metodológicos.....</b>	<b>108</b>
4.1) Problematização do objeto de pesquisa.....	108

4.2) Delimitação do <i>corpus</i> .....	110
4.2.1) Função enunciativa.....	111
4.2.2) Arquivo: acúmulo raridade e <i>a priori histórico</i> .....	115
4.3) O discurso: prática e acontecimento.....	118
4.4) <i>Protocolos de leitura</i> .....	121
4.5) Dispositivo.....	122
4.5.1) Positividade e tipos ideais.....	123
4.5.2) Operador concreto de subjetividades.....	126
4.5.3) Cultura da convergência e Indústria Cultural da Escola de Frankfurt.....	127
4.6) Diagrama e arqueogenealogia.....	131
 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	 134
 <b>REFERÊNCIAS</b> .....	 137
 <b>ANEXOS</b> .....	 141
Anexo A: Página do jornal <i>O Estadão</i> digitalizada.....	142
Anexo B: Capa da revista <i>Veja</i> (26 de fevereiro de 1992).....	143
Anexo C: Reportagem <i>A mente do monstro</i> completa digitalizada.....	144
Anexo D: Capa da <i>Veja</i> digitalizada (12 de agosto de 1998).....	150
Anexo E: Reportagem <i>Fui eu</i> completa digitalizada.....	151
Anexo F: Captura de tela da reportagem do <i>Correio Braziliense</i> .....	159
Anexo G: Captura de tela da reportagem d' <i>O tempo</i> .....	160
Anexo H: Captura de tela da reportagem do <i>Jornal Opção</i> .....	161
Anexo I: Captura de tela da reportagem do jornal <i>O Popular</i> (1).....	162
Anexo J: Captura de tela da reportagem do jornal <i>O Popular</i> (2).....	163

## CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

### De como se chegou ao objeto desta tese

Antes de qualquer coisa, é importante fazer uma apresentação do projeto que foi transformado nesta tese bem como do percurso que me levou a refletir sobre a relação entre o fascínio por assassinos em série e o consumo. Durante o mestrado, me ocupei da constituição identitária do matador em série no discurso literário, a partir de enunciados de dois romances de Patrícia Melo. Em *O Matador* (1995) e *Mundo Perdido* (2006), o assassino era um matador profissional, contratado por um grupo de comerciantes importantes que buscavam alguma segurança alternativa à instituição policial e por aqueles que buscavam solução contra a violência urbana através da eliminação de ladrões, estupradores e assassinos. A defesa social via a eliminação da vida dos criminosos foi uma regularidade analisada na dissertação e os enunciados que compunham o *corpus* de pesquisa configuravam o discurso de justificativa para aceitação de um matador profissional que protegesse a sociedade da violação da propriedade privada e oferecesse à comunidade uma forma de retratação da violência que o Estado não oferece, por meio de vingança.

Naquele momento, a série de televisão estadunidense *Dexter* (2006-2013) estava no auge (tendo iniciado sua exibição no Brasil em 2007 pelos canais *FX Brasil* e *Liv*, e em 2010 na *RedeTV!*) e tinha em comum com os referidos romances o fato de que os enunciados se caracterizavam por posições-sujeito que construía o protagonista como justiceiro. Em ambos eram assassinos e eliminavam criminosos, o que despertou meu interesse pela série. Em *Dexter*, entretanto, o assassino não matava por uma retratação social, matava por prazer. Tratava-se da conhecida figura midiática do assassino em série, cuja finalidade de matar é satisfazer uma vontade individual, sendo o assassinato direcionado apenas a criminosos (caso da série) um meio de esconder seu comportamento homicida com o argumento de que tal vontade de matar fosse útil à sociedade.

O fato é que assassinos são tematizados de modo significativo na literatura, como em romances e em produtos de entretenimento e são admirados de forma diferente do que ocorre com o banditismo de Hobsbawn (1976): o assassino em série não é o herói camponês cujo laço com a comunidade é estreito e familiar<sup>1</sup>: ele é o sujeito urbano contemporâneo, onde os

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao banditismo social, forma particular de criminalidade que aparece entre o século XVI e XIX como uma reação das pequenas e tradicionais comunidades locais rurais contra emergência da modernização das grandes propriedades rurais: “O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais,

sujeitos se relacionam de modo distante e impessoal. Embora não seja um assassino em série, o caso de Pierre Rivière<sup>2</sup> (FOUCAULT, 2013) promove uma reflexão acerca da criminalidade e sua relação com determinada configuração socioeconômica, já que assassinos em série não são sujeitos que viveram a miséria no campo, sendo a posse de terras o único meio de ascensão social: considerados egoístas e preocupados em atender senão sua satisfação pessoal, assassinos em série são sujeitos de uma sociedade biopolítica e líquida (afirmação que explicitarei mais adiante), algo, em princípio, contraditório, mas, dentro de uma perspectiva discursiva, um efeito.

Ponderei, então, que seria importante refletir sobre o modo como a criminalidade foi tematizada na literatura e espetacularizada na mídia. Conforme Foucault (2008), os noticiários policiais do início do século XIX apresentavam o delinquente como cotidiano, mas temível. Por outro lado, os romances policiais (ou de crime) surgem para dissociar o delinquente de sua popularidade.

Por volta de 1840 aparece o herói criminoso, herói porque criminoso, que não é nem aristocrata nem popular. A burguesia, então, se propicia seus próprios heróis criminosos. Foi nesse mesmo momento que se constituiu o corte entre os criminosos e as classes populares: o criminoso não deve ser um herói popular, mas sim um inimigo das classes pobres (FOUCAULT, 2010, p. 165).

A criminalidade ou delinquência, nesse sentido, é constitutiva da lei como forma de normatização da ilegalidade. O assassino em série, embora decorrente do delinquente do século XIX, apresenta outros contornos de irrupção. O delinquente serviu para justificar a vigilância e controle policiais; já o assassino em série funciona para justificar as diversas ciências que compõem a prática forense. Em primeiro lugar, ao colocar o delinquente como exemplar clínico da espécie humana; em segundo lugar, ao ser um categorizador não de controle, mas investigação científica na captura do criminoso.

Hoje, tema não específico da literatura, o assassino em série ou *serial killer* é bastante popular no entretenimento de massa e na imprensa. Todo um fenômeno baseado na figura do *serial killer* irrompe, na década de 1970, quando institutos policiais acionaram o aparato médico para defini-lo como categoria específica de criminoso. Desde então, a mídia tornou o

---

encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões vingadores, paladinos da justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e apoiados (HOBSBAWM, 1976, p 11).

<sup>2</sup> Foucault, ao analisar o julgamento de um jovem camponês normando do século XIX chamado Pierre Rivière, demonstra como a forma jurídica do Inquérito indicava o dano como infração contra um indivíduo ao Estado, à sociedade e ao soberano.

*serial killer* o espetáculo do horror e do medo, especialmente nos Estados Unidos. O assassino em série passa a ser tema de filmes, músicas e romances. No Brasil, essa popularização só ocorre de forma massiva a partir dos anos 90, quando os maníacos começam a pulular as matérias de jornais e o termo *serial killer* ou assassino em série passa a ser bastante comum nos noticiários. A partir de então, o assassino em série se torna objeto de curiosidade e discussão entre especialistas também no Brasil, especialmente, com a popularização das séries televisivas. Para ser bastante sintética, poderia citar o romance *O Perfume* (1985), de Patrick Suskind, transposto para o cinema em 2006 bem como o romance *Psycho* (1959), de Robert Bloch, transposto para o cinema e para a série televisiva *Bates Motel* (2013). É sintomática ainda a produção das séries de televisão lançadas em 2013, *The Following* e *The Fall*, e a já em exibição desde 2005, *Criminal Minds*.

A infinidade das obras literárias e suas transposições cinematográficas geralmente se insere na literatura policial cujo cunho narrativo é o do romance de crimes a que se refere Foucault (2008): enaltecer o trabalho da polícia e tornar a criminalidade estranha, exótica. Porém, o assassino em série não possui o mesmo apelo popular que o delinquente do século XIX: funciona como efeito (e conseqüente normatizador) de uma falha na administração das populações, é indicador de que algo não funcionou na gestão da espécie humana: amoralidade, falta de culpa, de empatia, de sentimentos.

No entanto, o que considero necessário problematizar não é a tematização de assassinos em série em diferentes domínios, mas o fascínio a que estão atrelados. Este é o ponto em que se distingue esta tese dos demais estudos sobre assassinos em série. Em primeiro lugar, porque é necessário compreender que não há como tematizar assassinos em série sem falar no fascínio que produzem. E não me refiro a fascínio como algo restritamente benfazejo, mas ao que o verbo fascinar tem em sua literalidade: “dominar com o olhar” (HOUAISS, 2009), seja de modo admirável, surpreendente ou assombroso. Gostaria que a palavra fascínio fosse levada nesse sentido de força, de subjugação pelo olhar, de efeito de um jogo entre o que é visto e o que observa. Tomada dessa maneira, a palavra fascínio permite pensar o assassino em série como uma subjetividade submetida a determinado conjunto de procedimentos de visibilidade e de dizibilidade.

Tais observações remetem a questionar, em primeiro lugar, por que o prazer em matar (representado pelo assassino em série), enquanto produto de entretenimento, emerge como discurso possível num sistema biopolítico? Em segundo lugar, quais as regras de emergência e de circulação do fascínio por assassinos em série e como ele ocorre no Brasil hoje? E, por

último, seria o entretenimento de onde vem a principal linha de força desse discurso? Se não, quais seriam as demais e de que modo atuariam?

Assim, cheguei a esta tese, considerando o fascínio por assassinos em série como objeto de discurso cujas regras que o configuram num regime de enunciação se encontram numa exterioridade. O discurso do fascínio tem seus enunciados dispersos na descontinuidade da história e se caracteriza como um acontecimento, isto é, como aquilo que irrompe na aparente evidência de uma continuidade e que, sendo objeto de discurso, não tem origem e nem sempre foi evidente, mas é um limiar na descontinuidade histórica. Nesse sentido, defendo que as linhas de força advém do modo como os assassinos em série são dados a ver/falar, ou seja, como são dados a ler/interpretar em/como produtos de consumo. Tendo uma relação bastante estreita com os suportes midiáticos, os assassinos em série são postos numa esfera de fascínio por práticas leitoras, que proponho ampliar para pensar como práticas espectadoras/interpretadoras e, antes de tudo, consumidoras). O modo como determinados suportes midiáticos orientam como serão vistos/ditos/interpretados/consumidos é que configura o discurso do fascínio. Nesse sentido, afirmo que o discurso do fascínio se constitui a partir de práticas leitoras/interpretadoras/consumidoras e compõe o dispositivo midiático em sua heterogeneidade e diversidade.

Talvez haja uma tendência, dentro do raciocínio que elaboro, em atrelar o assassino em série ao delinquente de *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2008). No entanto, repito: o delinquente surge como um tipo de delinquência que afasta a ilegalidade da camada popular da sociedade, surge em meados da metade do século XIX na Europa e atende à justificativa de uma vigilância policial. O assassino em série, por outro lado, surge nos institutos forenses estadunidenses, ou seja, é categorizado como criminoso somente na segunda metade do século XX e emerge no momento em que as ciências se dividem em especialidades. O assassino em série não surge como um tipo de herói criminoso da burguesia europeia do século XIX. Ele, de certo modo, é o descendente do delinquente e constitui o desenvolvimento das ciências criminológicas, mas suas condições históricas de emergência são distintas das do delinquente.

Esse tipo específico de criminoso não emerge para atender à sociedade disciplinar ou de controle<sup>3</sup>, ele emerge e só poderia emergir numa sociedade biopolítica, porque ele permite

---

<sup>3</sup> A sociedade disciplinar é estudada por Foucault em *Vigiar e Punir* (2008b) e se caracteriza por “uma rede difusa de dispositivos, instituições (prisão, fábrica, asilo, escola etc.) que estruturam o terreno social e fornecem explicações lógicas para a disciplina – esse paradigma de poder esteve na base de toda a primeira fase do capitalismo” (GREGOLIN, 2007, p. 18). Deleuze (2010) sustenta que há uma transição da sociedade disciplinar para uma sociedade de controle, na qual “os mecanismos tornam-se cada vez mais



apontar a importância da vida humana, a humanidade dos corpos e a ética humana. O assassino em série só poderia emergir numa sociedade biopolítica porque é nela que a vida humana como espécie ganha força e cuidado, tornando-se governável. Na biopolítica,

o que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível. Pouco importa que se trate ou não de utopia; temos aí um processo bem real de luta; a vida como objeto político foi de algum modo tomada ao pé da letra e voltada contra o sistema que tentava controlá-la (FOUCAULT, 2012, p. 158).

O assassino em série é o oposto normatizador de um sujeito ético numa sociedade de direito: ele exerce o poder soberano sobre a vida e a morte humanas (poder contra o qual a biopolítica emerge), decide e elimina o direito sobre a vida. Ele se insere numa regulação da prática de matar, que aponta a importância da vida humana como direito fundamental e se contrapõe aos casos em que matar é possível apenas para uma defesa da vida. Por ser um praticante emblemático do homicídio gratuito e perverso (inútil, portanto), define o inaceitável numa sociedade de direitos humanos. Ele aponta os limites da prática de matar numa sociedade biopolítica: atentar contra a vida humana ou atentar contra a vida humana sem nenhuma justificativa produtiva, isto é, defensiva.

Como um criminoso que não se confunde com o delinquente que justifica o trabalho da polícia e constitui a sociedade disciplinar e de controle, o assassino em série foi celebrizado (dado a ver e a falar) pela mídia como monstro com a figura do maníaco e superestimado pelas ciências forenses. Tais construções, no entanto, são transformadas quando a indústria de entretenimento investe na venda de franquias cujo tema é o assassino em série.

Desse modo, me refiro de modo muito pontual ao *serial killer*, a essa noção de assassino em série tal como conhecemos hoje. O que não significa que só se falou desse tipo de assassino a partir do período mencionado acima. As figuras do monstro, do maníaco e do criminoso, que nele culminaram, não emergiram no século XXI, muito menos sempre compuseram o campo discursivo da criminologia. A noção de assassino em série e a forma como tal noção circula atualmente é uma irrupção histórica sem origem, mas com começos diversos, em regras de visibilidade/dizibilidade de diferentes configurações históricas e que remetem a agenciamentos diversos.

---

“democráticos”, cada vez mais interiorizados pelos sujeitos: esse poder é exercido por máquinas que organizam o cérebro (redes de informação) e os corpos (em sistemas de bem-estar, atividades monitoradas etc.)” (GREGOLIN, 2007, p. 18).

Por isso suas condições históricas são diferentes daquelas em que surge o delinquente, embora a lógica seja a mesma, já que considero a constituição desse sujeito pelo viés arqueogenealógico, mas o que permanece é o modo de analisar tal constituição e não que ela seja a mesma e ocorra do mesmo modo. Afinal, "Como exercer o poder da morte, como exercer a função da morte, num sistema político centrado no biopoder?" (FOUCAULT, 1999, p. 304). Porém, não é sobre a constituição do assassino em série como sujeito de criminalidade a que esta tese se propõe. Essa é uma discussão para ser desenvolvida em outra oportunidade.

O discurso do fascínio constituído a partir de práticas leitoras é o meio pelo qual o consumo se efetiva: esta é a tese, ou seja, trata-se da constituição dos sujeitos consumidores (de revistas, de notícias meio eletrônico, de produtos de entretenimento), é sobre o potencial de consumo que nossa sociedade atingiu, sobre o modo como compramos, assistimos a, desejamos, consumimos ídolos mesmo que eles sejam, em primeira instância, o protótipo oposto ao que é defendido, aceitável, ético e humano. O fascínio não é o objeto em si sobre o qual uma análise deve se debruçar, mas o ponto de partida para refletir sobre o modo como a subjetividade é transformada em produto de consumo. Por esse motivo, uma análise do discurso do fascínio por assassinos em série é primordial para compreender o que a franquia cultural, como um dispositivo de subjetivação, consegue fazer e como o consegue: tornar fascinante aquele que tem o poder sobre a vida e morte humanas enquanto esse poder não deveria caber a qualquer um nem em qualquer circunstância. Além disso, a análise que proponho adentra as estratégias midiáticas de produção de uma subjetividade posta em evidência e construída sobre as figuras do monstro, do maníaco, da celebridade, do ídolo e ícone até que chegue ao *acontecimento discursivo*. Subjetividade esta que responde ou deveria responder a uma demanda, a um público-alvo, que é sua contraparte, o interessado em, o curioso por, o leitor de, o admirador, o fascinado por: só se pode vender algo a alguém que queira consumi-lo. E não me refiro a uma visão ideológica da mídia, como aparelho repressor, como discurso dominante, mas, como afirma Gregolin (2007), trata-se de compreender a mídia como um dispositivo que agencia essa subjetividade consumidora e a subjetividade consumida.

A subjetividade não se situa no campo individual, mas no de todos os processos de produção social e material e, conseqüentemente, o sujeito moderno é um consumidor de subjetividade: ele consome sistemas de representação, de sensibilidades. A subjetividade está em circulação, é essencialmente social, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. Colocando em circulação enunciados que regulamentam as

formas de ser e agir, os meios de comunicação realizam um agenciamento coletivo de enunciação, entrecruzando determinações coletivas sociais, econômicas, tecnológicas etc. (GREGOLIN, 2007, p. 21).

Nesse caso, convém ressaltar que, embora as condições de emergência do assassino em série sejam diferentes daquelas em que o delinquente surge, o interesse pelas vidas infames já foi apontado por Michel Foucault quando investiga documentos como as *lettres de cachet* e mostra como a vida cotidiana se torna interesse público com finalidade administrativa como forma de controle sobre o comportamento e a conduta dos indivíduos durante a monarquia absolutista francesa (FOUCAULT, 2005). Novamente a biopolítica é a configuração histórica a partir da qual o assassino em série adentra um regime de discursos: não apenas funcionalmente como normatizador, como apontado anteriormente, mas também como efeito de procedimentos através dos quais a governamentalidade opera, colocando em evidência os acontecimentos cotidianos das existências “sem importância”. É nesse momento em que a vida cotidiana e as subjetividades mais ínfimas são ditas, sendo vetorizadas pelo poder em suas práticas mais microscópicas. Este é um segundo sentido em que a biopolítica se relaciona com o fascínio por assassinos em série.

Assim, é necessário avaliar como ocorre a emergência do fascínio por esse sujeito em uma sociedade consumista, convergente, pós-moderna e biopolítica pois:

a) há todo um viés psicologista de estudos que, buscando explicar o interesse pelo assassino em série, apontam para uma certa circularidade das discussões e não deveria ser a única perspectiva, embora rica, para a compreensão desse tema, que poderia ser pensado em termos de discurso;

b) a cultura de consumo produz subjetividade consumível que representa o prazer ou indiferença em matar, ações que coexistem de forma tensa com o sistema biopolítico (em que a vida humana é um bem importante);

c) é preciso, ainda, colocar em pauta todo um processo de subjetivação dos sujeitos consumidores a partir de estratégias de leitura que orientam o olhar para o assassino em série e produz efeitos de sentido que se localizam em determinado regime de visibilidade/dizibilidade, ou seja, analisar o modo como os sujeitos são dominados pelo olhar (fascinados).

Diante de tais considerações, tenho como objetivo geral traçar um diagrama das relações de força entre esses diferentes suportes midiáticos, abarcando a problematização do discurso do fascínio por assassinos em série pelo viés de uma postura arqueogenealógica, isto

é, em seu caráter histórico, dentro de um regime de práticas. Isto decorre em três objetivos específicos, a saber:

1. positivar as regularidades de surgimento de um regime de enunciados que forma sistematicamente o fascínio por assassinos em série no elemento de um arquivo;
2. evidenciar as regras que incidem na configuração do discurso do fascínio partindo da análise do modo como as mídias (jornalística, social e cultural) funcionam na elaboração de uma subjetividade consumível;
3. evidenciar os modos de subjetivação dos sujeitos consumidores.

### **Fundamentos teórico-metodológicos**

Pautando esta proposta de pesquisa em uma perspectiva arqueogenealógica, executarei os objetivos fazendo funcionar alguns conceitos, nas análises e na delimitação do *corpus*, já que são considerados, afinal, como teórico-metodológicos. A estrutura da tese seguirá um percurso redacional próprio ao modo como delinee o objeto de pesquisa e ao modo como se apresentam, numa análise exploratória, as materialidades. Assim, os procedimentos constituem-se em:

- a) Delinear o *corpus* seguindo um trajeto temático a partir de diferentes materialidades para definir um conjunto de enunciados que constituem o discurso do fascínio por assassinos em série.
- b) Tomar o enunciado, de modo operatório, em seu aspecto semiológico, já que as materialidades são sincréticas e analisá-lo em séries enunciativas;
- c) Evidenciar posições-sujeito (que apontam para a construção do assassino em série como monstro, maníaco, celebridade, ícone e ídolo) para buscar as regularidades enunciativas na dispersão caracterizada pela sistematicidade de um arquivo;
- d) Balizar o discurso em seu aspecto de prática e em sua heterogeneidade;
- e) Descrever como ocorrem as estratégias midiáticas que orientam o olhar-leitor na construção do monstro, do maníaco e da celebridade criminoso a partir da noção de anormal advindo do aparato médico-jurídico;
- f) Elucidar as técnicas da franquia cultural que, produzindo o assassino em série como produto de consumo, subjetivam os sujeitos consumidores.
- g) E, por fim, explicar e refletir como os conceitos foram mobilizados nas análises.

Nos três capítulos analíticos que seguem a fortuna crítica, evidencio séries enunciativas de um arquivo, nas quais a subjetividade dada a

ver/ler/examinar/admirar/consumir implica a constituição de uma subjetividade leitora/admiradora/fã/consumidora.

Esclareço, de modo sumular, mas necessário, que o termo subjetividade é tomado em seu sentido histórico, como processo de subjetivação ou modos pelos os seres humanos se tornam sujeitos. Essa perspectiva é claramente a perspectiva foucaultiana da subjetividade.

A teoria do discurso subjacente às propostas foucaultianas deriva do seu objetivo fundamental de compreender como se articulam os processos de subjetivação e as verdades no âmbito da produção discursiva. É importante ressaltar, desde o início, que em Foucault a subjetividade não se refere ao sujeito em sua essencialidade ou individualidade e, muito menos, como categoria ontologicamente invariável. A subjetividade é entendida como efeito de processos de subjetivação modificáveis e plurais. Assim, uma análise de discursos com Michel Foucault convida à construção de objetos discursivos numa tríplice tensão entre a sistematicidade da linguagem, da historicidade e da produção de subjetividades (GREGOLIN, 2015, p. 192).

Conforme explica Gregolin (2015), a investigação esses processos de constituição da subjetividade é tomada de diferentes formas na obra foucaultiana: a partir dos processos de subjetivação pelos saberes estratificados como “verdadeiros” sobre o sujeito; a partir das relações de poder que disciplinam e submetem os sujeitos pelos dispositivos e práticas sociais, nos textos genealógicos; e a partir dos modos de o sujeito tornar-se objeto de si mesmo, por meio da ética, das práticas de si. Esta tese se pauta nos modos de subjetivação por meios dos dispositivos midiáticos.

A leitura, nesse sentido, trata-se de um processo amplo que parte de um regime do enunciável e do dizível. A análise de discurso empreendida nesta tese é uma análise da ordem discursiva do olhar sobre o assassino em série, ordem esta que remete a uma subjetividade leitora dessas visualidades/dizibilidades enunciadas em diferentes materialidades como imagens, sons e linguagem verbal, além de emergirem de campos enunciativos distintos como o jornalismo, as redes sociais e as franquias culturais. Portanto, funcionando de modos distintos dentro do dispositivo midiático. Essas escolhas teórico-metodológicas têm um fundamento na noção de visibilidade/dizibilidade, tal como a leitura de Deleuze (2005) da obra de Foucault:

É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que produzem no contato da luz com as coisas. Do mesmo modo é preciso rachar as palavras ou frases para extrair os enunciados. E o enunciável numa época é o regime de linguagem, e as variações inerentes pelas quais ele não cessa de passar, saltando de um sistema homogêneo a outro (a língua está sempre em desequilíbrio). (DELEUZE, 1992, p. 124-125).

O *corpus*, portanto, é composto por séries enunciativas cuja materialidade é imagética e verbal. O recorte é feito pensando nos *sistemas de distribuição* que vão desde a materialidade do discurso nos diferentes suportes e que constituem a heterogeneidade do dispositivo midiático. As materialidades de onde se parte para realizar a análise do discurso do fascínio são compostas por linguagem e sistemas de distribuição que configuram um regime de visibilidade/dizibilidade. Essa positividade do discurso constitui práticas sociais materializadas e compõe regras que vão determinar os regimes do que pode e deve ser dito/visto. É nessas materialidades que buscarei a historicidade, portanto, as transformações a que são submetidos os enunciados que formam um discurso do fascínio, pois a história altera os regimes discursivos.

Como procedimento metodológico acionarei o conceito de *protocolo de leitura* de Chartier (2011) e me apropriarei dele para pensar outras materialidades, pensando a leitura no seu sentido amplo, em fotografias, em imagens em movimento e sons. Esses elementos compõem um todo a ser lido/interpretado pelos sujeitos.

### **Fortuna crítica**

A fortuna crítica em um trabalho é uma questão ética: respeitar os trabalhos já realizados, não silenciar as propostas e perspectivas sobre o tema, fazer um levantamento dos estudos feitos acerca do tema que problematizo e que muito provavelmente foi problematizado de outros lugares, em outras investigações. Além disso, é no levantamento da fortuna crítica que a problematização pode ser enriquecida, pois é possível, a partir dela, repensar lacunas, (re)construir questões, continuar ramificações, refletir recortes não abordados. Sem dúvida, momento mais motivador de uma pesquisa é o da fortuna crítica. E pensar o tema assassinos em série ou o fascínio por assassinos em série é enveredar as áreas da Medicina, em especial, a Psiquiatria, da Psicanálise e do Direito. Esses são os campos discursivos cuja seriedade dos enunciados está assentada no saber científico, posto estar consolidado e autorizado. Perguntas como “quais seriam as motivações do assassinato em série”, “como é a mente do assassino em série”, “qual a origem do comportamento psicopata”, “qual a razão para as pessoas sentirem-se fascinadas por criminosos”, “como é o funcionamento do inconsciente que explica a tendência a admirar a criminalidade” só poderiam, dentro da ordem do dizer, ser respondidas, estudadas e enunciadas de lugares

autorizados e marcados pela instituição. E não é desse lugar que enuncio a problematização desta tese.

Dentre os artigos, monografias, dissertações e teses (em sua integralidade ou resumos) consultados, o assassino em série é enunciado em uma regularidade discursiva e essa regularidade está atrelada a posições de sujeito também regulares. Os quatro tópicos deste capítulo sugerem essas regularidades: enunciados médicos, enunciados do Direito, enunciados da lei e enunciados da psicanálise.

Em busca de estudos acadêmicos que elucidassem as questões de pesquisa anteriormente apresentadas, encontrei, o artigo de Tais Nader Marta e Henata Mariana de Oliveira Mazzoni *Assassinos em série: uma questão legal ou psicológica?*, de 2009; a dissertação de Camila Tersariol Vellasques *O perfil criminal dos serial killers*, de 2008; e as monografias de Vitor Wakim Baptista, *Assassinos em série: o tratamento concedido aos psicopatas pelo sistema penal brasileira*, de 2015 e *A imputabilidade dos serial killers*, publicada em 2002, de Mariana Neme Nogueira Ramos 2002. Dentre os diversos estudos que envolvem o assassino em série, considerei que estes sintetizassem o modo como o tema tem sido abordado até então.

A fortuna crítica apresenta uma discussão circular do tema já que as questões levantadas pelos artigos, monografias e dissertações consultadas giram em torno de explicações sobre a personalidade do assassino em série e, em alguns momentos, sobre as razões para que ele se torne objeto de interesse (todas pelo viés psicológico), cuja explicação se encontraria também no estudo da personalidade daqueles que consomem informações e produtos de entretenimento sobre o tema.

Em suma, esses estudos sempre se debruçam sobre o assassino em série. E, quando se trata de pensar no fascínio que exercem, a hipótese geral é de que há algo do comportamento do assassino em série compartilhado com seus admiradores, o que significa focalizar o assassino em série do mesmo modo. Proponho que fascínio seja analisado focalizando o sujeito fascinado, isto é, o sujeito que é dominado pelo olhar. Daí a importância de compreender o fascínio pelo verbo *fascinar*, pois trata-se de uma ação e, pelo viés discursivo, a ação dos sujeitos é marcada historicamente e se dá em um regime de regras que definem uma *prática*. O discurso do fascínio, portanto, é constituído pela prática do fascínio, ou mais especificamente, por práticas midiáticas que agenciam uma subjetividade consumidora que se dá nos modos como se produz o olhar sobre o assassino em série.

Feita a apresentação da fortuna crítica e, concomitantemente, a análise e problematização desta a partir dos estudos que abarcam o tema que proponho para análise, seguirei a interpretação do discurso do fascínio pelo viés da Análise de Discurso de linha francesa junto à arqueogenealogia de Michel Foucault, bem como ao conceito de *protocolo de leitura* de Roger Chartier, à Semiologia de Roland Barthes e à ideia de *diagrama* conforme a leitura de Gilles Deleuze da obra de Foucault. No capítulo a seguir, indicarei os modos de subjetivação de sujeitos leitores da/na mídia jornalística em suas modalidades impressa e digital.

### **Estrutura da tese**

No primeiro capítulo, me debruçarei sobre as práticas midiáticas que constituem o discurso do fascínio, perpassando o deslocamento do monstro ao maníaco e deste ao assassino serial como criminoso célebre. Para tanto, buscarei casos de notabilidade da mídia brasileira de 1970, 1990 e 2014, a saber, *Chico Picadinho*, *Vampiro de Niterói*, *Maníaco do Parque* e *Serial Killer de Goiânia*. Neste momento, analiso os efeitos de sentido produzidos diante da mudança de suporte: da magazine impressa ao jornal em versão digital cuja materialidade altera o regime discursivo sobre o assassino em série, analisarei séries de enunciados que constituem a subjetividade que vê e fala (o leitor, espectador) a partir da subjetividade dada a ver e a falar (o assassino em série).

No segundo capítulo, analisarei como o assassino em série, tornado ícone cultural, é elaborado como mercadoria de consumo, especialmente pelo fenômeno das séries televisivas, descrevendo as técnicas e estratégias da indústria de entretenimento. O *corpus* será recortado a partir de enunciados de dois produtos de franquias culturais: *Dexter* e *Hannibal*. Partindo de séries enunciativas determinadas, elucidarei o papel da cinematografia em *Hannibal* e da fotografia publicitária em *Dexter* como materialidades que carregam *protocolos de leitura* sobre o assassino em série. Nesse sentido, a análise mostrará como o assassino em série pode ser vendido como ícone cultural na construção do discurso da justiça pela próprias mãos e da estética cinematográfica.

No terceiro capítulo, investigarei as apropriações dos *protocolos de leitura* sugeridos na revista impressa. Na dispersão, a fim de delinear o discurso do fascínio pelo assassino em série, apontarei posições-sujeito e descreverei enunciados a partir de práticas materializadas no blogue *O aprendiz verde*, nos comentários e postagens da página/comunidade *Assassinos*



em série do Facebook e do áudio de Whatsapp sobre o *Serial Killer* de Goiânia (2014). A partir dessas análises, descreverei as regularidades identificadas, as quais versam sobre a construção discursiva do ídolo.

E, por fim, no último e quarto capítulo, realizarei uma retomada detalhada dos lugares teóricos para localizar não apenas os conceitos acionados, mas o modo como foram acionados nas análises, observando a demanda do *corpus* em relação à teoria e aos procedimentos metodológicos. Essa estruturação redacional não supõe nada mais que um esclarecimento teórico-metodológico de conceitos que aparecerão indicados em meio às análises. A proposta desse balanço é apenas contextualizar o lugar dos conceitos que serão acionados.

A escolha de afixar as resenhas detalhadas da teoria no último capítulo (o que não significa que os conceitos não serão apontados muito pontualmente durante as análises) é redacional e nada mais que isso: afirmo com essa estruturação textual da tese o foco que concedo ao objeto analisado colocando-o em primeiro plano. Se a teoria é a base que sustenta a análise, considerarei importante que esta não fosse coadjuvante daquela. Isso implica que detalhamentos, amiúdes e esclarecimentos podem ser postos após as análises sem que isso signifique uma modificação teórica ou uma intervenção conceitual. Muito pelo contrário, nesta tese, primo pelo objeto a ser analisado, vendo na teoria o aporte em que me respaldo. A lógica do capítulo teórico ao final do texto, nesse sentido, é de longe radical ou arriscada, pois a análise já aponta a cor local da teoria. Apresentar logo de início as análises sem longos parágrafos explicativos dos conceitos é uma questão de escrita: em lugar de apresentações teóricas, nesta tese, opto por retificações teóricas.

Em suma, apontarei porque esta tese deve à genealogia foucaultiana a problematização do fascínio por assassinos em série; explorarei os conceitos que balizaram a delimitação do *corpus* desta tese, a saber, da função enunciativa ao arquivo; esclarecei porque tomar o discurso enquanto prática e como podem ser compreendidas a prática discursiva e a não discursiva; apontarei o *protocolo de leitura* como procedimento metodológico para além dos textos verbais, abrangendo o conceito de *studium* barthesiano, indo à análise das imagens e do som. Para sintetizar as discussões teóricas, descreverei a franquia cultural como dispositivo na indústria de entretenimento, contrapondo esta em relação à noção de Indústria Cultural para a Escola de Frankfurt; e explanarei a escolha da noção de *diagrama*, conforme a leitura de Deleuze acerca da obra de Foucault, como constructo teórico profícuo para uma análise dos discursos concernente à arqueogenealogia foucaultiana.

O fascínio por assassinos em série não tem origem oculta a ser descoberta, mas tem seus pontos de emergência rarefeitos na história. E é sobre esses pontos descontínuos e

lacunares que me propus algumas questões. Compreendendo que as linhas de força na construção de um objeto de discurso emanam concomitantemente de diversos lugares e não necessária ou restritamente de temporalidades que se alternam cronologicamente, isso significa que o fascínio será analisado nesta tese a partir da rarefação dos enunciados que seguem uma temporalidade, mas uma espacialidade.

A expectativa, desta feita, é que esta pesquisa auxilie nas reflexões para uma crítica do presente, permitindo um diagnóstico de nossa atualidade em suas práticas culturais, nas relações sociais e em nossa constituição como sujeitos de consumo. Espero ainda que tais análises possam promover discussões teóricas sobre os dispositivos contemporâneos e seus funcionamentos.

## CAPÍTULO I

### O FASCÍNIO NA MÍDIA JORNALÍSTICA EM 1970, 1990 E 2014: DO MONSTRUOSO AO BELO

A relação entre assassinos seriais e imprensa é conhecida: os casos mais hediondos têm direito à capa dos principais jornais e revistas, a televisão se encarrega de cobrir seus julgamentos, sua vida, seus crimes. Entrevistas, fotos e informações detalhadas são apresentadas ao público. Documentários são feitos. Especialistas são chamados para esclarecer o comportamento e a mente do criminoso. O assassino em série é a notícia generosa em conteúdo e audiência. A partir dessa figura, algumas vezes, acometida pela loucura, outras, pela completa indiferença pelos valores sociais, é possível criar o espetáculo do medo e do horror. Não há lugar mais apropriado para atestar a emergência do assassino serial senão nos holofotes dos meios de comunicação: é nesse lugar que o assassino acontece.

Referindo-se à cultura do crime entre as décadas da primeira república e do Estado Novo, Elizabeth Cancelli (2001) observa o efeito de fascínio que o crime tomava nos jornais no Brasil no início do século XX e afirma que, ao contrário de banalização, o crime poderia ter sido deslocado do sentido de “mal”, tal como estaria, então, construído nos meios de comunicação da época: “Longe de retratar a banalidade do mal, esses espetáculos eram o retrato do prestígio do mal: o fascínio pelo proibido, pelo ilícito” (CANCELLI, 2001, p. 55).

É esse o sentido da escolha por analisar, neste capítulo, a mídia como um dispositivo de visibilidade/dizibilidade, cujas práticas são muito eficazes na construção do fascínio por assassinos em série. O regime enunciativo a partir do qual determinados enunciados são possíveis se dá na relação com o regime de visibilidade, em que o corpo do assassino em série é posto à mostra e como isso é feito. Na mídia jornalística, de modo geral, o assassino em série é dado a consumir numa ordem do dizer em três aspectos:

A) por meio da figura do criminoso monstruoso, apontando o assassinato em série como um tipo de crime inusitado cujas causas advém de uma anormalidade;

B) por meio da narrativa da violência, qualificando as vítimas e apontando a inscrição, em seus corpos, da anormalidade do crime;

C) por meio da acontecimentalização do assassino em série como ídolo e ícone da cultura popular.

Assim, de que modo, num regime de dizibilidade/visibilidade, o corpo do *serial killer* foi problematizado como objeto de fascínio e como o corpo das vítimas foi problematizado

como lugar da monstruosidade e da criminalidade do *serial killer*? Nesse sentido, é importante averiguar as diferentes orientações a que a mídia jornalística coloca o leitor: sobre o comportamento e o corpo do criminoso e sobre o corpo das vítimas. Além disso, há uma atuação das materialidades em que tais enunciados funcionam: da revista impressa (magazine semanal) para os jornais em versão digital, cujo modo como o corpo do assassino em série é posto em evidência é alterado, acionando um regime do olhar sobre seu corpo. São os modos de produção e circulação de enunciados que constituem o sujeito assassino em série na mídia jornalística que permitirão compreender o fascínio como efeito de sentidos desse jogo discursivo.

### **1.1) Mídia como condição de acontecimento**

No século XX, a produção da informação de forma massiva é um ponto de problematização para estudiosos das mais diversas áreas, entre eles, os historiadores. A historicidade é transformada pelo modo como é posta aos sujeitos em seu cotidiano, pois as mídias reformularam a relação entre os sujeitos e a informação, portanto, entre os sujeitos e os acontecimentos históricos, que passam a ser espetacularizados. Nesse sentido, Pierre Nora (1972) discute, em um ensaio que precede os estudos publicados em *Lieux des memoires* (1984), o modo como o historiador problematiza o acontecimento. Sua discussão baseia-se na maneira como os meios de comunicação em massa intervieram na retomada do acontecimento de um modo distinto pelos historiadores contemporâneos. Afirmando a mídia como condição para o acontecimento nas sociedades contemporâneas, Nora (1970) explicita que um evento precisa ser conhecido pela coletividade para que tenha o estatuto de histórico. O que não significa que o acontecimento se efetive de modo arbitrário, já que seu surgimento obedece a regularidades, pois é no acontecimento que produzem os sentidos históricos.

Pois por mais independente que possa parecer, o desdobramento de um acontecimento não tem nada de arbitrário. Se não é seu aparecimento, pelo menos seu surgimento, seu volume, seu ritmo, seus encadeamentos, seu lugar relativo, sua sequelas e seus saltos obedecem a regularidades que dão aos fenômenos aparentemente longínquos um certo parentesco e uma morna identidade (NORA, 1979, p. 190).

Esse encadeamento de que depende o acontecimento deve à memória compartilhada dos eventos já conhecidos pelas mídias. Nora (1979) assevera, portanto, a importância que de problematizar o estatuto do acontecimento diante das transformações por que passou a

sociedade industrial, especialmente, a produção do acontecimento pelos meios de comunicação em massa. As mídias, desse modo, são lugares de acontecimentalização dos discursos. Daí uma importante ligação entre os novos historiadores e a Análise do Discurso que se pauta na perspectiva foucaultiana para o estudo dos discursos na mídia<sup>4</sup>.

É nessa toada que as materialidades abordadas nesta tese advém do dispositivo midiático em sua mais heterogênea constituição, que vai da esfera jornalística, perpassa as franquias culturais e adentra as redes sociais. O funcionamento discursivo produzido e sustentado pelo dispositivo midiático se pauta na regularidade de práticas discursivas que constituem a subjetivação dos consumidores dessas mesmas mídias, portanto, de seus conteúdos, especificamente subjetividades-produto.

A investigação sobre os deslocamentos de sentidos produzidos na mídia tem uma produtiva relação com os estudos do discurso: “A articulação entre os estudos da mídia e os de análise do discurso enriquece dois campos que são absolutamente complementares, pois ambos têm como objeto as produções sociais de sentidos” (GREGOLIN, 2007, p. 13). Conforme Gregolin (2007), as interpretações a que somos submetidos são em grande parte atreladas à produção e circulação das mensagens midiáticas. Nesse sentido, a mídia deve ser considerada, assim como Nora (1972) também pontua, como a condição contemporânea da efetivação dos acontecimentos históricos e, posta essa historicidade, as práticas midiáticas podem ser tomadas como *práticas discursivas*. Partir das *práticas discursivas* implica, por conseguinte, a análise do modo como nos constituímos discursivamente como sujeitos históricos, ou mais pontualmente, como sujeitos de consumo, sujeitos leitores, sujeitos espectadores etc., o que remete à contraparte: consumidores de, leitores de, espectadores de que produtos, de que objetos, de que conteúdos?. É necessário lembrar que “na nossa época a mídia é uma fonte poderosa e inesgotável de produção e reprodução de subjetividades, evidenciando sua sofisticada inserção na rede de discursos que modelam a história do presente.” (GREGOLIN, 2007, p. 24). Esse é o ponto em que reitero o fato de que a subjetividade não apenas é constituída discursivamente nas práticas midiáticas como também deve ser consumida como contraparte do processo de subjetivação. Nas diferentes modalidades midiáticas, analisarei esse processo em que o fascínio por assassinos em série se

---

<sup>4</sup> Inumeráveis e muito profícuos, há diversos estudos sobre mídia que remontam ao caráter de acontecimento do discurso. Muitos deles têm sido desenvolvidos pelos grupos de pesquisas que apenas sumariamente cito: Geada (Grupo de Estudos em Análise do Discurso de Araraquara), coordenado pela professora Maria do Rosário Gregolin, Labor (Laboratório de Estudos do Discurso), coordenado pelos professores Vanice Sargentini, Carlos Piovezani e Luzmara Curcino e Geduem (Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM), coordenado pelo professor Pedro Navarro.

dá na constituição tanto da subjetividade-produto que resvala na figura do criminoso, quanto na subjetividade consumidora desse produto, seja pelas mídias jornalísticas, sociais ou culturais.

## 1.2) Sensacionalismo e *fait divers*

A princípio, considerei que o assassino em série poderia ser compreendido como um *fait divers* e teria como lugar de excelência a linguagem sensacionalista, já que, sendo notícia propícia a envolver o público com crimes, mortes, sangue, monstros e acontecimentos fora do comum, o assassino em série teria seu fascínio construído por tal linguagem cuja finalidade principal é mercadológica. O caso de Chico Picadinho é demonstrativo dessa hipótese, embora ela tenha sido repensada conforme o *corpus* da tese foi delimitado e, tendo uma visualização da correlação entre enunciados que não foram formulados apenas pela mídia sensacionalista, foi possível compreender que as linhas de força atuantes na construção do fascínio não necessária e unicamente eram produzidas nesse tipo de linguagem.



Figura 1

Capas do jornal *Notícias Populares* nas décadas de 1960 e 1970<sup>5</sup>

Um dos jornais da época que explorou o caso de Chico Picadinho foi o *Notícias Populares*, de propriedade do Grupo Folha e extinto em 2001. Em agosto de 1966, manchetes como *Esquartejou a bailarina no banheiro*, *Foi pedida a cabeça do estripador*, *Autor do*

<sup>5</sup> Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2014/09/1509127-chico-picadinho-guarda-mulheres-na-mala.shtml>.

*crime da mala volta a matar em SP e Esquartejador da Rio Branco continua solto*, com seus respectivos títulos auxiliares *Monstro da rua Aurora ainda solto*, *Maníaco sexual mutilou a bailarina*, *Esquartejada a serrote na Avenida Rio Branco* e *Identificada a vítima do maníaco: é Ângela* faziam abertura para textos sensacionalistas acompanhados de imagens do local do crime e das vítimas. No entanto, o maníaco/esquartejador é apenas uma das várias excentricidades do jornal.

O grotesco, a violência, o horror, crimes hediondos, acidentes, escândalos, mistérios, comichões curiosidades e uma série de fatos cotidianos constituem um *fait divers*. Trata-se da notícia de apelo popular cuja estrutura veicula a informação de modo autossuficiente, sem fazer qualquer relação com os demais acontecimentos políticos, sociais, culturais ou históricos. Para Barthes (1964), o *fait divers* é constituído pela articulação entre uma causalidade aleatória e uma coincidência ordenada.

A causalidade explícita do *fait divers* era afinal uma causalidade arranjada, pelo menos suspeita, duvidosa, irrisória, já que de certo modo o efeito aí decepiona a causa; poder-se-ia dizer que a causalidade do *fait divers* é constantemente submetida à tentação da coincidência, e que, inversamente, a coincidência é constantemente fascinada pela ordem da causalidade (BARTHES, 1964, p. 05).

Embora o *fait divers* seja um de seus elementos, qualquer informação pode se tornar uma notícia sensacionalista, desde que se estruture na linguagem *clichê*, a qual tem como finalidade “chocar o público. O estilo sensacionalista do *Notícias Populares*, objeto de estudo de Angrimani (1995), pode ser identificado em programas de televisão como o *Aqui Agora* (1991), do *SBT*, e os atuais *Cidade Alerta*, da *Record*, *Brasil Urgente*, da *Band* e *Repórter Cidadão*, da *Rede Tv!*. Basicamente, a mídia sensacionalista tem linguagem própria e assuntos específicos. A linguagem editorial precisa ser chocante e causar impacto. O sensacionalismo não admite moderação” (ANGRIMANI, 1995, p. 40).

Segundo Angrimani (1995), o jornalismo não sensacionalista pode se valer de violência, mas o faz de forma disfarçada. Um meio de comunicação sensacionalista, por sua vez, se difere pela transformação de uma informação em notícia a partir do desequilíbrio entre a linguagem *signa* e a linguagem *clichê*, isto é, entre a estrutura analítico-descritiva e a estrutura narrativo-dramática. Ao contrário de aplicar o distanciamento entre determinadas notícias chocantes e o público, a linguagem sensacionalista precisa acionar o envolvimento do público.

A **figura 1** mostra a notícia formulada na impessoalidade dos verbos, dando foco à violência e não ao sujeito criminoso. Com a proposta de vender a notícia chocante, os enunciados verbais ou não verbais dirigem o leitor para a informação curta e trágica, sem que promova a reflexão mais profunda acerca do sujeito de criminalidade. Quando há referência ao criminoso, a identificação linguística é feita atrelando o sujeito ao crime: *autor do crime da mala, esquartejador e estripador*. Os adjetivos remetem ao crime pelos verbos *esquartejar* e *estripar*, bem como o sintagma nominal *crime da mala* faz referência ao modo como o corpo da vítima foi encontrado pela polícia. A produção discursiva sobre o assassino serial não será posta dessa forma na materialidade da magazine impressa semanal e jornais digitais a partir década de 1990 e isso implica o modo como o assassino serial será lido e a subjetivação do leitor desses objetos midiáticos. É nesse sentido que reitero a importância de considerar a materialidade dos enunciados, pois o lugar de onde são formulados não estão desvinculados do suporte de circulação. A colocação do assassino em série como capa de um jornal como *Notícias Populares* implicará efeitos de sentido muito distintos de sua visibilidade em um revista impressa semanal ou de um jornal corporativo impresso ou digital nas décadas posteriores. Além disso, há o deslocamento de sentidos quando casos como Chico Picadinho são retomados na mídia atual. A formulação de dizeres sobre assassinos em série e o modo como são postos em evidência dependem da *materialidade*, do *suporte*, dos lugares discursivos de formulação e da historicidade inerente ao discurso, ou seja, às regras que regem essa *prática discursiva* (conceitos que já aparecerão nas análises do tópico desta tese *A maldade da loucura*).

A despeito do sensacionalismo de veículos como *Notícias Populares* e do assassinato em série apresentar todas as características de um *fait divers*, o fascínio pelo assassino serial tem uma emergência mais ampla: mais do que uma notícia chocante, o assassino serial é um problema social, de segurança e saúde públicas. A celebração recorre não apenas à linguagem sensacionalista, mas se baseia no prestígio da medicina e das instituições policial e jurídica. O assassino em série se insere num regime de dizibilidade/visibilidade que vai além do *fait divers* e do *clichê*, pois, neste regime discursivo, ele precisa ser problematizado, estudado, observado, tratado, resolvido pelos sujeitos leitores, pela sociedade enfim.

### 1.3) Efeitos e práticas na mídia brasileira

O assassino em série é, sem dúvida, um produto midiático importado: basicamente, os casos mais famosos foram cobertos pela mídia estadunidense a partir do final da década de



1960, quando uma série de assassinatos cometidos por integrantes de uma comunidade *hippie* liderada por Charles Manson chocou os Estados Unidos. Na década de 1970, Ted Bundy teve grande notoriedade pela crueldade de seus crimes e por sua personalidade carismática. Jeffrey Dahmer foi condenado em 2001 por estupro, assassinato e canibalismo. Enfim, casos e mais casos de assassinos que se sobressaíam entre os demais seja pela atipicidade do crime seja pela estranheza de seu comportamento. A noção de transtorno de personalidade antissocial (psicopatia) foi altamente discutida e o termo *serial killer*/assassino em série passou a denominar esse tipo específico e incomum de criminoso.

Um interesse e uma notícia que, no Brasil da ditadura militar, não emergiu com tanta força já que o crime em destaque era o da subversão política. Nos Estados Unidos, os enunciados materializados na imprensa apontam para um foco político sobre o sujeito homicida, construindo uma relação entre as taxas de homicídio elevadas e o objetivo de sobrepor-se como nação civilizadora e humanitária. O regime discursivo que permite formular enunciados técnico-científicos sobre o assassino em série tem ligação com o pós-guerra do Vietnã e com as políticas de dominação dos EUA, sugerindo o homicídio um obstáculo, sendo necessário retirá-lo de qualquer identificação com o cotidiano do cidadão estadunidense. Assim, é minha hipótese que a investigação de casos de assassinatos caminhou para a construção de certa atipicidade dos homicídios, conseqüentemente tornando o *serial killer* um tipo de criminoso extraordinário<sup>6</sup>. Os mesmos acontecimentos são distintos no Brasil, cujos assassinos em série seriam uma versão brasileira de uma celebridade estrangeira. O acontecimento esteve mais próximo da importação de uma figura afamada do que do crime em si.

Embora sejam modos de celebração distintos e que, a seu modo, constituem o fascínio por assassinos em série, proponho, a título dos objetivos postos nesta tese, uma análise das práticas que celebrizaram o assassino serial na imprensa brasileira, compreendendo-as como constituintes de um evento, de um acontecimento discursivo.

Os sintagmas *serial killer* ou assassino em série são recentes na mídia jornalística brasileira: em jornais de grande circulação como *O Estadão* (versão digital d'*O Estado de São Paulo*), não há número de ocorrências significativas do termo antes de 1990, mesma constatação em relação ao arquivo da *Revista Veja*. O que hoje são assim denominados, foram anteriormente chamados de doentes mentais, psicopatas e maníacos. E não se trata somente de

---

<sup>6</sup> A investigação forense, com finalidade de capturar o assassino em série, acaba por superestimá-lo como um tipo de criminoso extraordinário já que, para capturá-lo, é necessário estudá-lo, compreendê-lo tamanha sua complexidade, sendo preciso acionar diversas áreas do conhecimento que vão da Psiquiatria à Linguística.

uma mudança nominativa, mas de uma concepção diferente: um novo foco de luz que faz ver determinados sujeitos de outros lugares enunciativos. Existe um deslocamento na mídia jornalística que se inicia desde a década de 1970 até os dias atuais em que o criminoso monstruoso, na figura do maníaco, vai dando lugar ao criminoso célebre, ou seja, ao criminoso espetacularizado imbricado à subjetivação de um espectador.

Porém, trata-se de um deslocamento que se estabelece no jogo concomitante de efeitos de sentido. Os enunciados misturam o discurso do crime do louco com o discurso do crime inexplicável. Maníacos ou assassinos seriais, o fato é que a subjetividade assassina foi exposta pelo dispositivo midiático de modos distintos. Quais seriam as técnicas de visibilidade, quais seriam os enunciados postos em um regime de dizibilidade? Essas serão as análises adiante.

As práticas que se inscrevem na constituição do fascínio não são sucessivas umas às outras. São concomitantes e podem ter sido colocadas em evidência em momentos específicos. A saber, essas práticas da mídia jornalística se resumem em construir o criminoso louco, titubear entre a loucura e a psicopatia, evidenciar a violência desferida aos corpos das vítimas e dar foco ao corpo do criminoso.

Para tanto, farei um recorte bastante objetivo: tomar como eventos casos de assassinatos em série notórios na mídia jornalística brasileira, mais especificamente nos anos de 1970, 1990 e 2014: *Chico Picadinho*, o *Vampiro de Niterói*, o *Maníaco do parque* e o *Serial killer* de Goiânia. Neste recorte, pretendo evidenciar práticas midiáticas que constituem a configuração de um sujeito de notabilidade, da evidenciação de tal subjetividade, isto é, a produção do assassino em série um criminoso célebre. Essa construção remete ao modo como esse sujeito será apresentado ao público alvo dos jornais e revistas.

Ocorre um deslocamento do regime de enunciação em dois movimentos: o primeiro deles quando o discurso jornalístico deixa de basear-se no discurso da criminalidade monstruosa a partir da associação do comportamento do assassino em série aos crimes, passando para a indicação da monstruosidade no corpo da vítima; o segundo deles quando, a partir do momento em que o *Serial Killer* de Goiânia é um acontecimento que emerge nas versões digitais dos jornais, aciona diferentes *protocolos de leitura* sobre o corpo do criminoso. Essa mudança de suporte atinge a materialidade do discurso, pois os enunciados adentram outro regime de dizibilidade e visibilidade. Mostrarei como os *protocolos de leitura* da revista impressa vão ser desconstruídos quando os enunciados são apropriados por práticas não jornalísticas: o recorte para compor uma coleção de imagens sobre *serial killers* (*Comunidade Assassinos em Série* do Facebook); e o recorte feito pela mídia amadora (blogue *Aprendiz Verde*), como explicitarei no capítulo 4.

Não se trata de aplicar o conceito de *protocolo de leitura* tal como Curcino Ferreira o faz na tese intitulada *Práticas de leitura contemporâneas* (2006), cuja análise está debruçada sobre o suporte magazine impressa semanal. A preocupação da pesquisadora naquele momento é explicitar os modos de subjetivação do leitor a partir das práticas leitoras que se inscrevem na revista impressa semanal *Veja* em suas características próprias e dos lugares institucionais que sustentam as orientações da interpretação. Embora a pesquisa de Curcino Ferreira (2006) seja essencial para as análises desta tese, não é possível dizer que os conceitos são acionados do mesmo modo, já que as materialidades não são as mesmas.

Para analisar o objeto que proponho, cuja materialidade do suporte é heterogênea, é necessário ampliar a abrangência do conceito e o justifico com a própria materialidade dos enunciados: o suporte digital, a tela do computador, dos *tablets* e *smartphones*. A mídia corporativa tem investido cada vez mais na digitalização de seus acervos e essa técnica afeta os modos como os *protocolos de leitura* vão agenciar os leitores. Isso implica que o leitor não apenas consome a notícia tal como o faz com o suporte impresso, mas como consome a imagem a despeito do gênero a que esteja vinculada.

Considerando que o suporte digital se apoia muito mais no fotojornalismo, a imagem é consumida de maneira menos controlada do que como ocorre nos suportes impressos. Ao acessar o *Jornal Opção*, por exemplo, nos deparamos com a imagem da reportagem que, inicialmente, seria lida na versão impressa. Uma versão em imagem permite o armazenamento (*download*), a manipulação, a ampliação e, portanto, a visualização, na tela de um aparelho eletrônico, de trechos, fotografias, pontos específicos que sejam do interesse do leitor. Eis um primeiro deslocamento do *protocolo de leitura*, já que o leitor não necessariamente precisa folhear o jornal ou a revista. Algo distinto dos efeitos de sentido produzidos pelos *protocolos de leitura* da *Revista Veja*. Por isso, nos dois primeiros próximos tópicos, tratarei das práticas leitoras da magazine semanal impressa para apontar certa mudança no regime de visibilidade/dizibilidade que ocorre com publicação em versão digital das notícias e reportagens. Isso significa que o *protocolo de leitura* não pode ser acionado do mesmo modo já que a materialidade não é a mesma.

Compreendendo que o suporte digital é muito mais imagético que outrora, focalizo a fotografia como materialidade para enunciados e o suporte digital como regime de luz para visibilidades. O que é posto a ver (portanto, dizer)? Como é feito? Daí a análise se pautar no *studium* da fotografia, isto é, nos modos de composição (enquadramentos, ângulos) e na fotogenia do sujeito fotografado: esses são os elementos que funcionam como *protocolos de leitura* da/na materialidade aportada nesta tese.

### 1.3.1) A maldade da loucura

O assassino em série está envolto em uma atmosfera de medo: medo do assassino e medo de conhecer sua vida. Medo de não saber lidar com a violência que praticou. Medo por ver que o louco violento é um sujeito que transita entre nós de forma despercebida. Medo porque a monstruosidade não está explícita em seu corpo, mas em sua mente, lugar inacessível a um primeiro olhar desinteressado. Medo porque não há nada no corpo do criminoso que o identifique como tal. E por mais que a quantidade de sujeitos insanos tente parecer uma banalidade, o assassino em série é um acontecimento pela estranheza, pela violência e pela raridade. Mesmo que muitos casos tenham sido mostrados, o assassino em série ainda provoca essa novidade, pois seus assassinatos são sempre um evento: move perícia, polícia, mídia, médicos. Move uma imensidão de especialistas de áreas diversas porque compreender as razões do ato leva à prisão do criminoso. É preciso, afinal, que seja mesmo um evento, pois se parece ser banal, é porque a distância entre os atos do assassino em série e os atos de sujeitos comuns pode parecer menor. Mas a distância deve ser grande. Quanto maiores a distância, a estranheza e o horror, menos o leitor se parece com eles.

Abaixo, duas capas da revista *Veja*, de 1992 e 1998, que, seguindo as diretrizes do editor, têm toda a página coberta pelos rostos de dois assassinos bastante conhecidos dessa época: Marcelo da Costa de Andrade e Francisco de Assis Pereira. Junto à imagem, os enunciados verbais *Desejo de matar: a psique de um assassino de crianças* e *“Fui eu”*: *Francisco de Assis Pereira, o suspeito de ser o assassino do parque, diz que matou nove mulheres*. Tomemos essas duas fotografias e a materialidade verbal como uma *série enunciativa*, isto é, como enunciados recortados de um arquivo, os quais serão descritos e interpretados dentro de um regime do que pode e deve ser dito/visto. Os enunciados, constituídos por uma correlação e uma coexistência entre si, seguem uma regularidade, sendo, portanto, a partir dessa regularidade que são identificados e, metodologicamente, postos em *séries*. A **figura 2** é a primeira *série enunciativa* a que me deterei para apurar posições-sujeito dos leitores de *Veja* diante dos *protocolos de leitura*, isto é, das orientações de leitura a que são postos e a partir das quais são subjetivados em leitores admiradores, observadores e examinadores do assassino em série.

Esses enunciados sincréticos (que se constituem pelo imagético e pelo verbal) só podem ser interpretados em sua correlação com outros enunciados, pois coexistem em uma regularidade discursiva. Trata-se de considerar que uma imagem, frase, palavra, gesto,

gráfico, para que seja tomado como enunciado, deve funcionar dentro de um campo adjacente (o limite de um enunciado é o conjunto de outros enunciados) e de um campo associado (enunciados que se replicam e se atualizam entre si).

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 lhe determinam o sentido. (FOUCAULT, 2012, p. 118).

Isso significa que recortar uma *série enunciativa* como a da **figura 2** implica considerar que os enunciados remetem a outros enunciados que se apoiam numa mesma ordem do dizer e acionam uma atualização de outros enunciados já ditos, ou seja, remetem a uma *memória discursiva* que faz os sentidos de um enunciado serem atualizados.



**Figura 2**  
*Série Enunciativa A*

Para conseguir apontar tal distância entre o assassino anormal/mau/monstruoso e o leitor normal, uma reportagem precisa fazer algo como que o *close* da vida do assassino. Assim é a *série enunciativa A* (SE-A): o objetivo é chegar muito próximo ao assassino,

descobrir, afinal, que sua monstruosidade está escondida sob a aparência de sujeito normal. Sendo incomum, é diferente, é alvo de interesse. Por que é incomum? O que o torna incomum? Em que aspectos? Quem é esse sujeito que não somos nós? Do que é capaz? Em que ele supera nossos limites violentos? O humano louco é capaz de quê? Ele é uma versão insana possível de nós mesmos? A regularidade da *SE-A* que permeia reportagens aponta o que não somos e a possibilidade do que poderíamos ser: é neste regime discursivo em que são produzidos os enunciados que compõem as reportagens analisadas a seguir e os *protocolos de leitura* em que são construídos.

As capas da **figura 2** acompanham as matérias de 1992 e 1998, respectivamente, sobre os assassinatos cometidos por Marcelo Costa de Andrade e Francisco de Assis Pereira. A materialidade imagética enfatiza o olhar dos assassinos: eles acompanham e observam seus leitores, que são colocados no ponto de vista de vítimas e de alvo. Marcelo enfrenta o leitor de *Veja* por um ângulo frontal, sugerindo uma postura de desafio e ataque. Francisco encara o leitor de soslaio em  $\frac{3}{4}$ , com desconfiança agressiva, como se com o enunciado *fui eu* não estivesse nenhum pouco arrependido. A resolução da imagem, por outro lado, que mostra cada poro de pele, cada pelo, cada veia do globo ocular, não é suporte para a beleza dos sujeitos fotografados, mas de sua banalidade, pois são de traços corriqueiros, não possuem em seu rosto nada que lhes denuncie o crime. Exceto *o olhar, janela da alma*.

Eis um enunciado popular atualizado pela *memória discursiva* (COURTINE, 2009) na *série enunciativa* em questão: “Os olhos são a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso; Se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas. Portanto, caso a luz que há em ti sejam trevas, que grandes trevas serão!” (BÍBLIA, Mateus, 6, 22-23). A *memória discursiva* atua na atualização deste enunciado especialmente na reportagem de 1992 quando a seleção vocabular vem carregada de lexemas como *diabólico, bestialidade, mal, criatura, sombras* etc. O leitor é orientado a buscar nos olhos do criminoso um mal inato, uma personalidade sombria, um criminoso cruel que não pode ser compreendido a não ser por sua maldade. A foto da capa é um enunciado que, atualizado pela *memória discursiva*, materializa uma posição-sujeito religiosa, atestada pelo vocabulário da reportagem que aponta para a luta entre o bem e o mal, para a existência de criaturas bestiais e demoníacas e para um monstro cuja monstruosidade vem da ideia de uma demência inata ao sujeito.

A *memória discursiva* remete a manchete da **figura 2** ao filme estadunidense *Desejo de Matar*, de 1974, cujo enredo põe em evidência a construção de um homem como justiceiro diante da impunidade do assassinato de sua esposa e do estupro de sua filha. A produção

gerou uma franquia com regravações e continuações, sucesso comercial que aponta o alcance de público obtido. O discurso do *vigilantismo*<sup>7</sup> do filme é ativado em enunciados da série televisiva *Dexter* (2013), mas não na reportagem de *Veja* de 1992, pois o sintagma *desejo de matar* é correlacionado ao título do filme retomando mais o sentido de violência e assassinatos numerosos que a ideia de *vigilantismo*. A *memória discursiva* ativa o caráter extraordinário que o assassinato em série exerce naquele momento: o enunciado é atualizado no sentido do caso do *Vampiro de Niterói* ser “coisa de cinema”. Eis, então, um enunciado que enfatiza a anormalidade de criminosos como Marcelo Andrade, já que associa seus assassinatos a assassinatos da ficção cinematográfica. Se, por um lado, o efeito da *memória discursiva* é o de espetacularizar o criminoso, por outro, o enunciado não é mesmo, pois não se efetiva na mesma materialidade, dado que o *suporte* é a magazine semanal impressa e não a tela da televisão ou do cinema, o gênero é a *reportagem* e não o fílmico e os elementos que acompanham o sintagma são outros (a fotografia em close da capa e o título auxiliar *A psique de um assassino de crianças*).

Além disso, adentrar o olhar dos sujeitos expostos nas capas da revista é um gesto examinador que busca a anormalidade do assassino, pensando aqui a anormalidade do monstro moral, isto é, do transgressor. Esse tema é tratado por Foucault (2010): a noção de monstro é produzida inicialmente em enunciados dos campos jurídico e médico, pois o monstro humano é aquele que desvia-se das normas de conduta e carrega consigo anomalias biológicas. No entanto, por volta do fim do século XVIII e início do século XIX, a criminalidade monstruosa vai dando lugar à monstruosidade da infração, o que significa dizer que o comportamento passa a ser o indicador da monstruosidade. O monstro, então, passa a ter gravidade jurídica e política, pois se coloca acima das leis sociais vigentes.

[...] em meados do século XVIII, havia um estatuto criminal da monstruosidade, na medida em que ela era transgressão de tod um sistema de leis, quer sejam leis naturais, quer seja, leis jurídicas. Logo era a própria monstruosidade que era criminosa. [...] Depois, por volta de 1750, em meados século XVIII [...], vemos surgir outra coisa, a saber, o tema de uma natureza monstruosa da criminalidade, de uma monstruosidade que tem seus efeitos no campo da conduta, no campo da criminalidade, e não no campo da natureza mesma. A criminalidade era, até meados do século XVIII, um expoente necessário da monstruosidade, e a monstruosidade ainda não era o que ser tornou depois, isto é, um qualificativo eventual da criminalidade (FOUCAULT, 2010, p. 93).

<sup>7</sup> Este termo se refere à prática do *justiceiro*, indivíduo que decide praticar justiça fora das leis vigentes ou da ação do Estado.

Foucault (2010) afirma que essa mudança está no cerne da transformação do monstro, pois a criminalidade deixa de ser uma monstruosidade (tanto jurídica quanto biológica), de modo que a monstruosidade passa a ser vista como a causa da criminalidade. Essa transformação responde ao dispositivo punitivo que começa a emergir no século XIX e que é estudado por Foucault em *Vigiar e Punir* (2008b). Grosso modo, não trata-se de uma transformação do Direito, mas de uma resposta à urgência histórica de novas regras da economia do poder: punir com efeitos produtivos em vez de punir pelo rito cerimonioso tão caro ao poder soberano.

No entanto, as *séries enunciativas* materializadas na magazine semanal impressa produzem o efeito de espetacularização, já que o foco de luz é dado ao assassino serial pela mídia jornalística. Essa cobertura jornalística atua no deslizamento de sentidos, construindo um criminoso monstruoso posto como pauta para uma reportagem mais detalhada, acionando a análise de especialistas da Criminologia e da Psiquiatria.

A proximidade do close orienta o leitor a examinar detalhadamente o rosto do criminoso e a buscar os enunciados verbais *desejo de matar* e *fui eu* no interior de seu olhar, já que sua monstruosidade é de conduta transgressora, de uma alma *diabólica* e de um desejo *sombrio*. A materialidade verbal da capa denuncia *as trevas* do olhar na revelação de um desejo, *desejo de matar*, e na confissão *fui eu*, que se preza a quem cometeu uma falta e assume a culpa. Esse olhar, nessa série enunciativa, só poderia ser enunciado como da instância do mal. E isso paralisa o leitor/alvo, pois são postos então diante da constatação da maldade. O leitor, fascinado pelo medo, é submetido pelo olhar dos assassinos.

O regime discursivo que permite efetivar tais enunciados é o mesmo quando se trata do suporte magazine impressa. No entanto, é preciso considerar que há certas transformações nas posições-sujeito de uma publicação a outra: alguns termos não mais são ditos como em 1992. Na matéria sobre o Maníaco do Parque, o vocabulário está mais voltado para um esclarecimento médico. O discurso se modifica e caminha para uma problematização do assassinato em série no sentido de transtorno de personalidade. Há o diagnóstico e a retomada de discurso de autoridade. Algo que é posto em detrimento de um discurso religioso na matéria de 1992.

A começar pelas manchetes, outra *série enunciativa* a ser analisada: *Desejo de matar* e *Fui eu*. De um sintagma nominal sem pessoalidade em 1992, a reportagem de 1998 vai para um sintagma verbal com conjugação em primeira pessoa singular, em tom confessional. Isso aponta não somente uma posição de sujeito no discurso da revista que vai da construção de uma subjetividade monstruosa, louca e malvada à construção de uma subjetividade doentia,



examinável, diagnosticada por um campo do saber dado como consolidado que é a Psiquiatria.

A análise de séries como a *SE-A* considera formulações verbais e não-verbais, bem como textos sincréticos, o que significa considerar que há o funcionamento de uma memória das imagens. De acordo com Courtine (2005 apud MILANEZ, 2006), as imagens funcionam discursivamente, produzindo e fazendo circular efeitos de sentido: trata-se do conceito de *intericonicidade*, ou seja, do fato de que as imagens constituem uma série, uma regularidade dentro de uma ordem de discurso: “[...] a intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede formulação, segundo Foucault” (COURTINE, 2005 apud MILANEZ, 2006, p. 168-169)”. Imbricada ao conceito de *memória discursiva* e a *intericonicidade* dele deriva, posto que Courtine (2005) entende que a memória (re)atualiza os sentidos das imagens da mesma maneira que o faz com as formulações verbais.

Esses conceitos permitem compreender esses objetos semiológicos e abrem margem para operacionalizar conceitos barthesianos como o processo de conotação na produção de sentidos em termos de imagens, em que elementos como *trucagem*, *pose*, *objetos* e *fotogenia*, por exemplo, bem como a noção de *studium* (grosso modo, a maneira como investimos de um lugar cultural na relação com as imagens) oferecem mais uma base para tomar as imagens como enunciados, portanto, como constitutivas do funcionamento discursivo.

As fotografias da *SE-A* se inserem em outra série imagens formuladas, ou seja, funciona na produção de sentidos uma correlação icônica entre os enunciados da **figura 2** e outros enunciados existentes.

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. Toda imagem tem em eco e essa memória das imagens se chama a história das imagens vistas. Mas isso poderia ser também a memória das imagens sugeridas pela percepção exterior de uma imagem”. (COURTINE, 2005 apud MILANEZ, 2006 p. 168).

A *intericonicidade* das fotografias em close nas capas atualizam o discurso de periculosidade do criminoso, da segurança pública, da existência de maníacos que ameaçam a sociedade e da audácia e frieza do criminoso assassino. A composição das fotografias da *série enunciativa 2* retomam um fotograma bastante conhecido do filme de Alfred Hitchcock, *Psicose* (1960), transposição do romance homônimo de Roberto Bloch:



**Figura 3**  
Norman Bates, de *Psicose* (1960)<sup>8</sup>

A *intericonicidade* entre a *SE-A* e o fotograma do filme atualizam o efeito de sentido que as fotografias de Marcelo de Andrade e Francisco Pereira produzem, já que em outro lugar enunciativo, as poses bem como os ângulos e fotogenia dos sujeitos nas imagens poderiam enunciar um olhar sedutor e não louco. Porém, um *domínio associado* faz com que o fotograma da **figura 3** seja repetido nas capas de *Veja*, aplicando-lhe um efeito de memória, uma associação discursiva que atualiza a composição das fotografias e formula o olhar louco como enunciado. Este mesmo fotograma é retomado pela *memória discursiva* (ou mais especificamente pela *intericonicidade*) em enunciados da série de televisão *Dexter*.

O *domínio associado* à *SE-A* são as formulações a que ele se refere, ou seja, nesse caso, duas dessas formulações são o título do filme *Desejo de Matar* (1974) e o fotograma de *Psicose* (1960). Sem que haja essa associação discursiva não há como definir o enunciado, o qual precisa tanto de uma existência material quanto de formulações às quais é remetido. O *domínio associado* indica o caráter não livre, não neutro e dependente do enunciado, cuja

<sup>8</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Norman\\_Bates\\_in\\_%22Psycho%22\\_\(1960\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Norman_Bates_in_%22Psycho%22_(1960).jpg). Acesso em 20 de janeiro de 2018.

formulação é dada pelo conjunto de regras historicamente marcadas de enunciação. Esta noção, discutida por Foucault (2012) n' *Arqueologia do Saber*, é uma condição para o funcionamento da *memória discursiva*, isto é, para a produção de sentidos. Daí a observação de Gregolin (2006) sobre a importância do desenvolvimento do conceito de *memória discursiva*, por Courtine (1981), a partir do *campo associativo* de enunciados:

[...] para produzir sentido o enunciado se correlaciona com uma série de formulações que com ele coexistem em um espaço historicamente delimitado. Essas margens [povoadas por outros enunciados], como redes verbais, formam uma trama complexa, que se constitui pela série de outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve, às quais ele se refere (seja para repeti-las ou confrontá-las, implícita ou explicitamente) ou aquelas cuja possibilidade ulterior é possibilitada pelo enunciado (GREGOLIN, 2006, p. 93).

Para que seja produzido o efeito de memória, é necessário esse campo de formulações que povoam as margens de determinado enunciado. Essa definição está no cerne do próprio conceito de enunciado foucaultiano, que não se limita a ser frase ou proposição, sendo identificado pela sua correlação com outros enunciados, pela materialidade em que se efetiva e pela função enunciativa que permite o exercício de uma posição de sujeito no discurso. A memória discursiva é justamente a remissão a uma rede de discursos dentro de uma formação discursiva dada. Essa rede é o interdiscurso, ou seja, a presença de diferentes discursos dentro de uma mesma formação discursiva, mas essa presença não é aleatória, já que a própria formação discursiva é a regularidade de dispersão desses discursos. A memória é o que torna determinado enunciado legível dentro de uma formação discursiva; é o que faz funcionar a mesma função enunciativa, tornando uma formulação um enunciado, fazendo atuais seus sentidos a partir daquilo que já foi formulado. A formação discursiva depende do funcionamento da memória para se constituir, pois é a memória que faz funcionar o interdiscurso, é ela que permite que uma formulação se repita e/ou se transforme em outros discursos.

A materialidade verbal que constituem os enunciados postos nas revistas são outros assim como o campo correlato construído nelas e que desferem outros agenciamentos do leitor. Do *Vampiro de Niterói* ao *Maníaco do Parque*, há uma modificação do regime discursivo que é acionada pela historicidade. Esse intervalo de tempo é bastante curto, mas já aponta o modo como a história e o conjunto de práticas sociais (que são discursivas) alteram o regime do que pode e deve (ou não) ser enunciado. O caso do *Serial Killer de Goiânia*, que

será analisado mais a frente, por outro lado, aponta uma modificação cujo intervalo de tempo é maior, mas também com novas práticas midiáticas.

Na reportagem *Fui eu* (2008), a revista retoma outros assassinos famosos como Chico Picadinho, Charles Manson, Jeffrey Dahmer, o *Vampiro de Niterói* entre outros. Em *A mente do monstro* (1992), a mesma associação ocorre. É preciso lembrar casos que não foram apenas hediondos, mas de sua notabilidade na mídia. Atrelando loucura e maldade, a associação situa os maníacos em um grupo de criminosos específicos, cujos casos se assemelham em sua violência e insanidade.

Já na *SE-B*, a regularidade enunciativa está na quantificação das vítimas junto à expressão descontraída, construindo o efeito de indiferença: o leitor é orientado a comparar demais casos de assassinato em série, tendo como *protocolo* o retrato do criminoso e o número de vítimas abaixo. Há nessa *série enunciativa* uma agenciamento da empatia que o leitor deve ter em relação aos crimes ao se deparar com a falta de empatia dos criminosos retratados. Da direita para a esquerda, a materialidade verbal é a seguinte:

*Chico Picadinho, São Paulo, 1966 e 1976: duas esquartejadas*

*Charles Manson, Estados Unidos, 1969: sete mortos, entre eles a atriz Sharon Tate*

*Henry Lee Lucas, Estados Unidos, de 1976 a 1983: 140 cadáveres*

*Fortunato Botton Neto, São Paulo, de 1987 a 1989: treze homossexuais*

*Jeffrey Dahmer, EUA, 1991: matou dezessete rapazes e comeu seus órgãos*

*Marcelo de Andrade, Rio de Janeiro, 1991: estupro e degola de catorze crianças*

*Frederick West, Inglaterra, de 1969 a 1994: doze mulheres e meninas*

*Marc Dutroux, Bélgica de 1989 a 1996: violentou seis crianças e matou quatro*



**Figura 4**  
*Série Enunciativa B*

As posições de sujeito da *SE-B* apontam para a atipicidade que não está no nível individual: os assassinos em série constituem uma espécie de ser humano, uma espécie que tende para o crime, que tende para a violência, que é completamente diferente do resto da sociedade. Associações sempre são feitas em notícias, reportagens e documentários em que os assassinos em série não apenas compõem um grupo de criminosos, mas uma espécie que compartilha entre seus integrantes determinadas predisposições à maldade, à violência e à criminalidade.

A função enunciativa, assim, constitui o discurso de que a compulsão em matar tem origem no mal incontrollável que habita a psique do ser humano. Essa necessidade ou completa indiferença em matar se configura como motivo fútil nas leis brasileiras. Nesse sentido, o assassino serial diagnosticado como psicopata é um criminoso abominável, pois não há nenhuma razão aceitável, justificável, emocional para os assassinatos que comete. As regras que configuram tal prática discursiva podem ser identificadas nos enunciados institucionalizados do *Código Penal* brasileiro, desde sua versão de 1940, que atenua penas para crimes passionais, mas as agrava por circunstâncias de *motivo fútil ou torpe*. A regularidade discursiva permite que sejam formulados enunciados em que a maldade do louco é posta como perigosa e a psicopatia seja aspecto de amoralidade numa sociedade em que o caráter humano tem como requisitos sentimento e empatia pelo próximo.

### **1.3.2) A loucura do criminoso**

Os rostos estampados nas matérias de jornais provocam incômodo e atração, a frieza ao falar como realizaram cada crime nos localizam dentro de um oceano de perguntas, a aparência de cidadão comum nos divide entre sua inocência e sua culpa. Há algo que nos punge e nos faz digladiar entre a face que olhamos e a narrativa de crueldade da matéria do jornal. Parece que não há ponte entre o monstro que as palavras descrevem e o sujeito comum, às vezes belo, ali retratado. O fato é que o assassino em série, essa peça da espetacularização midiática, esse recurso mercadológico que tenta elevar o nível de vendas dos jornais, revistas e programas de televisão, é o monstro que o discurso da mídia insiste em dizer que traz a “máscara” de ser humano, cabendo à atenta investigação psiquiátrica desvendar o que se esconde por baixo dela.

O discurso das máscaras que escondem uma essência faz com que andemos em círculos quando se trata de pensar assassinos em série, pois desembarcamos nos estudos que procuram explicar as causas de seu comportamento, a origem de sua crueldade. E é

exatamente da busca da origem que nos afastamos quando propomos uma leitura em termos de discurso considerando uma produção discursiva do monstro e não o desvelamento de sua personalidade. Os relatos e fotos sobre a vida o assassino são resquícios do diagnóstico médico. Quando se trata do assassino em si, a grande pergunta surge: por que agem assim? E a conseqüente questão é: por que nos interessamos por isso? Os retratos dos assassinos estampados nas matérias de jornais mostram expressões sérias e duras. Inicialmente, sujeitos comuns. Não são seres sobrenaturais que pairavam os mitos e contos de fadas, não são os monstros da segunda metade do século XIX, cuja anormalidade materializava-se no corpo biologicamente deformado, sendo o monstro a confirmação da regra (COURTINE, 2013).

A próxima *série enunciativa* é uma caixa da reportagem de 1992, *A mente do monstro*, por sua vez, decompõe cada um dos elementos dessa maldade, que são elementos da loucura, como na **figura 5**, em que a família e a casa de Marcelo Costa de Andrade são objeto da matéria. O referido trecho é composto pela frase *Seu problema era uma risadeira sem sentido*, repetida duas vezes, pelas fotos do quarto de Marcelo e pelo resumo de sua biografia, cujo detalhe *certa vez gravou o choro do irmão caçula para ficar ouvindo* aponta para a excentricidade do comportamento do assassino como indicativo de insanidade. A posição-sujeito assumida nessa *série enunciativa* aponta para um sujeito louco que deve estar atrelado à maldade. Tal construção precisa explorar toda uma biografia e uma análise psicológica, o que implica expor minuciosamente a vida do criminoso.



**Figura 5**  
*Série Enunciativa C*

Embora a loucura seja uma forma de exclusão, sem dúvida ela exerce um fascínio a partir de uma aura de interesse, de questionamento, de curiosidade: eis uma regularidade enunciativa que posiciona o sujeito como curioso quanto a atitudes que não compreende, pois se a compreende, o sujeito se posiciona como louco. Os *protocolos de leitura* orientam o leitor a investigar o que não conhece e o subjetiva como sujeito normal em relação ao assassino. O leitor é submetido a ser diferente do louco que esquarteja, estrangula, estupra. É preciso, enfim, que sujeitos como assassinos em série sejam objeto de curiosidade, de incompreensão. E isso implica em biografá-los. Sendo loucos, é justificável que sejam tratados, e que a delinquência ou criminalidade sejam algo de insanidade. Nada disso pode ser índole humana sã. É preciso que seja um louco porque não pode ser normal. Matar do modo como matam não pode ser normal. O *serial killer*, portanto, precisa ser esse sujeito anormal, louco, fora do comum, aberração, monstro moral. Para as *posições-sujeito* da *SE-B*, a monstruosidade é inata ao criminoso mentalmente, é observada em seus comportamentos e identificada a partir de seus desejos. Monstro da mídia, o maníaco (que mais tarde será chamado de assassino em série) não tem no corpo nada que lhe condene, mas o tem em sua psique. Determinados desejos e pulsões precisam, afinal, ser uma forma de monstruosidade, de aberração que a humanidade sã não deve aceitar. Sujeito inapropriado numa sociedade biopolítica, eis o monstro que não vê a vida como um bem essencial.

A subjetivação do leitor como espectador distante do comportamento criminoso muito deve a um *protocolo* que a própria fotografia jornalística provoca. Barthes (2007) discute exatamente o distanciamento que a técnica fotográfica provoca em relação ao assunto retratado na imagem a partir da análise das fotografias de guerra.

[...] aqui o espetáculo, embora direto e não composto de elementos contrastados, permanece excessivamente construído; captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem que incomoda, e essas imagens perfeitas não produzem efeito algum sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa nem perturba; a nossa recepção fecha-se muito rapidamente sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena e a sua informação dispensam-nos de assimilarmos profundamente o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorienta (BARTHES, 2007 p. 107).

Essas assertivas são cruciais ao pensarmos que o lugar da fotografia nos meios jornalísticos ganha cada vez mais força, conforme elucida Gregolin (2012) quando disserta sobre a história do fotojornalismo desde *Daily Mirror*, de 1904, primeiro tablóide

fotográfico. Ora, se a sociedade pós-moderna é basicamente imersa na cultura visual, o acesso à informação por meio das imagens tem seus efeitos específicos e um deles é essa forma de consumir a notícia ou a reportagem sobre assassinatos em série (algo que prima por ser chocante) de modo distanciado. As práticas discursivas a partir da fotografia jornalística agenciam uma subjetividade leitora que assiste ao espetáculo dos homicídios em série distanciando-se do dele. O leitor é um espectador, observador e em nada se identifica ao criminoso ali retratado nem pelas imagens nem pelos enunciados da materialidade verbal.

No entanto, a *SE-D* traz elementos do cotidiano de uma família pobre. Garrafas de café, retratos, livros, uma cama de solteiro, um quarto e uma mãe: de algum modo esses elementos com os quais o leitor possa aproximar-se, algo ali funciona para criar a discrepância entre a normalidade do leitor e o criminoso da reportagem. O enunciado *Seu problema era uma risadeira sem sentido* indica a posição-sujeito em que a única explicação para o comportamento de Marcelo Andrade é a loucura.

Quando a loucura é a motivação dos crimes, o estado deve ser de alerta. Nunca se sabe de onde pode vir. Além disso, pensar em loucura é uma forma de apontar a estranheza dos crimes, a distância entre a normalidade e os assassinatos em série. Essa distância apenas aprofunda a diferença entre o louco e o normal, entre o criminoso e a vítima.

Acentuar a estranheza dos atos, propõe a aberração entre a normalidade e a sanidade de pessoas comuns e os assassinos seriais. Isso implica algo oposto à banalidade desses sujeitos, postos como exatamente o contrário do sujeito comum, o assassino em série é extraordinário, porque louco, porque incomum, porque exótico, porque delinquente, porque doente. O homicídio tão violento deve ser entendido, no discurso da mídia, como algo totalmente inaceitável e estranho à sociedade. Dela deve ser totalmente desvinculado, desidentificado, desassociado. O vínculo entre tais atos e a sociedade civilizada é quebrado pela loucura. De um lado, nossa reação de surpresa e medo, do outro, o louco, completamente alheio ao social.

Nas *séries enunciativas* de *A mente do Monstro* (1992), a noção de psicopatia é acionada na associação entre casos de maníacos que foram internados em vez de condenados à prisão: “Apesar da bestialidade dos seus crimes, Marcelo de Andrade poderá ficar livre da prisão se for comprovada a insanidade mental” (VEJA, 1992, p. 36). Se até então o *Vampiro de Niterói* foi construído como sujeito de maldade, a possibilidade de ser psicopata é que o torna imputável, pois a loucura ajustada ao crime se efetua como maldade, mas a doença mental lhe retira a responsabilidade pelo crime.



*Série Enunciativa D*

*Criaturas como Marcelo são obviamente **doentes mentais**, ainda que nunca tenham externado sintomas, passado por hospitais e muito menos tenham ficha corrida na polícia. O que causa essa **doença**, especula-se entre os especialistas, seria a confluência de algum **problema** biológico com dificuldades psicológicas (**traumas**, **molestações**) e o contexto social (**desagregação familiar**, **isolamento**, **solidão**). O assassino sequencial geralmente não é curável. Em 1966, Francisco Costa Rocha, o Chico Picadinho, esquartejou a bailarina Margareth Suida. Foi condenado a dezoito anos de prisão, cumpriu sete e conseguiu livramento condicional. Três anos depois de solto, esquartejou a prostituta Angela Sousa Silva. Na fronteira entre a **demência** e a normalidade o assassino sequencial é um **enigma** que atua nas **sombras**. Quando aparece, como Marcelo de Andrade, é de uma **maldade** tão **misteriosa** quanto letal (VEJA, 26 de fevereiro de 1992, *grifos meus*).*

Eis a subjetividade produzida no impasse entre a Medicina e o Direito: o criminoso fica no entremeio entre sanidade e loucura. Caso de Pierre Rivière, já estudado por Foucault (2013a) nos anos de 1970, cuja categorização incomodou juristas e psiquiatras em 1835, quando o camponês Pierre Rivière matou a mãe, a irmã e o irmão em Aunay, região normanda ao norte da França. O crime não teve repercussão midiática significativa, mas o dossiê produzido interessa em termos de uma luta entre os saberes médico e jurídico. Trata-se da emergência da Psiquiatria na justiça penal.

Creio que o que nos fixou neste trabalho, nós que tínhamos uns e outros métodos e interesses diversos, é que se tratava de um "dossiê", isto é, de um caso, de um acontecimento em torno do qual e a propósito do qual vieram se cruzar discursos de origem, forma, organização e função diferentes: o do juiz de paz, do procurador, do presidente do tribunal do júri, do ministro da Justiça; do médico de província e o de Esquirol; o dos aldeões com seu prefeito e seu cura. Por fim, o do assassino. Todos falam ou parecem falar da mesma coisa: pelo menos é ao acontecimento do dia 3 de junho que se referem todos, esses discursos. Mas todos eles, e em, sua heterogeneidade, não formam nem uma obra nem um texto, mas uma luta singular, um confronto, uma relação de poder, uma batalha de discursos e através de discursos (FOUCAULT, 2013a, p. 12-13).

No dossiê, relatórios médicos, peças jurídicas e um memorial em que Pierre Rivière narra os assassinatos constituem uma maquinaria em que saberes digladiam para edificar seus lugares de verdade a partir de enunciados que por um lado indicavam a responsabilidade de Pierre Rivière pelos assassinatos e, por outro, pela sua incapacidade psicológica de discernir e, portanto, de ser responsável pelos seus atos. Foucault (2013a) propõe refletir, assim, sobre a constituição da subjetividade nesse jogo de práticas discursivas e relações de poder. Essa produção da subjetividade criminosa imputável ou inimputável (tendo o meio termo semi-imputável) permanece no batimento de força entre os saberes do Direito e da Psiquiatria ainda

hoje como é possível observar a partir de dois projetos de lei brasileiros que buscam inserir o assassino em série como criminoso específico (ambos ainda tramitam no legislativo): um de autoria do deputado Carlos Lapa (2009), cujo objetivo é instituir a medida de segurança a partir da definição do assassino em série como criminoso irrecuperável; já o outro projeto de lei, proposto pelo senador Romeu Tuma (2010), visa inserir o conceito de assassino em série no Código Penal.

Desse modo, a complexidade em classificar que tipo de criminoso é o assassino serial acentua ainda mais o interesse por ele. Sendo enigma, precisa ser desvelado, sendo indefinido, torna-se um objeto a ser conceituado. Em *Fui eu* (1998), o depoimento da advogada do Maníaco do Parque aponta a função jurídica que a noção de psicopatia tem: “Não sou psiquiatra, mas a minha experiência indica que o Francisco deve ter o que os especialistas chamam de ‘transtorno de personalidade’” (VEJA, 12 de agosto de 1992). O assassino em série, sendo fronteiro, é um impasse assim como são os anormais de que fala Foucault (2001) e essa característica abre espaço para a atuação tanto da espetacularização midiática quanto da emergência de todo um estudo científico especializado, como descreverei no terceiro capítulo.

Já a história de Chico Picadinho aparece ao final de uma reportagem veiculada pelo *Jornal Opção* em outubro de 2014, fazendo a *memória discursiva* atuar na atualização dos sentidos, de modo que as imagens dos rostos desses sujeitos funcionam como enunciados que retomam o discurso psiquiátrico que configura o psicopata frio cuja aparência esconde o monstro edificado pelo corpo das vítimas.

#### *Série Enunciativa E*

*Filho ilegítimo de um poderoso exportador de café do Espírito Santo, Francisco Costa Rocha nasceu no dia 27 de abril de 1942, rejeitado pelo pai e distante da mãe, que, doente, precisou deixar o filho por dois anos ao cuidado de estranhos, onde foi maltratado e quase perdeu uma das mãos depois de levar uma facada. Não reconheceu a mãe quando esta o foi buscar. Sofreu de enurese noturna - emissão involuntária de urina - até os seis anos de idade. Seu nariz sangrava constantemente, sofria de asma e de pavor noturno. Na adolescência, sempre era o menor da turma com a qual andava e, por isso, nas “brincadeiras”, entre pauladas e pedradas, quase sempre acabava subjugado para trocar carinhos sexuais. Acabou se acostumando. Aos 15 anos tentou ser marinheiro, mas a mãe não deixou. (JORNAL OPÇÃO, 25 de outubro de 2014, grifos meus).*

Práticas discursivas como essas fazem remeter à busca das motivações pessoais, inconscientes e comportamentais que levaram sujeitos comuns a assassinar friamente. É do dispositivo psiquiátrico que emergem os enunciados constituintes de toda uma formação discursiva que busca pela explicação das causas do prazer em matar. Por considerar o caráter

humano do assassino em série quando o toma pelo olhar da psicose ou da psicopatia, o discurso médico mais banaliza do que aterroriza, ao contrário do que ocorre quando a técnica forense prioriza o método do crime em detrimento da causa, técnica que vai reaparecer no discurso da mídia com finalidade e efeitos distintos.

Além disso, a seleção vocabular prioriza adjetivos que caracterizam o comportamento do criminoso como efeito de uma infância desestruturada e de traumas. O verbo *sofrer* vem acompanhado de adjetivos como *ilegítimo, rejeitado, distante, maltratado e subjugado*. A reportagem de 2014 do *Jornal Opção* reativa o caso de Chico Picadinho de outro regime enunciativo, cujas posições-sujeito remetem ao diagnóstico médico que explicam a causa do psicopatia do assassino, definindo uma justificativa para seu comportamento.

Junto à narrativa do crime (como é o caso do próximo tópico), há a descrição objetiva de uma ação extremamente violenta. Transpor a descrição é uma forma de reconstituição do crime bastante comum na investigação policial, mas ganhando visibilidade midiática, forma, junto à fotografia de um sujeito sem expressões agressivas, indiferente ou até mesmo sorridente assim ao depoimento médico e ao discurso do sujeito psicopata.

### 1.3.3) O monstro no corpo das vítimas

Como dito, outro aspecto que permeia as práticas midiáticas diz respeito à narrativa do crime, momento em que a atenção é dirigida ao ato como uma forma de definir o sujeito do ato. Assassinos em série são definidos por *máximas* que basicamente devem trazer verbos, substantivos ou adjetivos de denotação violenta (como na referida **figura 4**): *esquartejadas, estupro, degola, violentou* etc. Outra marcação de sua monstruosidade é a quantidade de vítimas: *duas esquartejadas, catorze crianças, doze mulheres, sete mortos, 140 cadáveres, treze homossexuais*. A seleção vocabular das séries enunciativas que constituem a narrativa do crime é um protocolo cujo objetivo é mostrar como o leitor deve definir o assassino serial a partir do modo como ele agiu em relação à vítima. O corpo da vítima, nesse sentido, é mais que indicativo essencial do crime, mais que sua prova, é o lugar em que o assassino marca sua identidade: o modo como matam define o que são.

Francisco da Costa Rocha tem hoje 74 anos de idade e, por ter assassinado e esquartejado duas mulheres em 1966 e 1976, está detido no Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico Arnaldo Amado Ferreira (Casa de Custódia de Taubaté).<sup>9</sup> O apelido

---

<sup>9</sup> Embora tenha cumprido a pena máxima de 30 anos prevista pelo *Código Penal* brasileiro, Chico Picadinho, após laudo psiquiátrico em 1998 que o considera inimputável, é mantido na Casa de Custódia de Taubaté por

de Chico Picadinho faz referência à forma como destruiu os corpos de suas duas vítimas, sendo que seus corpos funcionam em dois aspectos: apontar a monstruosidade do criminoso e de seu ato e apontar a desumanização da própria vítima.

#### *Série Enunciativa F*

*Sem saber o que fazer para se livrar do corpo, utilizou lâmina de barbear, tesoura e faca para desmembrar o corpo da mulher; iniciando o serviço pelos seios, e posteriormente a retirada dos músculos. Os cortes foram feitos nas articulações.*

É o que diz o Jornal Cruzeiro<sup>10</sup> sobre a primeira vítima de Chico picadinho, assim como descreve sobre a segunda vítima, numa fala de caráter técnico, pericial:

#### *Série Enunciativa G*

*Num apartamento na avenida Rio Branco, no centro de São Paulo, matou Ângela de Souza da Silva. Dessa vez o esquartejamento foi por meio de serrote, faca e canivete, e as partes do corpo que ele não conseguiu se desfazer pela descarga do banheiro, foram colocados numa mala de viagem.*

A descrição da vítima é uma regularidade discursiva, cujos enunciados apontam para uma exterioridade em que o corpo desumanizado é a pior violência. Uma morte rápida e sem sofrimento, um funeral em que o corpo precisa estar apresentável, maquiado, bem vestido, remete a um cuidado histórico e ocidental com o cadáver como inscrição de dignidade, traço indispensável para que o ser humano se identifique como tal. No entanto, ambas as mulheres que foram assassinadas por Chico Picadinho se tornaram apenas pedaços de carne, retalhos que resultam na animalização.

Na **figura 6**, as caixas da manchete *Maníaco arrancava pedaços de vítimas mortas* (1998), d'*O Estado de São Paulo* (anexo 1), traz excertos do primeiro interrogatório oficial de Francisco de Assis Pereira. As fotos dos rostos das vítimas a que se referiu Francisco no depoimento são espalhadas pela folha do jornal, dando destaque à descrição do crime, que as acompanham. Mais destacadas que estas fotos, apenas a do próprio Francisco, em tamanho maior e centralizada no texto em preto e branco. Fica a cabo da linguagem verbal legendar as fotos e correlacionar os rostos comuns das imagens com a violência dos assassinatos.

---

*interdição civil*, conforme artigo 1.767 do *Código Civil*, aplicado diante dos incisos: i) aqueles que, por enfermidade ou deficiência mental, não tiverem o necessário discernimento para os atos da vida civil; e iii) os deficientes mentais, os ébrios habituais e os viciados em tóxicos.

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/549932/chico-picadinho-teve-caso-semelhante-registrado-em-sorocaba>. Acesso em: 15 de janeiro de 2015.



**Figura 6**  
Série enunciativa H

É na maneira como se fala sobre seus corpos que o criminoso monstruoso emerge. A necessidade de expor como o corpo é subjugado ou mutilado é uma regularidade enunciativa no mais variado material que trata sobre assassinos em série. Independente da proposta do jornal, da revista ou do documentário o assassino em série nunca vem desacompanhado de uma explicação, detalhada ou sintética, de sua *assinatura* ou do seu *modus operandi*, sem os quais não há uma identidade, e esses detalhes da investigação policial precisam remeter à vítima ou mais especificamente ao que o corpo da vítima fala sobre o assassino. É no corpo da vítima que a tradição forense estadunidense busca a “mente” do assassino, de modo que essa prática da descrição, da perícia dos corpos impregna o discurso midiático.

É assim que ainda encontramos nos jornais e na literatura sobre o tema uma narrativa da destruição ou subjugação dos corpos das vítimas que mostra a monstruosidade do assassino. A partir da década de 1970, especialmente nos Estados Unidos, não apenas a mídia explorava os detalhes dos crimes, mas toda uma curiosidade em torno dos assassinos em série foi sendo alimentada pelo entretenimento via cinema, literatura e séries de tevê. O próprio nome *serial killer* é inspirado na literatura e nos seriados policiais da época (SCHECHTER, 2013). No Brasil, as associações discursivas com os então *serial killers* da mídia estadunidense não acarretaram num grande uso do termo de imediato, mas na assimilação da brutalidade das narrativas acerca de seus crimes. A partir da década de 1990 é que uma série

de maníacos e assassinos passou a ser enquadrada na categoria assassino em série, termo técnico-forense que se popularizou pela mídia internacional.

A relação entre mídia e criminalidade vem se configurando desde o século XIX, momento em que:

Foi absolutamente necessário constituir o povo como sujeito moral, portanto, separá-lo da delinquência, mostrá-los como perigosos não apenas para as pessoas ricas, mas também para as pessoas pobres [...]. Daí todo o nascimento da literatura policial e a importância nos jornais das crônicas, dos horríveis relatos de crimes (FOUCAULT, 2012, p. 161).

Hoje, o material é vasto e o fenômeno se espalhou pelo mundo. Toda uma cultura consumidora do tema se inicia com a construção do monstro pela mídia e ler, ouvir ou ver como as vítimas foram assassinadas se tornou parte da própria identidade do assassino em série. Quanto mais o *modus operandi* ou a *assinatura* animalizam a vítima ou a subjugam em sua humanidade, maior sua crueldade. Embora o papel da mídia seja elementar, ela não o faz sem a ajuda do discurso policial-forense e do diagnóstico médico-psiquiátrico, pois a descrição psicológica ressalva o caráter humano, já que carrega em seu discurso a defesa de que se trata de pulsões ou desajustamentos comportamentais, sendo a potencial psicopatia e potencial tendência a matar de um assassino em série é postulada como da natureza humana.

Ao deter o olhar nos detalhes do método dos assassinos em série, essa espetacularização da destruição do corpo da vítima produz um monstro que não é louco, não é inferior intelectualmente, não é sobrenatural e nem fisicamente diferente. Ele é um monstro moral. Assim, o discurso científico da Criminologia que reaparece na mídia produz enunciados em que apenas sua aparência seria humana. É comum que determinados meios de comunicação utilizem imagens chocantes com corpos mutilados, cadáveres na cena do crime, sangue, violência etc., mas tratando-se do assassino em série, a exposição da desumanização dos corpos não indica o monstro em si mesmo, em seu próprio corpo. O monstro se inscreve no corpo das vítimas.

Outra maneira de apontar o caráter hediondo do crime do assassino em série a partir da vítima é relatar sua história. Se crianças, a foto delas sorrindo, se adultos, sua profissão, sua origem, sua inocência. A causa monstruosa do assassinato em série pode ser observada no corpo das vítimas, que passa a ser o lugar de verificação do crime.

### 1.3.4) O corpo do criminoso em evidência

O discurso do fascínio é materializado em suportes e gêneros heterogêneos constituindo práticas discursivas de diferentes campos e dispositivos. Em casos de textos jornalísticos, esse discurso pode estar materializado verbal, imagética ou sincreticamente e, ao eleger uma série enunciativa, é possível identificar posições-sujeito de especialistas forenses de áreas como psiquiatria, cuja seleção lexical adentra os diagnósticos sobre transtornos de personalidade, a exemplo da vulgarmente conhecida como psicopatia, termo usualmente empregado na investigação sobre assassinatos seriais. O foco desse tipo de série enunciativa focaliza o comportamento do criminoso como prova ou explicação de seus crimes. No entanto, o funcionamento discursivo das fotografias difere do verbal. Juntamente a elementos verbais e tipográficos, a fotografia produz sentidos, mas de todos os elementos que compõem um texto jornalístico, a fotografia é a que efetiva uma força predominante sobre o direcionamento da leitura no caso da produção discursiva do fascínio por assassinos seriais. Conforme Curcino Ferreira (2006), como estratégia imagética, a fotografia é uma imagem peculiar por conta do processo fotoquímico, que a torna uma produtora de sentidos mais eficaz que as antigas formas de imagens (xilogravura, litogravura etc). Segundo a autora, a fotografia tem um efeito de referencialidade, ou seja, tem o objetivo de simular o real.

Graças a essa função estética, a fotografia atua como um primeiro e principal ponto de fixação do olhar leitor sobre a página, seja pelas propriedades materiais (tamanho, cor, enfim, qualidade técnica que envolve o processo de produção da fotografia e sua revelação), seja pelo interesse particular que essa narrativa desperta no olhar leitor. (CURCINO FERREIRA, 2006, p. 151).

Embora Curcino Ferreira (2006) esteja referindo-se à fotografia analógica em magazine semanal impressa, esses aspectos também ocorrem na fotografia digital e com suas especificidades como a circulação muito mais ampla que esta tem em relação àquela: sendo digital, já que está posta em um suporte digital (a página de um site), a fotografia digital fica disponível em um banco de dados com outras imagens e associadas por etiquetas (*tags*) ou logaritmos de busca em sites como o *Google Search*. Além disso, esse suporte permite que não sejam apenas manipuláveis, mas também compartilháveis, diferentemente do que ocorre com a fotografia impressa: podem ser baixadas, editadas, abertas em outras janelas da tela do aparelho (computador, *smartphone*, *tablet*), ampliadas etc. Isso significa que os efeitos de sentido dessas possibilidades de manipulação são condições específicas do suporte digital,

mas que não altera o aspecto visual que a fotografia permanece exercendo: alvo do olhar. E pensar a fotografia como estratégia de produção discursiva do fascínio por assassinos em série também implica o assunto da fotografia:

No que diz respeito às fotos de pessoas, as técnicas fotográficas permitem captar aquilo que, por vezes, nem mesmo o contato pessoal e uma certa proximidade física nos permitiria ver. A técnica fotográfica capta na “evidência” do corpo individual a “transparência” de seus gestos (CURCINO FERREIRA, 2006, p. 152).

Aliada ao discurso forense de análise comportamental do assassino em série, a fotografia jornalística acentua o foco do olhar na busca de evidências dos crimes no corpo do criminoso. Sendo digital, a fotografia jornalística amplia sua capacidade de fazer circular discursos e direcionamentos do olhar, fazendo com que as estratégias midiáticas ampliem seu potencial de agenciador de subjetividades. A regularidade que configura as fotografias numa série enunciativa produz outros efeitos de sentido e aponta para uma ordem do olhar que não focaliza apenas o comportamento, mas o corpo do criminoso. É esse ponto que ressaltado nas reportagens selecionadas.

As imagens abaixo são fotografias que compõem três reportagens sobre o caso *Serial Killer de Goiânia*. Todas em suporte digital e com as respectivas características desse suporte: *hiperlinks*, anúncios gerais e personalizados pelo número de protocolo de internet (IP), botões de compartilhamento em redes sociais etc. A título de praticidade, dispus as fotografias em apenas uma figura. Retirá-las de seu contexto pressupõe implicações teórico-metodológicas, já que elas constituem uma série enunciativa. Porém, focalizarei apenas um dos pontos que as reportagens permitem analisar, o que não significa que os demais elementos não são considerados em análise mais ampla na tese. Dito isto, proponho ainda o acionamento de alguns conceitos bastante profícuos para esta análise: enunciado, protocolos de leitura e *punctum/studium*, os quais explicitarei operatoricamente nas análises.

Essas fotografias foram feitas durante a primeira entrevista concedida à imprensa, realizada logo depois de declarada a prisão de Thiago Henrique Gomes da Rocha. Naquele momento, as provas atestavam sua culpa nos casos de alguns assassinatos, mas ainda não havia quantidade exata de vítimas, que chegou ao número de 39 atualmente. A quantidade de homicídios, o modo como ocorreram e o perfil das vítimas são detalhes recorrentes para definir e identificar um assassino serial embora não seja um tipo de criminoso previsto no no



Código Penal brasileiro, vigente desde 1940, ficando sua definição sob os conceitos de imputável, inimputável ou semi-imputável.

Sendo de caráter jornalístico, tais fotografias visam à captura da imagem com finalidade de registro, à informação e ao atestado de veracidade da reportagem.

O fotojornalismo é, na realidade, uma actividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos features (as fotografias intemporais de situações peculiares com o que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar (SOUSA, 2004, p. 08).

Abaixo, duas das imagens mais divulgadas de Thiago Henrique Gomes da Rocha, denominado pela imprensa de Serial Killer de Goiânia. As fotografias foram feitas por Wildes Barbosa, em 2014, durante a prisão de Thiago, ambas publicadas no *Jornal O Popular*<sup>11</sup>.



**Figura 7**  
*Série Enunciativa I*

Nas fotografias, um homem jovem e bonito, embora o fato de estar algemado e usando o colete da Polícia Civil indica sua condição: é um criminoso. Associado a Jeffrey Dhamer e Ted Bundy pela beleza, o assassino ganhou notabilidade pelos traços considerados viris e atraentes. De modo, geral, em fotos como as da **figura 7** a fotogenia do assassino é o feixe de luz que dá visibilidade ao corpo do assassino como objeto a ser admirado e dito por um

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.opopular.com.br/editorias/cidades/preso-conta-por-telefone-clima-de-animosidade-contra-serial-killer-1.697649> e <https://www.opopular.com.br/editorias/cidades/tiago-%C3%A9-ouvido-na-justi%C3%A7a-em-processo-em-%C3%BAnico-caso-com-v%C3%ADtima-sobrevivente-1.1083400>. Acesso em 30 de abril de 2018.

regime enunciativo em que o leitor é agenciado como admirador desse corpo. Para além do objetivo de informar, a fotografia jornalística é um dos elementos agenciadores de subjetividades, pois o enquadramento aliado ou não ao verbal em uma reportagem produz sentidos. Longe de remeter a uma intencionalidade na produção da fotografia, quero apontar para sua positividade, para sua materialidade discursiva. Na fotografia, inscrevem-se enunciados e o modo como são construídos constituem *protocolos de leitura*. Isso significa que enquadramentos e fotogenia, funcionando como orientações do olhar, instauram posições-sujeito, já que o assunto da fotografia configura um enunciado.

A *SE-I* funciona pela *intericonicidade* com o fotograma da **figura 3** bem como com as fotografias da **figura 2** já apresentadas nos tópicos anteriores. No entanto, a atualização de sentidos não se dá na mesma materialidade nem nas mesmas condições históricas de produção discursivas: o assassino em série não é somente posto como sujeito de criminalidade, mas como sujeito de beleza. O leitor é subjetivado não mais como espectador do criminoso monstruoso, mas como o admirador do criminoso belo.

Em sentido anti-horário, a primeira fotografia está na reportagem *Suposto serial killer se diz “arrependido” e quer pagar pelo que fez*, publicada em 17 de outubro de 2014, no *Jornal Opção*<sup>12</sup>; a segunda pertence à reportagem *Serial Killer de Goiânia vai a júri popular e pode responder por 16 mortes*, publicada em 16 de dezembro de 2015, no *Correio Braziliense*<sup>13</sup>; e a terceira, à reportagem *Serial killer confesso é um sedutor, diz suposta amante*, publicada em 22 de outubro de 2014, no jornal *O Tempo*.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/suposto-serial-killer-se-diz-arrependido-e-quer-pagar-pelo-que-fez-18195/>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

<sup>13</sup> Disponível em: [http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/12/16/interna\\_cidadesdf,510992/serial-killer-de-goiania-vai-a-juri-popular-responde-por-16-assassina.shtml](http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/12/16/interna_cidadesdf,510992/serial-killer-de-goiania-vai-a-juri-popular-responde-por-16-assassina.shtml). Acesso em 15 de agosto de 2016.

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.otempo.com.br/capa/brasil/serial-killer-confesso-%C3%A9-um-sedutor-diz-suposta-amante-1.935505>. Acesso em 16 de agosto de 2016.



**Figura 8**  
*Série Enunciativa J*

Na figura acima, Thiago é fotografado sem camiseta durante a primeira coletiva de imprensa em 2014<sup>15</sup>. O assassino que até então não tinha um rosto, agora está totalmente exposto. As fotografias têm ângulos e planos diferentes. Se em algum momento o corpo do monstro foi alvo da curiosidade (COURTINE, 2013), o corpo do assassino serial, por outro lado, é um corpo posto em exposição não pela deformidade, mas pela beleza, pelo traço comum e humano. Não há no corpo do assassino serial nada que o vincule a seu crime. A fotogenia é um dos primeiros elementos de regularidade nas imagens que a mídia veicula e o corpo do criminoso é alvo de admiração e desconcerto. Diferentemente da associação entre a loucura dos crimes de maníacos internacionais e os brasileiros, a associação entre assassinos seriais está na beleza que compartilham Thiago Henrique Gomes da Rocha e assassinos seriais famosos na imprensa estadunidense como Ted Bundy e Jeffrey Dahmer, respectivamente nas décadas de 1970 e 1990. De modo, geral, fotografias como as da figura 1 destacam a fotogenia do assassino. Thiago não parece ter relação com os crimes de que é

<sup>15</sup> Fotografias de Ruber Couto (do *Diário da Manhã*) usadas na reportagem do *Correio Braziliense* e de André Costa, que constam nos jornais *Jornal Opção* e *O tempo*.

acusado: há um efeito de estranhamento quando o crime é confrontado à beleza do corpo do criminoso e mais especificamente à beleza do corpo branco do criminoso. Diante da questão “como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar” (FOUCAULT, 2012, p. 33), uma observação importante pode ser feita: o corpo belo do criminoso sendo branco permaneceria sob o mesmo foco de luz se esse corpo é negro? Afinal, o enunciado é um acontecimento discursivo limitado a regras que determinam o que pode ou não ser formulado. O corpo de Thiago como o corpo belo a ser admirado está na ordem do discursivo e esses enquadramentos e planos não produziram os mesmos efeitos de sentido não fosse por essa ordem. O mesmo ocorre em relação à fotogenia, a qual está ligada ao que é determinado socialmente como belo, bem retratado, padrão estético.

A fotogenia domina com o olhar. Esse caráter frio e indiferente do sujeito fotografado é ancorado na relação entre a narrativa da violência dos crimes e a fotogenia dos corpos dos assassinos. Nessa mesma ordem do olhar, o leitor se posiciona diante da produção discursiva das reportagens, especialmente, das imagens: práticas como a fotografia, aliada à fotogenia, agenciam um admirador da beleza. Este é um primeiro ponto de fixação a que o leitor é posto e define ainda o corpo como enunciado, em que se pode identificar posições-sujeito como o admirador do corpo belo em exposição midiática.

Além da fotogenia, o ângulo e o plano pelos quais são enquadrados funcionam na visibilidade desse sujeito criminoso e na subjetivação de seus observadores (leitores da reportagem). A primeira fotografia da fig. 1 retrata Thiago pelos ângulos *plongé* e  $3/4$  no pelo *plano geral*, fazendo ver que o criminoso está capturado e é centro das atenções. Esse enquadramento orienta o olhar para o corpo sujeito-espetáculo que, diferentemente dos demais elementos humanos da fotografia, está sem camisa. Eis que o corpo se constitui do olhar curioso. Por que este corpo/enunciado e não outro em seu lugar? A referencialidade da fotografia atesta a captura do culpado e o corpo de Thiago deve estar ali, para constar sua captura. Porém, seu traje (a bermuda verde e os chinelos) são um *punctum*. Se a finalidade da fotografia jornalística é informar e dar credibilidade ao texto, há algo na fotografia de Thiago que atinge de alguma maneira seus espectadores. E isso é posto verbalmente em trechos da reportagem, em que há uma ressalva para o fato de que Thiago teria chamado a atenção das mulheres ao aparecer sem camisa na coletiva.<sup>16</sup> O *punctum* é um conceito barthesiano que remete à subjetividade do observador (*spectador*) de uma fotografia. Diferentemente de

---

<sup>16</sup> “Alto e forte, Thiago Henrique chamou a atenção das mulheres ao ser apresentado à imprensa, sem camisa, em uma delegacia de Goiás”. Trecho da reportagem do jornal *O Tempo*, já referenciada anteriormente neste texto.

chocar o observador (algo da ordem da produção e da finalidade de algumas fotografias, em especial, as artísticas), o *punctum* é algo que fere e que foge da construção composicional do fotógrafo e que se inscreve na subjetividade do observador da fotografia diante da composição.

Já na segunda fotografia, enquadrado da cintura para cima, Thiago é posto no *meio primeiro plano* nos ângulos *normal* e *frontal*: o olhar leitor já não o subjuga como capturado, mas como alvo de observação. De algum modo, busca-se indícios de sua culpa na inexpressividade de seu semblante. Isso motiva a produção de sentidos e ativa uma memória discursiva: indiferença, psicopatia, frieza, maldade são traços de assassinos seriais conforme as descrições das ciências forense, sendo esses os traços que o enquadramento orienta a buscar no corpo de Thiago. A leitura do corpo, ou seja, o direcionamento do olhar, é detetivesca. Ao mesmo tempo, por ser um enquadramento de aproximação, o olhar leitor é dirigido ao peito de Thiago e o *punctum* pode emergir (ou não) de diversos elementos como a marca do sol nos braços, os pelos do corpo, o olhar desviante ou os mamilos rosados. O que punge o leitor não é algo previsto, mas o corpo ali exposto sugere possibilidades. Por outro lado, o *studium*, que abrange a técnica e o objetivo do fotógrafo, também põe em evidência elementos compartilhados socialmente como o fato de um peito peludo fazer parte do estereótipo de homem viril. Nesse ponto, ambos os conceitos apontam para o que produz interesse pela fotografia ou pelo assunto fotografado.

Na terceira fotografia em *contra-plongé* e  $3/4$  no *plano americano*, o desenho da virilha toma conta da fotografia. A pose das pernas, abertas, mostram um homem à vontade. E o enquadramento permanece orientando o olhar para um exame desse corpo exposto, dando espaço à observação de sua parte sexualizada. Nesse exame de seus traços, nos deparamos com a beleza de um corpo viril e de sexualidade. O leitor posiciona-se, nesse corpo-enunciado em admirador.

Essa análise de imagens considera que a fotografia e suas estratégias configuram uma materialidade para enunciados. O direcionamento do olhar, referido por Chartier (2011) como *protocolo de leitura*, se dá nessa materialidade em que o discurso do fascínio é produzido tanto no processo de subjetivação do assassino em série em objeto de interesse, de curiosidade e admiração, como no agenciamento da subjetividade leitora, que é a contraparte dessa produção discursiva: sujeito observador, curioso ou admirador.

Se em algum momento o corpo do monstro foi alvo da curiosidade (COURTINE, 2013), o corpo do assassino serial, por outro lado, é um corpo posto em exposição não pela deformidade, mas pela beleza, pelo traço comum e humano. Não há no corpo do assassino

serial nada que o vincule a seu crime. A fotogenia é a principal regularidade nas imagens que a mídia veicula e o corpo do criminoso é alvo de admiração e desconcerto. Diferentemente da associação entre a loucura dos crimes de maníacos internacionais e os brasileiros, a associação entre assassinos seriais está na beleza que compartilham Thiago Gomes da Rocha e Jeffrey Dhamer. O plano os impõe sobre o espectador. O foco é o próprio criminoso e seu corpo. Parece haver uma disjunção do criminoso e do crime. Não há como ser o assassino lombrosiano. Nosso olhar se volta para buscar no corpo do criminoso sua culpa, sua motivação, seu crime. Tal busca prende nosso olhar a seu corpo e entramos então no outro sentido de fascínio: somos dominados pelo olhar.

O sintagma *serial killer* para se referir Thiago Gomes da Rocha, o julgado por mais de 30 homicídios em Goiânia, é mais uso de marketing da mídia do que de fato uma constatação de perícia. E tal uso acarreta num deslocamento do sujeito para o plano da celebridade. Afirmar que é de Goiânia só reitera que se trata de uma celebridade nacional, como se houvesse a necessidade de definir seu pertencimento a uma nacionalidade, a uma naturalidade territorial.



**Figura 9**  
*Série Enunciativa K*

A **figura 9** é uma sequência de fotografias feitas em março de 2016 por Aline Caetano, do Tribunal de Justiça de Goiás, disponibilizadas no site *Fotos Públicas*<sup>17</sup>. O texto que acompanha as fotos é curto e tem um caráter mais descritivo que informativo. O ponto essencial que funciona como *protocolo de leitura* dessas imagens é a qualidade que o aparelho

<sup>17</sup> Disponível em: <https://fotospublicas.com/tiago-henrique-gomes-da-rocha-e-condenado-a-20-anos-de-prisao-pela-morte-de-uma-estudante-em-goiania/>. Acesso em 30 de abril de 2018.

fotográfico permite. Uma lente objetiva de boa abertura que permitem não somente o close, mas uma profundidade de campo. O suporte digital permite não apenas que o objeto seja fotografado, mas também fotografado em boa qualidade de imagem. A *SE-F* compõe um *protocolo de leitura* em que a qualidade da imagem é o protagonista. Compondo a narrativa imagética do julgamento de Thiago Henrique, as fotografias da **figura 9** dão visibilidade para algo além do comportamento criminoso e do corpo do criminoso: a beleza do corpo do criminoso.

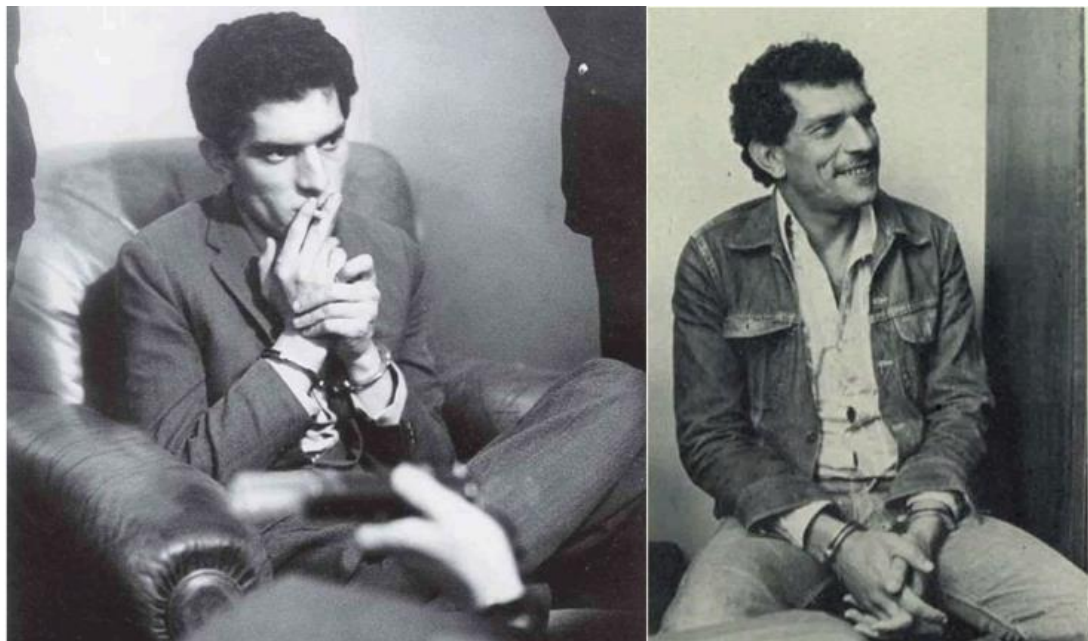
Conforme Gregolin (2012), uma das revoluções do fotojornalismo ocorreu em meados de 1960, com o crescimento do número de agências e serviços fotográficos, levando as mídias jornalísticas da época a investirem cada vez na fotografia impressa colorida. Se até a metade do século XIX as fotografias não passavam de ilustrações coadjuvantes, a partir do século XX, as imagens constituíam narrativas visuais na imprensa. A partir dessa inserção gradativa da fotografia no jornalismo, a imagem inicia um funcionamento para além da ilustração, sendo foco do olhar do leitor e compondo um tipo de narrativa coerente com uma sociedade cuja cultura é bastante visual.

Um avanço expressivo no tratamento das imagens vai ocorrer em meados dos anos 1980, quando os fotógrafos começam a utilizar massivamente os aplicativos computadorizados para reenquadrar as fotos, escurecê-las ou clareá-las, mudar-lhes a relação tonal e até retocá-las. A imagem totalmente ficcional tornou-se mais fácil e rápida de criar (GREGOLIN, 2012, p. 177).

Na *SE-K*, embora as imagens configurem a narrativa visual do julgamento de Thiago Henrique, o enquadramento produz o protagonista, que é o próprio réu. A qualidade de captura da fotografia digital propiciada pelo equipamento profissional faz enunciar, de uma ordem do enunciável, e ver, de uma ordem do visível, uma subjetividade não apenas criminosa, nem louca, nem apenas fria, mas também agradável: a camisa branca é um ponto evidenciador do sujeito fotografado já que todos os demais elementos apresentam cores mais escuras ou de tonalidades mais neutras. O olhar do leitor, agora navegante do *site Fotos Públicas*, é conduzido para um corpo discursivamente estranho ao comportamento criminoso: é o corpo belo, o rosto bonito junto ao aspecto limpo das roupas.



Já a **figura 10**<sup>18</sup> adentra outra regularidade enunciativa: Chico Picadinho fuma e nada mais na imagem consegue convencer de que ele não é uma pessoa comum a não ser as algemas. Na segunda foto, Chico sorri e esse sujeito carismático aparenta certa elegância e tranquilidade, embora as mãos estejam algemadas. Nem Thiago nem Chico parecem ter relação com os crimes de que são acusados. A expressão de ambos é lacunar e até carismática. Já a narrativa do crime é controversa às imagens dos sujeitos, pois formula o grau de desumanidade no número de vítimas e divide espaço com toda uma reportagem que abarca crimes e criminosos considerados ou psicopatas ou doentes mentais. A fotogenia funciona nesse domínio do olhar. Contrapostos, imagens e verbal só poderiam culminar no discurso do cinismo. Esse caráter frio e indiferente é ancorado na relação entre a narrativa da violência contra os corpos das vítimas e a fotogenia dos corpos dos assassinos. No entanto, além da fotogenia, o ângulo pelo qual são fotografados funcionam na visibilidade desses sujeitos.



**Figura 10**  
*Série Enunciativa L*

No entanto, nas décadas de 1960 e 1970 o enunciável e visível não permitiam pensar a beleza de um esquitejador de mulheres. Imagens como as da **figura 10** poderiam ser lidas como atestado da frieza do criminoso, como prova de sua indiferença quanto à violência

<sup>18</sup> A primeira fotografia pertence ao acervo do *Estadão* e foi feita nos anos 1960. A segunda, foi feita por Carlos Namba, em 1970, logo após a prisão de Chico Picadinho está arquivado no Departamento de Documentação da Editora Abril (Dedoc).

praticada contra as vítimas, mas não funcionaram da mesma maneira que as fotografias feitas do Serial Killer de Goiânia. Do *Monstro da Rua Aurora* para o *Serial Killer de Goiânia* há o deslizamento de sentidos que não tem a ver com a mudança do que foi efetivamente, mas das condições de produção do enunciado. A *SE-L* é formulada não apenas por suportes diferentes, mas também de lugares discursivos diferentes do que ocorre com as *séries enunciativas* que apontam para a beleza do criminoso.

A mídia jornalística, desse modo, como lugar de visibilidade/dizibilidade, celebra o assassino em série e o torna alvo de interesse. As práticas midiáticas, não tendo somente a linguagem sensacionalista como modo de ser, fazem ver e dizer o assassino em série como objeto de curiosidade, mas também como objeto de problematização. Mais do que um sujeito perigoso, o assassino em série é um problema político, implica na discussão de políticas de segurança, de possíveis causas sociais, de intervenção e diagnóstico médico, de gestão pública. Nesse sentido, o assassino em série se configura como um deslocamento do maníaco de um *fait divers* para um criminoso incomum que requer profissionais especializados e aprofundamento científico e jurídico. Será sobre a objetivação do assassino em série como criminoso extraordinário pelas ciências forenses que ocuparei no próximo capítulo.

O fascínio, tomado em seu caráter de acontecimento, já que aparece na descontinuidade da história e na dispersão das regularidades discursivas, é produzido a partir do suporte em que circula e da materialidade de seus enunciados. A fotografia, como uma materialidade de enunciados que seguem uma sistematicidade na configuração do discurso do fascínio, põe em evidência o corpo do assassino em série como lugar de inscrição enunciativa e, constituindo uma prática discursiva, a fotografia jornalística e suas técnicas agenciam a subjetividade leitora.

Os enquadramentos e a fotogenia como *protocolos de leitura* impõem o corpo do criminoso sobre o leitor (*spectator*, observador, admirador, examinador). Na busca do assassino lombrosiano cujos crimes são exprimidos fisicamente, o olhar se volta para o corpo belo do criminoso e adentra então esse sentido de fascínio: o leitor é dominado pelo olhar.

O *punctum* nos remete a essa dimensão do direcionamento do olhar que, embora seja da instância da subjetividade, não deixa de adentrar uma ordem do discurso, ordem diante da qual nos posicionamos. O fato é que sempre nos subjetivamos de algum modo, na resistência ou na sujeição à ordem discursiva. *Studium/punctum*, assim, integram aquilo que aciona o interesse pelo objeto fotografado. Juntamente a *protocolos de leitura*, esses elementos constituem a fotografia jornalística como prática discursiva que rege uma ordem do visível e

do dizível sobre o assassino em série, bem como constituem o processo de agenciamento da subjetividades.

A mídia, maquinaria de fazer ver/dizer, é lugar de visibilidade/dizibilidade dessa subjetividade que se processa historicamente como monstro, figura popular, criminoso peculiar e curiosidade, que é o assassino em série. Essa subjetivação, por sua vez, não se efetiva sem sua contraparte: se há o espetáculo, há o espectador. É nesse sentido que o fascínio se constitui discursivamente a partir do agenciamento da subjetividade que lê, que observa, que olha, que examina, enfim, que consome. O processo de subjetivação do assassino em série como alvo de fascínio implica que nós nos posicionemos diante desse processo como espectadores, seja na posição-sujeito de curiosos ou admiradores.

#### **1.4 Considerações do capítulo**

Postas as análises deste capítulo, questiono: o que é dado a consumir por esses suportes midiáticos? Quais são as transformações por que passam esses modos de consumir a notícia nesses suportes? O que essa prática leitora, que se faz consumidora, permite observar sobre o leitor, que se faz consumidor? Como o leitor é subjetivado diante dessas práticas discursivas?

Quanto ao criminoso monstruoso, ainda há a presença pedagógica do monstro moral do início do século XIX, tal como pontua Foucault (2010) em suas aulas de 1975. Os *protocolos de leitura*, estratégia do dispositivo midiático, a que são postos os leitores desses suportes agenciam uma subjetividade leitora que se diferencia da subjetividade criminosa. É impossível que se venda a notícia sobre o criminoso sem que haja o consumidor dessa notícia e este consumidor não pode estar identificado ao objeto tematizado, o assassino, ou mais especificamente, o assassino serial, cujas características são (e devem ser) distantes de qualquer comportamento dado como normal. O leitor é subjetivado como o sujeito normal em contraposição a assassino serial, assim como devem ser suas vítimas (considerando ainda que o próprio leitor é subjetivado como vítima em potencial desse tipo de criminoso).

É importante que haja esse distanciamento entre o comportamento posto como o comportamento normal (que respeita as regras sociais, especificamente as regras de conduta e moral) das vítimas e o comportamento de um criminoso como o assassino em série. O discurso do fascínio só pode se efetivar nessa premissa, já que é o estranhamento, a não identificação com o criminoso que permite o consumo desse conteúdo midiático. E esse

consumo não se sustenta sem a construção da subjetividade espetacularizada e da subjetividade espectadora.

Por outro lado, o funcionamento discursivo do fascínio nas mídias sociais e nas franquias culturais serão distintos destes da mídia jornalística. O caso da série de televisão *Dexter* remete exatamente ao nivelamento entre o comportamento do assassino e o da vítima, pois as vítimas do protagonista (um assassino serial) também são assassinos seriais. O fascínio, como demonstrarei no próximo capítulo, não é discursivizado a partir do distanciamento entre vítima e assassino, mas pela ideia de *vigilantismo*. Já o consumo da série *Hannibal* não se dá pelo fascínio no mesmo sentido da franquia *Dexter*, mas pela colocação, em primeiro plano, do aspecto estético da série. Em ambos os produtos televisivos, o efeito icônico do assassino em série será produzido e consumido por uma subjetividade constituída a partir de valores de justiça paralela às leis vigentes e a partir da valorização da técnica na construção do estético, sendo o conteúdo um pretexto para a forma, isto é, o conteúdo é mote para a venda dos produtos da franquia.

## CAPÍTULO II

### O FASCÍNIO NA FRANQUIA DE MÍDIA: O ÍCONE CULTURAL

Se, no capítulo anterior, demonstrei o fascínio por assassinos em série como efeito dos *protocolos de leitura* da mídia jornalística, neste capítulo, analiso a constituição do discurso do fascínio a partir dos modos de subjetivação dos sujeitos em consumidores de produtos de entretenimento. Descrevo as práticas que configuram esses modos de subjetivação, a saber, práticas mercadológicas, que visam a venda de produtos em diferentes suportes. Essas práticas enunciam o assassino em série como um ícone cultural, sendo essa a figura fascinante, ou seja, sendo as regras da sociedade pós-moderna em seu caráter consumista que constroem o fascínio como discurso.

Nesse sentido, é necessário perguntar como como a franquia cultural, funcionando como dispositivo, subjetiva consumidores em fãs de assassinos em série, quais são suas estratégias e descrever a franquia cultural como acionador de uma subjetividade consumidora. Antes, descreverei os elementos da franquia de mídia para logo em seguida, analisar de que modo esses elementos atuam na subjetivação dos sujeitos em consumidores, tomando como condição de produção a economia afetiva e a comunidade de fãs como práticas a partir das quais o discurso do fascínio funciona como agenciador da subjetividade consumidora.

#### **2.1) Assassinos em série da indústria de entretenimento**

Como personagem popular, os assassinos em série aparecem, em narrativas policiais, tal como o conceito é formulado, desde os anos de 1970, quando um dos investigadores do *Federal Bureau of Investigation* (FBI) utilizou o termo para se referir à serialidade de assassinatos que investigava (CASOY, 2017, p. 22). Por outro lado, sem essa denominação, músicas, já na década de 1960, tematizavam assassinos como Charles Manson, cujos crimes repercutiram de forma massiva na imprensa estadunidense e internacional.

Desde o final dos anos 1960 – quando o lado sombrio da contracultura explodiu em múltiplas formas, dos assassinatos da família Manson ao Festival de Altamont -, o rock, como todos os outros meios de arte popular, vem lidando com a figura do serial killer. Entre os clássicos desse gênero estão: *Midnight Rambler*, dos Rolling Stones (sobre os Estrangulador de Boston); a sinistra e mordaz *Excitable Boy*, de Warren Zevon; e *Psycho Killer*, dos Talking Heads. [...] Algumas bandas mais radicais de death metal dos últimos anos fizeram carreira cantando sobre serial killers, como o

Slayer, cuja música *Dead Skin Mas* é uma homenagem a Ed Gein; e Macabre, cuja discografia inclui *Nightstalker*, *The Ted Bundy Song*, *Gacy's Lot* e *Edmundo Kemper a Terrible Temper* (SCHECHTER, 2013, p. 447).

Na literatura, uma série de romances focou o assassino em série como principal desafio da investigação policial. Schechter (2013) cita dezessete títulos: *The Killer Inside Me* (1952), de Jim Thompson; *Psycho* (1959), de Robert Bloch; *The Collector* (1963), de John Fowles; *Child Of God* (1974), de Cormac McCarthy; *Red Dragon* (1981), de Thomas Harris; *Dear Mr. Capote* (1983), de Gordon Lish; *Perfume* (1985), de Patrick Suskind; *It* (1986) e *Joyland* (2013), de Stephen King; *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis; *The Alienist* (1994), de Caleb Carr; *In The Cut* (1995), de Susanna Moore; *Zombie* (1995), de Joyce Carol Oates; *Indian Killer* (1996), de Sherman Alexie; *Those Bones Are Not My Child* (2000), de Tony Cade Bambara; *Millenium* (2005), de Stieg Larsson; e *The Shinning Girls* (2013), de Lauren Beukes. Vale também lembrar o álbum *The Reason of Your Conviction* (2007) da *Hangar*, banda brasileira de *power metal*, cujas faixas, todas elas, tematizam o que seriam os pensamentos de um assassino em série.

Acrescento à lista de Schechter (2013), além de *Dragão Vermelho* (1981), os três romances de Thomas Harris, *O silêncio dos inocentes* (1988), *Hannibal* (1999) e *Hannibal, a origem do mal* (2006), bem como sua transposição em quatro filmes e uma série de televisão homônimos; os oito romances de Jeff Lindsay, *Dexter, a mão esquerda de Deus* (2004), *Querido e devotado Dexter* (2005), *Dexter no escuro* (2007), *Dexter, design de um assassino* (2009), *Dexter é delicioso* (2010), *Duplo Dexter* (2011), *Dexter em Cena* (2013), *Dexter está morto* (2015), que inspiraram a série de televisão *Dexter* bem como jogos eletrônicos e história em quadrinhos. No Brasil, como exemplos, o clássico infanto-juvenil *O escaravelho do Diabo* (1974), de Lúcia Machado de Almeida; contos e romances de Rubem Fonseca como *O Cobrador* (1979) e de Jô Soares como *Xangô de Baker Street* (1995); os nove livros da coleção de romances policiais escritos por mulheres intitulada *Elas são de morte*, lançada pela editora Rocco em 2003; e as minisséries exibidas pela Rede Globo de Televisão, *As noivas de Copacabana* (1992), de Dias Gomes, e *Identidade* (2013), de Glória Perez.

É claro que muitos outros produtos poderiam ser citados, mas é importante que essas obras sejam lembradas já que algumas delas se inserem em uma franquia de mídia, ou seja, fazem parte de uma estratégia de venda da indústria de entretenimento que basicamente utiliza diversos suportes para incentivar novas formas de consumir um produto. Para isso, é necessário que uma personagem ou uma marca seja o mote para que as narrativas sejam

continuadas, repetidas ou até mesmo modificadas de outras maneiras, em diferentes mídias. O conceito de franquia de mídia define uma prática discursiva do consumo contemporâneo e integra o dispositivo midiático na modalidade do entretenimento. É nesse sentido que analisarei, a partir de dois produtos de franquias de mídia, os modos de subjetivação dos sujeitos em consumidores de assassinos em série por meio do consumo de produtos culturais como as séries de televisão.

## **2.2) Franquia de mídia como dispositivo**

*Dexter e Hannibal* compõem o que se chama de franquia de mídia ou franquia cultural, cuja definição está basicamente atrelada aos meios de fazer consumir determinados produtos promovendo narrativas e valores que os consumidores devam e queiram adquirir. Conforme Massarolo e Alvarenga (2010), embora não seja algo novo nem original da era digital, a franquia de mídia é reconfigurada mediante a atuação das novas mídias em seu caráter convergente. Outrora, estreitamente ligadas ao comercial como a prática do *franchising*, as franquias passaram a vender objetos culturais ou como prefiro dizer, produtos de entretenimento, a saber: filmes, séries, livros, jogos etc. O *franchising* é uma estratégia de mercado que visa a venda de produtos a partir do licenciamento de uma marca ou patente em que o franqueador (dono da marca) autoriza o franqueado a utilizar a marca, a infraestrutura, os direitos de distribuição etc. As franquias de varejo como as redes de perfumaria, *fast food*, escolas de idiomas, lojas etc. ilustram essa estratégia.

No entanto, conforme explica Ferraraz Junior (2013), a franquia de mídia se diferencia da franquia de varejo em alguns aspectos, especialmente em relação ao fato de que o segundo tem a padronização como estratégia de mercado e o primeiro tem como principal fator de venda a produção de novos produtos. Assim, as franquias de mídia são também chamadas franquias culturais porque têm como bem franqueado um bem intelectual. Fica, desse modo, bem esclarecido seu caráter mercadológico, já que sua finalidade consta em atender ao consumo afetivo da indústria de entretenimento.

A franquia integra procedimentos que transformam determinado conteúdo ficcional em produto de consumo, derivando uma série de novos produtos ou de sua continuidade em diferentes plataformas, ou seja, trata-se de uma “operação para imprimir uma marca e um mercado a um conteúdo ficcional, no contexto dos conglomerados de mídia” (JENKINS, 2009, p. 381). Caracteriza-se, ainda, por decorrer da economia afetiva, um dos cinco conceitos essenciais da cultura convergente que também abrange a convergência das mídias, a cultura

participativa, a inteligência coletiva e o *broadcasting/narrowcasting* (grosso modo, transmissão em massa e transmissão para públicos específicos respectivamente). Para Jenkins, “extensão, sinergia e franquia estão forçando a indústria midiática a aceitar a convergência” (JENKINS, 2009, p. 47), o que me permite dizer que a convergência é uma condição histórica de emergência da franquia e de outros dispositivos.

Das estratégias da franquia cultural, podemos citar os nichos, o *mix* de produtos, o *blockbuster* e o *fandom*. Tanto em *Hannibal* quanto em *Dexter*, tais práticas produzem e sustentam o fascínio por assassinos em série. A partir de cada elemento, o fascínio é enunciado a partir de lugares discursivos distintos, dois deles emergem da configuração histórica da vingança popular como forma de justiça não institucionalizada pelo Estado e da estetização posta em primeiro plano na construção da narrativa de produtos como a série *Hannibal*.

Descrever a franquia como dispositivo significa descrevê-la em sua função subjetivadora, tomando seus elementos como agenciadores de uma subjetividade consumidora. Analisar como o assassino em série é consumido a partir da construção do ícone cultural supõe descrever a franquia em seus procedimentos heterogêneos que configuram práticas discursivas.

Essa potencialização da franquia e da diversificação de produtos em plataformas midiáticas diversas com o respaldo e a valorização transposta pelo uso da marca-chave e de todos os seus atributos e valores, adequa-se à teoria dos supersistemas de entretenimento. Os supersistemas de entretenimento seriam formados pela construção de uma rede de intertextualidade, no caso as expansões e multiplicidade de figuras da cultura pop (FERRARAZ JUNIOR, 2013, p. 43).

A franquia tem um caráter de massificação e, ao mesmo tempo, de *gourmetização*. Seu papel no modo como os produtos culturais são consumidos não se resume ao consumo de produtos ou de valores, mas também ao modo como os sujeitos investem em formas que estão muito ligadas ao suporte em que circulam os produtos. A franquia vende os valores de uma marca e, por estar calcada em uma economia afetiva, ela atinge emocionalmente o consumidor, para isso, precisa vender-lhe valores e não apenas conteúdo. Fãs de franquias como *Hannibal* e *Dexter* consomem o homicídio como obra de arte e como forma de vingança respectivamente. Por outro lado, consomem, acima de tudo, o suporte que fazem circular esses discursos que tomam o homicídio em segundo plano: as séries, os jogos, os livros, as camisetas, os pôsteres, os Dvds, os *wallpapers* etc.



Considerando ainda que as franquias de mídia se caracterizam por atenderem a nichos e implicam uma comunidade de fãs, a produção do assassino em série como ícone cultural dentro de um mercado específico aponta para uma regularidade discursiva, sendo um dos pontos desta tese de doutoramento que, dentre outros objetivos, visa evidenciar as regras de emergência do assassino em série como objeto de fascínio materializado em produtos de entretenimento consumidos atualmente no Brasil. No entanto, para que a franquia se efetive, além da multiplicidade de plataformas ou da modalidade *transmidiática*<sup>19</sup> da franquia, é preciso que haja um *blockbuster* ou o que Anderson (2015) chama de *hit*, pois é a partir desse produto que a franquia constrói a sua marca.

### **2.2.1) Entre a massificação e o nicho**

*Blockbuster* (literalmente *arrasa-quarteirão*), nome de uma das maiores redes de locadoras de filmes estadunidenses entre os anos 80 e 90, é um termo que faz referência a obras de grande popularidade, portanto, de extenso alcance mercadológico. Também chamado de *hit*, é o produto de sucesso que tem grande alcance de público e a partir do qual demais produtos são criados por meio do licenciamento ou da marca (que pode ser o próprio produto, como um filme, por exemplo) ou de elementos (como uma personagem, uma cor, um estilo etc.). Segundo Anderson (2015), a era dos *hits* foi se modificando no início do século XXI, com o desenvolvimento da tecnologia *peer-to-peer*<sup>20</sup> (P2P), fazendo com que a indústria fonográfica repensasse suas estratégias até então focalizadas na massificação de produtos. No entanto, Anderson (2015) observa:

Ainda que a cultura do arrasa-quarteirão esteja desvanecendo, seus efeitos sobre nossos pressupostos sobre a mídia ainda são muito fortes. As indústrias de mídia e entretenimentos ainda se orientam para a descoberta, financiamento e criação de campeões de venda. [...] Essa mentalidade movida a hits extravasou os limites de Hollywood e impregnou-se na cultura americana. Temos sido condicionados pelas exigências econômicas de uma

---

<sup>19</sup> O termo *transmídia* é usado por Jenkins (2009) para definir as novas formas de narrativas que se materializam em multiplataformas e é considerado por Massarolo e Alvarenga (2010) como sinônimo de franquia de mídia: “A franquia de mídia é o meio pelo qual os produtores de mídia corporativa produzem sinergia, se constituindo basicamente numa estrutura que permitiu a emergência das estratégias de ‘transmedia storytelling’ que expandem a experiência narrativa através dos espaços múltiplos da experiência cultural” (JOHNSON, 2009, p. 8 *apud* MASSAROLO, ALVARENGA, 2010, p. 05).

<sup>20</sup> Rede de computadores através da qual as trocas de arquivos (como músicas, filmes, documentos etc.) são feitas de modo descentralizado, já que os usuários podem ser tanto servidores (fornecedores) quanto clientes da rede.

máquina de sucessos e não nos satisfazemos com nada menos. Internalizamos a contabilidade do capital de risco de entretenimento.” (ANDERSON, 2015, p. 38).

É preciso que haja investimento em produtos de sucesso, mas não mais com foco em um número pequeno de *hits* e sim, na oferta de pequenos sucessos direcionados para públicos específicos. Isso implica dizer que, além do *blockbuster* ou *hit*, é necessário pensar no direcionamento desses produtos para nichos, pois é a partir dessas estratégias que a marca gerará a franquia. Existe, nesse sentido, uma característica que é de

natureza contraditória da franquia de mídia; enquanto frequentemente construída ao redor de um produto *blockbuster* direcionado para audiências de massas, suas extensões por múltiplos produtos e/ou mercado sustentam padrões de consumo de audiências de nicho (JOHNSON, 2009 *apud* FERRARAZ JUNIOR, 2012, p. 62-63).

Em torno do *blockbuster*, portanto, se efetiva o gerenciamento da marca, que pode ser desenvolvida a partir de elementos como o sangue, em *Dexter* e *Hannibal*, e das próprias personagens, bem como de discursos como o do *vigilantismo*. Esses elementos são apropriados e integrados em diversos suportes, compondo o *mix* de produtos.

Dos dois produtos de franquias que proponha analisar, começo pela descrição de *Dexter*, que é seu próprio *blockbuster*: série televisiva exibida pela *Showtime* de 2006 a 2013 nos Estados Unidos. No Brasil, sua exibição foi iniciada em 2007 pela *FX Brasil* pelo canal *Liv* e em 2010 pela *RedeTV!*. Trata-se de uma transposição dos romances de Jeff Lindsay cujo enredo traz a história de Dexter Morgan, um perito em dispersão de sangue da polícia de Miami que esconde uma vontade incontrolável de matar. No entanto, desde menino, seu pai adotivo orienta esse comportamento para algo que considera útil para a sociedade: Dexter só pode matar assassinos e criminosos que, por algum motivo, ou não foram capturados pela polícia ou se livraram da prisão e continuam a ser uma ameaça social.

A série, em oito temporadas, narra como o assassino em série tenta adequar-se a alguns papéis sociais como o de pai, o de irmão e o de amigo, com o intuito de camuflar sua conduta homicida. A manutenção da vida dupla de Dexter culmina em episódios bastante tensos que o levam a questionar se deveria ou não continuar seguindo o código de seu pai adotivo. No entanto, de modo geral, Dexter parece ter a simpatia do espectador, já que é tomando como justiceiro. O telespectador aceita o discurso de *vigilantismo* da série, o que permite tornar a personagem em um produto bastante rentável para a franquia com produtos

como canecas, camisetas, estojos, mochilas, calçados e CPUs customizadas com gotas de sangue e/ou imagens da personagem principal segurando facas, além de versões em jogos e em quadrinhos.

*Hannibal*, por sua vez, é uma série televisiva criada por Bryan Fuller, composta em três temporadas de treze episódios, exibida entre 2013 e 2015 pelo canal estadunidense NBC. A série é basilarmente uma releitura do romance *Dragão Vermelho*, de Thomas Harris, livro lançado em 1981 (1983 no Brasil). No enredo da série, Will Graham, agente especial do FBI que possui a capacidade de empatia extremamente desenvolvida, pode colocar-se no lugar de qualquer criminoso a partir de pistas deixadas na cena do crime. Tal habilidade empática, por ser ao mesmo tempo uma ferramenta útil na investigação de casos de psicopatas e perigosa ao próprio Will Graham, é motivo para que seu chefe, o agente Jack Crawford, contrate os serviços do psiquiatra Dr. Hannibal Lecter que, inicialmente, mantém anonimato sobre suas práticas canibais.

Hannibal Lecter é uma personagem que encontramos não apenas nos livros de Thomas Harris ou nas obras fílmicas *O Silêncios dos Inocentes*, *Dragão Vermelho* e *Hannibal, a origem do mal*. Faz parte de um clássico literário e cinematográfico do tema assassinos em série e psicopatas e de uma franquia que recentemente engloba a série de televisão *Hannibal*: a personagem se tornou um ícone *pop* com direito a fãs e produtos como bonecos e camisetas. É a popularidade de seu *blockbuster*, o filme *Silêncio do Inocentes* (1991) que torna a personagem *Hannibal Lecter* um ícone. A franquia *Hannibal* tem como cânone a própria personagem: ela é a constante a partir da qual são gerenciados os direitos intelectuais.

Embora muitos considerem que não tenha sido levada por tantas temporadas quanto *Dexter* (cujo protagonista também é um assassino em série) por conta da resistência do público às cenas de violência explícita, é possível dizer que *Hannibal* foi encerrada na terceira temporada não pelo número aquém de audiência durante sua exibição no canal aberto de televisão NBC (*National Broadcasting Company*), mas porque faz parte de um sucesso de nicho. E esta característica provoca reflexões sobre mercados pontuais e direcionados na atual indústria de entretenimento: produtos como séries de televisão, juntamente ao tema assassinos em série, fazem parte de minimercados, são fenômenos dentro de uma comunidade de consumidores e atingem milhares de pessoas dentro de seu próprio nicho.

A teoria da *cauda longa*, segundo Chris Anderson (2015), diz respeito ao modo como a economia modificou-se, dando espaço para uma forma de consumo diferente do que até então era praticado no mercado. A partir da possibilidade de armazenamento *online* de determinados produtos como músicas, filmes e séries (outrora vendidos em mídias digitais

como o Dvd e CD), a economia não precisa mais concentrar suas estratégias de venda em cima de um *blockbuster*, mas pode focalizar produtos ou serviços segmentados em grande número. A indústria de entretenimento pautada na *cauda longa* oferta maior variedade e quantidade de produtos, alcançando públicos distintos em vez de ofertar poucos produtos visando públicos mais gerais. Para Anderson (2015), uma das principais estratégias dessa teoria é motivar a mentalidade de nicho, mas aponto aqui o agenciamento que a noção de nichos implica: eis que a mídia é um dispositivo produtor de subjetividades. Sendo um modo distinto daquele refletido para o conceito de Indústria Cultural, a venda em nichos concentra-se em públicos específicos e produtos restritos a esses públicos.

Se entre os anos 60 e 90 o assassino em série impregnava tematicamente produtos de massa, a partir dos anos 2000, o modo de vender modifica-se, subjetivando o consumidor de outras maneiras. Nesse sentido, não seria por conta de uma mentalidade de nicho que séries como *Hannibal* e *Dexter* atingem popularidade, mas sim devido aos modos de subjetivação que essas estratégias acionam. Esses modos se dão no funcionamento concomitante dos protocolos de leitura e das estratégias mercadológicas, ou seja, nos modos como os assassinos em série são dados a ver e a falar em materialidades diversas do marketing das franquias. A produção do assassino em série como objeto de consumo implicar subjetivar os sujeitos em consumidores desses objeto.

### **2.2.2) Mix de produtos: o ícone cultural**

De acordo com Ferraraz Junior (2012), o *mix* de produtos pode ser desenvolvido em quatro dimensões: a *abrangência*, que diz respeito às diferentes linhas em que o produto é vendido (filmes, séries, livros), a *extensão*, que é a produção dos mesmo produtos dentro de uma linha (trilogia de filmes, temporadas de séries e trilogia de livros, por exemplo), a *profundidade*, que consiste nas diferentes versões de um mesmo produto de uma mesma linha e a *consistência*, cujo conjunto de elementos remetem os produtos à franquia (como enredos, personagens, objetos etc). A *abrangência*, em última instância, pode ser pensada em termos de *suporte*, já que abarca as diferentes materialidades em que a narrativa transmídia é posta; a *extensão*, por sua vez é a quantidade de produtos gerados sobre o mesmo *suporte*; a *profundidade*, por sua vez, pode ser pensada como reedições num mesmo suporte; enquanto a *consistência* trata da regularidade e repetição de elementos icônicos ou da narrativa. Nesse sentido, podemos ver o funcionamento do *mix* de produtos como *protocolos de leitura* para essas materialidade audiovisuais.

20% Off Mother's Day Favorites with code MOM >>


SHO STORE SHOWS APPAREL DVDS NEW ARRIVALS BEST SELLERS SALE SIGN IN

# DEXTER


APPAREL BEST SELLERS COLLECTIBLES DRINKWARE DVDS, BOOKS, AND MUSIC VIEW ALL

Home > Shows > Dexter >


## APPAREL [VIEW ALL >](#)




Dexter 10th Anniversary Logo Hoodie  
**\$49.95**



Dexter 10th Anniversary Splatter Logo T-Shirt  
**\$24.95**




Dexter Killer Holiday T-Shirt  
**\$24.95**




Dexter Killer Holiday Pullover Hoodie  
**\$49.95**


## DRINKWARE [VIEW ALL >](#)




Dexter Sheets of Plastic Heat Sensitive Mug  
**\$16.95**



Dexter Syringe Fan Art Mug  
**\$14.95**




Dexter Slice of Life Mug  
**\$14.95**




I Heart Dexter Mug  
**\$14.95**


## COLLECTIBLES [VIEW ALL >](#)



Dexter 10th Anniversary Glass Coasters [Set of 6]  
**\$29.97** ~~\$49.95~~



Dexter Standee  
**\$39.95**



Dexter Killer Holiday Poster [18x24]  
**\$26.95**

SHO STORE

SHOP

- Shows
- Apparel
- DVDs
- New Arrivals
- Best Sellers
- Sale


QUESTIONS OR CONCERNS

- Online Help
- Email Us
- 866-352-7138 U.S.
- M-F 9am - 6pm ET

JOIN OUR MAILING LIST

f t

CONNKT



Return Policy | Privacy Policy | Terms of Use

Copyright © 2018 All Rights Reserved. Connekt, Inc., is the seller of all Showtime merchandise and is solely responsible for all aspects of your purchase.

AFFILIATE PROGRAM

**Figura 11**  
Página oficial da loja online da Showtime: produtos da série *Dexter*

A título de exemplificação, apresento alguns produtos das franquias *Dexter* e *Hannibal*:

**Tabela 1**

Tabela de <i>Mix</i> de Produtos – <i>Dexter</i>	
<b>Abrangência</b>	Filmes, séries de televisão, história em quadrinhos, livros, jogos, camisetas, canecas etc.
<b>Extensão</b>	1 série de televisão de 8 temporadas, série animada na internet chamada <i>Dexter: Early Cuts</i> , 2 HQs produzidas pela <i>Marvel</i> intituladas <i>Dexter</i> e <i>Dexter: Down Under</i> , os 6 livros de Jeff Lindsay que deram base para a construção da série, <i>Darkly Dreaming Dexter</i> , <i>Dearly Devoted Dexter</i> , <i>Dexter in the Dark</i> , <i>Dexter by Design</i> , <i>Dexter is Delicious</i> , <i>Double Dexter</i> , 2 jogos intitulados <i>Dexter, the Game 1</i> e <i>2</i> , inúmeras camisetas, brinquedos e pôsteres disponibilizados para compra no site da <i>Showtime</i> .
<b>Profundidade</b>	Não há versões até o momento.
<b>Consistência</b>	todos os produtos fazem referência a elementos da série, inclusive à imagem do ator Michael C. Hall, que faz o papel de Dexter Morgan na série de televisão, bem como dubla os jogos de videogame.

**Tabela 2**

Tabela de <i>Mix</i> de Produtos – <i>Hannibal</i>	
<b>Abrangência</b>	Filmes, séries de televisão, história em quadrinhos, jogos, camisetas, canecas etc.
<b>Extensão</b>	4 livros: <i>Red Dragon</i> (1981), <i>The Silence of Lambs</i> (1988), <i>Hannibal</i> (1999) e <i>Hannibal Rising</i> (2006); 5 filmes: <i>Manhunter</i> (1986), <i>The Silence of Lambs</i> (1991), <i>Hannibal</i> (2001), <i>Red Dragon</i> (2002) e <i>Hannibal Rising</i> (2007); inúmeras camisetas, brinquedos e pôsteres disponibilizados para compra no site da <i>NBC</i> .
<b>Profundidade</b>	Não há versões para o mesmos produtos.
<b>Consistência</b>	Todos os produtos fazem referência a elementos dos livros, do filme <i>blockbuster</i> e da série. Os produtos que resultam da série de televisão fazem referência, inclusive à imagem do ator Mads Mikelsen, que interpreta Hannibal Lecter.

O *mix* de produtos trabalha na construção e reprodução de elementos recorrentes que retomem o *blockbuster*. Essa estratégia configura os ícones a que são remetidos os diversos produtos de uma franquia. O ícone se define pela reprodução massificada da imagem, embora a imagem, vendida sob diversas formas, mantenha sua identidade. O elemento que marca a identidade tanto da franquia *Dexter* quanto *Hannibal* é a cor vermelha, referente ao sangue. Esse conjunto de produtos derivados de um *blockbuster* constitui uma prática discursiva do dispositivo midiático em outra modalidade: o consumo. Se na mídia jornalística o assassino em série é o objeto da notícia (embora a notícia também seja um produto consumível), na franquia de mídia o assassino em série é objeto de consumo. A produção dessas materialidades que vão suportar enunciados que formam o discurso do fascínio giram em torno das estratégias econômicas da franquia. Alcançar *abrangência, extensão, profundidade e consistência* responde à finalidade de construir novas formas de consumir o produto e seus derivados. O assassinato em série como crime é posto em segundo plano ou como pretexto para a venda do suporte em si (a série, a HQ, o filme, o livro etc.).

O assassino em série é fascinante dentro do regime de dizibilidade e visibilidade dessas práticas da franquia de mídia. Assim, duas observações são possíveis: o fascínio é o meio pelo qual a franquia consegue vender o assassino em série, já que ele precisa ser admirado para ser desejado e possuído por meio do consumo; o fascínio irrompe como discurso possível porque as práticas mercadológicas da franquia fazem ver o assassino em série não como notícia monstruosa, ameaça à sociedade, mas como herói de narrativas transmidiáticas. Há, assim, um jogo entre a prática do dispositivo midiático como produtora e mantenedora do discurso do fascínio e o fascínio como discurso que sustenta as práticas do dispositivo midiático.

Discursivamente, a transposição dos elementos que constituem a definição dos assassinos em série para blusas de frio, canecas, caixas e pôsteres efetua um deslocamento de sentidos, já que essas materialidades fazem ver e falar o assassino em série não como homicida, criminoso, mas como personagem. Embora a violência dos assassinatos em série não sejam omitidos nessas narrativas transmídias, o suporte em que se materializam enunciados como *have a killer Holiday* perdem seu estatuto num campo criminal que é formulado, por exemplo, na mídia jornalística para adentrar a série de enunciados do entretenimento. É nesse sentido que a figura abaixo pode ser tomada como série enunciativa, já que faz ver e falar o assassino em série de outro lugar enunciativo, bem como posto em

outro suporte, implicando ainda *protocolos de leitura* distintos daqueles que funcionam nos jornais e revistas corporativos:



**Figura 12**

*Série Enunciativa M: Lâminas do Dexter para colecionador*<sup>21</sup> e *Bolsa Hannibal*<sup>22</sup>

As imagens apontam para algumas das regularidades de ambas as séries, dentre elas: o sangue, a cor vermelha, frases de personagens, objetos da narrativa etc. É na regularidade desses elementos que o ícone é construído. Sem que haja esse funcionamento do ícone com uma regularidade discursiva, a franquia não se efetiva em novos produtos, pois é em torno dela que gira sua identidade. Nesse momento, é necessário ver o caráter discursivo das imagens, isto é, o caráter semiológico do discurso. Por outro lado, é o sangue não está sobre o corpo da vítima, mas sobre objetos do cotidiano como uma caixa e uma sacola. A prática da franquia de mídia faz circular enunciados cuja posição-sujeito reconhece o assassino em série não como criminoso da imprensa, mas como personagem de série ou de filmes, o qual pode ser consumido a partir da marca da franquia. Tal funcionamento discursivo aciona a subjetividade consumidora, que devem ser os sujeitos telespectadores dos produtos da franquia que queiram adquirir algo da marca como camisetas, objetos colecionáveis, pôsteres etc.

<sup>21</sup> Disponível em: [https://store.sho.com/product/ZVAMSHW342/dexter-10th-anniversary-glass-coasters-set-of-6?cp=67927\\_100834\\_82639\\_82779](https://store.sho.com/product/ZVAMSHW342/dexter-10th-anniversary-glass-coasters-set-of-6?cp=67927_100834_82639_82779). Acesso em 05 de abril de 2018.

<sup>22</sup> Disponível em: [https://www.redbubble.com/people/diannelugo/works/11701818-nbc-hannibal?grid\\_pos=134&p=tote-bag&rbs=e6dd9c77-4350-4e62-81db-6d1ba722292a&ref=shop\\_grid](https://www.redbubble.com/people/diannelugo/works/11701818-nbc-hannibal?grid_pos=134&p=tote-bag&rbs=e6dd9c77-4350-4e62-81db-6d1ba722292a&ref=shop_grid). Acesso em 05 de abril de 2018.



### 2.2.3) *Fandom*: o ídolo como fenômeno na comunidade de fãs

O *fandom* é um termo criado a partir da expressão *fan kingdom* que define um grupo de fãs de determinado filme, programa de televisão, narrativas literárias ou figura pública. Está totalmente atrelado à ideia de franquia, pois trata-se de uma forma de fãs não serem apenas consumidores, mas também divulgadores de uma marca: “Os fãs são o segmento mais ativo do público das mídias, aquele que se recusa a simplesmente aceitar o que se recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno” (JENKINS, 2009, p.181). Além disso, o *fandom* é resultante da economia de nicho: diferentemente da indústria de massa do século XX, a indústria de entretenimento do século XXI não se concentra em um *hit* (um único produto de grande sucesso que alcance o maior número de pessoas e consumidores), mas diversos nichos (o que o autor chama de *não-hits*) que alcançam vários grupos de pessoas que consomem produtos específicos de um público.

A estratégia do *fandom* não se efetiva sem que haja a produção discursiva do sujeito a ser admirado, isto é, do ídolo. É possível dizer que a comunidade de fãs é um dos modos de subjetivação mais evidentes da franquia de mídia, já que é a partir dela que a franquia é reconhecida como um sucesso. Entretanto, o *fandom* é atrelado a um produto da franquia de mídia, diferentemente do que fã de assassinos em série (caso do próximo capítulo) que não consomem apenas séries, filmes ou livros. De qualquer modo, essa prática admiradora do fã é acionada pelo dispositivo midiático. Como dito, esse agenciamento se dá tanto pela materialidade dos enunciados em suportes do campo do entretenimento quanto pelos *protocolos* que esses suportes permitem serem construídos. Nos dois próximos tópicos, aponto o funcionamento desses *protocolos* na subjetivação do sujeito-fã ou admirador do assassino em série no suporte audiovisual<sup>23</sup> da série.

### 2.3) O assassino esteta e homicídio como obra de arte

---

<sup>23</sup> Embora as séries televisivas sejam uma materialidade audiovisual, por uma questão de tempo, não elucidado, nesta tese, as especificidades do som como enunciado. Um estudo sobre a banda e trilha sonoras é imprescindível para uma análise discursiva dessa materialidade, especialmente, se tomarmos a música codificada como *protocolo de leitura*. A exemplo, cito o uso de elementos sonoros em ambas as séries ao produzir de cenas de suspense ou terror. Cito ainda o estilo ou gênero musical codificado utilizado em cada série de televisão: em *Dexter*, ritmos latinos como salsa e rumbas; em *Hannibal*, a música erudita barroca. Essa escolhas, que são discursivas, constituem orientações (daí *protocolos de leitura*) no modo como o telespectador vai assistir às cenas e posicionar-se em relação aos enunciados ali formulados.

A partir de dois fotogramas (ou *frames*) da série *Hannibal*, analiso a estetização do homicídio em termos de discurso. A releitura de Fuller tem uma concentração significativa na composição artística da série: nela, podemos identificar não apenas o desenvolvimento da franquia *Hannibal*, mas um modo peculiar de criar um assassino esteta. A série reitera o fascínio pelo assassino em série de modo distinto do que ocorre no discurso forense, no qual ele é definido como frio, inteligente e, em alguns casos, misturado ao perfil do sociopata/psicopata (termo vulgarmente usado para designar o sujeito que apresenta transtorno de personalidade antissocial). Muito mais do que um psicopata homicida canibal, o protagonista de *Hannibal* é um erudito, um artista gastronômico, um *gentleman* e um médico brilhante.

Uma das técnicas que devem ser consideradas na construção discursiva do assassino em série como sujeito fascinante é a estetização. De modo geral, existe uma tendência em apresentar a violência em *Dexter* que não se aplica da mesma forma a *Hannibal*: nesta série, a mutilação desferida aos corpos das vítimas é explicitada levando em consideração o desenvolvimento estético das imagens que produz um efeito artístico sobre a violência do homicídio. Embora a exposição dos corpos mutilados seja uma característica de ambas as séries, em *Hannibal*, o corpo da vítima se torna uma obra de arte.

O uso quase unânime da profundidade de campo, o figurino que compõe a erudição do protagonista, a atuação minimalista do ator que interpreta o Dr. Lecter, a trilha sonora barroca, o roteiro repleto de diálogos complexos, os pratos finos preparados pelo próprio protagonista e o cenário sofisticado desde o consultório do psiquiatra canibal à sala de aula em que leciona a personagem coadjuvante Will Graham: embora tudo possa ser considerado na composição artística da série, focalizamos os fotogramas em que os corpos das vítimas são expostos, pois é nestas unidades que podemos examinar a violência emergindo como meio de produção da arte.

O primeiro fotograma<sup>24</sup> da série enunciativa seguir foi extraído de uma cena do episódio *Coquilles* da primeira temporada em que a equipe do FBI faz a perícia no local de um crime cujo suspeito seria um psicopata. Na cena, há dois corpos, o de uma mulher e o de um homem, nus, ajoelhados e em posição de oração em frente a uma cama de casal de quarto de motel. A pele das costas estão levantadas por linhas de *nylon*, imitando asas, com sangue escorrendo por sua pele. Na parede verde do quarto estão dois quadros pintados com

---

<sup>24</sup> Os fotogramas foram extraídos por meio de captura de tela tanto da reprodução da primeira temporada cuja referência está ao final da tese quanto da exibição da segunda e da terceira temporadas pela plataforma *Netflix*.

paisagens. Os corpos estão de costas para a porta do quarto, de modo que a imagem que o espectador vê vem do enquadramento que mostra a perspectiva dos policiais quando entram no local do crime e também a perspectiva do fotograma que tomaremos como enunciado.



**Figura 13**  
*Série Enunciativa N*

A pose das personagens é um dos pontos importantes desse fotograma: ajoelhadas e com as mãos em posição de oração, remetem ao religioso. A pose ativa uma memória discursiva que atualiza o sentido de prece: as vítimas teriam implorado pela vida? No entanto, os corpos mutilados assumem a dupla função de incomodar e de compor uma obra plástica, pois a fotografia também funciona como memória discursiva e seu papel é atualizar a

distribuição dos corpos, da luz, das cores e das poses compondo a pintura assim como as pinturas que estão ao fundo do fotograma. A direção fotográfica de fotogramas como esse em *Hannibal* produz o efeito de remeter à arte, especialmente, à pintura.

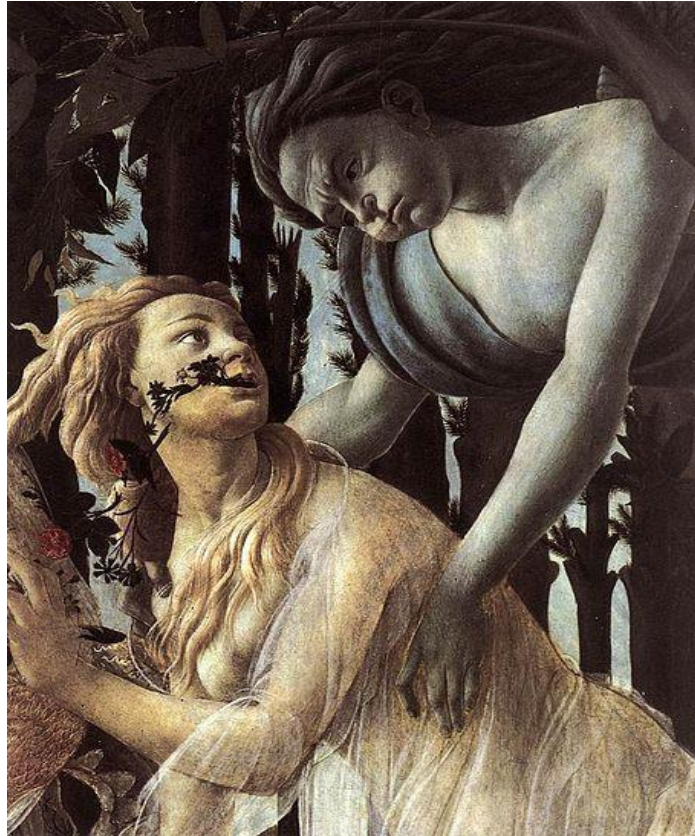
A fotografia faz funcionar outro olhar que não prenda o espectador apenas à carne humana exposta brutalmente para formar as asas ou ao conseqüente sangue derramado do corte, mas à composição da imagem como um todo: o sangue tem o papel de tinta e a carne e ossos expostos passam a ser resultado do jogo de cores e luzes. Trata-se de uma regularidade na série e que não se aplica apenas às cenas de homicídio, mas que, especificamente no fotograma referido, faz remissão à obra *Figura com carne*, de Francis Bacon, pintura a óleo de 1954, que retrata o Papa Inocêncio X com uma carcaça de carne ao fundo.

O enquadramento utilizando o plano de conjunto também aplica à imagem o aspecto de pintura. O jogo de contraste efetuado pela entrada de luz à direita se opõe ao lado escuro esquerdo, o horror do corpo mutilado à pose em prece, a cama de casal à nudez angelicamente pura: a fotografia atua na produção de uma obra com traços barrocos. No fotograma, é utilizado o padrão de luz split, cujo objetivo é dar dramaticidade à composição e divide a imagem entre um lado muito mais iluminado e outro mais escuro.

Do mesmo modo, o segundo fotograma<sup>25</sup> da *SE-M* não somente retoma a ideia de um quadro como é a própria releitura de um detalhe *d'Alegoria da Primavera*, de Sandro Botticelli, criado por volta de 1482. O assassinato e a montagem dos corpos são do próprio protagonista e aparecem na cena de um episódio homônimo da terceira temporada.

---

<sup>25</sup> Fotograma extraído com o recurso de captura de tela a partir da exibição na plataforma *Netflix*. Acesso em 10 de janeiro de 2016.



**Figura 14**  
Zefiros e Clóris<sup>26</sup>

Os assassinatos-criações de Hannibal passam a significar avisos e pistas para Will Graham na terceira temporada, quando o psiquiatra canibal foge para Florença, Itália, lugar onde, inclusive se encontra a referida obra de Boticelli. O detalhe cujos cadáveres reiteram se refere a *Zefiros*, deus grego do vento oeste e *Clóris*, deusa grega da primavera (também chamada Flora, na mitologia romana). Conforme o enredo da série, Graham deve procurar Hannibal na galeria em que se encontra a obra em questão, *Galleria degli Uffizi*, pois o assassino quer ser encontrado. Ao tomarmos o fotograma citado como enunciado, atentamos para a finalidade estética na série. O fotograma faz ver e falar da arte de modo metalinguístico ao mesmo tempo em que constrói e recria o universo do protagonista.

Isso não significa dizer que o fotograma, enquanto unidade de análise, representa o psiquiatra canibal nem obras em tela, mas que o *fotograma*, como enunciado, funciona discursivamente e tem a regularidade de posições-sujeito que apontam tanto o papel transgressor da arte quanto uma exterioridade histórica que condiciona regimes de enunciação: um assassino pode ser um artista na ficção, é possível que haja beleza na violência quando esta se propõe a fins estéticos e a psicopatia é um lugar possível para arte já

<sup>26</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primavera\\_05.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primavera_05.jpg). Acesso em 12 de maio de 2017.

que enxerga a realidade de maneira distinta do comum. A psicopatia em *Hannibal* deixa de ser objeto apenas da psiquiatria para se tornar um modo de questionar a moral, a lei e a humanidade dos sujeitos.

Não são posições-sujeito ideais, mas possíveis e efetivas. Circulam em enunciados como o referido fotograma e com todo um campo associado de outros enunciados, constituindo um regime de enunciação. O assassino esteta e o homicídio artístico não deveriam ser ditos dentro da ordem discursiva vigente, mas podem ser e sua possibilidade se materializa em enunciados como o fotograma dos mortos-anjos ou a releitura da pintura de Boticelli. Em/com *Hannibal* (a franquia literária, televisiva ou cinematográfica, mas especialmente, a televisiva), o fascínio é possível e circula num regime discursivo porque a personagem é uma ficção e é possível porque o assassino em série não fictício é uma incógnita das ciências forenses e da psiquiatria.

Desse modo, fotogramas como os apresentados anteriormente funcionam porque é tanto efeito da exterioridade histórica quanto produtor de efeitos de sentido: confere ao protagonista da série um caráter erudito, superestima sua intelectualidade e o torna fascinante. O homicídio em si, os assassinatos em série (que definem o assassino em série) e a desumanização dos corpos deixam de ser uma questão exclusivamente de primeiro plano para que sejam, antes de qualquer coisa, os elementos que fazem do assassino em série o objeto de curiosidade e de admiração.

É possível comparar e dizer, por exemplo, que em *Dexter*, grosso modo, jogos de luzes desenvolvem a luta entre o bem e o mal, o monstro e o humano, o assassino e o mocinho, a razão e a emoção. Esteticamente, o ato de matar em *Dexter* funciona na construção da narrativa e do protagonista: o assassino em série tenta adaptar algo que estaria fora de controle e fora da moral vigente a regras de conduta aceitáveis. A recorrência do vermelho como sinal tanto da prática homicida quanto da profissão (a personagem Dexter é um cientista forense da polícia) dialoga com o colorido das roupas da comunidade latina, que carrega o calor e as emoções humanas, e com cores claras, em especial, o branco, que geralmente aponta a racionalidade e a frieza do assassino em série. A ação homicida no discurso da narrativa desta franquia é uma finalidade: matar é uma necessidade do protagonista, é seu prazer.

Por outro lado, em *Hannibal*, o ato de matar é um meio de criar a obra de arte do assassino em série, seja para reinventar pinturas (como ocorre com *O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida de Sol*, de William Blake, em outros fotogramas da terceira temporada ou nos fotogramas analisados anteriormente), seja para preparar os pratos *gourmet* do psiquiatra canibal Dr. Lecter. O prazer que provoca a violência em *Hannibal* é o estético.

## 2.4) O assassino justiceiro

Em *Dexter*, foram selecionadas algumas imagens que compõem o material publicitário como capas de Dvd e pôsteres promocionais. Essas imagens são enunciadas dentro de regras enunciativas que viabilizam a relação do carisma da personagem com sua prática homicida. O material é elaborado com base em *protocolos de leitura* que colocam em evidência para os telespectador os valores da justiça por meio de vingança. Além disso, o *studium* que permeia a elaboração das imagens aponta o compartilhamento desses valores.

Na sequência, inscrevem-se os aspectos gráficos da imagem. A *SE-O* é constituída por enunciados que, tendo a imagem como operador de memória, juntamente à materialidade linguística do cartaz, funcionam na constituição do sujeito matador-justiceiro.

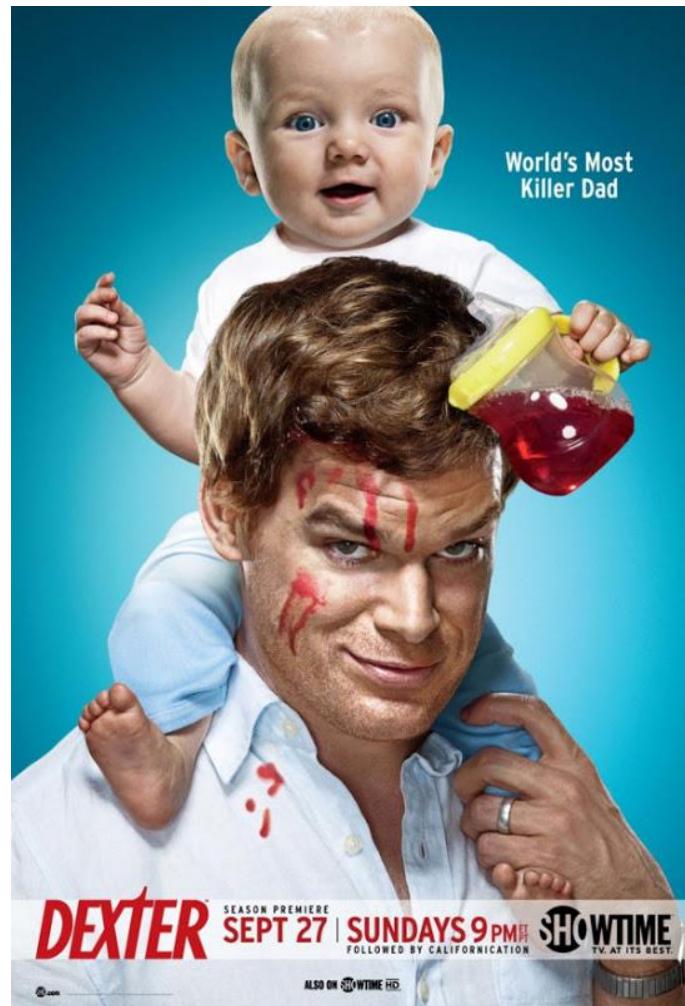


**Figura 15**  
*Série Enunciativa O*

Na terceira temporada do seriado, Dexter tem um filho com sua namorada Rita e o pôster, além desta informação de enredo, permite que façamos uma análise do funcionamento da memória discursiva. O rosto do protagonista da série está sujo de vermelho. Na maioria das imagens promocionais do seriado, a personagem aparece vestida com roupas claras e sujas de sangue. Primeiro porque o sangue remete à profissão e à especialidade de Dexter: padrões de dispersão de sangue em cenas de crime. Segundo porque o sangue aponta para a peculiaridade deste policial: um assassino psicopata. A cor da fonte do nome do seriado reforça a violência praticada por Dexter. A cor branca corrobora o Código seguido pelo assassino de matar apenas outros assassinos como forma de canalizar seus impulsos e direcioná-los para quem “merece”, ou seja, para quem deve ser punido por matar pessoas.

A terceira imagem da *SE-N* é um dos pôsteres da sexta temporada do seriado. Nela, além da recorrência do vermelho na fonte do nome do seriado, reaparece, como em todas as demais fotos de divulgação, o sangue espalhado. Neste caso, o sangue não está no rosto da personagem, mas atrás dela, formando um desenho que, por meio do funcionamento da memória discursiva, se assemelha ao formato de um par de asas. A posição das mãos produz um efeito de sentido diante da mancha de sangue: uma posição adotada pelas pessoas religiosas, que oram ou rezam e que seguram um terço nas mãos. No entanto, no lugar do terço, existe uma faca. O todo da imagem é confirmado e reproduzido pela materialidade linguística *The avenging angel returns* (O anjo vingador retorna). A palavra *angel* dialoga com o desenho que se forma atrás da personagem, remetendo à imagem de um anjo; as asas, por outro lado, foram “desenhadas” com sangue, o que faz funcionar o sentido de *avenging*. A palavra vingança/vingador está atrelada a um sentido negativo, atribuída a ações que visam justiça por meios violentos ou maus. Vingar-se é um verbo que diz respeito a uma reação tão prejudicial quanto sua ação motivadora e pode ser remetida ao enunciado *pagar com a mesma moeda*. O ato de vingar-se de alguém significa que se fará justiça pelos mesmos meios que se cometeu a injustiça que deve ser retratada. Dexter mata pessoas que matam. Além disso, as “asas” de sangue apontam para um posicionamento de sujeito, que defende existir, atrás da violência e crueldade praticadas pelo assassino, algo bom que é exatamente o fato de que o impulso de matar pessoas poder ser usado como forma de livrar a sociedade de assassinos. Concomitantemente, o retorno implica haver a necessidade de um justiceiro, de alguém que possa vingar as pessoas, tomar para si as ofensas e dores do outro e retificar comportamentos e ações que são prejudiciais à sociedade. Não basta o trabalho do policial, que age sob as regras da burocrática das leis, mas do herói que penaliza os criminosos *na mesma moeda*.





**Figura 16**  
Série Enunciativa P

Já na *SE-P*, o enunciado *world's most killer dad* (o maior pai assassino do mundo) bem como o bebê anunciam a paternidade da personagem e ao mesmo tempo remontam a um enunciado já estabilizado, e legitimado pela sociedade e que se encontra num espaço de memória: o maior pai do mundo. No entanto, o sentido do enunciado do pôster é atualizado e produz outros sentidos. A memória propicia não somente a repetição, mas a transformação das formulações. O maior pai do mundo é um assassino. A palavra *killer* funcionando como adjunto adnominal/adjetivo de *dad* faz parte do processo de (re)construção identitária do sujeito, que passa a assumir o papel de pai, além daqueles, por exemplo, de irmão cuidadoso, de policial e de namorado atencioso.

A bebida da criança é vermelha e deixa ambígua a mancha no rosto de Dexter. A ambiguidade de o líquido ser um simples suco de fruta, por exemplo, ou sangue remete à pluralidade identitária do *serial killer*: um matador, um justiceiro, um homem bom/ruim, policial e criminoso etc. Ao mesmo tempo, a criança, indicando a paternidade (identidade que

faz circular uma série de atributos como reponsabilidade, bom senso, cuidado, zelo, transmissor das normas sociais) e o sangue funcionam como enunciados correlatos do discurso do matador-justiceiro, cujo sujeito é um ser humano que age em prol de justiça, ainda que por meios cruéis. No entanto, diferentemente de *O matador* (2002), o sujeito de Dexter (livro ou seriado) é o assassino que se redime perante a sociedade através da canalização do seu impulso de matar tornando-o um instrumento de penalização contra criminosos.

Embora o sangue seja uma regularidade visual de ambas as séries, a cor vermelha também denota uma paixão. A violência e a paixão. Embora sejam elementos que remetam à violência, não está fora de uma relação com os demais elementos visuais. Além disso, o sangue tem mais a ver com a narrativa policial do que necessariamente com a construção do assassino em série, pois o sangue é o rastro, a pista que o policial deve seguir para conseguir capturar o assassino. Se por um lado a violência é posta do ponto de vista da narrativa policial, outro ponto de vista é construído quando o assassino em série está em primeira voz. O sangue toma outra denotação. O sangue aponta, em Dexter, a justiça fora das leis, a vingança. A construção do sangue segue esses dois caminhos em Dexter: o rastro do crime e a vingança.

Quem é o sujeito-fã desse matador-justiceiro? Essa subjetividade é agenciada não somente pelos *protocolos de leitura* em que as imagens são construídas, que orientam o olhar do telespectador a ver o assassino em série não como o homicida maníaco da imprensa jornalística, mas como o matador que vinga famílias e vítimas de homicidas maníacos. Dexter é posto a ver e a falar como matador e não como homicida. Mais do que substantivos diferentes, trata-se de práticas discursivas diferentes: o matador, no próprio cerne da palavra, é definido pelo verbo *matar*, mas não implica a categorização como criminoso, categorização dada pelo termo homicida. As posições-sujeito das série enunciativas em *Dexter* postulam que o protagonista mata a dor (das vítimas, das famílias) e não que mata o homem (elimina a vida humana, já que os sujeitos assassinados pelo justiceiro são homicidas que, conforme as séries enunciativas que constituem a narrativa de *Dexter*, devem ser punidos).

## 2.5 Considerações do capítulo

As franquias de mídia como dispositivo agenciador da subjetividade consumidora sustenta (e é sustentado por ele) o discurso do fascínio ao mesmo tempo que o produz como meio de fazer funcionar as estratégias mercadológicas que visam o consumo de produtos de entretenimento. O assassino em série, embora seja uma figura conhecida da imprensa

jornalística como o monstro ou o maníaco, é posto a ver e a falar pelas formas de visibilidade e dizibilidade específicas da franquia de mídia. As materialidades a que são estão atreladas essas formas de visibilidade e dizibilidade fornecem outros *protocolos de leitura*, isto é, outra orientação do olhar sobre o assassino em série, implicando em posicionamentos distintos daqueles tomados diante dos enunciados e *protocolos* da mídia jornalística. De notícia monstruosa a criminoso belo, o assassino em série é deslocado para o ícone cultural. Do mesmo modo, os sujeitos são agenciados ora como vítimas, observadores, espectadores, examinadores ora como admiradores, consumidores e fãs. E é sobre as formas de visibilidade e dizibilidade do assassino em série como ídolo que tratarei no capítulo seguinte.

### CAPÍTULO III O FASCÍNIO NAS MÍDIAS SOCIAIS DIGITAIS: O ÍDOLO

Dados os modos de subjetivação dos leitores diante do criminoso na mídia jornalística e dos consumidores na franquia de mídia, tratarei da positividade dessa subjetivação materializados nas mídias sociais. Nesse sentido, elucido os lugares enunciativos de onde emergem enunciados que atestam o assassino em série como ídolo. Trata-se não mais do discurso do fascínio como efeito de *protocolos de leitura* na mídia ou como integrante de estratégias do dispositivo midiático, mas como efeito dessas práticas discursivas, irrompendo ainda no *acontecimento discursivo*. Proponho, neste capítulo, identificar regularidades que agrupam determinados enunciados numa mesma temática visando elucidar qual seu sistema de dispersão, ou seja, qual sua ordem discursiva, suas posições-sujeito, seu funcionamento em domínios dados e suas transformações. Essa escolha pauta-se na concepção de que os enunciados têm a característica da dispersão e da rarefação, cujas lacunas não são vazias, mas modos de distribuição na ordem dos dizeres. Enunciados que se caracterizam por uma função enunciativa e neles se pode identificar posições-sujeito.

Uma dessas posições subjetivas se fixa na crueldade contra a vida humana, a afronta contra a moral vigente, a indiferença pela vida do outro, a desumanização das vítimas pela violência contra seus corpos. Outra posição-sujeito que trabalha na função enunciativa aponta para a especificidade do ato e do comportamento criminosos e à exigência de um saber qualificado e legitimado para compreendê-los e explicá-los. Uma terceira regularidade que se estabelece nas posições-sujeito se caracteriza através do fascínio pelo caráter indiferente do assassino serial, da exaltação de sua capacidade de agir sem emoções comuns e da exibição de seu corpo.

As regularidades que se delineiam nas posições-sujeito apontam para o fascínio constituído por subjetividades que foram postas em evidência. Tais subjetividades podem ser resumidas ao criminoso célebre, ao supercriminoso e ao ícone cultural. Tais regularidades e o enfoque temático é que nos leva ao recorte do *corpus* que se seguirá neste capítulo. Portanto, não se trata de uma análise exaustiva de uma ou outra materialidade buscando uma totalidade, mas de interpretar o efetivamente produzido na dispersão, tendo em vista que não há nem origem e nem mensagem oculta a ser desvendada. A análise proposta visa à positividade dos enunciados.

Para tanto, descrevo alguns lugares de visibilidade do assassino serial na contemporaneidade. De modo bastante objetivo, apresento quatro lugares em que o assassino em série se torna visível e discursivizado. Lugares em que o assassino serial é o tema principal, o assunto focalizado e o alvo da luz de dispositivos como as mídias sociais.

### 3.1) Blogue *O aprendiz verde*

O blogue *O Aprendiz Verde* é bastante popular e robusto de informações sobre o tema a que nos reportamos. Não se trata de meio científico de divulgação, nem de um produto de mídia corporativa, mas de uma plataforma de informações alternativa e não oficial. O *Aprendiz Verde* é um dos efeitos da cultura convergente: os consumidores são produtores de conteúdo. No entanto, a fonte das informações são, de modo geral, exatamente revistas e jornais da mídia corporativa e revista de divulgação científica com linguagem aberta ao público em geral, o que torna o blogue um “arquivo” de materiais diversos.

Os perfis do *Twitter* e *Facebook* juntos contam com quase 40 mil seguidores e 4.378 inscrições no *Youtube*. O aprendiz verde é bastante popular e muitas pessoas o utilizam como fonte de informação para o tema. Não se trata de um site acadêmico-científico. Traz referências diversas e material bem rico que vai de reportagens de televisão, documentários, livros antigos, literatura, cinema e música. Entre janeiro de 2010 e abril de 2017, o blogue publicou cerca de 440 postagens, sendo o maior fluxo de publicações em agosto de 2014 (48 postagens) e setembro de 2014 (40 postagens). Momento em que a mídia jornalística cobria o caso do *Serial Killer de Goiânia*, acontecimento que alavanca essa procura no blogue.

Segundo dados do próprio blogue, as postagens mais visitadas são aquelas que tem assassinos e psicopatas como assunto principal. A postagem *77 Filmes de Serial Killers* teve um registro de 297.224 visualizações e as postagens sob a categoria/etiqueta *serial killers* (listadas entre as vinte mais vistas) não contam com menos de 172.540 visualizações. A primeira postagem do blogue específica sobre o assunto foi publicada em 15 de janeiro de 2010 e a partir dela o site passa a se restringir cada vez mais a crimes hediondos, psicopatas e assassinos seriais.<sup>27</sup>

A estrutura das postagens do blogue pode ser resumida em:

- citações de jornais nacionais e internacionais como atestados de veracidade e credibilidade;
- relação com psicopatia e explicações sobre tal transtorno psicológico;

---

<sup>27</sup> Dados do próprio blogue até a data de 15 de abril de 2017.

- associações a outros casos de assassinatos seriais ou hediondos;
- cobertura da vida na prisão;
- acompanhamento dos julgamentos.

The image shows the homepage of the blog 'O Aprendiz Verde'. At the top, there is a navigation bar with categories like 'Serial Killers', 'Crimes Históricos', 'Notícias', 'Cinema', 'Reportagem Retro', and 'Pra Saber Mais'. The date '14 De Maio' is displayed. Below the navigation bar is a main header with the title 'O APRENDIZ VERDE' and a featured article titled 'Apocalypse Zumbi? Ataques "zumbis" explodem no mundo' from September 19, 2012. A sidebar on the right contains social media links for Facebook, Twitter, Google+, YouTube, and RSS. The main content area features a large image of a man in a hat and a smaller image of a crime scene with blood splatters. Below these are several article teasers, including 'SERIAL KILLERS: JOE BALL, O AÇOUGUEIRO DE ELMENDORF' and 'Admiradoras de serial killers: mulheres que amam psicopatas assassinos'. A 'COMENTÁRIOS RECENTES' section is visible on the right, showing user comments. A 'FOLLOW' pop-up window is overlaid on the left side, prompting the user to follow the blog and enter an email address.

Figura 17  
Página inicial do blogue *O Aprendiz Verde*<sup>28</sup>

O que é crucial observar neste blogue é o tipo de informação dada. Biografia, detalhes do comportamento, dossiês, documentos de processos e de investigação criminal. Tudo o que possa dissecar em cada minúscula célula o assassino serial e sua vida. Sua infância, seus assassinatos, seu julgamento, fotos pessoais, fotos de vítimas, número de vítimas e curiosidades não oficiais (não publicadas pela polícia ou por jornais corporativos): o blogue propõe um acesso a cada minúsculo acontecimento, escancarando a vida, a violência e a monstrosidade do assassino serial. É um tipo de arquivo não autorizado com documentos

<sup>28</sup> Disponível em: <http://oaprendizverde.com.br/category/serial-killers/>. Acesso em 10 de abril de 2018.

ainda a serem descobertos ou já consumados pela mídia corporativa, uma exposição que se quer totalitária acerca de uma subjetividade supostamente passível de ser conhecida em seu todo. Ao menos, em toda sua aberração, em sua discrepância com o que há de mais violento que é o homicídio por puro prazer.

No blogue há um recorte, uma apropriação do *protocolo* da revista impressa, agora disponível digitalmente por alguns meios de comunicação corporativos como *Veja e Estadão*. Ou da própria digitalização do blogueiro. Que efeitos causa no discurso do fascínio? O que o esse suporte digital, que é o próprio blogue como mídia amadora, produz? Não sendo um site que se propõe trazer explicações sobre o interesse por assassinos seriais nem sobre seu comportamento, chama a autoridade com citações e depoimentos de especialistas, policiais e médicos, mas tem o objetivo de tomar para si um lugar de informação. *O aprendiz verde* é um lugar de visibilidade e dizibilidade. Nele, um feixe de luz atinge a vida de sujeitos em cada detalhe, colocando-os em evidência não apenas como objeto de jornais ou de estudos científicos, mas como assunto aberto ao público em geral. O blogue é um lugar em que essas subjetividades, pela exposição e pelo acesso, passam a ser vistas e ditas como assunto de amplitude popular.

Essa prática discursiva no blogue mostra um modo distinto de subjetivação em relação à mídia jornalística e à franquia de mídia. Nesse suporte digital, os *protocolos de leitura* são reinventados pelo leitor, que é produtor de conteúdo, aspecto típico da cultura convergente.

[...] a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões e meio a conteúdos de mídia dispersos. [...] A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo (JENKINS, 2009, p. 29-30).

Para Jenkins (2009), a convergência midiática não diz respeito à introdução de novos aparelhos ou tecnologias apenas, mas ao modo como as novas mídias instigaram novos modos de lidar com as antigas mídias e também ao modo como o consumidor toma o papel de produtor de conteúdos. Essas ideias são baseadas nas apropriações que Jenkins (2009) faz de alguns conceitos como o de *inteligência coletiva*, de Pierre Lévy, que a define como “[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (2003, p. 28). Ou

seja, trata-se de uma inteligência descentralizada, produzida e compartilhada pela coletividade, pois cada sujeito exerce determinado conhecimento sobre algo em específico, mas não sobre tudo.

Essas práticas tem sido cada vez mais comuns nas mídias sociais, lugar em que os sujeitos não necessitam passar pelo crivo de uma mídia corporativa, como ocorre com os já conhecidos blogues, canais de *Youtube* e páginas de redes sociais. *O Aprendiz Verde* é uma compilação de conteúdos publicados em outros suportes, especialmente os jornalísticos. Tudo que se relaciona a crimes hediondos, psicopatia e assassinatos em série é objeto de interesse do blogue. Embora muitas das postagens do blogue sejam recortes ou transcrições de reportagens de mídias corporativas como a *Veja*, o blogue não deixa de apropriar-se dessas materialidades promovendo *protocolos de leitura* próprios, fazendo enunciar, assim, outras posições-sujeito.

Em primeiro lugar, há uma narrativa distinta. Tomarei a mesma reportagem da qual recortei enunciados no segundo capítulo, *Desejo de matar*, que trata do caso de Marcelo Costa Andrade, o Vampiro de Niterói. Excertos e imagens da reportagem são dispostos de outra forma na página do blogue, bem como o título também é outro *Serial killers: o Vampiro de Niterói*. A construção da postagem, de 18 de maio de 2011<sup>29</sup>, lembra um dossiê, em que o caso é contado a partir das datas, listadas cronologicamente. Como a postagem é bem extensa, a captura de tela não alcança de forma legível todos seus elementos. Nesse sentido, selecionarei algumas partes para análise.

Na *SE-Q*, os elementos remetem à mesma temática: no topo da página, a propaganda de livros da Editora *Darkside* (especializada em literatura de terror e romances policiais, bem como de biografias de assassinos e livros de Criminologia), ao lado direito, uma caixa de slides fazendo a publicidade dos últimos lançamentos da *Darkside* (como biografia de Jeffrey Dhamer em quadrinhos), abaixo da imagem do livro, as etiquetas (*tags*) seguidas de um caixa com postagens de pessoas famosas da rede social *Twitter*. Há vários elementos típicos dos hipertextos, links, etiquetas, *embeds*<sup>30</sup> para outras plataformas como *Facebook*, *Youtube* e *Whatsapp*.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <http://oaprendizverde.com.br/2011/05/18/serial-killers-o-vampiro-de-niteroi/>. Acesso em 05 de maio de 2018.

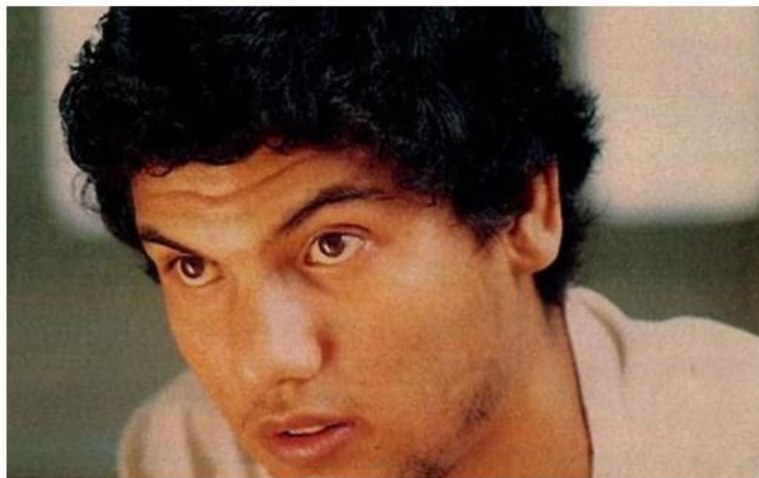
<sup>30</sup> *Embed* é uma palavra da língua inglesa que significa “incorporado”. Diz respeito às caixas de texto html em que o código digitado apresenta conteúdos específicos de sites de terceiros como postagens, vídeos, narrativas, perfil de redes sociais etc.





## SERIAL KILLERS: O VAMPIRO DE NITERÓI

"...todas as vítimas executadas com requintes de crueldade e violência sexual... que o transformou num dos mais horrendos serial killers, os assassinos que cometem crimes em série e que..."



por O Aprendiz

Maio 18, 2011



### RELACIONADOS

- | TAGS | CATEGORIA  | AUTOR                |
|------|--|----------------------|
|      | O Alienista: o que é realidade na série da ...<br>"O Alienista explora as causas da insanidade e criminalidade..." | Posted 3 dias ago    |
|      | O Assassino da Golden State: ex-policial é p ...<br>Um dos mais famosos serial killers a escapar das...            | Posted 3 semanas ago |
|      | Reportagem Retrô: José Paz Bezerra, o monst ...<br>Reportagem Retrô é uma coluna do blog O Aprendiz...             | Posted 2 meses ago   |
|      | Serial Killers: Lake & Ng, uma dupla do ...<br>"Deus fez as mulheres para cozinhar, limpar a casa..."              | Posted 4 meses ago   |

### DUPLA IDENTIDADE - BRUNO GAGLIASSO

Bruno Gagliasso @brunogagliasso

Estudando... oaprendizverde.com.br/2013/10/15/o-n...  
17:56 - 28 de mai de 2014

O Nascimento de um Psi...  
"Eu não sabia o que fazia ..."  
oaprendizverde.com.br

Figura 18

Série Enunciativa Q: Trecho inicial da postagem Serial Killer: O Vampiro de Niterói

Logo abaixo da imagem de Marcelo, (aparentemente recortada da versão digital da reportagem da *Veja*, já citada no segundo capítulo) uma outra imagem vem compor os sentidos e enunciar dessa materialidade cujo suporte é digital. A arte centra-se no rosto de um monstro coberto de sangue, cujos olhos remetem ao não-humano. O enunciado *O Vampiro de Niteroi*, em vermelho, retoma a regularidade de outras séries formulações que enunciam o assassino em série como violento e monstruoso. No entanto, a figura do vampiro da segunda imagem, que é um enunciado, posiciona o lugar de subjetividade no horror e sobrenatural da ideia de monstro. A posição-sujeito enuncia o homicídio serial como um comportamento que não é posto historicamente como do caráter humano. O uso da cor preta tanto no fundo da imagem quanto nos olhos remete ao sombrio do comportamento homicida do tipo serial. Abaixo, uma série enunciativa verbal, recorte de reportagens da *Veja* e outros meios de comunicação não referenciados em detalhes:

#### *Série Enunciativa R*

‘Todas as vítimas **executadas** com requintes de **crudeldade** e **violência** sexual... que o transformou num dos mais **horrendos** serial killers, os assassinos que cometem crimes em série e que, até agora, os brasileiros só conheciam através de filmes como *O Silêncio dos Inocentes*. Em **perversidade** e até em número de vítimas, os assassinos se equivalem aos do americano Jeffrey Dhamer, o canibal que **aterrorizou** a cidade de Milwaukee, no Estados Unidos’.

(Revista *Veja*, 19 de fevereiro de 1992)

‘Ele é um caso clássico daquilo que os americanos chamam de serial killer, o assassino sequencial que **tortura, desmembra**, come pedaços ou bebe o **sangue** de suas vítimas’.

(Revista *Veja*, 26 de fevereiro de 1992)

‘Os traços fisionômicos e o olhar dele eram muito **estranhos, aterrorizador**, dava **medo**’.

(Carlos Augusto Ponce Leon, investigados de polícia)

‘Ele tem uma visão **infantil, retardada, inadequada** dos seus delitos’.

(Dr. Antônio Pedro Bocayuva, psiquiatra forense)

O vocabulário desses enunciados constroem o teor perverso do comportamento do assassino em série não no sentido de criminoso, muito menos de ícone cultural, mas de inumano. Os termos em negrito (grifos meus) são verbos que acionam a violência do crime e descrevem o comportamento do assassino. Esse regime de dizibilidade e visibilidade faz dizer e ver o assassino em série como objeto de estudo da psiquiatria (pontua a necessidade de discurso de autoridade com o depoimento do médico Antônio Bocayuva) e como sujeito

portador de uma personalidade incompreensível, sendo necessário seu estudo pela áreas do saber autorizadas. Práticas como essa agenciam um tipo de leitor um pouco diferente da subjetividade leitora constituída a partir dos *protocolos de leitura* da mídia jornalística corporativa década de 1990. O leitor, possível produtor de conteúdo, pesquisador dos meios digitais ofertados pela internet, ao posicionar-se diante dos protocolos de leitura do hipertexto, constitui-se como sujeito de curiosidade já que a reportagem, em primeiro lugar, não é atual (data de 1992), a proposta do blogue não é noticiar, mas dar informações sobre o tema, e o propósito do blogue não é ser um noticiário, mas um passatempo, um entretenimento com assuntos que são curiosos, extraordinários, fora do cotidiano.

Ao rolar a barra de navegação da tela do computador ou passar a leitura pelo *smarthphone*, o leitor não tem o mesmo *protocolo* de folhear das páginas, mas de rolar a mesma página ou clicar nos *links*. A informação é remetida sempre para baixo do olhar, inclusive, com indicativo de setas em vermelho, mostrando que há mais detalhes, há continuidade na narrativa ali construída.



**Figura 19**

Trecho da postagem *Serial killer: O Vampiro de Niteroi*

A apropriação do blogue de notícias de diversos veículos de comunicação, ao produzir uma configuração específica para a hipertexto, orienta o olhar do leitor (navegante da página digital) para a crueldade do assassino em série e para a estranheza de sua personalidade. Nesse sentido, o foco nos aspectos narrativos que descrevem a violência do crime, as imagens retiradas de outros reportagens e postas em tamanhos diferentes do texto primeiro, associadas à arte (figuras do monstro na figura 18 ou a silhueta do garoto andando no calçadão da figura 19, em direção à imagem de um dos mais conhecidos pontos turísticos do Rio de Janeiro, cidade onde ocorreu o caso) reconfiguram os modos de fazer ver e falar sobre o assassino em série, direcionando o olhar o leitor do blogue para aspectos que geram curiosidade. O fascínio é construído discursivamente sobre essas práticas midiáticas que, no suporte digital, configuram o olhar curioso.

Tais lugares e enunciados vão permitir outros modos de subjetivação: o do fã de assassinos seriais. À medida em que essa sujeito é posto a ver, como alvo do olhar curioso, juntamente ao modo como é posto como alvo do olhar admirador (do corpo do assassino, como o caso do Serial Killer de Goiânia) e como alvo do olhar consumidor (do ícone cultural) outros enunciados poderão ser elaborados nas mídias digitais, lugar em que a subjetividade leitora/admiradora/consumidora/curiosa passa a constituir os modos de ser do fã. É o caso da análise do próximo tópico.

### **3.2) Página/Comunidade *Assassinos em série* do Facebook**

*Fanpages* são páginas da rede social *Facebook* voltadas para empresas, marcas associações e organizações. Como o próprio nome traduz, são também páginas de fãs ou para fãs de alguma pessoa pública ou famosa, de artistas etc. e podem ser administradas por um ou mais usuários da rede social. A página *Assassinos em série* é apenas uma dentre as várias disponíveis na rede que representam comunidades de fãs de assassinos seriais.

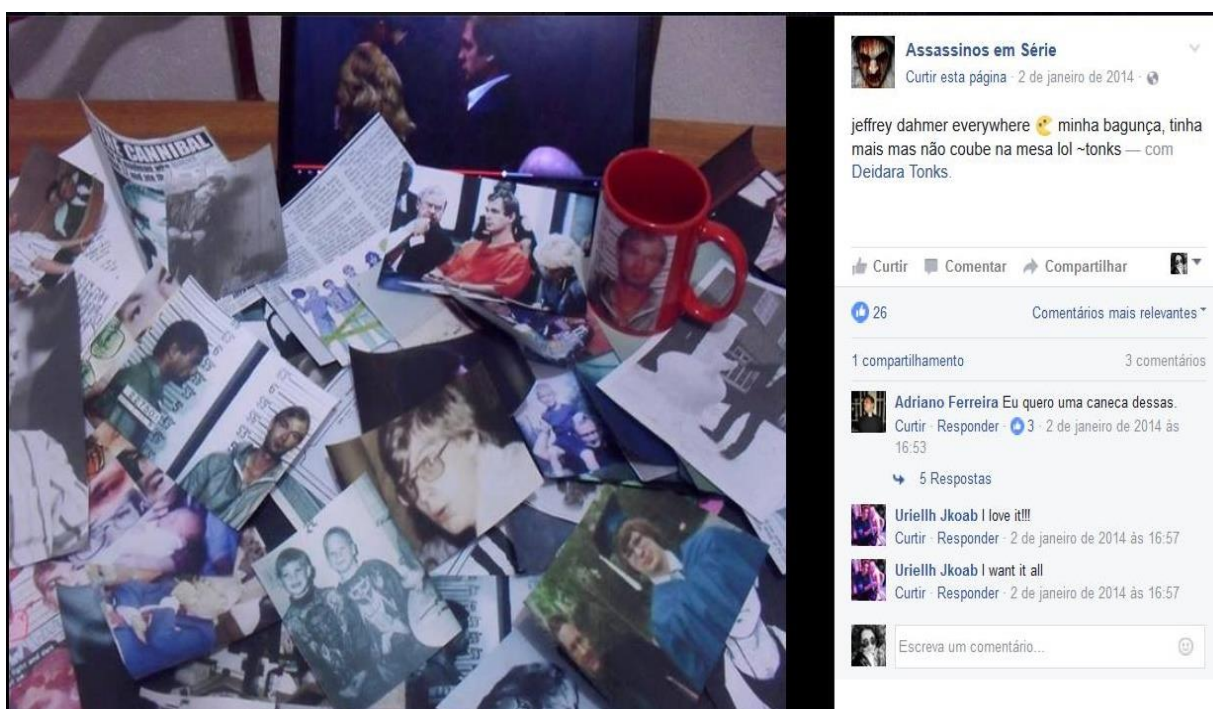
As mídias sociais são lugares de visibilidade das subjetividades pós-modernas que estão pautadas não apenas no consumo, na convergência midiática e na liquidez da relações (BAUMAN, 2001)<sup>31</sup>, mas também nos modos de tornar-se sujeito nas e diante das mídias digitais.

---

<sup>31</sup> Bauman (2001) afirma que a solidez do sociedade moderna se desfaz na sociedade pós-moderna, pois conceitos como cidadania e Estado-nação são reajustados às demandas sociais atuais, apontando a liquidez das identidades sociais: “Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida

A cultura da era digital propicia circulação mais fluida de gêneros de discurso (como as redes sociais e os *blogs*) que tem como propriedades essenciais a imersão (as novas mídias nos envolvem em múltiplas linguagens), a interatividade (possibilidade de novas relações entre produtores e público) e novas narrativas (novas formas de constituir as arquiteturas narrativas) (GREGOLIN, 2015, p. 196).

Abaixo, foto que uma das administradoras da página publicou de seu acervo pessoal. Estas materialidades permitem que observemos enunciados em que o assassino em série se consolida como ídolo.



**Figura 20**

Coleção pessoal da administradora da *fanpage*: fotos de Jeffrey Dhamer<sup>32</sup>

A prática de colecionar pôsteres e fotos recortadas de revistas era bastante comum entre o público adolescente. Fazia parte do universo de fãs especialmente de cantores e atores. Esse era o modo típico do público jovem entre a década de 80 aos anos 2000. Atualmente, a *fanpage* e aplicativos como *Pinterest* e *Instagram* assumem um pouco desse lugar, sendo uma

---

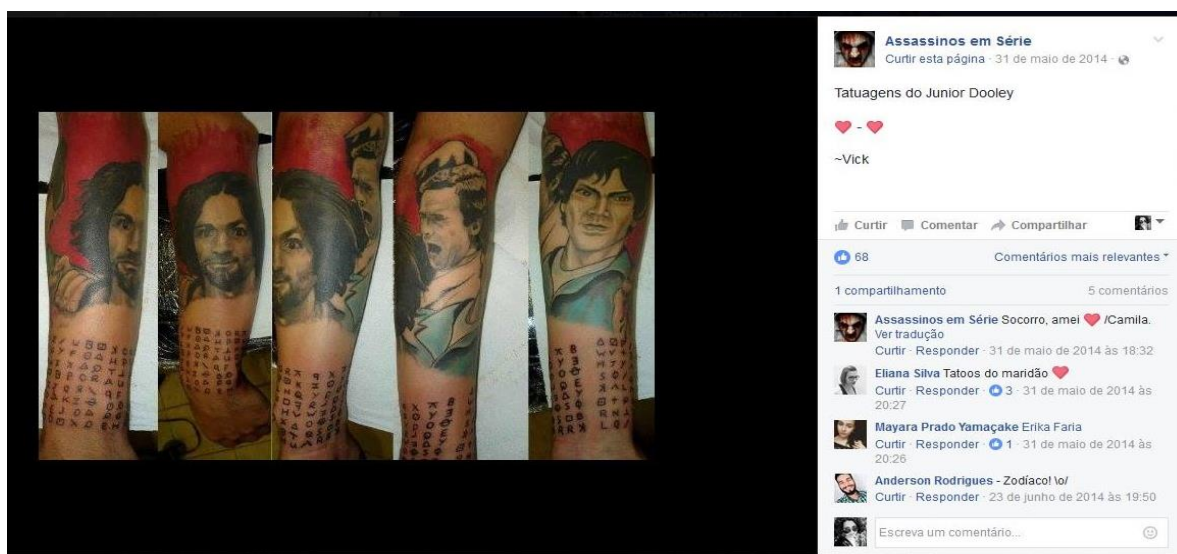
conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro (BAUMAN, 2001, p. 12).

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/assassinos.serie/photos/a.295773867189402.52955.295676760532446/444119419021512/?type=3&theater>. Acesso em maio de 2016

nova forma de expor a admiração pelos ídolos ou de acompanhar sua vida. O comentário *eu quero uma caneca dessas* marca essa relação de consumismo entre ídolos e seus fãs. Tomando a imagem da **figura 18** como enunciado, é possível ver que a posição-sujeito enuncia do lugar do colecionador, admirador das vidas célebres postas na mídia de massa, enfim, dessa subjetividade que admira, acompanha e tem afeição pela pessoa pública.

Além disso, as fotografias publicadas nas mídias estadunidenses da época dividem espaço com recortes de jornais ou revistas, um modo de violar os *protocolos de leitura* dos suportes de onde foram recortadas, sendo agora fotografias e recortes enunciados de outro lugar discursivo, já que seu modo de circulação e a materialidade são outros. Provavelmente, esses itens são conservados em pastas, caixas ou afixados nas paredes do quarto. Essa prática desloca os sentidos das imagens que, formuladas em um regime de dizibilidade e visibilidade, funcionam para que o sujeito assuma a posição de subjetividade fã de assassinos em série.

A **figura 19**, por sua vez, traz a publicação de fotos que mostram um braço tatuados com os rostos de assassinos seriais muito famosos das décadas de 70 e 80: Charles Manson, Ted Bundy e Richard Ramirez. Junto ao desenho de cada rosto, também está tatuada a assinatura de outro assassino serial conhecido da mídia estadunidense, Zodiaco. Prática típica de fãs é demonstrar sua veneração e estampar no próprio corpo a tatuagem do ídolo é marcar seu pertencimento à comunidade de fãs, compondo uma identidade a partir do que a figura do ídolo representa, de modo que os valores que envolvem o ídolo são acatados como os valores dos fãs seja de modo parcial ou não.



**Figura 21**  
Tatuagens<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/assassinos.serie/photos/a.295773867189402.52955.295676760532446/497617123671741/?type=3&theater>. Acesso em maio de 2016.

Mais que celebridade, o assassino serial é tratado com um tipo de ícone cultural. Camisetas estampadas com os rostos dos integrantes ou as capas de álbuns de uma banda de rock famosa são comuns produtos de consumo de fãs. Nesse caso, os assassinos seriais Ted Bundy, Jeffrey Dahmer e Richard Ramirez reaparecem nas estampas da camiseta como os *pop* ou *rock stars* da vez. A postagem é um anúncio de venda de camisetas produzidas por uma seguidora da página. Assassinos seriais são admirados como ídolos de televisão, da indústria fonográfica ou cinematográfica. Eles têm seu próprio clube de fãs que os tomam como lendas.



**Figura 22**  
Camiseta Serial Killers

A camiseta como materialidade dessas fotografias fazem emergir enunciados cujos sentidos não são produzidos do mesmo modo que essas fotografias enunciam quando seu suporte é o jornal ou o blogue. O funcionamento discursivo do enunciado materializado nessa camiseta segue a mesma regularidade do *mix* de produtos das franquias de mídia. O assassino em série é dado a ver como ícone cultural e como ídolo, de modo que, por outro lado, há a subjetivação do sujeito consumidor desse produto, que é o fã de assassinos em série. A subjetividade fã se dá no processo de consumo dos ícones postos nas mídias.

A rede social Facebook torna visíveis esses modos de subjetivação tanto do sujeito de criminalidade quanto do sujeito de consumo. Esses processos não ocorrem de forma separada

entre as mídias jornalística, franquias e mídias sociais, muito menos devem ser compreendidas como deslizamentos temporais, em que determinado modo de constituição de sujeitos assume em detrimento de outros, mas na concomitância de formulações de séries enunciativas. As práticas da franquia produzem e acentuam o modo de ser consumista, bem como as práticas jornalísticas produzem e sustentam o discurso da celebração dos sujeitos de criminalidade. Do mesmo modo, as mídias sociais como blogue, fazem ver e dizer a curiosidade sobre esses sujeitos. Juntamente a essas práticas, os enunciados vão tomando lugar na sistematicidade do regime enunciativo. Alguns são formuláveis, outros não conforme o jogo de poder que o dispositivo midiático enreda. É partindo dessa lógica discursiva que tratarei a formulação de um áudio de *Whatsapp*, em 2014, que alertava sobre a ação do *Serial Killer de Goiânia*.

### 3.3) *Serial Killer de Goiânia e o alerta de Whatsapp*

Em meados de maio de 2014, um áudio do aplicativo de celular *Whatsapp*<sup>34</sup> circulou entre os usuários goianienses, alertando sobre a existência de um assassino serial na cidade. Acatado inicialmente como parte de um boato, o áudio direcionava o alerta exclusivamente para mulheres e descrevia fisicamente o até então suspeito bem como sua abordagem. O aviso procurava, ao mesmo tempo, divulgar a informação e mantê-la restrita ao grupo feminino do aplicativo: configura-se como forma de proteção e um meio orientado de trocar informações para a investigação já que também solicitava o acionamento da polícia diante de algo suspeito.

Acontecimento de origem popular que, nos instrumentos controlados da mídia, se tornaria (e se tornou) um evento. É a cobertura jornalística e atenção dada não apenas pela mídia, mas pelas pessoas comuns, cujo acesso à informação se deu por esse aplicativo que coloca em evidência o assassino serial. O *serial killer* irrompe, assim, como *acontecimento discurso*, em torno do qual são formulados outros enunciados, dentre eles, os da *SE-S*.

Esse alerta aponta dois aspectos: a popularidade que a figura do assassino serial atinge e a necessidade de saber legitimado sobre sua identificação. Se por um lado, o alerta provoca o medo entre a população, por outro, é desconsiderado pela polícia. A mídia o associa a personagens de ficção como forma de desqualificar o alerta (sobre o evento da mídia, falarei no próximo capítulo). É sobre esse saber desqualificado a que me refiro neste tópico ou mais especificamente, sobre seu aparecimento e seus efeitos.

<sup>34</sup> Disponíveis em: <http://folhaz.com.br/noticias/folha-z-esclarece-informacao-sobre-possivel-serial-killer-do-jardim-america-e-regiao/>. Acesso em 15 de agosto de 2015.



O *Whatsapp* como uma rede social não tem autoridade nem legitimidade no repasse de informações porque não passa pelo crivo de um controle, de uma averiguação. Se por um lado a população rapidamente faz circular as mensagens, por outro, não há uma preocupação em confirmar as informações. Mas o que é interessante nesse alerta do *Whatsapp* é capacidade de a informação circular de modo mais livre, de maneira menos burocrática. E é nesses lugares que o saber desqualificado entra em cena e põe em evidência subjetividades como a do assassino serial: criminoso perigoso, de comportamento regular no crime, alvo de investigação sigilosa da polícia e sujeito que mata sem nenhuma finalidade de furto que o ligasse a latrocínios ou a violência sexual, associada a maníacos. O que se vê nesse alerta é a noção de assassino serial popularizada, efetivada como algo do cotidiano, uma informação *viralizada*.

*Viralizar* é o termo que remete à informação difundida rapidamente na internet pelas redes sociais. Não tem controle e alcança de maneira muito rápida e ampla os usuários. O objeto viralizado é um lugar de visibilidade que não pertence à mídia jornalística. O fenômeno da viralização tem sido estudado na área do marketing e da comunicação, mas me interessa aqui pensar a viralização como estratégia que constrói um evento discursivo. No caso do alerta sobre o *Serial killer* de Goiânia, o viral não se trata de um *meme*, isto é, de uma apropriação de determinado conteúdo reelaborando-o com finalidade cômica, mas de um conteúdo que se propagou rapidamente devido a esse formato dos meios de comunicação na cultura participativa.

O alerta *viral* sobre o assassino serial tem essa característica do acesso e do tipo de informação que acessa, algo que torna o assassino serial um assunto não mais exclusivo da mídia corporativa ou dos documentos policiais, mas pertencente ao mundo cotidiano, à informação generalizada e acessível. Sobre o assassino serial, é possível ver enunciados da investigação policial e uma diferenciação entre o assassino serial e demais tipos de criminosos. Não é um alerta sobre homicídios, sobre roubos, sobre chacina... é uma alerta que elucida a serialidade de assassinatos.

#### *Série Enunciativa S*

Amigas, é o seguinte: tô mandando essa mensagem pra todas minhas amigas e eu queria que vocês mandassem também pra todas as amigas de vocês e pra todas as meninas que vocês conhecem. É... eu acabei de sair da clínica e hoje foi uma mulher lá **a pedido de uma delegada** e ela tá passando esse alerta para todos os estabelecimentos que tem muitas mulheres, né. Mas isso é uma alerta pra todas as mulheres de todos os lugares. É... **tem um serial killer solto em Goiânia e... é serial killer mesmo! É o seguinte: ele tem uma moto preta e capacete preto; ele, em qualquer lugar, seja lugar que**

**tem muitas mulheres, estabelecimentos, residências, enfim; ele aborda a pessoa na rua, pede o celular, armado. Quando a pessoa, a menina vai dar o celular, ele atira na menina. Ele não rouba a menina e ele foge. Então, ele já matou doze meninas aqui em Goiânia.** Geralmente os ataques estão acontecendo no Jardim América, no Sudoeste e na Nova Suíça. E ela pediu um alerta muito grande porque eles tão quase pegando esse cara e pediu pra não espalhar pra homens, pediu pra espalhar só para as mulheres. Então, esse é um alerta para as mulheres porque **é uma investigação sigilosa pra não... o cara não fugir de Goiânia.** Então, **meninas, cuidado**, tá, isso é um alerta pra todos os lugares daqui de Goiânia, não só pra esses setores. Então, eu queria que, tipo assim, a pedido dela, né, ela falou assim que qualquer lugar, à noite, assim... seja à noite, no final da tarde, se vocês verem um motoqueiro parado de capacete preto e, se ele tiver de capacete parado em algum lugar, chama a polícia! Chama a polícia porque aí ele... a polícia chega lá, vai investigar, vai dar baculejo no cara e vai ver, entendeu, o quê que o cara tá fazendo parado de capacete preto. Geralmente, essas abordagens tão sendo assim. Então, é... se cuidem, passem, repassem essa mensagem pra todas as suas amigas e... e cuidado! Um beijo! (Transcrição e grifos meus).

A mensagem é viral e em seu conteúdo, os enunciados constituem uma regularidade de discurso. Em *É um serial killer mesmo*, a posição-sujeito atenta para a veracidade e a raridade do evento: não é um criminoso comum, este requer uma atenção especial. A serialidade dos homicídios de um assassino serial é um requisito que exige atenção redobrada, daí a descrição de sua abordagem e a repetição de que ele não rouba (algo marcado como esperado e rotineiro), mas mata e nem sequer rouba. O cuidado que se deveria ter em qualquer circunstância de risco de roubo, de estupro ou de assassinato não tem a mesma novidade que o risco de um assassino serial.

A regularidade enunciativa deste alerta está ancorada na prática investigação técnico-científica, que, estudando o criminoso, busca compreender sua atuação. O enunciado *ele atira na menina. Ele não rouba a menina e ele foge* atesta sua maldade, sua crueldade e seu caráter anormal. No modo de atuação do assassino em série está implícito seu comportamento criminoso.

O sintagma *serial killer* também pode ser tomado como uma regularidade, como um posicionamento de sujeito. É um criminoso importado, sendo o termo em inglês marcado pela invenção estadunidense da noção. A existência de um assassino serial em Goiânia não é mais apenas caso de alerta de perigo, mas um acontecimento, um evento, uma novidade que tange entre o medo e o deslumbramento. Eis que temos nosso próprio assassino em série: é a novidade juntamente ao medo o que se vê acerca do assassino serial de Goiânia.

### 3.4) Considerações do capítulo

O blogue *O Aprendiz verde*, a comunidade *Assassinos em Série* e o áudio de *Whatsapp* são lugares de visibilidade/dizibilidade em que subjetividades infames aparecem como

protagonistas, alvos de luz que diferentes dispositivos lhes direcionaram. O assassino serial tem seu espaço não mais apenas como personagem literária ou manchete de jornal, mas como objeto de interesse, de medo e de admiração. Monstro, criminoso ou celebridade, o assassino serial está em evidência: é um infame que veio à fama a partir dessas subjetividades. É um criminoso cuja vida nos interessa em cada detalhe, em cada expressão, em cada dia biografado.

Se por um lado a explicação sobre a conduta do assassino serial só pode ser feita por uma autoridade, a informação sobre ele é popularizada por meio de produtos de entretenimento e formas não institucionalizadas de informação. O assassino em série sai do noticiário jornalístico para a prateleira das livrarias como personagem exaltada e temida.

Dentre tantos crimes que ocorrem em uma capital como Goiânia, a existência de um assassino serial parece destoar de todos eles e sobressai como um tipo de acontecimento distinto, que requer atenção especial, cuidado diferenciado, investigação sigilosa. O fato de circular uma mensagem de alerta para a ação de um assassino serial enquanto tantos outros crimes, inclusive de homicídio, ocorrem e são alvo de tanto alvoroço aponta a novidade: é um criminoso diferente, é um criminoso incomum e ele sobressai a qualquer outro criminoso. O foco de luz está sobre o criminoso e não sobre a criminalidade.

A visibilidade/dizibilidade que o assassino serial ganha em lugares como a informação *viral* é distinta e concomitante ao espetáculo midiático, mas tem o caráter de afetar o cotidiano sem passar pelo filtro da mídia corporativa. O fascínio, além disso, é historicamente produzido, é efeito do investimento de técnicas que colocam num regime de visibilidade essas subjetividades. O discurso do fascínio, portanto, diz respeito a conjunto de enunciados que seguem a mesma regularidade de posições-sujeito: a autoridade da criminologia, a exaltação da personalidade do assassino serial e a violência dos crimes. O sentido de fascínio, então, é o de medo, domínio, paralisação e admiração conforme as práticas midiáticas que o sustentam como discurso.

## CAPÍTULO IV BALANÇO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Comumente o capítulo teórico dos textos acadêmicos aparecem no início da tese ou da dissertação para fazer entender o modo como o objeto de pesquisa será enxergado. Diferentemente, nesta tese a teoria vem em forma de um balanço do que foi realizado, pois um balanço teórico marca a postura de que uma teoria não deve ser aplicada indistintamente a objetos diferentes sem considerar sua “cor local”. O objeto implica a interpretação de uma teoria que lhe sirva em sua reflexão. Assim, os capítulos anteriores foram analíticos, sendo por si só demonstrativos do modo como a teoria foi interpretada para o objeto desta pesquisa. Gilles Deleuze, em conversa com Michel Foucault, define bem esse tipo de relação entre a teoria e a prática, a que me reporto e que sustenta a escolha do lugar deste capítulo:

As relações teoria-prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado, uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio e pode se aplicar a um outro domínio, mais ou menos afastado. A relação de aplicação nunca é de semelhança. [...]. Uma teoria é uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma (FOUCAULT, 2011, p. 69-71).

A exposição a seguir trata-se de uma revisitação da teoria à luz do *corpus* analisado, à luz do objeto de pesquisa, à luz do sujeito desta pesquisa marcado historicamente e por suas leituras. Entretanto, seria um equívoco pensar que o *corpus* modificou a teoria: não se trata de uma modificação, mas da interpretação da teoria junto ao *corpus*. E isso não implica necessariamente nenhuma modificação ou reestruturação de conceitos, mas o modo como o *corpus* foi recortado, das leituras feitas e não feitas, das obras consultadas e desconhecidas, dos limites singulares que o sujeito de pesquisa traz para a investigação. Este capítulo não é uma proposição teórica, mas o esclarecimento do modo como os conceitos foram e puderam ser balizados na proposição desta tese, que é analítica.

Fazer um balanço teórico é um gesto de escrita já que escolhi deixar a leitura mais fluída evitando pausas explicativas para conceitos que são conhecidos pelos leitores mais prováveis desta tese, estudiosos do discurso e de Foucault, e também para possíveis leitores que não estão familiarizados com tais conceitos. Ao primeiro grupo, evita-se certa fadiga, ao segundo, focaliza-se a análise e o *corpus*. Se o leitor chegou até este capítulo deduzindo paráfrases teóricas e compreendeu que estas estariam nos tópicos adiante, a leitura sem dúvida não foi superficial, mas atenta.

Além disso, esta colocação textual da fundamentação teórica e metodológica supõe o propósito de uma tese de doutorado: a comunicação de uma investigação acadêmico-científica. Se, porventura, não pareça didática, esta tese, em nenhum momento, teve como objetivo sê-la. Aprender com a leitura de dissertações e teses é, sem dúvida, um ganho na produção acadêmica, mas reafirmo o teor científico e não pedagógico desta tese: analisar o funcionamento discursivo do fascínio por assassinos em série não visa ensinar o que é discurso, dispositivo, diagrama, enunciado etc., embora, evidentemente, seja possível refletir, discutir e questionar com as resenhas de tais conceitos e tópicos analíticos. E tais objetivos estão longe de instruir como fazer análise de discurso, instruir como acionar metodologicamente o conceito de dispositivo, instruir como Foucault usou cada termo em cada fase de suas investigações, instruir como se deve analisar o fascínio por assassinos em série a partir de determinadas materialidades. Esta tese é uma interpretação, um gesto de leitura, uma proposição de análise, não uma aula.

Isto posto, passarei aos conceitos que estiveram presentes nas análises e ao modo como foram lidos para o *corpus* desta tese.

#### **4.1) Problematização do objeto de pesquisa**

De que pressupostos, temas e problemas o fascínio por assassinos em série foi compreendido como objeto de discurso? Como tal temática pode ser considerada relevante como investigação acadêmica e em que sentido colabora para a produção do conhecimento? O objeto de pesquisa se dá na problematização e há maneiras diversas de problematizar. Propondo uma análise de discurso com conceitos foucaultianos, é importante entender que o cerne da problematização foucaultiana está na leitura que Foucault faz da genealogia de Nietzsche.

A genealogia, isto é, a ontologia histórica foucaultiana, consiste em fazer a análise de discursos levando em conta as tramas do poder e a história como campo empírico. A genealogia, sendo um modo de problematizar a história e de dar ao discurso seu estatuto de prática, se caracteriza por ser uma hermenêutica histórica, um aparato teórico e uma atitude filosófica. É a atitude genealógica que provoca uma disjunção que questiona o que está posto como natural, retira da banalidade as práticas cotidianas e as reinscreve em seu caráter histórico, problematizando, enfim, o presente a fim de um diagnóstico do que somos hoje.

Lembrada didaticamente como uma fase que desponta a partir da década de 70 nos estudos de Foucault, a genealogia constitui toda sua obra, sendo mais explicitamente colocada

quando as práticas penais são analisadas em *Vigiar e Punir*. A despeito desse modo didático de pensá-la como um momento, inclusive cronológico, Correio (2014), observa que a genealogia tem um tom analítico distinto da arqueologia e deve ser retomada como uma importante guinada nas pesquisas de Foucault, pois é o enfoque da genealogia enquanto hermenêutica, que localiza o estudo do arquivo numa esfera diferente da história tradicional em que origem e continuidade são alguns dos preceitos para abarcar um objeto como totalidade. Enquanto aparato teórico, caracteriza o discurso em sua historicidade partindo da faceta bélica das relações de poder. Enquanto *ethos* filosófico, suplementa uma crítica do presente nem metafísica nem transcendental e sim ontológica.

Desse modo, o fascínio por assassinos em série foi problematizado: como ruptura na regularidade das práticas dadas como cotidianas. Seu aparecimento não tem uma origem como querem os estudos que o remetem à psique humana, isto é, que defendem o fascínio por assassinos em série como uma faculdade inata (e sombria) de nossas estruturas psicológicas; mas o fascínio tem uma proveniência em múltiplos pontos na história: quer nas práticas forenses, quer nas práticas midiáticas.

O fascínio é tomado em seu caráter de acontecimento, já que aparece na descontinuidade da história e na dispersão das regularidades discursivas. Ou seja, o fascínio, como objeto de discurso, é tomado como acontecimento e analisado como prática a partir de dispositivos. O que decorre no fato de que a genealogia funciona de modo justaposto à arqueologia, mas que, antes disso, trabalha como gesto problematizador.

Essa afirmação advém do modo como Foucault parte da genealogia nietzschiana para dela apropriar-se, apreendendo-a em três aspectos: compreender o poder, interpretar as positivities e caracterizar a Modernidade. Nos dois primeiros sentidos, a genealogia complementa a arqueologia; no terceiro, constitui com a arqueologia uma ontologia histórica e define-se pela “coerência prática no cuidado dedicado em colocar a reflexão histórico-crítica à prova das práticas concretas” (FOUCAULT, 2013b, p. 368).

O que intento pontuar, em suma, é que a atitude genealógica se distingue da genealogia enquanto aparato operatório: a genealogia é tomada em seu caráter metodológico compondo uma arqueogenealogia nos estudos do discurso. Porém, como atitude filosófica, deve ser compreendida como uma finalidade na problematização do presente. Nesse sentido, o objeto de pesquisa que se constrói na acepção foucaultiana do discurso é posto genealógicamente e isso está para além de uma datação didática na obra de Foucault, pois implica um modo de ser de suas pesquisas e marca a atitude genealógica como sua prática filosófica.

Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade: uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de conduzir que, tudo ao mesmo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de êthos (FOUCAULT, 2013b, p. 358).

Foucault (2013b) sugere que, por um lado, seu método estaria, ao lado do estruturalismo (e não nele ou como uma versão dele), no quadro de uma série de transformações que se caracteriza atualmente por questionar o estatuto privilegiador do homem nas ciências humanas. Por outro lado, sua atitude filosófica estaria engendrada na filosofia moderna enquanto “reflexão sobre a ‘atualidade’ como diferença na história e como motivo para uma tarefa filosófica particular” (FOUCAULT, 2013b, p. 356).

Não proponho que temáticas filosóficas sejam objeto na análise dos discursos, mas que esse modo de problematizar os objetos de discurso deve à genealogia enquanto atitude crítica, tendo em vista que sua principal questão é saber o que somos nós hoje enquanto sujeitos e é no/pelo discurso que as subjetividades são constituídas. Subjetividades como supercriminoso, monstro, ídolo e fãs, que são compreendidas como efeitos de discursos a partir do momento em que o discurso é tomado como acontecimento, como uma irrupção da regularidade das práticas discursivas que configuram tais subjetividades e o fascínio como continuidade, como algo posto e sempre evidente.

#### **4.2) Delimitação do *corpus***

O recorte de *corpus* em uma pesquisa demanda critérios muito diversos que podem ir de uma periodização cronológica ao mapeamento geográfico, temporalidades curtas ou mais longas, temas, uma obra, um autor, um estilo, um conjunto heterogêneo ou não. Quando se trata de definir um *corpus* em uma análise de discurso calcada na arqueogenealogia foucaultiana, o conceito de regularidade é primordial. A regularidade implica: “o mesmo espaço de distribuição, a mesma repartição de singularidade, a mesma ordem de locais e de posições, a mesma relação com um meio instituído” (DELEUZE, 2005, p. 22).

A regularidade arqueológica é o que permite à Análise do Discurso passar da análise das sequências discursivas para a análise/leitura do arquivo (SARGENTINI; SÁ; RIBEIRO, 2011). Essa constatação é importante no sentido em que justifica e explica como a seleção das materialidades selecionadas para analisar o discurso do fascínio podem compreender o

publicações de uma comunidade de rede social, publicações de um blogue, alerta de aplicativo, reportagens jornalísticas e séries de televisão. Essa heterogeneidade não visa a uma análise exaustiva temática, não supõe o alcance totalitário de um conjunto de documentos e não exige um levantamento quantitativo. O que há de comum entre esses elementos é a sistematicidade que lhes é exercida pelo arquivo.

É tarefa do analista compreender as relações entre os enunciados observando suas diferenças e semelhanças. Esse processo, muitas vezes, se dá na própria constituição do arquivo, que não está já posto, formatado, mas, à medida que se o descreve, se constrói. Nesse sentido, o estudo dos enunciados, na esteira foucaultiana, obedece a algumas leis, que, de certo modo, estão articuladas com a própria concepção de arquivo, haja vista que sua diversidade, ainda que seja inapreensível em sua totalidade, o constitui (SARGENTINI; SÁ; RIBEIRO, 2011, p. 40-41).

O arquivo, portanto, é um conceito operatório, constituído pelo audiovisual, pelo sincrético. Sua noção implica um funcionamento e não a estagnação dos documentos. É a partir da análise da relação entre os diferentes elementos do arquivo que uma análise de discurso se pauta, o que não implica a busca por sua totalidade, já que o arquivo é um procedimento e não a finalidade da análise.

É esse o critério que opera, na prática, na Arqueologia, embora a teoria só apareça depois. Então, uma vez constituído o *corpus* (que não pressupõe de forma alguma o enunciado), pode determinar a maneira pela qual a linguagem se agrega a esse corpus, ‘cai’ sobre ele: é o ‘ser da linguagem’ de que falavam As palavras e as coisas, o ‘há linguagem’ invocado pela Arqueologia, variável conforme cada conjunto (DELEUZE, 2005, p 28).

Desse modo, definir o enunciado se põe como primeiro passo na definição do *corpus*, bem como compreender a importância das noções de raridade, acúmulo e *a priori*. Isso significa que nem enunciado, nem arquivo são dados ou já estão postos, mas que eles são construídos no/pelo gesto de leitura que a análise de discurso apoiada na arqueologia foucaultiana intenta. Se há um *corpus* pressuposto, é porque as regras que configuram sua distribuição e sua função estão também pressupostas. Não há, portanto, *corpus* pré-definido quando se busca na regularidade a lei de repartição dos enunciados, nas práticas sociais engendradas nos dispositivos as quais constituem os discursos que as sustentam.

#### 4.2.1) Função enunciativa



Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que os enunciados estão dispersos de modo sistemático ao formar uma família de enunciados; essa distribuição se dá de modo multivetorial no espaço associado (que é um espaço em que os enunciados estão em correlação uns com os outros); em segundo lugar, que a ordem discursiva das posições-sujeito, dos objetos e de conceitos (espaço correlativo), dentro do campo associado, constituem uma família de enunciados (um discurso).

Nesse sentido, as análises realizadas se pautam no enunciado em seu caráter de função a partir da qual é possível colocar em jogo unidades diversas que podem ou não coincidir com frases ou proposições, implicando posições de sujeito possíveis e fazendo-as coexistir num domínio coordenado de relações. O enunciado não se materializa necessariamente apenas no verbal da linguagem. Imagens, gestos e palavras, desde que se organizem na regularidade de uma posição-sujeito, podem ser considerados enunciados.

Finalmente, um gráfico, uma curva de crescimento, uma pirâmide de idades, um esboço de repartição formam enunciados; quanto às frases de que podem estar acompanhados, elas são sua interpretação ou comentário; não são o equivalente deles: a prova é que, em muitos casos, apenas um número infinito de frases poderia equivaler a todos os elementos que estão explicitamente formulados nessa espécie de enunciados (FOUCAULT, 2012a, p.99).

No entanto, o nível enunciativo se define pelo seu valor de verdade em um regime discursivo dado. Além disso, a definição foucaultiana de enunciado é relacional: ele existe em um campo de coexistência com outros enunciados já ditos, modificáveis, reformuláveis. Trata-se de um campo associado, cujas formulações não são neutras, nem livres nem independentes, mas formam um jogo enunciativo em que “não há enunciado que de alguma forma ou de outra não reatualize outros enunciados” (FOUCAULT, 2012a, p. 119).

Um grupo de enunciados é aquilo que Deleuze chama de multiplicidades. “A multiplicidade não é axiomática nem tipológica, é topológica” (2005, p. 24). As lacunas de espaço associado (família de enunciados) apenas marcam sua topologia, sua dispersão. Assim, as lacunas são também positivities (são produtivas e efetivas). Um conjunto de enunciados se dá “na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa” (FOUCAULT, 2012a, p. 34) e na coexistência do enunciado com os demais que o cerceiam dentro de uma regularidade de dispersão - essa ordem do que pode e deve ser dito. Eis o teor do primeiro capítulo em que materialidades verbais e imagéticas bem como práticas editoriais foram tomadas como enunciados, coexistindo numa regularidade e correlacionando-se com outros enunciados como os do dispositivo médico-jurídico.

É nesse sentido que o fotograma, por exemplo, foi tomado como enunciado, pois ele permite pontuar efeitos de discurso propiciando, metodologicamente, examinar fragmentariamente uma materialidade bastante complexa e ampla: o audiovisual. Obviamente, trata-se de um procedimento de pesquisa que atende a objetivos específicos desta tese de doutoramento, mas não deixa de ser operacional em pesquisas que visem a aspectos da imagem estática ou não.

O fotograma é a imagem individual de um filme, impresso quimicamente na película ou fita. “Há em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 136). No caso de *Hannibal* o suporte é o disco digital (dvd), que traz a distribuição dos fotogramas em 29,97 *fps* (fotogramas por segundo), formato do sistema NTSC (*National Television System(s) Committee*).

Escolhemos o termo fotograma para diferenciá-lo do *frame*, que é um termo bastante usado na produção audiovisual e indica, muitas vezes, unidade de tempo. Como propomos a análise de um produto audiovisual e não a produção deste, a palavra fotograma esclarece diretamente o uso analítico desta unidade cinematográfica em nossa pesquisa, embora nos reportamos ao vídeo, cuja forma de captura é eletrônica e requer métodos de extração distintos da película.

Recorremos a Aumont e Marie (2004) para orientações metodológicas, tendo em vista formas de esmiuçar o audiovisual e dele identificar unidades analisáveis. Os autores defendem que não há método universal para análise de filmes, mas sugerem três tipos (não esgotáveis nem únicos) de instrumentos de análise que servem como pontos de partida: os descritivos, os citacionais e os documentais. Cada um destes pode subdividir-se em procedimentos específicos como a decomposição plano a plano, segmentação, descrição de imagens do filme e utilização de quadros, gráficos e esquemas, que são instrumentos descritivos; ou elementos bastante diversos que podem ser anteriores ou posteriores à difusão do filme como fotografias, entrevistas, imagens da montagem, críticas etc. que compõe os instrumentos documentais. Já excerto de filme, fotograma e citação da banda sonora são instrumentos de análise citacionais.

Os instrumentos citacionais do filme são próximos da análise do texto literário, mas carregam em si vantagens que são, ao mesmo tempo, inconvenientes já que se caracterizam como uma pausa do movimento e na suspensão de seu som. É claro que as novas mídias permitem maior flexibilidade para a citação do audiovisual, como é caso dos *e-books* ou revistas eletrônicas aos quais pode-se acrescentar o *link* com o filme completo ou uma cena ou uma sequência, sem a necessidade da pausa, sem a perda do movimento e do som. Porém,

livros impressos são meios de divulgação científica bastante requeridos e a pausa é um recurso vantajoso em seu caso.

É evidente que uma análise não se resume à pausa na imagem (por isso dizemos que esta é o emblema daquela, e não o seu método ou essência): é porém inegável que é a partir da possibilidade dessa pausa que o objecto-filme se torna plenamente analisável: mesmo não podendo recorrer efectivamente a ela, é a partir de elementos reconhecíveis na pausa da imagem que podemos construir as relações lógicas e sistemáticas que são sempre o objectivo da análise (AUMONT; MARIE, 2004, p 38-39).

É preciso lembrar ainda o fato de que cada análise demanda um recorte, cada objeto é delineado de modos distintos conforme a perspectiva, linha de pesquisa e o constructo teórico. A pausa na imagem pode servir ou não como procedimento metodológico e isso só pode ser definido na própria forma de construir um *corpus* de pesquisa. No caso de focar a fotografia em determinados fotogramas da série *Hannibal* como elemento da estetização da franquia cultural, a pausa que resulta no fotograma é efetivamente operacional e pertinente.

De um ponto de vista teórico geral, o fotograma é um objeto paradoxal. Num sentido ele é a citação mais literal que se possa imaginar de um filme, visto ser retirado do próprio corpo desse filme; mas ao mesmo tempo ele testemunha a paragem do movimento, a sua negação (AUMONT; MARIE, 2004, p. 74).

Desta feita, a descrição da imagem e a decomposição plano a plano da cena, instrumentos descritivos utilizados no quarto capítulo, podem complementar e contextualizar o fotograma, embora não esgote as possibilidades analíticas. Segundo Aumont e Marie, os planos são “porções de filmes compreendidas entre duas colagens” (2004, p. 47) que não devem ser compreendidas como unidades “naturais” do filme, mas como unidades relacionais e abstratas, as quais têm mais a ver com a percepção mínima do espectador e com a produção fílmica do que com a análise da obra. Além disso, a decomposição em planos pode ser feita por diferentes critérios como movimento (dos atores e das câmeras), montagem, ponto de vista, quadro, duração dos planos e dos fotogramas etc.

De todo modo, o fotograma como unidade de análise é profícuo, pois proporciona a oportunidade de “estudar parâmetros formais da imagem como o enquadramento, a profundidade de campo, a composição, a iluminação – até os movimentos de câmara, que uma sucessão de fotogramas deixa ‘decompor’ e estudar mais analiticamente” (AUMONT;

MARIE, 2004, p. 74). Ou seja, uma série de fotogramas pode também compor uma unidade de análise.

#### **4.2.2) Arquivo: raridade, exterioridade, positividade e *a priori histórico***

Dadas essas considerações acerca do enunciado, é possível situar seu lugar no funcionamento do arquivo, que se pauta em três noções: raridade, acúmulo e *a priori histórico*. Noções que entendo por serem as que mais explicitam a preocupação de Foucault com o poder. Embora não colocadas da mesma forma em suas pesquisas posteriores, o jogo das relações de poder ali aparecem como o que “provoca” a raridade dos enunciados e se localiza na exterioridade, se caracteriza pela positividade culminando no *a priori histórico*. A genealogia, desde já, funciona como ferramenta analítica nesses conceitos de *Arqueologia do Saber* (2012a).

O princípio de raridade e do acúmulo determinam que alguns enunciados sejam formulados e outros não, já que há aí o jogo das relações poder. As modalidades enunciativas mostram bem isso: quem fala? De onde fala? Que posições assume? A raridade se dá na exterioridade, que é a história. Se há lugares em que são enunciáveis o monstro, se há enunciados que apontam para uma fascinação, se podem ser enunciados como criminosos superestimados, esses sujeitos são constituídos pela concomitância de enunciados que os discursivizam e pela lei da raridade, em que foram formulados em detrimentos de outros como: assassinos seriais são demoníacos, assassinos seriais são normais, assassinos seriais são tratáveis etc.

O princípio do acúmulo é um modo de existência dos enunciados: eles são uma existência efetiva. Embora sejam definidos em sua relação com os demais enunciados (e pela regularidade que os coloca em relação uns com os outros), são uma positividade, ou seja, não são definidos pelo valor negativo e oposicional em relação aos demais. O acúmulo como característica do enunciado o marca como algo efetivamente formulado. Nesse caso, não busquei, na formação de um *corpus*, enunciados que estariam escondidos em documentos e que deveriam ser livrados de um sentido oculto, mas em seu acúmulo, em sua coexistência com outros enunciados, em sua existência mesma, efetivada e determinada pelas práticas sociais, sob um regime do que pode ou não ser enunciado. Não busquei nas reportagens um sentido oculto sobre o motivo que levam sujeitos a cometer assassinatos em série cometidos, nem sobre o sentido psicológico que fariam os sujeitos se sentirem fascinados por homicidas seriais. Busquei enunciados que coexistem numa dispersão e cuja coexistência obedece a uma

ordem discursiva, enunciados que são regidos por algo que lhes seja exterior, que atendem ao enunciável pelas práticas.

O acúmulo não somente marca o não-estruturalismo da arqueologia, por não identificar sua unidade na oposição de valores negativos, como também se distancia da hermenêutica tradicional, que busca o sentido oculto e adormecido como lacuna que deve ser preenchida com a interpretação. A hermenêutica da arqueologia funciona de outra forma: o sentido é inscrito na superfície. Diria que, por ser a corrente filosófica daquele momento, há resquício da fenomenologia no modo de considerar o enunciado em sua positividade. Esta questão é posta a Foucault em uma entrevista:

[...] Tento, ao contrário, definir relações que estão na própria superfície dos discursos.  
 – Quer dizer que você se interessa pelo fenômeno, e que você se recusa à interpretação.  
 – Não pretendo procurar por baixo do discurso o que é o pensamento dos homens, mas tento tomar o discurso em sua existência manifesta, como uma prática que obedece a regras... (FOUCAULT, 2013b, p 152).

Como acúmulo, pode-se compreender que o arquivo da arqueologia não deve ser remetido à escavação arqueológica, a qual busca o objeto enterrado sob camadas da terra. O acúmulo remete à superfície dos enunciados, sua existência manifesta. Foucault, assim, não responde sim à pergunta porque não quer utilizar termos filosóficos em voga, que são especialmente os da fenomenologia, daí pensar na positividade e não no enunciado como fenômeno.

Em Deleuze (2005), a noção de positividade é ponto central para diferenciar, epistemologicamente, a arqueologia foucaultiana de um estruturalismo: o enunciado é a positividade do *dictum*, o efetivamente dito. A arqueologia se interessa pela inscrição do *dictum* e o enunciado, conceito arqueológico, está no mesmo nível do *dictum*. No estruturalismo, os níveis entre o enunciado e o sentido são desiguais.

A positividade não é o acúmulo ou o resultado cumulativo e cristalizado, mas a coexistência entre enunciados, “pois aquilo a que nos referimos está na evidência da linguagem efetiva” (FOUCAULT, 2012a, p. 134).

Essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do

que se poderia chamar um *a priori histórico*. [...] *A priori*, não de verdades que poderiam nunca ser ditas, nem realmente apresentadas à experiência, mas de uma história determinada, já que é a das coisas efetivamente ditas. (FOUCAULT, 2012a, p. 155).

A condição de realidade que torna possível a função enunciativa, o efetivamente dito-feito que serve de lei, de medida, de regra para a produção dos discursos: isso é a positividade de que trata a arqueologia. O *a priori histórico* não é nem sequer somente um conjunto inalterável temporal, mas um conjunto transformável topologicamente na dispersão dos discursos e da historicidade.

A ideia de positividade tem o sentido de produtividade e efetividade, uma forma de fazer oposição a virtualidade. Os enunciados são concretos, funcionam concretamente na história como lugares de posicionamentos de sujeitos e não como virtualidade, como devir. É na raridade, na exterioridade e no acúmulo que o arquivo se configura, sendo portanto o *a priori histórico* da análise arqueológica e o apontamento para a analítica genealógica que aí é possível vislumbrar. E como indicarei mais adiante, o *a priori histórico* permite que o discurso/dispositivo, tomados um pelo outro como sinônimos por Paul Veyne (2011), não seja comparado ao tipo ideal weberiano.

O *corpus* desta tese, portanto, não foi pensado em termos de origem, mas no acúmulo e na sistematicidade a que sua existência é lançada, constituindo um arquivo. O tema não foi retomado apenas como persistência temática, mas pelo fato de que emerge em lugares específicos como o universo do horror, da ficção, da investigação jornalística e dos manuais de ciência forense. E o modo como são produzidos em cada domínio lhes efetua sentidos distintos, culminando nas subjetividades apontadas (celebridade, supercriminoso e ícone cultural).

Além disso, tais enunciados só aparecem em determinada ordem do que é possível dizer em uma configuração histórica já dada. Antes da década de 1990, por exemplo, não se enunciava o assassino como ídolo consumido através da indústria de entretenimento. Do mesmo modo a monstruosidade, hoje, não deve mais ser entendida como deformidade física tal como ocorria com os monstros de que fala Courtine (2013). Os modos de compreender a monstruosidade são diferentes e o tipo de subjetividades produzidas está atrelado ao funcionamento de dispositivos que não são os mesmos em qualquer momento histórico, como é o caso da franquia de mídia, um mecanismo recente.

Assim foi pensado o *corpus* desta pesquisa: como um olhar sobre um arquivo que não o enxerga no todo, mas em sua sistematicidade. Ou mais corretamente, o *corpus* pode ser

visto como a possível silhueta de uma ilha no arquipélago do arquivo, a avistamento meio míope que se esforça em desenhar tal silhueta, mas que já forma sua interpretação a partir do contorno que lhe é oferecido a ver.

#### **4.3) O discurso: prática e acontecimento**

O discurso é assim definido por Foucault (2012a) como conjunto de enunciados que se implicam por uma lei que os rege, a formação discursiva. A formação discursiva é uma “distribuição de lacunas”, um sistema de dispersão dos discursos, pois, por ser princípio de regularidade dos enunciados, será regularidade dos discursos que os constituem. São as formações discursivas que regem a ordem dos dizeres, seu funcionamento, sua produção e sua dispersão num campo associativo, que é constituído por formulações que repetem, adaptam ou modificam outras formulações já feitas. Trata-se de um campo complexo que compreende um conjunto de associações que tornam uma frase ou proposição em enunciado, “um jogo de réplicas” e de atualizações de sentido.

Conceitos como enunciado, discurso, arquivo, poder e dispositivo estão imbricados e são inseparáveis, sendo mobilizados de modos diferentes conforme o foco de objeto de Foucault ao longo de suas investigações. Além disso, não compõem uma abordagem estrutural(ista) já que são formas atreladas a concretudes, pois os discursos permeiam relações de poder, as mantém e por elas são produzidos. E é na história que as relações se efetivam, se caracterizando por uma positividade da qual uma análise arqueológica parte para evidenciar regularidades e regras de formação de discursos.

Como já dito, a genealogia é a maneira como Foucault se posiciona contra a história tradicional, afastando-se de conceitos como origem e essências fixas. Compreender as verdades como históricas e cotidianas faz o genealogista se afastar das continuidades e das verdades absolutas e sérias para diagnosticar o presente. É a genealogia que aponta a historicidade e desloca o arqueólogo para fora dos regimes estabelecidos de discursos.

Toda arqueologia reconstrói sistemas de práticas que têm uma inteligibilidade interna da qual o arqueólogo se distancia. Uma vez estabelecida a racionalidade interna de um conjunto particular de discursos e práticas, ele tem a opção de fazê-las parecer mais ou menos familiares (DREYFUS; RABINOW, 2013, p. 331).

Desse modo, o discurso deve ser analisado a partir das práticas:

Finalmente, o que se chama ‘prática discursiva’ pode ser agora precisado. [...] é o conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma

determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2012a, p. 143-144).

O termo prática, desse modo, é uma forma de remeter o discurso ao histórico e aos jogos de poder. Os enunciados, compondo um conjunto que se apoia numa mesma formação discursiva, são vetorizados pelas relações de poder.

Explicitar um discurso, uma prática discursiva, consistirá em interpretar o que as pessoas faziam ou diziam, em compreender o que supõem seus gestos, suas palavras, suas instituições, coisa que fazíamos a cada minuto: nós nos compreendemos entre nós (VEYNE, 2011, p. 26).

No entanto, as práticas também não são abstrações, elas se concretizam nos dispositivos, que são os operadores de poder. Isto implica três termos que poderiam ser tomados como sinônimos, mas não são: discurso, prática discursiva e prática não discursiva. É preciso atentar para o fato de que discurso e práticas discursivas não estão no mesmo nível: o primeiro é a instância histórica última a que se quer chegar, as segundas, um conceito operatório pelo qual o discurso é apreendido, ou seja, nas práticas sociais determinadas historicamente. Já o termo práticas não discursivas remete aos dispositivos que operam as práticas. Isto posto, é possível compreender que há uma diferença não conceitual apenas, mas metodológica: o discurso, para que não seja entendido como uma abstração que se relaciona com outras abstrações em um sistema que existiria por si só (o que acusava Foucault de estruturalista), deve ser compreendido em seu exercício e este exercício são as práticas. Estas, sendo acionadas e regidas por dispositivos discursivamente suportados, obedecem à regularidade do social.

Afinal, acima de tudo, práticas e dispositivos são discursivos, isto é, historicamente produzidos e sustentados. O que se costuma diferenciar como discursivo e não discursivo não é suficiente para compreender que o termo prática engloba tanto práticas sociais quanto práticas de linguagem e, juntos, se complementam, se interpenetram na constituição do discurso. Por esse motivo, me refiro, em lugar de práticas não discursivas, a dispositivos.

Foucault invoca frequentemente uma forma do discursivo, uma forma do não-discursivo; mas essas formas não internam nada, nem interiorizam; são formas de exterioridade através das quais ora os enunciados, ora os visíveis, se *dispersam* (DELEUZE, 2005, p. 52, grifo do autor).

O uso do termo “não discursivo” tem a finalidade de definir os conceitos arqueológicos, distingui-los da análise tradicional da história, diferenciá-los de termos como



continuidade, progresso, origem e consciência. O “não discursivo” é aquilo que define, de modo opositivo e negativo, os conceitos que Foucault (2012a) não quer relacionar à história tradicional das continuidades e aponta para uma nova orientação de análise da relação entre saberes e poderes: a arqueologia. Deleuze chama de *formações políticas* o que aqui nomeamos de práticas discursivas.

A arqueologia propunha a distinção entre duas espécies de formações políticas, as ‘discursivas’ ou de enunciados e as ‘não discursivas’ ou de meios. [...] Certamente os meios produzem também enunciados, e os enunciados também determinam os meios. Além disso, as duas formações são heterogêneas, apesar de inseridas uma dentro da outra: não há correspondência nem isomorfismo, não há causalidade direta nem simbolização. A *Arqueologia* tinha então um papel de charneira: ela colocava a firme distinção das duas formas, mas como se propunha a definir a forma dos enunciados, contentava-se em indicar a outra forma, negativamente, como o ‘não-discursivo’ (DELEUZE, 2005, p. 40-41).

Para Deleuze (2005), o discursivo constitui a forma do enunciável, o não discursivo constitui a forma do visível. Embora não possuindo a mesma forma nem a mesma formação, têm respectivamente seu regime de linguagem e seu regime de luz e ambos se interpenetram e constroem as formações históricas. Além disso, tais regimes são movidos por um causa imanente: o poder. Por esse motivo, a nosso ver, não é a arqueologia que perpassa a obra de Foucault, mas a genealogia como atitude investigativa e filosófica que sustenta a análise arqueológica como orientação para conceitos procedimentais de investigação.

A genealogia seria portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torna-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitários, formal e científico. [...] Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade (FOUCAULT, 2011, p. 172).

Além disso, compreendo que dispositivo é sempre discursivo porque é a partir dele que abstraímos as práticas sendo nele que o discurso opera materialmente. E considerando que tais conceitos são uma forma de pensar a história pela analítica arqueológica, o termo prática discursiva refere-se à relação histórica entre os enunciados e os dispositivos, ambos irreduzíveis e constituintes da prática histórica.

Há apenas práticas, ou positivities, constitutivas do saber: práticas discursivas de enunciados, práticas não-discursivas de visibilidades. Mas essas práticas existem sempre sob os limiares arqueológicos cujas repartições móveis constituem as diferenças históricas entre estratos. Esse é o positivismo, ou o pragmatismo de Foucault” (DELEUZE, 2005, p. 61).

Esta diferenciação deve ser entendida como a faceta heterogênea do discurso, ao mesmo tempo em que é uma forma de Foucault se desvencilhar do estruturalismo a que tanto o remetiam. O discurso não constituiria apenas uma estrutura de formas e não pode existir sem um jogo de relações entre sujeitos e objetos. A sistematicidade do discurso, muitas vezes entendida como estruturalismo, tem a ver com a microfísica do poder. Pensar o discursos, as práticas discursivas e dispositivos é uma maneira de destacar que a sistematicidade do discurso jamais se dá sem a movimentação histórica, que o discurso não é uma abstração, mas advém de uma positividade.

Foi nesse sentido que esta tese se ateve a elementos como práticas que atuam na visibilidade e enunciabilidade na mídia jornalística, práticas enunciativas em redes sociais e práticas subjetivadoras em franquias culturais: como forma de apreender o discurso do fascínio em seu exercício e no funcionamento de seus operadores.

Em suma, o termo *discurso* do título remete ao fascínio como acontecimento, irrupção histórica. Acontecimento como objeto de pesquisa e prática como procedimento metodológico, pois o discurso encarna nossas práticas: “é para que ele possa vir a integrar-se ao indivíduo e comandar sua ação, fazer parte de certo modo de seus músculos e de seus nervos” (FOUCAULT, 2010, p. 291).

#### **4.4 Protocolos de leitura**

Dos procedimentos de análise, muito já foi apontado em diversas pesquisas que se ocupam dos discursos políticos, midiáticos entre outros. Não se trata de uma proposta, neste tese, inovar o uso do *protocolo de leitura*, mas de adaptá-lo conforme a demanda do corpus. As próprias séries enunciativas de cada capítulo foram abarcadas de modos distintos. Num primeiro momento, me preocupei com um suporte um pouco mais tradicional da revista e do jornal impressos, em que as orientações de leitura são menos dadas (mas não totalmente) à transgressão pelos leitores. Nesse mesmo caso, a ideia de leitor se remetia ao sujeito que lê e olha a revista e o jornal. No entanto, no terceiro capítulo, a noção de leitura se amplia para o suporte audiovisual da série televisiva. Se a leitura se estende para uma ideia mais ampla de interpretar, lidar com a materialidade posta, isso implica que o *protocolo* orientador da leitura

também se amplia. Daí a necessidade de aliar tais orientações à noção semiológica das materialidades, abarcando-as na noção de linguagem.

#### 4.5 Dispositivo

O dispositivo foi compreendido nesta tese como a rede de práticas (que sempre serão discursivas, embora possam ser linguísticas ou não). É exatamente o dispositivo que engloba agenciamentos concretos e linguagem. É no dispositivo que o discurso emerge a partir das relações de poder e sustenta as mesmas. Nesse sentido, não há como o dispositivo mover apenas o não linguístico, já que forma e abstração não se separam na emergência dos discursos, “pois as formações discursivas são verdadeiras práticas, e suas linguagens, em vez de um logos universal, são linguagens mortais, capazes de promover e, às vezes, exprimir mutações” (DELEUZE, 2005, p. 24).

A mídia jornalística, por exemplo, engloba a prática editorial, o acionamento de imagens e elementos verbais, atende ao mercadológico e ao político e se põe como fonte prestigiada de informação. Ou seja, são técnicas e estratégias que regem suas práticas discursivas e a configuram como um dispositivo. Do mesmo modo, o licenciamento para a produção de mix de produtos, a definição de um mercado de nicho, a mobilização de uma comunidade de fãs e a massificação são elementos que constituem os discursos praticados pela franquia de mídia que a possibilitam agir sobre a conduta dos sujeitos consumidores, caracterizando-a como um dispositivo.

Enredando elementos heterogêneos, o dispositivo efetiva o caráter funcional e estratégico do poder. “É isto o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 2011, p. 246). Conceito operatório, o dispositivo comporta a diversidade do regime de práticas que distribuem enunciados numa dispersão. É uma função porque incita, se exerce, produz, enfim, é uma estratégia que manipula e direciona as relações de força, direcionando-as a algum objetivo estratégico e que atenda a urgências que emergem em determinado momento histórico. Assim, o dispositivo contempla práticas históricas, pois se inscreve em jogos de poder.

No entanto, a noção de dispositivo é discutida de maneiras diversas, embora trate-se do que Foucault desenvolve explicitamente em *Vigiar em Punir* (2008) quando se refere às prisões e à sociedade disciplinar. Falarei adiante como Deleuze (2005; 1990) e Agamben (2009) compreendem o dispositivo apontando minha escolha da leitura deleuziana ao analisar as práticas da mídia jornalística e da franquia cultural como dispositivos. Pontuarei ainda as

marcas que diferem o projeto foucaultiano do projeto de análise a partir de tipos ideais de Max Weber.

#### 4.5.1) Positividade e *tipo ideal*

Giorgio Agamben (2009) propõe uma genealogia do dispositivo. Para ele, o termo positividade é o que posteriormente será chamado dispositivo, tendo sido tomado como termo emprestado de Hegel, ou ao menos, da leitura de Hypolite sobre determinada obra de Hegel. É possível ver que, para Agamben (2009), a positividade hegeliana é a forma de separar uma relação primária (dos seres viventes) de uma coerção social (dos dispositivos). É preciso lembrar que em Hegel funciona a relação dialética. Assim, Agamben (2009) supõe seres viventes de um lado e dispositivos do outro, como antagonistas em contradição. Porém, discordando de Agamben (2009) e assumindo uma perspectiva foucaultiana, compreendo que as relações entre os dispositivos, as práticas e os sujeitos não é da ordem da contradição, que implica a lógica das proposições, mas da luta, dos embates, de processos sociais que estão além da lógica filosófica.

Não aceito essa palavra dialética. Não e não! É preciso que as coisas estejam bem claras. Desde que se pronuncie a palavra “dialética”, se começa a aceitar, mesmo que não se diga, o esquema hegeliano da tese e da antítese e, com ele, uma forma de lógica que me parece inadequada, se quisermos dar uma descrição verdadeiramente concreta desses problemas. Uma relação recíproca não é uma relação dialética. [...] Penso que é muito importante compreender que a luta, que os processos antagonistas não constituem, tal como o ponto de vista dialético pressupõe, uma contradição no sentido lógico do termo (FOUCAULT, 2012b, p. 253-254).

Tal maneira de compreender o dispositivo enquanto aquilo que “parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos” (AGAMBEN, 2009, p. 32) considera de modo conceitualmente teórico o que é operacional em Foucault. Como defendido anteriormente, o dispositivo é um mecanismo que opera as práticas discursivas e sua descrição, por conseguinte, conceituação, têm finalidade metodológica.

Agamben (2009) diz ainda que o dispositivo é um termo que substitui os universais e acaba por utilizá-lo como tal quando se refere ao termo como um constructo teórico que se aplicaria desde “o aparecimento do homo sapiens” até qualquer coisa cuja relação com o poder não seja tão evidente como canetas, cigarro, *gadgets*, telefones celulares etc. Estes mecanismos poderiam ser tomados como dispositivos na acepção foucaultiana desde que

entre eles e os seres viventes, resultasse o sujeito. Definição que se aproxima do funcionamento dos aparelhos de Estado althusserianos já que tal funcionamento não deveria ser tão evidente, pois se apoia num mascaramento da produção de subjetividades.

Embora a ideia de mecanismo seja pertinente, a genealogia de Agamben (2009) associa a positividade hegeliana (sem considerar o quanto Foucault recusou a dialética), além de se afastar da materialidade do dispositivo (pois este não se aplica indistintamente como um universal) e do *a priori histórico* do qual prescinde (pois advém de uma positividade no sentido de efetividade, não virtualidade).

Outra observação importante diz respeito à relação Weber-Foucault. Paul Veyne afirma que o dispositivo é impregnado pelo discurso e que este estaria muito próximo da noção de *tipo ideal* weberiana. O discurso seria assim “a esquematização de uma formação histórica em sua especificidade” (2011, p. 58-59). A mesma consideração é feita por Dreyfus e Rabinow (2013), que veem na análise dos dispositivos não uma refutação do que Max Weber propõe, mas um avanço, uma análise “mais fina”.

A saber, o método de Weber consistia em comparar entre determinados fenômenos sociais características que lhes seriam recorrentes e comuns e, a partir dessa comparação, elegeu modelos ideais que servissem de modelo para análise de dados concretos. Essa tipologia dos fenômenos se pauta na concepção de que a realidade não pode ser apreendida em sua totalidade, mas apenas de modo fragmentário e sob um ponto de vista subjetivo, que é o do pesquisador. Desse modo, o *tipo ideal* é uma ferramenta analítica elaborada arbitrariamente a fim de compreender a sociedade. Os *tipos ideais* são construções que:

[...] permitem-nos ver se, em traços particulares ou em seu caráter total, os fenômenos se aproximam de uma de nossas construções, determinar o grau de aproximação do fenômeno histórico e o tipo construído teoricamente. Sob esse aspecto, a construção é simplesmente um recurso técnico que facilita uma disposição e terminologia mais lúcidas (QUINTANEIRO; BARBOSA; OLIVEIRA, 2003, p. 103).

Mobilizada em suas obras como conceito operatório, o *tipo ideal* baseava-se no que Weber considerava “casos puros” e extremos, ou seja, em fenômenos que funcionassem mais ou menos como uma caricatura, exagerando características comuns a outros casos não tão extremos: “Tais casos tornaram-se ‘exemplos cruciais’ e controlaram o nível de abstração que ele usou em relação a qualquer problema particular” (WEBER, 1982, p. 78).

Essa categoria de análise implica em primeiro lugar que a realidade, embora não apreendida em sua totalidade, pode ser apreendida parcialmente. Isso significa que nem

discurso nem dispositivo não podem ser entendidos como *tipos ideais*, pois não são uma abstração da realidade, mas concretudes. Talvez, o diagrama servisse de exemplo de *tipo ideal*, por outro lado, o procedimento comparativo que constrói o *tipo ideal* não cabe ao mapeamento de relações a que se aplica o diagrama, que não é comparativo.

Contudo, a associação é explicitamente negada por Foucault durante uma mesa-redonda realizada em 1978, quando o próprio Foucault menciona Weber por entender, na pergunta que lhe é direcionada, que as pressupostas “constantes históricas” presentes em algumas de suas obras a história de racionalizações, que suas análises remeteriam a um “processo geral meta-antropológico ou meta-histórico, que é esse processo racionalizador” (FOUCAULT, 2012b, p. 334) estariam, de certo modo, sugerindo a uma busca por invariantes antropológicas, que Foucault atrela ao projeto de Weber. Confirmada tal comparação, Foucault adverte:

Não acho que sua comparação com Max Weber seja exata. Pode-se dizer esquematicamente que o “tipo ideal” é uma categoria da interpretação histórica: é uma estrutura da compreensão para o historiador que se esforça, a posteriori, em ligar entre si um certo número de dados (FOUCAULT, 2012b, p. 336).

Foucault (2012b) esclarece que os dispositivos não poderiam ser entendidos como *tipos ideais* porque são programas explícitos e não a significação geral oculta deles; as práticas de um dispositivo atendem a objetivos locais; e os dispositivos não são programas previsíveis de instituições, mas em muitos aspectos, a elas se opõem, se compõem e se superpõem. A diferença entre o projeto de Foucault e de Weber está no objetivo:

Essas programações e conduta, esses regimes de jurisdição/veredicto não são projetos de realidade que fracassam. São fragmentos de realidade que induzem esses efeitos de real tão específicos, que são aqueles da divisão do verdadeiro e do falso na maneira como os homens se dirigem, se governam, se conduzem eles próprios e os outros. Captar esses efeitos em sua forma de acontecimentos históricos – com o que isso implica a questão da verdade (que é a própria questão da filosofia) – é, mais ou menos, meu tema. Vocês veem que isso nada tem a ver com o projeto (muito belo, aliás) de captar uma “sociedade” no “todo” de sua “realidade vivente” (FOUCAULT, 2012b, p. 338).

Isto posto, é possível ver que, embora ambos os conceitos aparentemente tenham como ponto de partida as práticas, há uma diferença de finalidade entre o *tipo ideal* e o dispositivo: se por um lado o *tipo ideal* nunca é uma realidade, mas uma abstração que tem

por função compreendê-la, os dispositivos são, por seu turno, definitivamente, concretos, tendo por função não a compreensão da realidade, mas o jogo que produz um efeito de real. Já sobre a beleza do projeto weberiano, arriscaria dizer que se trata de uma ironia, pois Foucault vê aí o objetivo de apreender a sociedade em sua totalidade partindo de seus fragmentos, algo que a genealogia foucaultiana rejeita.

#### 4.5.2) Operador concreto de subjetividades

Se fosse traçada uma linha apontando os caminhos da constituição de subjetividades no corpus desta, provavelmente o desenho resultaria em um emaranhado, pois a relação entre o funcionamento dos dispositivos e as subjetividades é, conforme Deleuze (1990) vetorial, ou melhor, multivetorial. Essa visualização da abordagem conceitual de Deleuze (1990) se baseia na definição de curvas: o dispositivo funciona por meio de curvas (ou vetores). O assassino em série com objeto de fascínio é constituído a partir dos vetores que também delineiam a subjetividade do leitor, que ora se posiciona como observador, ora como telespectador, ora como admirador, ora como consumidor, ora curva o subjetiva como fã.

Tomando o diagrama<sup>35</sup> como o esquema abstrato que mostra o funcionamento concreto do dispositivo, é necessário considerar os tipos de curvas que agenciam as subjetividades. Esses vetores podem ser classificados em: curvas de visibilidade e de enunciação, linhas de força e de subjetivação. As curvas de visibilidade e dizibilidade são os modos como o dispositivo midiático produz como o assassino deve ser visto e falado, agenciando assim o modo como o leitor deve posicionar-se diante dessas curvas. Por outro lado, as linhas de força são as estratégias que fazem o dispositivo funcionar, como o caso dos elementos da franquia de mídia, como nichos, *blockbuster* e *fandom*, por exemplo, que conduzem a maneira como os sujeitos compreendem os objetos/sujeitos com que se relacionam. As linhas de subjetivação são os modos como os sujeitos constituem a si mesmos.

Tendo em vistas esses vetores, a subjetividade é um processo que ocorre por meio dos modos como eles operam. Além disso, os modos de subjetivação não significam apenas coerções sociais agindo sobre os sujeitos apenas sujeitando-os ao funcionamento dos dispositivos, mas também sobre a prática dos próprios sujeitos em relação a essa vetorização.

Como explica Fernandes (2011), a relação entre a subjetividade e discurso aponta a constituição de sujeitos singulares, já que os enunciados, lugares de produção da

<sup>35</sup> No pensamento deleuziano, a noção de diagrama dá lugar à conceituação do dispositivo. No entanto, tomo a noção de diagrama como esquemática, como modo de mapear as linhas/curvas do dispositivo.

subjetividade, estão inscritos na exterioridade da linguagem, isto é, no embate histórico, político e social a que os sujeitos estão postos. Nos estudos chamados arqueológicos,

A relação discurso e subjetividade pode ser explicitada também pela noção de enunciado, sob a égide de que o enunciado implica uma posição de sujeito, ou seja, uma inscrição do sujeito no discurso e na história. [...] Concernente à relação sujeito e enunciado, sempre há um sujeito, um autor, ou uma instância produtora. No enunciado há sempre uma posição-sujeito, ou uma função que pode ser exercida por vários sujeitos (FERNANDES, 2011, p. 6).

É nesse sentido que, ao analisar as séries de enunciados formuladas conforme regras discursivas determinadas, o assassino em série é constituído como subjetividade de fascínio, bem como, posicionando-se em relação às práticas midiáticas, os sujeitos são subjetivados em fascinados por assassinos em série.

Recorrer ao dispositivo, assim, significa tomá-lo como acionador de subjetividade por meios de suas linhas de força e das curvas de visibilidade e dizibilidade, identificando nos enunciados materializados as posições-sujeito efetivadas no regime discurso que sustenta o dispositivo e é produzido por ele.

#### **4.5.3) Cultura da convergência e Indústria Cultural da Escola de Frankfurt**

Qual seria a urgência histórica e a funcionalidade estratégica da franquia cultural? Duas noções foram pensadas nesta tese: a cultura convergente e a cultura industrializada.

Adorno e Horkheimer (2009) esclarecem o que chamam de Indústria Cultural a partir do que considero uma visão pessimista da sociedade técnica. A sociedade capitalista para eles é caracterizada por três mecanismos: padronização, esquematização e simulação. Tais mecanismos, de modo geral, são aplicados tanto a bens de consumo como veículos e eletrodoméstico quanto a bens culturais.

O ponto de vista destes filósofos da Escola de Frankfurt é o da economia. A equiparação entre os modos de produção de bens materiais com os da produção cultural funciona como forma de dominação social. Os consumidores de programas de rádio, tevê, filmes entre outros aceitam e repetem padrões de comportamento por coerção ideológica. A Indústria Cultural, nesse sentido, tem atuação centralizadora.

A cultura se definiria como entretenimento e sua linguagem se mesclaria com a linguagem publicitária. No conceito de Indústria Cultural, a cultura/arte passa a ter uma finalidade mercadológica, sendo a produção cultural resumida a: mercadoria baseada na



padronização e no baixo nível formal e de conteúdo; domesticação do estilo; entretenimento como lugar comum e não arte; massificação de conceitos; banalização do sofrimento por meio do sensacionalismo; e a arte como produto reproduzível. Eis a cultura industrializada e pensada como efeito da sociedade capitalista.

Considero que, em Adorno e Horkheimer (2009), a Indústria Cultural é um aparelho ideológico de mercado e a participação do público seria ilusória. Ao pensá-la como urgência de um dispositivo, podemos e devemos descartar o aspecto meramente manipulador para pensá-la numa perspectiva de subjetivação. A razão técnica é vista apenas de modo instrumental e para aquém da ética.

A Indústria Cultural não produz ilusão. A repetibilidade dos produtos não necessariamente reprimem a capacidade de autonomia dos sujeitos, mas configuram uma demanda. Não seria a sociedade mesma que demanda esses produtos? Parece, assim, que na análise de Adorno e Horkheimer (2009), o capitalismo é bastante determinista. A Indústria Cultural funciona como um aparelho ideológico cuja infraestrutura econômica dá a palavra final sobre a conduta dos sujeitos. É bastante claro que esse sujeito passivo não é da mesma perspectiva de Foucault, para quem o sujeito é governado pelo biopoder e constituído por práticas subjetivadoras.

Como entraria a franquia de mídia se pensada como aparelho coercitivo que determina o modo de consumo dos sujeitos e os domina ideologicamente? A resposta culminaria numa ação unilateral em que apenas a indústria cultural tem voz e força e isto não configura uma relação, que sugere, no mínimo, uma ação bilateral (multilateral se pensarmos na multivetorialidade do poder). Os consumidores se transformariam em fãs de assassinos em série porque aprenderam que assim deveriam se portar. Existiria numa conclusão como essa uma tendência de passividade e irresponsabilidade por parte dos consumidores de franquias como *Dexter* e *Hannibal*.

No entanto, não é o que se pode observar diante das materialidades que nos apontam práticas discursivas em relações mais complexas e com funções diferentes em seus domínios. Nem mídia jornalística nem a técnica investigativa da ciência forense têm como objetivo tornar assassinos seriais ídolos e ícones de produtos culturais. A franquia de mídia, embora parta da ideia de economia afetiva, não visa ao discurso do fascínio por assassinos em série especificamente, mas ao consumo de modo geral. Portanto, a descrição do dispositivo não pode ancorar-se na Indústria Cultural no que ela tem de explicativo, mas partindo da cultura industrializada em sua massificação como efeito não único.

Como urgência histórica, poderíamos ponderar sobre a cultura industrializada, mas também sobre as técnicas publicitárias que se situam numa convergência midiática. Assim, a massificação de produtos culturais é apenas um efeito de uma sociedade em que as mídias convergem e essa condição aponta para uma multivetorialidade de mecanismos que culminam em produtos tanto padronizados quanto voltados para nichos. Antes de tudo, é preciso ver que a franquia tem sua função estratégica ancorada não apenas nos objetivos dos conglomerados de mídia, na demanda e na ação dos consumidores, mas como lugar de produção de subjetividades.

Sobre essa ideia de Cultura da Convergência, Henry Jenkins (2009) se baseia não na análise das mídias em seu desenvolvimento tecnológico, mas nas relações que tal desenvolvimento permite e no fato de que novas mídias não apagam as antigas, mas ambas interagem entre si:

A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Lembrem-se disto: a convergência refere-se a um processo e não a um ponto final. [...] Prontos ou não, já estamos vivendo numa cultura da convergência (JENKINS, 2009, p. 43).

Outro elemento que caracteriza esse novo modo de lidar com as mídias é a cultura participativa. Jenkins (2009) defende que os consumidores além de interagir com o que consomem, se apropriam dos conteúdos consumidos, criando novos conteúdos. Se em Adorno e Horkheimer (2009) o consumidor é passivo, em Jenkins (2009), há o oposto radical de um consumidor ativo e determinante na convergência das mídias.

A participação é mais ilimitada, menos controlada pelos produtores de mídia e mais controlada pelos consumidores de mídia. [...] Embora a nova cultura participativa tenha raízes em práticas que, no século 20, ocorriam logo abaixo do radar da indústria das mídias, a web empurrou essa camada oculta de atividade cultural para o primeiro plano, obrigando as indústrias a enfrentar as implicações em seus interesses comerciais. Permitir aos consumidores interagir com as mídias sob circunstâncias controladas é uma coisa; permitir que participem na produção e distribuição de bens culturais – seguindo as próprias regras – é totalmente outra (JENKINS, 2009, p.190).

A visão de Jenkins (2009) se apoia numa atuação fundadora dos sujeitos consumidores. Além disso, essa convergência é colocada como uma postura conscientemente adotada pelas grandes corporações midiáticas. As estratégias dessa cultura convergente parecem ter uma intencionalidade centralizada em seus objetivos e fragmentada em suas

estratégias, ou seja, centralizada em atender à demanda do público e fragmentada nos modos de alcançar esse objetivo.

Outro conceito bastante interessante que fundamenta a cultura convergente é o de inteligência coletiva. Jenkins (2009) compreendeu que os *spoillings*<sup>36</sup> são um exemplo do que Piérre Levy (2007) define como o compartilhamento de inteligências individuais por toda a sociedade de forma sistemática. O conhecimento produzido e distribuído acerca dos produtos de entretenimento são vistos como parte de uma coletividade.

A narrativa transmídia também é uma modalidade da convergência midiática. Os conteúdos encontram em plataformas diversas um modo de continuidade, criando um universo a ser descoberto e vivenciado para além de um suporte inicial como filmes ou livros, mas também em jogos, revistas em quadrinhos, séries etc. Cada plataforma oferece não o mesmo conteúdo da narrativa, mas fragmentos que complementa-se entre si. A franquia que melhor aprofundou a noção de narrativa transmídia é *Matrix*, pois integra “múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia” (JENKINS, 2009, p. 137).

Considero que a ideia de convergência cultural possa ser condição para pensar mecanismos que, visando ao mercadológico, constituem formas outras na produção de subjetividades, como os consumidores-fãs. Em vez de olhar para a cultura convergente do ponto de vista das estratégias de mercado e de publicidade, escolhi tratá-la como urgência histórica onde mecanismos como a franquia de mídia assumem uma função estratégica (não restritamente mercadológica) administrativa, ou seja, como um dos mecanismos que compõe uma gestão das práticas culturais. A descrição dos elementos da franquia de mídia apontam para práticas subjetivadoras as quais constituem o discurso do fascínio por assassinos em série.

#### 4.6) Diagrama e arqueogenealogia

Outra noção que considero importante pontuar é o diagrama, pois ele exerce pelo menos duas funções no processo de pesquisa: o primeiro deles é esclarecer o duplo caráter do *Panóptico* (uma forma de compreender uma sociedade regada por determinados dispositivos e o funcionamento de um dispositivo em si); em segundo lugar, o diagrama me permite

---

<sup>36</sup> O *spoilling* basicamente é o ato de acontecimentos de narrativas antes que sejam publicadas ou que determinado público não a tenha acessado.

compreender o discurso não como algo já posto a que se poderia chegar pela arqueogenealogia, mas como uma leitura possível.

A escolha do termo diagrama em detrimento de cartografia tem base no fato de que o primeiro remete a um exercício do pensamento, a algo flexível, a uma interpretação a partir das leituras que fiz. O diagrama é um gesto interpretativo. A cartografia, por sua vez, é o produto do mapeamento. No sentido mesmo do termo, cartografar é traçar pontos conectando-os na finalidade de fixar um mapa. O termo refere-se à prática geográfica de grafar, transcrever localizações, delimitar espaços, enfim, documentar. O diagrama não delimita, ele abre limites possíveis. A cartografia pressupõe a conexão de elementos e a fixação de uma área. O diagrama pressupõe possíveis conexões entre as relações que se estabelecem entre os elementos. Além disso, enquanto a cartografia implica que o objeto a ser mapeado seja apriorístico, o diagrama implica que o objeto seja definido no próprio mapeamento de relações. O morfema *micro* de microdiagrama remete ao caráter local da análise aqui empreendida, apontando a sua não universalidade. Algo que não se aplicaria a cartografia, já que seu mapeamento, mesmo local, visa à aplicabilidade.

Ao fazer um diagrama, propus traçar a diagonal dos vetores que formam uma família de enunciados, que formam o discurso do fascínio. O diagrama mostra as estratégias, instituições e técnicas que produzem tal discurso. Por isso, no primeiro capítulo, fiz uma busca das regularidades (posições-sujeito), para em seguida, compreender outro aspecto da regularidade, a diagonal, a vetorização de um campo associado (conjunto de enunciados) que constituem um discurso (uma família de enunciados) sustentado por um campo complementar (os acionadores vetoriais). Tudo isso compõe o diagrama pois tratam-se de práticas discursivas (conforme compreendo o termo).

O diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por meio de funções e matérias informes, ele ignora toda a distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não-discursiva” (DELEUZE, 2005, p 43).

O diagrama é o mapa da relação entre práticas e dispositivos. Nesse sentido, o diagrama foi posto nesta tese como o objetivo num diagnóstico do presente e o arquivo como o procedimento para se chegar ao diagrama. Isso implica que, sem considerar as relações de força, o “como” do arquivo (perguntar-se como o arquivo se constitui) fica incompleto. O diagrama deve ser o objetivo da pesquisa e o arquivo o ponto de partida (a positividade de

onde tiraremos um diagnóstico). “É que o diagrama é altamente instável ou fluido, não para de misturar matérias e funções de modo a constituir mutações. Finalmente, todo diagrama é intersocial e em devir” (DELEUZE, 2005, p 44-45). O diagrama não estrutura porque é transversal, instável.

O diagrama é a máquina abstrata que mapeia o funcionamento, a partir de uma causa comum, as diversas máquinas concretas, os dispositivos. Pensar o diagrama na tese também define o modo de definição do *corpus*, já que os enunciados que o compõe são selecionados de acordo com a função como o poder os distribui e os aciona: “em torno de focos difusos de poder (resistência) acionados por esse ou aquele problema” (DELEUZE, 2005, p. 28). Portanto, a escolha do *corpus* tem a ver com uma atitude genealógica; a escolha parte das relações de poder, da função dos enunciados e seus dispositivos aos quais se atrelam num diagrama, ou seja, em sua função política, social. Assim a diagonal das práticas nas ciências, na mídia, no entretenimento diz respeito ao deslocamento do maníaco ao criminoso célebre, do criminoso comum ao criminoso excepcional, dos demais ao ícone.

Penso que o diagrama é o que melhor define o trabalho a que se presta uma genealogia. É o constructo teórico que melhor explica a interpretação genealógica: partir de dispositivos e discursos ambos como práticas históricas para abstrair-lhes uma interpretação que não seja a hermenêutica tradicional (o diagrama nunca é um devir, um vir-a-ser, uma possibilidade, pois é uma leitura, uma interpretação possível e marcada historicamente), mas um diagnóstico do presente.

Além disso, o diagrama tem um teor espacial e não temporal, como os termos "época" ou "história" invocam. É exatamente desse tipo de temporalidade que a genealogia foucaultiana quer se desvencilhar. O diagrama está para a nova história assim como o termo arqueologia e muitos outros que Foucault precisou usar para se diferenciar da história tradicional.

Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégias, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 2011, p. 158).

Discordo de posições que entendem o diagrama ou microdiagramas<sup>37</sup> como instituição ou dispositivo, pois compreendo que o diagrama é uma interpretação, ou mais especificamente, a esquematização dessa interpretação. Não é estrutura muito menos positividade. É pura abstração. Não é o fora. É uma atividade do pensamento que tenta entender e dar sentido e interpretação ao fora. Não pode ser uma rede (mesmo que flexível e líquida) de práticas. Essa rede é uma empiricidade, o diagrama não o é. Ele advém do exercício de delinear as empiricidades como práticas, procedimentos, estratégias e discursos na compreensão de determinado objeto de investigação. O diagrama esquematiza a postura genealógica de interpretação das empiricidades. Por esse motivo, prefiro não chamar disciplina, punição, suplício de diagramas, nem escola ou hospital de microdiagramas. Conviria dizer diagrama da disciplina, diagrama da punição, microdiagrama da escola etc. para diferenciar a positividade daquilo que é uma abstração da positividade.

Leio o diagrama, portanto, não como um sinônimo de dispositivo, já que o dispositivo é operacional em termos de análise e funcional no exercício de poder. O dispositivo é o meio através do qual o poder se exerce. O diagrama é uma abstração das relações de poder e não o modo material pelo qual exercemos tais relações de força. O diagrama mapeia essas relações, apontando conexões possíveis. Foucault (2011) se refere ao dispositivo como a rede que conecta um conjunto de elementos heterogêneos que podem ser discursos, instituições, programas etc. No entanto, essa rede é o empírico do dispositivo, a conexão efetiva que ele estabelece entre diversos elementos. O diagrama, insisto, é a interpretação dessas empiricidades.

---

<sup>37</sup> Cf. DE TONI, Gilmar José. *Leituras deleuzianas das relações foucaultianas de poder*. 2010. 191 f. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000770884>. Acesso em 15 de fev. de 2017.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus positivar as regularidades de surgimento de um regime de enunciados que forma sistematicamente o fascínio por assassinos em série no elemento de um arquivo. Mais especificamente, objetivei evidenciar as regras que incidem na configuração do discurso do fascínio partindo da análise do modo como as mídias (jornalística, social e cultural) funcionam na elaboração de uma subjetividade consumível e evidenciar os modos de subjetivação dos sujeitos consumidores.

Demonstrei, como o discurso do fascínio, constituído a partir de práticas midiáticas, é o meio pelo qual o consumo se efetiva. A tese, nesse sentido, teve como foco o potencial de consumo que nossa sociedade atingiu, sobre o modo como compramos, assistimos a, desejamos, consumimos. O fascínio não é o objeto em si sobre o qual uma análise deve se debruçar, mas o ponto de partida para refletir sobre o modo como a subjetividade é transformada em produto de consumo. A análise permitiu que fossem evidenciadas as estratégias midiáticas de produção de uma subjetividade posta em evidência e construída sobre as figuras do monstro, do maníaco, da celebridade, do ídolo e do ícone até que chegue ao *acontecimento discursivo*. A subjetividade foi tomada como processo do agenciamento do dispositivo midiático. O título de cada capítulo, assim, se referiu a cada agenciamento de subjetividade: o criminoso monstruoso, o criminoso célebre, o ícone cultural e o ídolo; o leitor espectador, o admirador, o consumidor e o fã.

Foi possível averiguar que o discurso do fascínio por assassinos em série está ancorado na prática do consumo de subjetividades, não apenas de produtos. Daí a importância do conceito de subjetividade, ou seja, da construção histórica dos sujeitos que se dá no discurso. O consumo implica sujeitos que se tornaram objetos de posse não necessariamente na pessoa (personalidade), mas no que o sujeito representa como valores, identidades, comportamentos, modos de vida enfim. É nesse sentido que defendo que o fascínio por assassinos em série é uma prática discursiva de consumo da subjetividade que o assassino em série representa. Essa subjetividade é construída historicamente em torno de identidades como o monstro, a celebridade e o ídolo, do mesmo modo em que se constitui, na contraparte, a subjetividade do consumidor que perpassa identidades como fã, leitor/espectador e vítima.

O processo de produção da subjetividade do fã/consumidor está atrelado à objetivação do sujeito serial killer por um regime de verdade e à circulação do discurso legitimado (científico e jurídico) em diferentes materialidades (o livro, mídias como o jornal impresso de

apelo sensacionalista, a revista magazine, o jornal *online*, o blogue, a *fanpage* de redes sociais, o áudio de *Whatsapp* e as séries televisivas). Não é possível que se analise um sem o outro. Como o consumidor de cada materialidade dessas se subjetiva em expectador, em fã ou em vítima? Esse foi o trajeto delineado em cada capítulo.

Foi possível também demonstrar como a análise do discurso não pode se ater a materialidades ou apenas linguísticas ou apenas verbais, mas como é preciso considerar que um objeto de discurso implica materialidades muito diversas como o que ocorre com o audiovisual. Nesse sentido, a teoria/metodologia nunca é apenas aplicada, mas revisitada e adequada a cada objeto. Conceitos podem ser resenhados repetidamente, mas a análise nunca é repetida, o que significa que os conceitos nunca funcionam do mesmo modo em qualquer análise. Se o objeto não chega a dar sua cor local à teoria, ao menos, dá seu tom.

Por meio da operacionalização do conceito de dispositivo, o *corpus* foi analisado quanto à produção de visibilidades e dizibilidade, bem como à ação de linhas de força das mídias. Isso implica aferir que as orientações do olhar, os *protocolos de leitura*, são práticas discursivas, já que atreladas à materialidade do suporte em que se efetivam os enunciados. Concomitantemente, os protocolos constituem um conceito analítico que pode abarcar não apenas a modalidade impressa da mídia jornalística, como também pode ser uma condução dos modos de olhar para as materialidades visuais em séries televisivas, por exemplo.

A franquia de mídia, desta feita, foi descrita como dispositivo da indústria de entretenimento, isto é, como operadora de subjetividades consumidoras. Essa consideração permite repensar a noção de Indústria Cultural segundo a Escola de Frankfurt, já que tal noção implica sujeito passivos mediante a atuação da produção de produtos culturais. Considerar a franquia de mídia como dispositivo supõe um processo produtivo de subjetividades que consomem e que também podem ser consumidas, ao passo que a noção frankfurtiana supõe uma coerção dos sujeitos. No entanto, os sujeitos são constituídos por processos históricos, posicionam-se conforme os regimes de discurso em que se encontram e que também produzem.

O diagrama foi pensando no sentido de uma esquematização das linhas de força, das relações e das práticas que constituem as mídias em sua heterogeneidade. Como conceito abstrato, o diagrama foi um modo de interpretar esse funcionamento do dispositivo. Tendo em mente que analisar discursos conforme o projeto arqueogenealógico significa numa não aplicabilidade de conceitos sem uma problematização e demanda do próprio *corpus* proposto, o diagrama do fascínio por assassinos em série é uma interpretação do funcionamento das concretudes (dispositivos e discursos), ao passo que arquivo (o sistema de onde emergem e



partir do qual são formuladas as séries de enunciados que constituem o *corpus* desta tese) foi o ponto de partida para abstrair o diagrama, sendo o prefixo *micro* a forma de esclarecer que se trata de uma análise local e de reafirmar a não aplicabilidade da arqueogenealogia foucaultiana sem uma consideração das especificidades (a cor local) dos objetos submetidos à investigação, à análise.

Para encerrar, é importante considerar que o *corpus* foi recortado de materialidades que vão do texto impresso à série televisa e que o audiovisual precisa ser posto em discussão. No entanto, a linguagem dos sons, da música, sem dúvida, tem suas peculiaridades e estas podem ser tratadas como *protocolos de leitura* para a análise de materialidades audiovisuais como filmes, clipes e séries de televisão. A música, ainda, como linguagem codificada deveria ser pensada como materialidade do discurso.

Junto a isso, é necessário considerar que o discurso do fascínio por assassinos em série não se sustenta apenas no dispositivo midiático, mas também nos dispositivos técnico-científicos da Criminologia e da Ciências Forenses. Os efeitos de sentido produzidos quando os enunciados são materializados em livros cuja área do saber é estratificada, como a Psiquiatria e a Criminologia, sem dúvida, são distintos dos produzidos pela mídia. Objetivado como criminoso excepcional, os manuais de classificação e investigação forenses são suportes que carregam o discurso da excepcionalidade do assassino em série.

Por fim, a partir desta tese, apontaria a necessidade de refletir sobre o modo como consumimos a nós mesmos, como sujeitos, já que nos subjetivamos por meio de estratégias midiáticas cuja finalidade é mercadológica. Produtos e consumidores do que somos, do que nos constituímos em. Me pergunto até que ponto, até quando e em que entornos nos (re)(des)fazemos que, de sujeitos, somos engrenagens, operários e processo.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A Indústria Cultural: O Iluminismo como mistificação das massas. In: \_\_\_\_\_. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALCADE, Luísa; SANTOS, Luís Carlos dos. *Caçada ao Maníaco do Parque*. São Paulo: Escrituras, 1999.
- ALVES, José Augusto Lindgren. A desumanização do humano. In: \_\_\_\_\_. *Os direitos humanos na pós-modernidade*. Perspectiva: São Paulo: 2005. p. 01-19.
- ANGRIMANI, D. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- BARREIRA, César. *Crimes por encomenda: violência e pistolagem no cenário brasileiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- \_\_\_\_\_. A estrutura dos faits divers. In: \_\_\_\_\_. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. Versão de Artur Araújo. Disponível em: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-estrutura-dos-fait-divers.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BÍBLIA SAGRADA. Português. Tradução de Euclides Martins Balacin. São Paulo: Paulus, 1990. Edição Pastoral.
- CANCELLI, Elizabeth. *A cultura do crime e da lei: 1890-1930*. Brasília: UnB, 2001.
- CASOY, Ilana. *Serial Killers: louco ou cruel?*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Serial Killers Made In Brazil*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2014.
- CORREIO, Christian Fernando Ribeiro Guimarães Vinci. Michel Foucault: a genealogia, a história, a problematização. *Prometeus*. Ano 7, n 15, Jan-Jul, 2014. p. 103-123.
- CHARTIER, Roger (org.) *Práticas da leitura*. 5 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- COURTINE, Jean-Jacques. Analyse du discours politique. In: *Langages*, Paris, n. 62, 1981.
- \_\_\_\_\_. Orientações teóricas da pesquisa. In: \_\_\_\_\_. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2009. p. 99-121.
- \_\_\_\_\_. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Petrópolis: Vozes, 2013.

CURCINO FERREIRA, Luzmara. *Práticas de leitura contemporâneas: representações discursivas do leitor inscritas na revista Veja*. 2006. 337 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2006.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: *Michel Foucault: filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. p.155-161.

FERRARAZ JUNIOR, Claudio. *Star Wars: um estudo sobre o universo da franquia cinematográfica*. 2013. 106 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Discurso e produção de subjetividade em Michel Foucault*. Publicado por LEDIF-Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos. UFU-Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia - MG, ano 2, artigo n. 1, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso do Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. 3 ed. Petrópolis: Nau Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. Aula de 17 de março de 1976. In: \_\_\_\_\_. *Em defesa do sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. p. 285-315.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. 35 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Hermenêutica do sujeito*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 29 reimp. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Trad. Felipe Baeta Neves. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012b. Col. Ditos e Escritos, Vol. IV.

\_\_\_\_\_. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...* 2ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia das Ciências Humanas e história sistemas de pensamento*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b. Col. Ditos e Escritos, Vol. II.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso*. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

\_\_\_\_\_. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007.

GREGOLIN, M.R. Discursos e imagens do corpo: heterotopias da (in)visibilidade na WEB. In: FLORES, G.G.; NECKEL, N.R.F.; GALLO, S.M.L. (org). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. Campinas: Pontes, 2015, p. 191-213.

GREGOLIN, Maíra Valencise. *Mobilidade e Cultura participativa: transformações da ação social contemporânea*. 2012. 219 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2012.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOBBSAWM, Erick. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LAPA, Carlos. Projeto de Lei da Câmara nº 03 de 2007. Acrescenta inciso III, altera parágrafo único do artigo 96 e acrescenta parágrafo único ao artigo 97, ambos do Código Penal, instituindo a medida de segurança social. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=339959>. Acesso em 02 mai. 2016.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

MASSAROLO, João Carlos & ALVARENGA, Marcus Vinicius T. *Franquia Transmídia: O Futuro da Economia Audiovisual nas Mídias Sociais*. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP. Trabalho apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Caxias do Sul, RS), 02 a 06 de setembro de 2010.

MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, P. (Org.) *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: \_\_\_\_\_. NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques. (Orgs.). *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1979, 3 vols. p. 179-193.

\_\_\_\_\_. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: \_\_\_\_\_ (Org). *Les lieux des mémoire: la République*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia Monteiro de. *Um Toque de Clássicos: Marx, Durkheim E Weber*. 2 ed. Belo horizonte: Editora UFMG, 2002.

RAUTER, Cristina. *Criminologia e subjetividade no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

SHECHTER, Harold. *Serial killers: anatomia do mal*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015.

TUMA, Romeu. *Projeto de Lei do Senado nº 140 de 2010*. Acrescenta os parágrafos 6º, 7º, 8º e 9º ao artigo 121 do Código Penal brasileiro (Decreto-Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940) com o objetivo de estabelecer o conceito penal de assassino em série. Disponível em: [http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p\\_cod\\_mate=96886](http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=96886). Acesso em 02 mai. 2016.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Organização e Introdução: H.H. Gerth e C. Wright Mills. Tradução: Waltensir Dutra. 5 ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982.

## **ANEXOS**

O ESTADO DE S. PAULO

Cidadões

SEGUNDA-FEIRA, 10 DE AGOSTO DE 1998



Críticas à polícia Para parentes de vítimas, como Claudio Fraenkel, polícia podia ter evitado mortes. Pág. 4

Sem sossego Moradores da região do Parque do Estado ainda reclamam de segurança. Pág. 3



Maníaco arrancava pedaços de vítimas mortas

"Não sei o que é, mas me dá vontade, prazer, e eu faço", contou motoboy em depoimento oficial

RENATO LOMBARDI

O motoboy Francisco de Assis Pereira gostava de morrer as vítimas depois de mortas e chegar a arrancar pedaços de carne de muitas delas.



O motoboy Francisco de Assis Pereira, assassino confesso de nove mulheres: mortes ocorriam por estrangulamento ou enforcamento com corda

Matou as moças por estrangulamento ou por enforcamento, usando uma corda de náilon que levava na moto para prender pacotes e correspondência que entregava.

O maníaco do parque foi ouvido na presença de um promotor, de uma psiquiatra chamada por seus advogados, que pretendem provar ser ele inimputável e evitar o Tribunal do Júri, e dos próprios defensores.

Sempre de cabeça baixa, calmo e respondendo sem hesitar, Pereira começou falando de Selma.

Morena, cabelos compridos. Selma é o tipo de mulher que o atraí, explicou. Não teve trabalho para levá-la ao Parque do Estado. Gosta de mulheres morenas e de cabelos compridos.

Ele estava de moto e explicou não ter encontrado dificuldades para convencê-la a acompanhá-lo. Soube logo nos primeiros momentos da conversa que Selma estava desempregada, saiu de uma consulta médica e procurava por emprego.

Pereira falou do trabalho que poderia arranjar numa empresa de cosméticos para Selma, que acreditou na história. "Eu sempre falei o que as mulheres querem ouvir e por isso elas me seguem", afirmou o maníaco em determinado trecho do interrogatório.

O motoboy afirmou jamais ter usado qualquer tipo de arma para convencer as mulheres. "Eu as dominava com minha própria força dentro da mata", contou. "Elas ficavam com medo, nem se mexiam do lugar."

Impotência - Pereira relatou ao delegado Alves, em seu interrogatório, que tentava manter relação sexual completa

com nenhuma das nove moças que matou. Ele revelou ainda que obrigou todas a se despir. Matou algumas por enforcamento, com a corda que levava sempre amarrada ao corpo, e outras por estrangulamento, apertando o pescoço enquanto elas estavam ajoelhadas.



"Mordia e arrancava pedaços de carne (das mulheres já mortas) porque sentia vontade de comer"

Depois de certificar-se que estavam mortas, passava a lamber o corpo inteiro para depois morder e "arrancar pedaços de carne". Ele disse que ficava "preocupado" por ser o seu "lado ruim" que o obrigava a agir daquela maneira.

Relatou à polícia conseguiu facilmente convencer Isadora a acompanhá-lo até o Parque do Estado. Quando a levou, já estava decidido a matá-la.

Pereira explicou também que três dias depois de ter assassinado Isadora, por estrangulamento, decidiu sumir com o corpo. Despejou gasolina e acendeu fogo.

A Delegacia de Pessoas Desaparecidas estava fazendo muitas perguntas e havia indiciado-o em inquérito por causa da emissão de dois cheques de Isadora. Poderia ligá-lo à morte da garota, que pretendia trabalhar com o comissário de bardo.

No dia da chegada do motoboy a São Paulo, depois de ser preso em

Itaquí (RS), o maníaco afirmou aos jornalistas que tinha namorada Isadora e fora ela quem dera os cheques para pagar um capacete de patinador e a conta de um bar. Confirmou que a conheceu em São Vicente, na praia, e tinha "rolado um clima" entre eles.

Vontade - Sempre que entrava na mata, o objetivo era matar as mulheres. Algumas acabaram escapando e elas deveriam ser chamadas para identificar o maníaco.

Três já foram ouvidas e detalharam como foram convencidas pelo motoboy, que na abordagem agia com educação e dentro da mata se tornava outra pessoa. Sandra Aparecida de Oliveira, uma das vítimas, explicou ter escapado do maníaco depois de ele ter tentado estrangulá-la.

A moça, que conheceu Pereira na pista de patins do Parque Ibirapuera, entrou na conversa do golpe das fotos para modelo de uma empresa de cosméticos. A promessa para a sessão de fotos seria de R\$ 700,00.

Sandra conseguiu fugir e pedir ajuda numa casa perto do parque. Foi localizada pela polícia porque deixou sua carteira de trabalho na casa, onde chegou com as roupas rasgadas.

Em seu interrogatório no sábado, o maníaco explicou que, depois de matar no Parque do Estado, seguiu direto para a empresa e ficou um pouco desorientado. No dia seguinte, agia normalmente, sempre pensando que seu lado ruim o levava a praticar os assassinatos. Da calma, ele passou para a raiva, para o ódio às mulheres. Não conseguiu, porém, explicar a mudança de com-



"Eu as dominava com minha própria força dentro da mata; elas ficavam com medo, nem se mexiam do lugar"

portamento. Ele confirmou que ficava com os documentos das vítimas. Deixava as roupas, os sapatos e as bolsas no meio do mato e não levava os anéis, pulseiras, brincos e correntes.

Temia que, se o fizesse, poderia ser identificado. As carteiras de identidade, de trabalho e os cartões de crédito eram queimados. Confirmou ter destruído a cédula de Selma e jogado o pedaço que restou no vaso sanitário da empresa.

Ficou surpreso quando soube que a identidade havia sido encontrada pela polícia. Alegou que fez o mesmo com os documentos de outras moças.

Pereira explicou também ter convencido muitas moças a acompanhá-lo ao parque sem contar a história das fotos para o emprego na empresa de cosméticos. Outras seguraram-no, segundo ele, porque gostaram da conversa e acreditaram no que dizia. Durante o interrogatório, o maníaco contou que o trauma desde menino por ter sido vítima de uma tia. Mas não entrou em detalhes.

Visita - Ontem, os pais de Pereira tentaram, por meio de uma emissora de TV que tem pagado as despesas em São Paulo, visitar o filho.

A ordem para que o motoboy possa receber visitas deverá ser dada pelo juiz-corregedor da Polícia Judiciária. Na semana passada, o juiz marcou a quinta-feira para a visita. Pereira expli-

cou aos policiais que o interrogador estar aliviado com seu relato, pois não suportava mais a situação de ter sido descoberto e não contar.

Os investigadores destacados para vigiá-lo informaram a seus superiores ter o maníaco tomado café e alojado normalmente. A comida foi comprada num bar das proximidades do Departamento de Homicídios.

Pereira confidenciou a um policial ester envergonhado com o que fez com os pais, que pensavam ser ele uma pessoa séria e honesta.

Na semana passada, quando a polícia permitiu que os pais entrassem na cela, o motoboy, abraçado a eles, negou que era o responsável pelos assassinatos. Explicou que chegou a pensar em contar tudo, mas preferiu esperar porque seria uma "dor" muito grande para eles. Pereira contou que decidiu deixar o emprego quando percebeu que poderia ser identificado.

Ele adiantou aos policiais que estava na hora de mudar de ambiente, pois, desde a adolescência, não fica por muito tempo num lugar e já estava na empresa de entregas havia um bom tempo.

Inquiridos - O interrogatório tem nove laudas e será anexado aos inquiridos a ser instaurados pela equipe chefiada pelo delegado Alves, da Divisão de Homicídios, que está investigando os crimes desde o encontro dos quatro corpos nos primeiros dias de julho.

São em princípio nove inquiridos por homicídio doloso e outros oito por atentado violento ao pudor. Os policiais não descartam a possibilidade de Pereira ter assassinado outras jovens, apesar de afirmar no depoimento que matou "apenas" nove.

Foi feito um levantamento sobre as jovens desaparecidas desde o final do ano passado e a Delegacia de Pessoas Desaparecidas busca saber se elas estão mortas.

Nesta semana, o delegado Alves espera concluir o inquérito do assassinato de Selma, já com a confissão de Pereira. Os laudos periciais estão prontos.

Selma foi a primeira vítima do maníaco a ser identificada. O corpo, encontrado na tarde do dia 4, um sábado, não estava em decomposição e foi possível obter as impressões digitais para a pesquisa no Instituto de Identificação.

A polícia vai instaurar um inquérito por assassinato e Pereira será levado pelos investigadores e delegados até a mata do parque. Vai apontar os lugares onde deixou os corpos e reconstituir como fez para matar as moças.

No sábado, quando mostrou a localização da ossada que seria de Isadora, os peritos do Instituto de Criminalística fotografaram Pereira ao lado dos ossos recolhidos.

A foto fará parte do laudo a ser anexado ao inquérito da morte da garota. O relatório do inquérito de estelionato instaurado pela Delegacia de Pessoas Desaparecidas contra o maníaco, pela emissão de cheques pertencentes a Isadora, também fará parte da apuração do assassinato da jovem. Também no sábado o maníaco queria levar os policiais até um outro ponto do parque onde deixara o corpo de uma vítima. Chegaram a andar por um trilha no sentido oposto, mas nada encontraram.

Ontem, Pereira não foi ouvido. Policiais tentaram encontrar pessoas que tenham testemunhado a abordagem das vítimas. Os depoimentos devem continuar hoje, no DHP.

■ Mais informações nas páginas 2, 3, 4 e 5

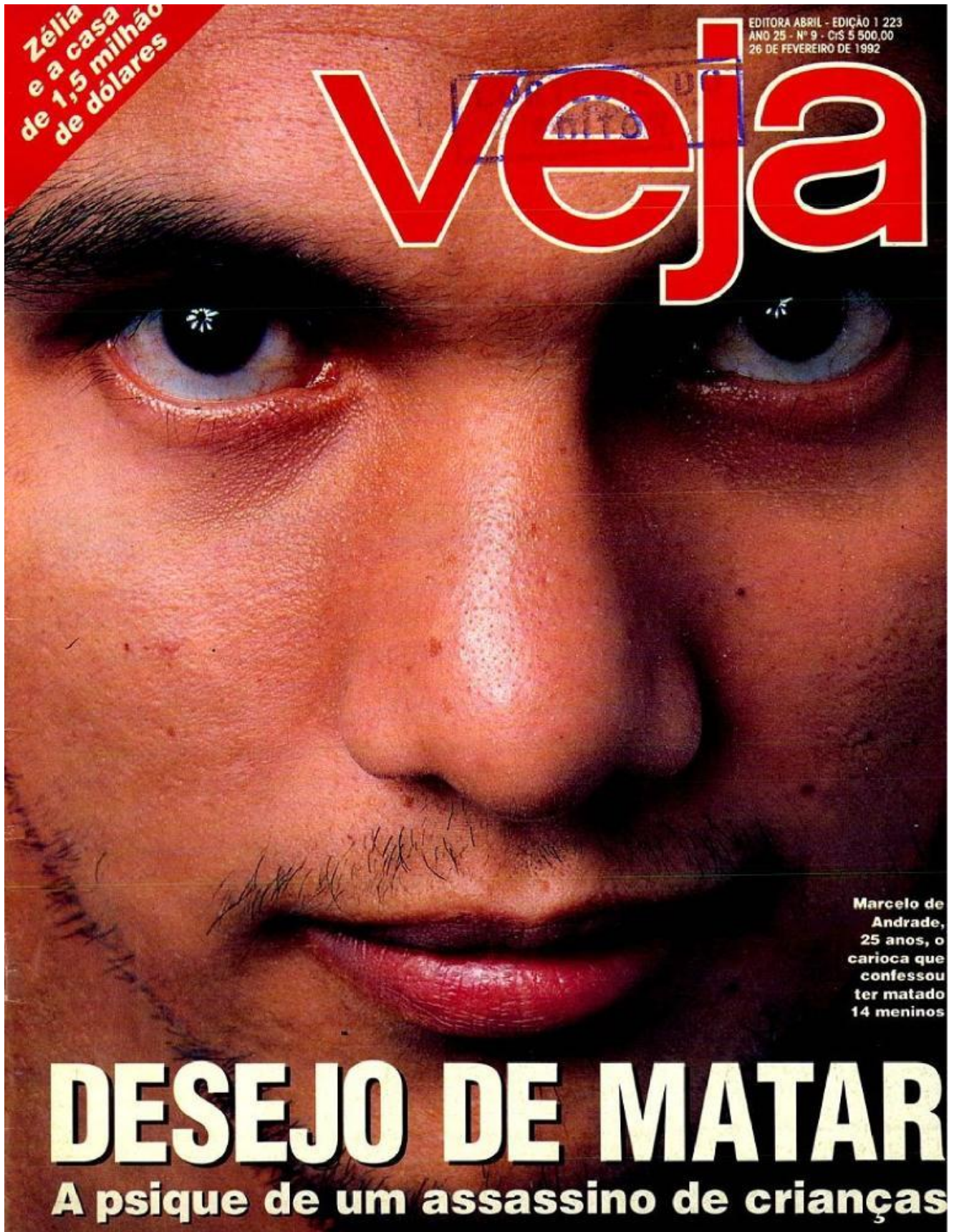


"Apertei o pescoço de algumas (das vítimas) com as mãos até que perdessem a respiração"



"Eu sempre falei o que as mulheres querem ouvir e por isso elas me seguiam"

ANEXO B: CAPA DA REVISTA VEJA (26 DE FEVEREIRO DE 1992)



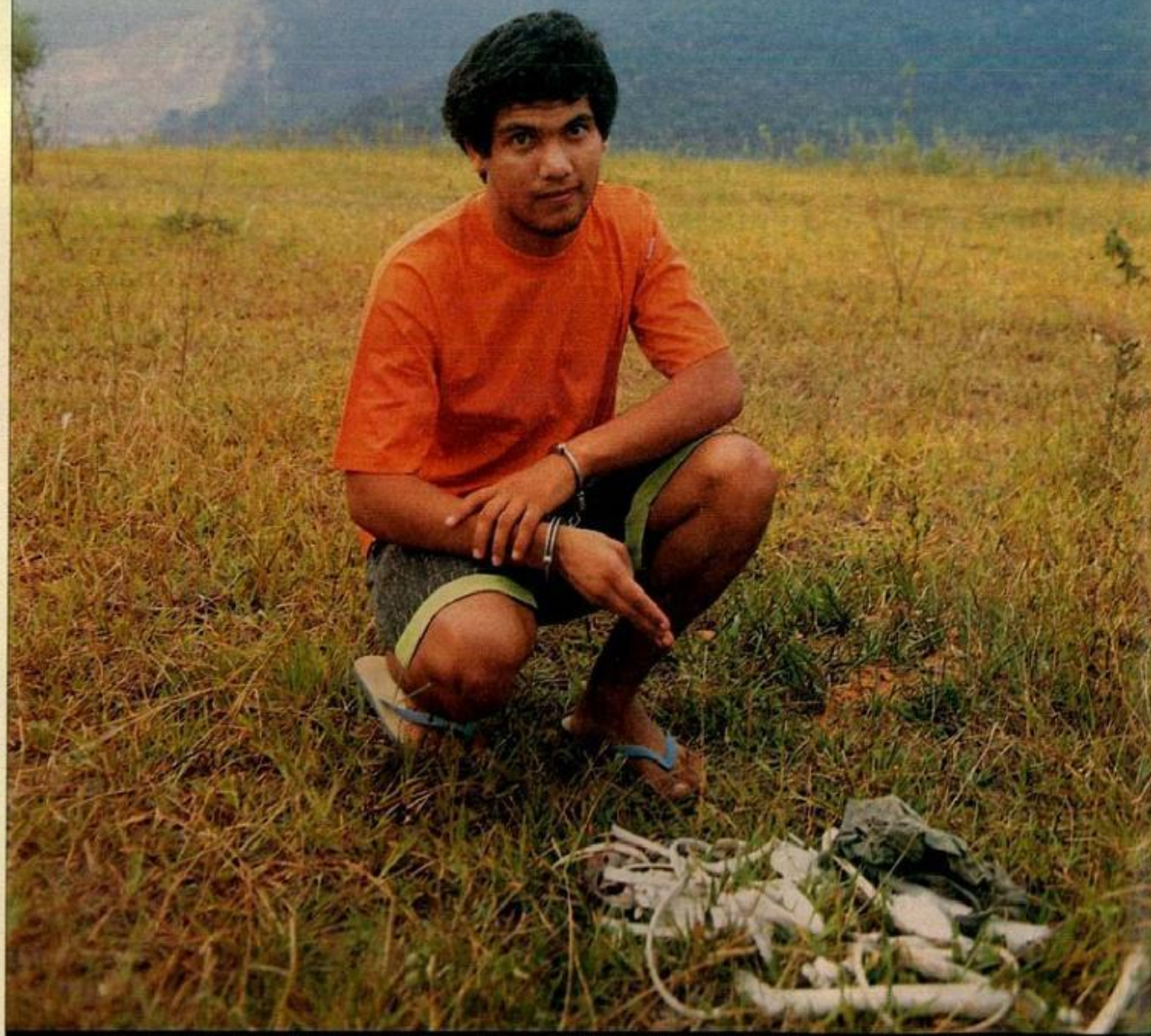


ESPECIAL

# A mente do monstro

*A vida e as mortes de Marcelo de Andrade, o rapaz aparentemente normal que estuprou, bebeu o sangue, degolou, afogou e matou catorze crianças*

VIRGINIE LEITE



Marcelo com a ossada de uma de suas vítimas: "Matei para que sua alma e seu espírito fossem salvos"

**O** Mal é um mistério. O carioca Marcelo Costa de Andrade, de 25 anos, conta a sua vida e suas mortes com profusão de detalhes. Articulado, nunca perde o fio da meada. Diz que o seu filme preferido é *Sansão e Dalila* ("porque conta a história verdadeira de um homem que perdeu sua força e depois se recuperou"), que o que mais gosta na vida é andar de bicicleta ("pela sensação de estar se divertindo, de poder parar e tomar um refrigerante") e que tem ótimas lembranças de suas viagens pelo Brasil afora e da vez que foi a Montevideu, no Uruguai. Até pouco tempo atrás, ele passava despercebido quando distribuía folhetos de propaganda em Copacabana, no Rio de Janeiro, ou freqüentava os cultos da Igreja Universal do Reino de Deus, no centro de Niterói. Marcelo parece um rapaz normal. É certo que de vez em quando ele dá umas risadas esquisitas, sem ligação com o que está falando, e move as mãos de maneira desconcertada. Também tem um olhar estranho, algo esbugalhado. Nada que assuste. Na sexta-feira, ele estava triste. "Estou com saudade de minha mãe, de meus irmãos, de minha casa, de ver o movimento." Seria possível até ter pena da tristeza do rapaz.

Mas é inconcebível ter pena de Marcelo Costa de Andrade: ele está contando como, entre abril e dezembro do ano passado, estuprou, estrangulou, afogou, degolou e matou catorze meninos. Pelo barbarismo, pela frieza e pelo sadismo, jamais houve na crônica policial brasileira um assassino como Marcelo. Ele é um caso clássico daquilo que os americanos chamam de *serial killer*, o assassino seqüencial que tortura, desmembra, come pedaços ou bebe o sangue de suas vítimas. Até sexta-feira passada, a polícia fluminense havia confirmado doze de seus crimes. Sem qualquer emoção, como quem cumpre uma atividade burocrática, Marcelo levou os policiais aos esconderijos onde deixou suas vítimas apodrecerem. Suas presas eram sempre garotos de 6 a 13 anos de idade, a quem Marcelo oferecia 4 000 cruzeiros para o acompanharem na pia tarefa de acender velas para São Jorge. Pobres e ingênuos, os meninos aceitavam o convite daquele rapaz normal, que lhes comprava refrigerantes.

**SEM DESCONFIANÇA** — Não havia por que desconfiar de Marcelo. Márcia dos Reis, vizinha do maníaco em Itaboraí, cidade a 30 quilômetros de Niterói, confiava tanto em Marcelo que, quando saía para fazer compras, costumava deixar seu filho de 3 anos aos cuidados do rapaz. "Meu filho passava horas com ele, nunca desconfiei de nada." Agora, a vizinha mal

deixa o filho sair na rua, tamanho o susto e o pavor que sentiu ao saber que o alegre Marcelo, que "passava horas na frente da televisão, rindo como um bobo", havia estuprado mais de uma dezena de garotos. "Eu vi esse menino pequeno, como ele pode ter feito isso?", pergunta a vizinha. O guarda de segurança Antônio Soares, que trabalhou com Marcelo na Gê-Jóias, onde o psicopata pegava os folhetos de propaganda que distribuía pelas ruas, se recusa a acreditar que seu colega de firma seja o monstro que veio a público. "Marcelo chegava na hora, com a marmita debaixo do braço, e cumpria o seu serviço", diz o segurança.

Se no convívio social Marcelo era quase uma flor de pessoa, sua vida secreta era de um sadismo diabólico. A única vítima que testemunhou as investidas do trucidador de crianças é um menino extremamente inteligente, alegre, de cabelos louros e olhos verdes, que mora num barraco de pau-a-pique em Santa Isabel, bairro de Niterói. Altair Medeiros de Abreu, de 10 anos, assistiu ao estupro e estrangulamento do próprio irmão, Ivan, de apenas 6 anos. No dia 12 de dezembro passado, por volta de 1 hora da tarde, Altair resolveu ir até a casa de um amigo da vizinhança que lhe havia oferecido peixe frito e pão. Menino pobre, o esperto Altair vive à cata da caridade que lhe amenize a miséria. Naquela tarde, o irmão menor quis acompanhá-lo. A viúva Zeli de Abreu, a mãe dos meninos e de outros cinco filhos, deixou que o menorzinho acompanhasse Altair, mas logo se arrependeu. "Meu filho, não vai não!", gritou para a rua. Já era tarde: os garotos haviam dobrado a esquina. "Naquela hora me deu um remorso, o Ivan era tão pequenininho", lembra Zeli, empregada doméstica.

Quando os irmãos passavam pelo terminal norte da rodoviária de Niterói, Marcelo os abordou. "Ele disse que ia me dar 4 000 cruzeiros para eu ajudar a acender uma vela para São Jorge", lembra Altair, enchendo a boca quando fala da cifra que o criminoso lhe ofereceu. Para o menino que dorme no chão de um barraco, passa o dia perambulando pela rua e não tem nenhum brinquedo, aquele dinheiro era uma fortuna. Os irmãos e o

psicopata pegaram um ônibus e desceram na rodovia Niterói—Manilha. Andaram alguns quilômetros. O pequeno Ivan se cansou e Marcelo carregou-o nos ombros. Quando se aproximavam do Viaduto do Barreto, numa praia deserta, Marcelo tentou beijar Altair. O menino tentou fugir. Furioso, o assassino correu atrás dele, derrubou-o e socou sua cabeça nas pedras da praia. Tonto, sangrando e paralisado pelo medo, Altair viu o psicopata abusar sexualmente do irmão. Depois de um último beijo, o maníaco começou a estrangular Ivan, e Altair gritou, desesperado: "O que você está fazendo com meu irmão?" "Está dormindo", respondeu o assassino, depositando o cadáver de Ivan no chão. O criminoso nunca conjuga os

verbos *matar* e *morrer* quando fala de sua vítimas. Prefere as expressões "mandei ele para o céu" e "foi para perto dos anjos".

**MATAGAL** — Altair percebeu que sua única chance de sobrevivência seria fazer tudo que o monstro queria. E Marcelo queria sexo oral. O algoz então se afeiçoou pela presa, tanto que o levou a um posto de gasolina para lavar a cabeça ensanguentada do menino. "Não mandei o maiorzinho para o céu também porque ele prometeu ficar comigo",

explica o criminoso. Dormiram num matagal atrás do posto e na manhã seguinte Marcelo levou Altair para o Rio. No caminho, sempre mantendo o garoto ao alcance de sua mão, pediu que fosse morar com ele. Altair aceitou sem pestanejar, esperando o momento exato para escapar. Como tinha de trabalhar, o assassino levou Altair até a Roxy Jóias, em Copacabana, onde pegava os panfletos de propaganda da loja. Marcelo descuidou-se e o menino conseguiu escapar. Pegou várias caronas e retornou a Niterói. Em casa, com vergonha e receio, não contou para a mãe que seu irmão havia sido morto. Inventou que haviam se perdido de Ivan. "Tive medo que ela me batesse", explica. Mas ante a insistência da irmã Adriana, de 15 anos, dias depois acabou revelando a tragédia, enquanto sua mãe procurava Ivan em todas as partes e a patroa ameaçava demiti-la por faltar ao emprego.

Mesmo sabendo que Altair poderia tê-lo denunciado à polícia, Marcelo não



**Odair: estrangulado e serrado friamente**

## O mundo de Marcelo

Filho de pais separados, Marcelo de Andrade vivia há seis anos numa casa pobre em Itaboraí, no interior do Rio. Ali, convivia com a mãe, Maria Sônia da Costa, uma vendedora ambulante de cafezinho que fatura 10 000 cruzeiros por dia, e seus três irmãos — Paulo, 17 anos, Cristiana, 7, e Sidney, 5. Passava meses fora de casa, certa vez gravou o choro do irmão caçula para ficar ouvindo, e nos finais de semana sua diversão era ler. No quarto, ao lado de uma foto da sua primeira comunhão, costumava folhear revistas de pornografia homossexual e de religião. “Seu único problema era uma risadeira sem sentido. Ria sozinho, olhando para não sei onde”, diz sua mãe.



A mãe: “Seu problema era uma risadeira sem sentido”

fugiu. Ao contrário: voltou ao local do crime. “Coloquei as mãos do menino dentro do calção para que os ratos não roessem os seus dedinhos”, explica o maníaco. O cadáver foi achado por policiais da 76ª Delegacia pouco depois. O detalhe das mãos dentro do short chamou a atenção: quem se afoga, como presumiram os policiais, sempre está com os braços abertos, tentando salvar-se. A perícia comprovou abuso sexual e o corpo inidentificado foi levado ao Instituto Médico Legal, onde a mãe o encontrou. Altair levou então o inspetor Walter Codong ao local de trabalho de Marcelo. “Pensei que vocês vinham ontem”, disse o assassino com tranquilidade aos policiais, confessando o crime imediatamente. Parecia até que queria ser preso. “Eu não queria fugir, eu queria tirar de minha cabeça essas idéias de transar com garotos”, diz o psicopata.

**CONFISSÕES COMPULSIVAS** — Preso, contou todos os seus crimes. Até a sexta-feira passada, doze deles já haviam sido solucionados. Falta um em São Pedro da Aldeia, no Rio, e outro em Belo Horizonte. Marcelo relata seus assassinatos com uma frieza implacável, nos mínimos detalhes, e fornece explicações para os seus atos. Na semana passada, em entrevistas que, somadas, se estenderam por mais de dez horas, ele deu a impressão de que precisava se confessar. Segundo o psicólogo americano Joel Norris, autor de *Assassinos Sequenciais: a Ameaça Crescente*, a compulsão em falar sobre os crimes é uma característica desse tipo de psicopata. “As confissões torrenciais dos assassinos sequenciais mostram que, de certa forma, eles queriam ser presos, pois só assim poderiam falar dos problemas que os afligiam”, disse Norris a Flavia Sekles, correspondente de VEJA em Washington.

O psicólogo, que já entrevistou mais de trinta assassinos sequenciais e pesquisou a vida de outros 100, enumera algumas experiências que se repetem nos casos de criminosos dessa espécie. Eles foram molestados sexualmente durante a infância. O que os excita é o processo inteiro de encontrar a caça, conquistá-la e capturá-la. Um terço deles costuma se apossar de porções da vítima através do canibalismo ou do vampirismo (beber sangue), ou pratica a necrofilia. Dez por cento deles são homossexuais e atacam pessoas do mesmo sexo. Os assassinos sequenciais também padecem de um sintoma denominado hiper-religiosidade. “Eles aderem a alguma idéia, que pode ser o cristianismo, o satanismo, o racismo ou outros, que funciona como uma justificativa para os assassinatos”, diz Norris. “Ou seja, eles acreditam que estão fazendo um favor à vítima ou purificando a sociedade.” A

## A Lei do Cão dos presídios

*Os presos marcam os infanticidas para matar*

Se for considerado mentalmente sã, Marcelo de Andrade dificilmente escapará da pena máxima no Brasil: trinta anos de prisão. As leis do cárcere, contudo, são mais cruéis que as sentenças judiciais, e matar crianças, segundo as regras da masmorra, é crime imperdoável. Estupradores e infanticidas, como Marcelo,

costumam chegar aos presídios já marcados. Nas delegacias — onde aguardam transferência para a cadeia pública — são depilados, tatuados e pichados por outros bandidos. As marcas estampam no preso o tipo de crime que cometeu. Assim, na cadeia, os detentos já sabem como tratar o recém-chegado. “É uma ética dos presos”, diz Moacir dos Santos, diretor

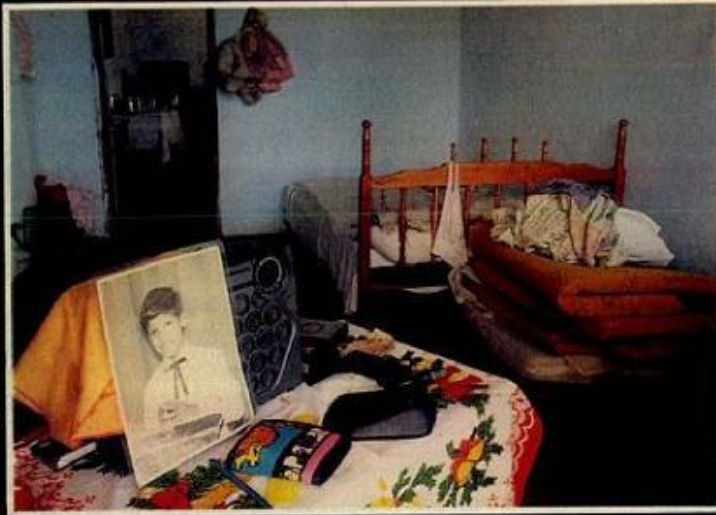
penal da Casa de Detenção de São Paulo. “Eles pensam nos próprios filhos e não perdoam o criminoso.” Monstros como Marcelo ficam isolados para não morrer na cadeia. A Casa de Detenção paulista destina a eles o Pavilhão 5. “Lá estão os marcados para morrer”, diz Santos.

O Pavilhão 5 é a cadeia da cadeia. Fortunato Botton Neto,



Manson: rosto incendiado

URRY VILLET/BLACK STAR



O quarto do assassino: foto da primeira comunhão



As revistas: pornografia e religião

avaliação do psicólogo serve tanto para Jeffrey Dahmer — o canibal que desmembrou pelo menos quinze homossexuais e que no início do mês foi condenado a penas que somam 936 anos de prisão — como para Marcelo de Andrade.

Filho de um balconista de bar e de uma empregada doméstica, Marcelo teve uma infância sofrida. Morou na favela da Rocinha, no Rio, até os 5 anos, quando seus pais começaram a brigar feio. A mãe traía o marido e era espancada com frequência. Marcelo foi mandado para viver com os avós paternos no povoado de Sangrador, no Ceará. "Meu avô batia muito em mim, de correia", lembra o assassino. Batia tanto que uma vez fugiu de casa. Aos 9 anos, entrou para a escola, mas não conseguia acompanhar as aulas. Um ano depois, voltou ao Rio, onde morou alternadamente com o pai, que havia casado de novo, e com a mãe, que

também se juntara com outro homem. Numa casa, apanhava da madrasta ("Ela também não me dava de comer e deixava de castigo", lembra), na outra, era hostilizado pelo padrasto ("Me batia de cinturão e brigava com minha mãe exigindo que eu fosse embora."). Tinha 10 anos quando foi molestado sexualmente por um homem de 35 anos. "Não contei para ninguém o que me aconteceu", diz.

**SURRAS DE PALMATÓRIA** — Pouco depois, foi internado na Casa dos Meninos, no subúrbio de Engenho de Dentro. Repetiu duas vezes de ano e não conseguiu concluir a 1ª série. "Os colegas me chamavam de retardado mental", diz, garantindo que apesar da maldade dos meninos e das surras de palmatória que levava dos inspetores guarda mais boas que más lembranças do internato. "Eu via desenhos do Pica-pau na televisão, lia gibis

do Tio Patinhas e do Mickey, jogava futebol, tomava banho e dormia." No ano passado, ele passou a rondar a Casa dos Meninos. "Fiquei pensando que gostaria de voltar a ser menino, tive saudade e ia passear lá por perto", diz. Como o internato só aceitava garotos de 6 a 13 anos de idade, aos 14 Marcelo foi mandado embora. Nos oito meses em que se dedicou à matacão, todas as suas vítimas eram meninos de 6 a 13 anos; coincidência, vingança contra os garotos que o infernizavam no internato, ou desejo de impedir que os meninos crescessem e sofressem como ele?

Pelo menos num dos crimes, há um claro indício de vingança contra seus ex-colegas. Na noite de junho do ano passado, o maníaco desceu do ônibus na estrada Rio—Manilha, viu Odair José Muniz dos Santos, 11 anos, pedindo esmola e convidou-o a ir até a casa de uma tia para



Fortunato: isolamento



Dahmer: nas mãos da sorte

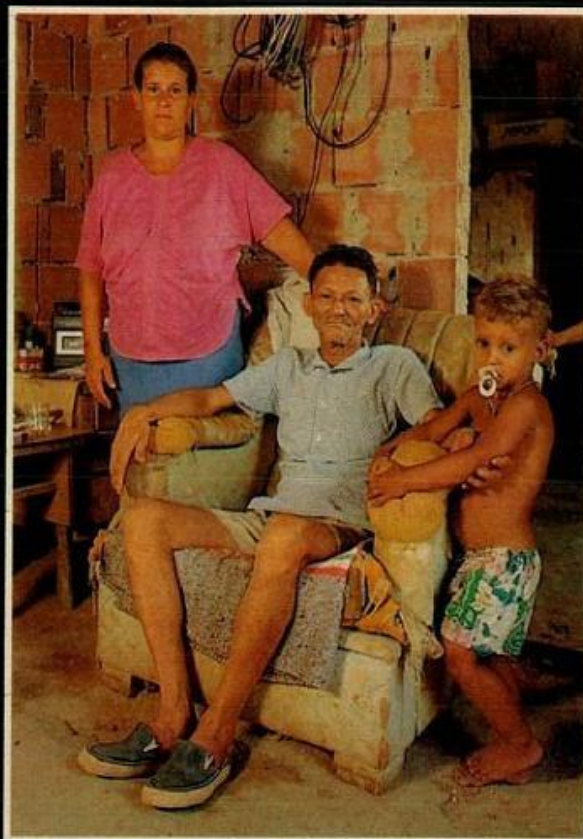
que entre 1987 e 1989 matou treze homossexuais em São Paulo, passou por ali antes de ir para a Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté, onde há vigilância reforçada. "Numa cela comum ele seria esmagado", afirma Luiz Camargo Wolfmann, ex-diretor da Casa de Detenção. A Lei do Cão, como os bandidos chamam suas regras, não vale apenas no Brasil. Jeffrey Dahmer, o canibal americano que assassinou, esquartejou e comeu partes dos corpos de quinze rapazes, foi

condenado à prisão perpétua em Wisconsin, nos Estados Unidos. Outro prisioneiro, Henry Lee Lucas, acusado de matar 140 pessoas, diz que Dahmer só ficará vivo se tiver muita sorte. A mesma lei vale para Charles Manson, que em 1969 assassinou a atriz Sharon Tate, grávida de 8 meses, e outras oito pessoas. Preso na Califórnia, teve seu rosto incendiado com solvente de tinta por um outro detento.

## A ira dos pais das vítimas

Às 2 horas da tarde do dia 4 de junho do ano passado, Odair José, 11 anos, pediu a bênção ao seu pai, José de França, para ir a uma igreja em Niterói buscar comida. “Deus te abençoe, meu filho”, respondeu o pai. Três dias depois, a família foi informada da morte brutal de Odair, que teve sua cabeça decepada, através de uma foto de jornal.

“Meu coração quase apagou quando eu soube. Só queria meu filho, que esse doido já destruiu”, revolta-se o pai.



O pai de Odair, na poltrona: “Ele era o meu xodó”

Altair de Abreu, 10 anos, sobreviveu às investidas de Marcelo, mas viu seu irmão Ivan, de 6 anos, morrer estrangulado. Depois de ser forçado a passar um dia junto de Marcelo, Altair fugiu e deu a pista para que a polícia achasse o assassino. A mãe do menino morto, dona Zeli, viúva há quatro anos, não consegue dormir. A vontade de chorar lhe rouba o sono.

“Outro dia, eu voltava para casa e tive a impressão de que o Ivan estava chorando dentro de casa. Mas ele já tinha morrido.”

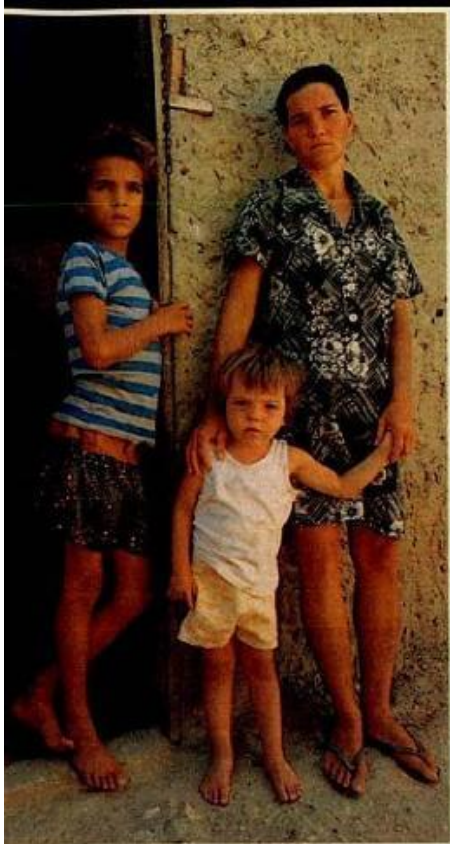
pegar 3 000 cruzeiros e dar-lhe de presente. Não havia tia alguma, era um pretexto para arrastar o menino até um campo de futebol às escuras. “Tentei tirar o short dele, mas como o Odair resistiu tive de esganá-lo. Não reparei se ele estava vivo ou morto quando o esturpei. Não consegui me satisfazer. Apeitei mais uma vez sua garganta para garantir que a alma dele fosse para o céu”, conta Marcelo. Ele voltou para casa, se masturbou pensando no menino morto e em seguida jantou arroz, feijão e fígado de galinha. Às 11 da noite, pediu um facão para a mãe, dizendo que ia cortar bananas nas redondezas. “Voltei ao campo de futebol e serrei a cabeça do Odair para que as crianças debochassem dele quando chegasse no céu, assim como meus colegas implicavam comigo”, explica o monstro. Os pais de Odair souberam da morte do filho da maneira mais chocante possível: viram a foto do filho, com a cabeça a mais de 1 metro do corpo, estampada na primeira página do jornal sensacionalista *O Povo*.

Se pretendia se vingar dos colegas cor-

tando a cabeça de Odair, o psicopata também acredita que estava fazendo um bem aos meninos que matava. Atraído pelos programas evangélicos da televisão, Marcelo frequenta a Igreja Universal do Reino de Deus há nove anos. Ele ia aos cultos várias vezes por semana, acompanhando as orações e ritos das 6 às 10 horas da noite. O assassino lembra que em 1989 o pastor Eliezer de Ávila ensinou que todas as crianças quando morrem vão para o céu. Ele ainda não havia começado sua seqüência de atrocidades, mas o ensinamento do pastor calou fundo na sua mente. Ele nunca tentou matar adultos porque, se fossem pecadores, poderia “estar mandando eles para o inferno”. O pastor Eliezer de Ávila diz que Marcelo entendeu erroneamente a sua pregação. “O que eu sempre lembro nos meus cultos é o que Jesus pregava: ‘Deixai vir a mim os pequeninos porque deles é o reino dos céus’.”

**EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA** — Evangélico aplicado, Marcelo passava horas lendo revistas evangélicas e livros do bispo Edir Macedo em seu quarto. Só o trocava por

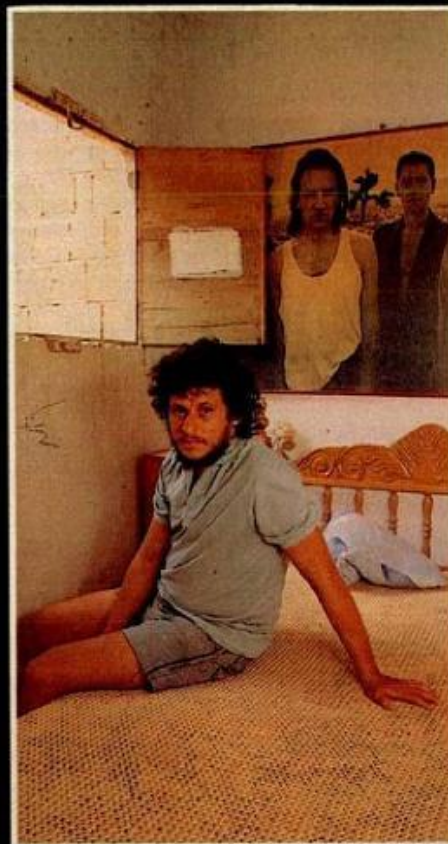
revistas pornográficas homossexuais. Logo que foi colocado para fora da Casa dos Meninos, ele saiu de casa e começou a se prostituir na Cinelândia. “Eu fazia isso porque tinha fome e precisava de dinheiro para comer”, defende-se. Era sempre o parceiro passivo, mas aos 14 anos um homem de cerca de 50 anos o obrigou a ser o ativo. A experiência foi traumática: “Pensei até em me matar, me enforcando”. Foi a única vez que cogitou em suicidar-se. Certa vez, foi recolhido à Funabem. Explicou que tinha família e seus pais foram chamados à instituição. Não quiseram levá-lo para casa. Dois meses depois, fugiu da Funabem e continuou a se prostituir. Ao 16 anos foi morar com o porteiro Antonio Batista Freire, também homossexual. “O Batista me levava ao cinema para ver *...E o Vento Levou* e *A Lagoa Azul* e depois comíamos sanduíche no McDonald’s. Foi na casa dele que vi pela primeira vez o programa da Igreja do Reino de Deus na televisão”, recorda. O caso com o porteiro continuou até dois anos atrás. Batista lhe dava roupas e dinheiro, mas o jovem continuava a



Dona Zeli, mãe de Ivan: insônia

**Luis da Silva Goulart é o pai do menino Anderson, que morreu jorrando sangue pela cabeça. Motorista de ônibus, ele não se conforma com a morte do filho, passou a beber com frequência e bate com a cabeça na parede. Não dorme à noite, perturbado pela imagem do filho deformado. Acha que a melhor solução é retribuir o crime na mesma moeda.**

**“Eu até teria coragem de matar aquele desgraçado. Meu filho era uma criança inocente. Como puderam fazer isso com ele?”**



Luis, pai de Anderson: morte ao assassino

se prostituir e desaparecia por longos períodos. Era a época em que viajava. Foi ao Ceará ver os avós, e numa de suas andanças — de carona e com pouco dinheiro — chegou até o Uruguai. Várias vezes o Juizado de Menores o deteve e o recambiou para o Rio.

**CRIATURAS DO DEMÔNIO** — Depois de se separar do porteiro, voltou a viver com a mãe e os irmãos Paulo, Cristiana e Sidney. Foi vendedor de bolsas até se estabelecer como distribuidor de folhetos de propaganda, ganhando salário mínimo. Era uma vida normal: não se prostituía mais, tinha carteira de trabalho assinada e ajudava a mãe. Dava dinheiro para ela passar o fim de semana, buscava água na casa dos vizinhos ou numa fonte próxima (na sua não há encanamento) e ajudou na construção de um muro e na compra de um portão. Além das leituras, gostava de ouvir discos da Xuxa e do grupo Balão Mágico. Com o dinheiro que economizava, fazia pequenas viagens. Mantinha também algumas esquisitices, como da vez em que gravou o choro do irmão mais

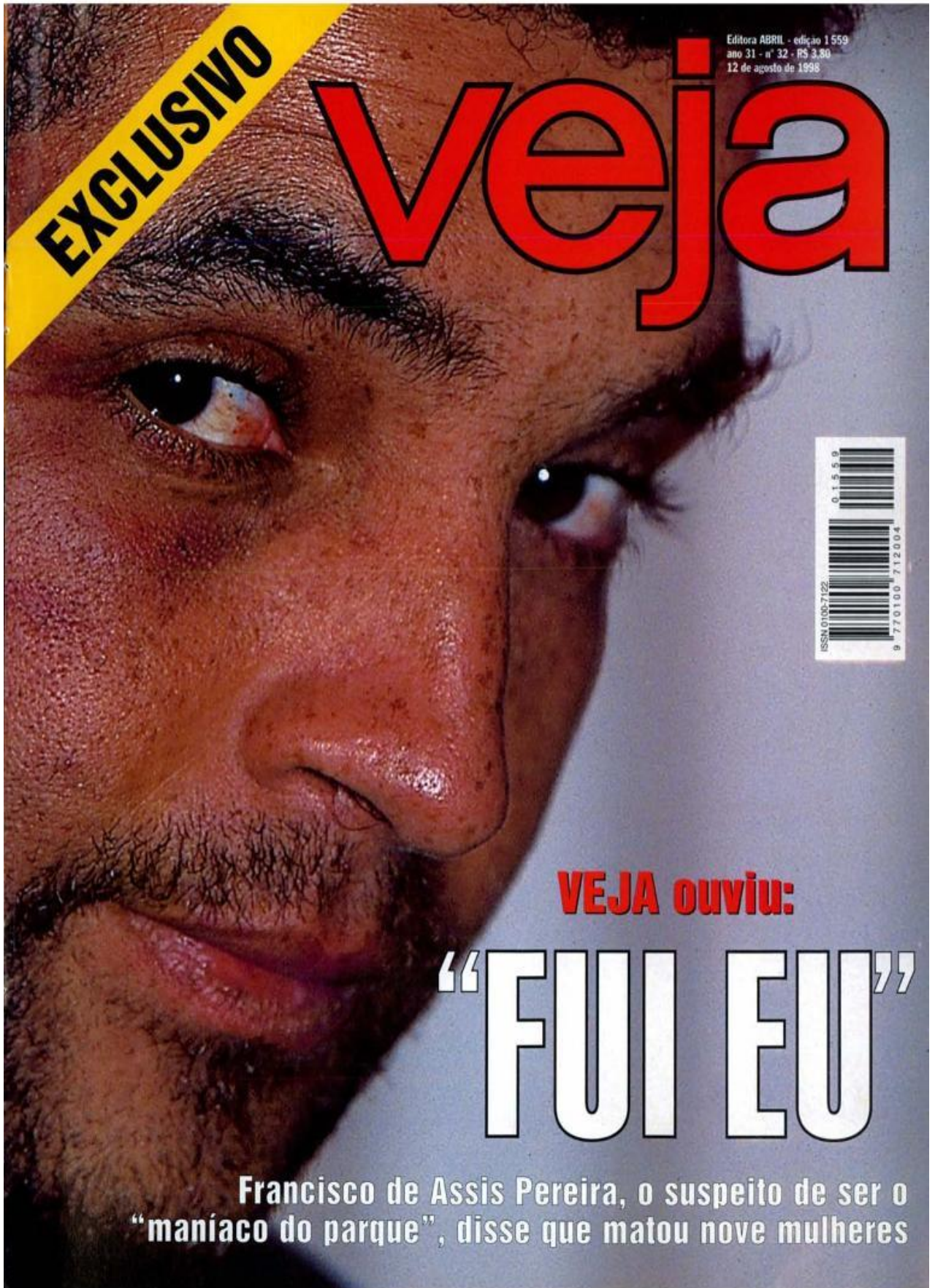
novo e ficava escutando a fita por longos períodos. Não há nada mais irritante que choro de criança. Sua mãe achava que ele devia se casar, mas Marcelo respondia que “as mulheres são criaturas do demônio”.

Estava numa fase calma até o primeiro crime, em abril do ano passado. Ao voltar do trabalho em Copacabana, viu um menino vendendo biscoitos de polvilho no centro de Niterói. Contou a história do dinheiro e das velas para São Jorge. Num matagal, tentou seduzi-lo, mas o garoto resistiu. Marcelo bateu-lhe com pedras na cabeça, asfixiou-o e estuprou-o. A partir daí, não conseguiu mais parar, e desenvolveu um método nauseante para selecionar suas vítimas. “Eu preferia meninos pequenos porque eles eram mais bonitos, tinham a pele macia”, conta. Escolhia também os mais pobres. “Os garotos de classe média não aceitavam os meus convites.” Paulatinamente, seus crimes se tornaram cada vez mais bárbaros. Arrebentou a cabeça de Anderson Gomes Goulart, de 11 anos, bebeu o seu sangue enquanto o esturpava e depois quebrou o seu pescoço. “Eu bebi o sangue para ficar jovem e

bonito como ele”, explica Marcelo, impassível. O pai de Anderson, o motorista de ônibus Luís Goulart, hoje quase não consegue dormir, está bebendo muito e, no auge do desespero, bate com a cabeça na parede até se acalmar.

Como é possível que alguém encarne o Mal de maneira tão revoltante quanto Marcelo de Andrade? Há alguns parâmetros na loucura dos assassinos seqüenciais. O criminologista Erik Hickey, da Universidade da Califórnia em Fresno, diz que o caso de Marcelo se parece muito com o de Clifford Olson, um canadense que matou onze crianças no início dos anos 80. “Olson também dizia que matava as crianças para que elas ficassem logo perto de Deus e para evitar que elas sofressem como ele sofreu”, diz o criminologista, autor de *Os Assassinos Seqüenciais e Suas Vítimas*. “Mas na realidade ele não queria que suas vítimas tivessem uma infância melhor que a sua, que foi molestado quando era criança.” Hickey diz que todos os assassinos seqüenciais pesquisados até hoje foram molestados durante a infância ou passaram por algum trauma. “Não é

ANEXO D: CAPA DA VEJA DIGITALIZADA(12 DE AGOSTO DE 1998)



**Polícia**

# “ FUI

**Francisco de Assis Pereira:**  
“Eu matei todas. As nove”

ALBUM DE FAMILIA

— Francisco, você conhece Thayná?  
— Thayná? Thayná... Não conheço.  
— E Elisângela, você conheceu alguma?  
— Não.  
— Selma?  
— Não. Também não.  
— E você fez sexo anal com alguma de suas vítimas?  
— Fiz, com algumas.  
Pausa. Surpresa. O diálogo continua, em ritmo menos frenético:  
— Você matou algumas daquelas mulheres, Francisco?  
— Matei  
— Quais?  
— Todas.  
— Quantas mulheres você matou?  
— Nove.  
— Você matou Isadora?

LIANE NEVES



# EU “

— *Matei. Fui eu.*

Francisco demorou frações de segundos para reconhecer que matou Isadora Fraenkel, 18 anos, uma bonita garota de classe média paulistana que no dia 10 de fevereiro saiu de casa para ir à aula de inglês e desapareceu. O silêncio que veio depois da confissão durou pelo menos um minuto.

— *Como você matava as moças?*

— *Com o cadarço dos sapatos ou com uma cordinha que às vezes eu levava na pochete. Eu dava um jeito.*

Outra pausa, alguns pigarros. É o próprio Francisco quem volta a falar. A voz sai serena, com um tom de constatação:

— *Nunca contei isso pra ninguém, nem pra minha mãe. Eu tenho um lado ruim dentro de mim. É uma coisa feia, perversa, que eu não consigo controlar. Tenho pesadelos, sonho com coisas terríveis. Acordo todo suado. Tinha noite que não saía de casa porque sabia que na rua ia querer fazer de novo, não ia me segurar. Deito e rezo, pra tentar me controlar.*

Era um dos primeiros dias de Francisco de Assis Pereira, 30 anos, no prédio da Divisão de Homicídio e Proteção à Pessoa, DHPP, no centro de São Paulo. Havia um caos nas três salas da equipe C-Sul que antecedem uma pequena cela para onde Francisco é levado antes dos depoimentos. In-

## O desejo de aparecer

Aos 50 anos, a advogada Maria Elisa Munhol, três filhas — 30, 28 e 12 anos —, é uma especialista em causas antipáticas. Também é uma vencedora. Foi ela quem conseguiu provar a inocência de um dos acusados do crime do Bar Bodega, um pobre coitado que a polícia, depois de torturar, apresentou como culpado pela morte de um rapaz e uma moça, em São Paulo. Antes disso, foi Maria Elisa também quem demonstrou ser infundada a acusação de abuso sexual de crianças que pesava sobre um casal envolvido no escândalo da Escola Base, de São Paulo. Esse caso se tornou emblemático. Porque destruiu a vida dos acusados, salvos por um triz de ser linchados, e mostrou os riscos de um jornalismo apoiado apenas em informações oficiais da polícia. Agora, de novo, Maria Elisa está envolvida em uma causa antipática, a defesa do motoboy suspeito de ser o “maniaco do Parque”.

**Veja — O senhor Francisco de Assis Pereira admitiu ter matado nove mulheres, entre as quais a jovem Isadora**

**Fraenkel. O que a senhora tem a dizer sobre isso?**

Maria Elisa Munhol — É interessante que essa confissão entre aspas tenha sido obtida por vocês. Eu não sou psiquiatra, mas minha experiência indica que Francisco deve ter o que os especialistas chamam de “transtorno de personalidade”. Não descarto a hipótese de ele ter feito essa confissão como forma de aparecer mais, de se tornar uma grande estrela, de virar um grande astro. Aliás, esse exibicionismo pôde ser facilmente verificado por ocasião da entrevista coletiva que Francisco deu em sua chegada a São Paulo. Ele falou sem parar e estava evidentemente muito à vontade nessa atuação. É claro que tem um enorme desejo de aparecer, de ser valorizado. Se esse tipo de “transtorno de personalidade” ficar comprovado, a confissão que vocês têm em mãos não é digna de confiança nem de crédito.

**Veja — A senhora está dizendo que Francisco, que admite as mortes, men-**



**te para aparecer. Por que não acreditar que ele esteja mentando ao se dizer inocente?**

Maria Elisa — Já sabemos aonde levam os pré-julgamentos que a imprensa tanto gosta de fazer. Veja o caso da Escola Base, ou do crime do Bar Bodega, ou do professor Leonardo de Castro, acusado de colocar a bomba no avião da

investigadores, escrivães, detetives e advogados transitavam por ali. Funcionários de outras equipes de vez em quando aproveitavam para dar uma espiada em Francisco e sair com um veredicto pessoal. Em meio a esse movimento, Francisco estava confuso. Na presença de três pessoas, confessou ser o maníaco do Parque do Estado, o suspeito mais procurado pela polícia brasileira. O assassino não de oito mulheres, como acredita a polícia, mas de nove. O homem que estuprou e enforcou suas vítimas e depois largou seus corpos em clareiras de uma das maiores áreas verdes de São Paulo. A confissão foi ouvida por VEJA. Apesar do clima dramático em que foi feito, era um relato informal.

Pouco tempo depois, no primeiro depoimento oficial que deu ao delegado Sérgio Alves, responsável pelo caso, Francisco estava mais calmo. O interrogatório durou sete horas. Durante todo esse tempo, ele negou qualquer relação com os oito assassinatos e cinco estúpos dos quais é suspeito. A opção de Francisco tinha uma lógica. No caso de uma confissão, ele poderia ser considerado um psico-

pata e ficaria trancafiado no Pavilhão Dois do Manicômio Judiciário — o inferno na terra — por pelo menos trinta anos. Negando, pode ser condenado por apenas um homicídio e pegar uma pena menor.

No momento de sua confissão extraoficial, Francisco ainda não sabia das firlas jurídicas que envolvem o seu inquérito. Com voz pausada, desembestou no relato de uma complicada teia de namoradas, traumas e rancores que, segundo ele, formaram seu “lado negro”. Falou de uma tia, irmã de sua mãe,



**“Essas mulheres não tiveram chance de se defender. Foram acuadas como uma caça. Isso dá muita raiva”**

Jane Belucci, perita da Polícia Civil

que o teria molestado sexualmente na infância (“por causa dela, tenho fixação em seios”). Falou de um ex-patrão, com quem teria um relacionamento homossexual (“sempre que ele chegava perto, eu virava o rosto”). Falou de uma companheira de patinação, Silvia (“uma menina gótica, curti cemitérios”), que mordera e quase lhe arrancara o pênis. E falou que, de fato, sentia dores durante as relações sexuais, como dizem as mulheres que denunciam ter sido atacadas por ele. Depois do relato, o desfecho: “Sou ruim, gente. Ordinário”. A conversa durou pouco mais de duas horas. Consultada formalmente sobre a confissão, a advogada Maria Elisa Munhol, que divide a defesa de Francisco com o sócio Ubiratan Alencar, diz o seguinte: “Eu não sou psiquiatra, mas a minha experiência indica que o Francisco deve ter o que os especialistas chamam de ‘transtorno de personalidade’. Não descarto a hipótese de ele ter feito essa confissão como uma forma de aparecer mais, de se tornar uma grande estrela, de virar um grande astro. A confissão que vocês têm em mãos não é digna de confiança, nem de crédito” (leia texto nas pág. 108 e 109).

Antes mesmo da terça-feira em que foi



**Maria Elisa:**  
*Escola Base e Bar Bodega, preferência por causas antipáticas*

*não faz sentido?*

Maria Elisa — A confissão é chamada nos meios jurídicos de “prostituta das provas”. É assim exatamente porque depende de subjetividades imensas. Por outro lado, os reconhecimentos que foram feitos até o momento só aconteceram por intermédio de fotografias ou imagens de televisão. O reconhecimento pessoal ainda não foi feito. E, mesmo esse, é sujeito a dúvidas grandes. O Francisco tem um tipo físico igual ao de milhões de brasileiros. E, atenção, não possui um detalhe que a polícia dizia ser fulcral ao reconhecimento: a falha na sobancelha. Do que estamos falando, então? É preciso ter muita cautela, porque, se devemos respeito às vítimas e seus parentes, também o devemos à mãe do suspeito e ao próprio suspeito. Antes de apontarmos o dedo acusando alguém de uma prática, precisamos re-

*co? E a coincidência de a jovem Isadora desaparecer e Francisco logo em seguida estar usando cheques dela? Isso, mais a confissão,*

fletir em cima dos laudos periciais, dos pareceres técnicos. A inocência presumida é um princípio constitucional.

**Veja — A senhora acha que seu cliente é, então, apenas um mentiroso inocente?**

Maria Elisa — Ontem, o Francisco prestou um depoimento de sete horas consecutivas, no qual admitiu que mantinha práticas sexuais não usuais. Eu não sou especialista nessa área, mas tenho claro que ele necessita de ajuda psiquiátrica. Daí a julgá-lo automaticamente culpado dos crimes de que o acusam vai uma distância longa. Se, lá na frente, ficar comprovada a responsabilidade dele por intermédio dos laudos e perícias, então teremos uma outra luta: aquela que visa garantir aos portadores de transtornos de personalidade o direito de ser tratados. Execrá-los, pura e simplesmente, é desumano.

**Veja — A senhora conversou com Francisco em várias oportunidades desde que ele foi preso. Repito a pergunta: ele é inocente?**

Maria Elisa — Eu busco a justiça.

**TAM**, ou do funcionário público Jorge Mirândola, acusado de enviar uma carta-bomba ao Itamaraty. Todos os acusados foram destruídos covardemente. Quando a verdade veio à tona, essas vidas já estavam no precipício.

**Veja — Mas e o reconhecimento das vítimas que sobreviveram ao maní-**

preso, por três policiais militares, na cidade gaúcha de Itaqui, fronteira entre Brasil e Argentina, Francisco já se transformara numa espécie de superstar do mal. Na semana passada, ele era assunto em todo o país. Preso, em apenas um dia deu três entrevistas coletivas. Na última, já no prédio do DHPP, em São Paulo, falou durante quase duas horas. Estava ladeado pelo vice-secretário de Segurança Pública do Estado e por dois advogados, que o fizeram assinar um papel em branco como procuração e logo depois se afastaram do caso. Jurou inocência, disse que não fugira tão logo o retrato falado do “maníaco do parque” começou a ser divulgado, mas que apenas fizera uma viagem para participar de um campeonato de patinação. Chegou a advertir sobre o perigo de todas as atenções se voltarem sobre ele. “É uma forma de deixar o verdadeiro psicopata à solta.” Um encontro entre ele e os pais, Maria Helena e Nelson Pereira, foi transmitido ao vivo no programa *Ratinho Livre* e alcançou 38 pontos no Ibope. É mesmo possível que Francisco tenha gostado de seus dias de Xuxa do crime. Mas sua con-



fissão paralela é rica em detalhes. E tem como moldura uma coleção de indícios contra seu autor.

Na quinta-feira 6, Francisco foi indiciado pelo assassinato da balconista Selma Ferreira Queiroz, 18 anos. Tecnicamente, as provas contra ele não são das melhores. Isso porque o único elo capaz de associá-lo ao homicídio é a carteira de identidade da garota, encontrada no vaso sanitário da empresa onde ele morava. Como álibi contra essa evidência, Francisco alega que a casa era freqüentada por

**“Ele era um cara comum, educado, estudado, com papo legal. Engana qualquer garota”**

João Carlos Dornelles Villaverde, o pescador que identificou Francisco

um sem-número de pessoas. A polícia tentou identificar o DNA do sêmen encontrado no corpo de Selma. Mas o azar, aliado a uma dose de incompetência, estragou a prova. O número de espermatozoides encontrados — 45 — já era pequeno para um exame conclusivo. Para piorar, os peritos ainda usaram a técnica errada na hora de tingir a amostra. A polícia alardeou o fato de que pretendia cotejar o formato das mordidas espalhadas pelo cadáver de Selma com a arcada dentária do principal acusado: Francisco. De novo, pode ser um furro n’água. Existem peritos dizendo que as mordidas foram dadas depois da morte de Selma, quando o fluxo sanguíneo já estava interrompido. Nessa situação, os tecidos são incapazes de reter o molde dos dentes do assassino. Os dois pontos que Francisco tem a seu favor são esses. Contra, há dezenas. Alguns dos mais importantes:

■ No dia 12 de julho, um domingo, os jornais publicam o primeiro retrato falado do maníaco que atacava no Parque do Estado, elaborado por policiais do 97º DP. No mesmo dia, a manicure Selma Rodrigues Goes, de 35 anos, afirma ter visto uma fumaça saindo de dentro da empresa J.R. Express, na Rua Alcântara Machado, 100-C,

FOTOS: ALBUM DE FAMÍLIA



**Elisângela, 21 anos:**  
passeio no shopping

**Elisângela Francisco da Silva** tinha 21 anos. Paranaense, filha de uma família pobre de Londrina, vivia em São Paulo, com a tia Solange Barbosa, desde 1996. Por causa das dificuldades financeiras, abandonou a escola na 7ª série. Às 6 horas da tarde de 9 de maio, ela foi deixada por uma amiga no Shopping Center Eldorado, na Zona Oeste de São Paulo. Nunca mais foi vista. Seu corpo foi encontrado em 28 de julho, no Parque do Estado. Ela estava nua. O corpo já decomposto exigiu um árduo trabalho de identificação. O reconhecimento só aconteceu três dias depois. "Eu tinha esperança de que não fosse ela", diz a tia. Era. Elisângela era conhecida pela timidez excessiva. Diante do olhar mais detido de um desconhecido, sempre abaixava o rosto. Pertencia à Igreja Batista, mas recentemente freqüentava a igreja Deus É Amor. "Aceitei Jesus", justificava. Em casa, ajudava nos cuidados com a pequena Leticia, de 3 anos, filha de uma de suas primas. Desde a morte de Elisângela, a menina, vira e mexe, pergunta pela moça. Ao passar pelo shopping, Leticia aponta e chora: "Lisângela ficou aqui! Lisângela ficou aqui!" No dia de seu desaparecimento, Elisângela saiu de casa dizendo que voltaria dali a duas horas.

Seu corpo foi encontrado no matagal do Parque do Estado no dia 16 de janeiro. Poucos dias antes de morrer, Raquel estava extremamente feliz. Acabara de arrumar um novo emprego. Trabalharia numa loja de móveis maior, onde as comissões seriam mais polpudas.



**Raquel Rodrigues, 23 anos:** "É, eu não vou"

A grande ambição de **Raquel Mota Rodrigues**, de 23 anos, era ganhar dinheiro para ajudar a família, que vive em Gravataí, no Rio Grande do Sul. "Era uma moça muito ingênua", diz a prima Lígia Crescêncio, com quem Raquel morava desde o final de 1997. "Acreditava muito facilmente nas pessoas." Nos finais de semana, Raquel costumava freqüentar barzinhos com três amigas. Nunca chegou em casa depois da meia-noite. Por volta

das 8 horas da noite de 9 de janeiro, ela saiu da loja de móveis onde trabalhava como vendedora, no bairro de Píneiros, na Zona Oeste da capital paulista. Ao desembarcar na Estação Jabaquara do metrô, já quase em casa, telefonou para a prima. Avisou que conhecera um rapaz e que aceitara posar de modelo para ele em Diadema, na Grande São Paulo. "Disse que era melhor ela não ir", lembra Lígia. Era muito arriscado sair com um desconhecido. "É, eu não vou", respondeu a garota. Raquel nunca mais apareceu. Seu corpo foi encontrado no matagal do Parque do Estado no dia 16 de janeiro. Poucos dias antes de morrer, Raquel estava extremamente feliz. Acabara de arrumar um novo emprego. Trabalharia numa loja de móveis maior, onde as comissões seriam mais polpudas.

Brás. O morador do lugar: Francisco de Assis Pereira.

■ No dia seguinte, ao chegar a sua empresa, Jorge Alberto Sant'Ana, de 25 anos, estranhou a ausência do único funcionário que trabalhava e dormia na empresa. Ele tinha deixado um bilhete sobre a mesa, com um recorte do jornal em que havia o retrato falado. Lamentava ter de ir embora, pedia desculpas pela forma repentina da partida. "Infelizmente, tem de ser assim." Assinado: Francisco de Assis Pereira.

■ No mesmo dia, o empresário percebeu que havia algo de errado com o vaso sanitário da empresa. Tentou consertar duas vezes, mas não conseguiu. Na sexta-feira 24, quebra o encanamento para descobrir a causa do entupimento. Encontra um bolo de papéis queimados, misturado aos restos de um churrasco feito no final de semana anterior, no cano de saída da privada. Esse bolo é que entupira o esgoto. Entre as coisas que o empresário recolheu do cano estava a carteira de identidade de Selma Ferreira Queiroz, parcialmente queimada. Selma foi uma das mulheres cujo cadáver a polícia encontrou no Parque do Estado.



■ Em 22 de julho, a estudante Sara Adriana Ferreira reconhece na polícia a voz do homem que, no dia 4 de julho, telefonou para sua casa, na cidade de Cotia, na Grande São Paulo, exigindo 1 000 reais pela libertação de sua irmã Selma. A identificação foi feita por meio de uma entrevista que o homem havia dado a uma rede de televisão em 1994 sobre um grupo de patinadores noturnos. A voz era de Francisco de Assis Pereira, segundo a irmã da vítima.

■ Alguns dias depois do desaparecimento da estudante

**"Como pai, tenho uma certeza muito grande de que não vou encontrar minha filha com vida"**

Cláudio Fraenkel,  
pai da estudante Isadora

Isadora Fraenkel, em 10 de fevereiro, dois cheques da garota, um de 200 reais e outro de 50, foram compensados na agência Cidade Jardim do Banco Itaú. O pai de Isadora, o físico Cláudio Fraenkel, procura a polícia com cópias dos cheques. O de 50 reais estava com a assinatura falsa. Durante as investigações, os policiais chegam ao suspeito de estelionato, que se apresenta como namorado de Isadora. Cláudio Fraenkel, numa nota oficial, negou que a filha estivesse namorando o rapaz e acusou-o de ser o principal envolvido no desaparecimento dela. Nome do implicado: Francisco de Assis Pereira.

■ Durante 23 dias em que esteve foragido, o suspeito de ser o "maníaco do parque" passou por várias cidades de três países. Chegou a Itaqui, no Rio Grande do Sul, cansado e faminto. Pediu abrigo a pescadores e disse se chamar "Pedro". Desconfiados, os pescadores João Carlos Dornelles Villaverde e Nilton Fogaça da Silva, o "Pitoco", resolveram checar os documentos do rapaz. Pedro, na verdade, era um nome falso. O nome verdadeiro: Francisco de Assis Pereira.

■ Cinco mulheres apresentaram-se à polícia identificando o homem que as ha-



**Selma, 18 anos: sonho de cursar a faculdade**

Na quinta-feira passada, Selma Ferreira Queiroz completaria 18 anos. Moça simples, a mais nova de três irmãs, pretendia terminar os estudos (estava na 7ª série do 1º grau) e fazer faculdade de ciências contábeis ou computação. Os planos de Selma, contudo, foram interrompidos na tarde de 3 de julho. Entre sua casa, na cidade de Cotia, na Grande São Paulo, e o centro da capital paulista, onde trataria das formalidades referentes

a sua demissão como balconista de uma rede de drogaria, ela desapareceu. Era uma sexta-feira. No dia seguinte, um homem telefonou para Sara, irmã de Selma. Informou que a moça havia sido seqüestrada. Pediu um resgate de 1 000 reais. Voltaria a ligar no final da tarde. Não ligou. Nesse mesmo dia, o corpo de Selma foi encontrado no Parque do Estado. Estava nua, com sinais de estupro e espancamento. Nos ombros, seios e interior das pernas, havia marcas de mordidas. No rosto, a feição da dor. Selma morreu estrangulada. O último sinal de vida da garota foi para o namorado. Às 3 da tarde de sexta, de um telefone público, ela avisou que não chegaria a tempo para assistir ao jogo do Brasil contra a Dinamarca com ele. Mas que estava a caminho de casa.



**Patrícia, de 24 anos: bijuterias na mata**

Aos 24 anos, Patrícia Gonçalves Marinho nunca revelara à família o sonho de ser modelo. Adorava, no entanto, posar para fotografias ao lado de parentes e amigos. Vendedora, era uma moça alegre, comunicativa. Fazia amizade com muita facilidade, em grande parte porque tinha uma confiança ingênua nas boas intenções de todo mundo, mesmo desconhecidos. No dia 17 de abril, ela saiu da casa da avó Josefa,

com quem morava. Desapareceu. Seu corpo só foi descoberto em 28 de julho. Estava jogado numa área erma do Parque do Estado. Devido ao avançado estado de putrefação, a identificação de Patrícia só foi possível porque ao lado do corpo foram encontradas roupas e bijuterias da moça. Foi estuprada. Morreu por estrangulamento. Patrícia foi enterrada no Cemitério de Vila Formosa, em São Paulo, no último dia 5. Durante os serviços fúnebres, o clima entre parentes e amigos de Patrícia era de muita revolta. Alívio também — um dia antes, Francisco havia sido preso. “A simplicidade e ingenuidade de minha filha devem ter facilitado a abordagem do assassino”, disse o pai da garota, o motorista particular João Severino Marinho.

via violentado no Parque do Estado. Todas indicaram um rosto: o de Francisco de Assis Pereira.

■ No mesmo parque, foram encontrados oito cadáveres de mulheres assassinadas. Era o mesmo parque em que foi achado o cadáver de Selma. O indiciado pelo assassinato de Selma é Francisco de Assis Pereira.

■ Entre os moradores da vizinhança pobre do Parque do Estado, um deles tinha este nome: Francisco de Assis Pereira. Ao ser preso, ele negou conhecer o parque. Mas, segundo depoimentos de amigos dele à polícia, Francisco freqüentava o lugar.

■ Em 1995, uma moça de 19 anos prestou queixa na delegacia da cidade de São José do Rio Preto, no interior paulista, contra um homem que a agarrou numa avenida do bairro Cidade Nova e a forçou a entrar num prédio em construção. Ela conseguiu escapar. O homem foi detido por constrangimento ilegal, pagou 80 reais e foi solto por ser primário. O acusado: Francisco de Assis Pereira.

Com tantos indícios contra, é estranho,

mas Francisco é um boa-praça. Tem o rosto sardento como a mãe, Maria Helena, o que lhe dá um ar de garotão. Veste roupas joviais. Quando foi preso, estava com uma camisa colorida, de um time de hóquei. É o tipo que passa despercebido na rua ou no elevador, mas que, quando puxa assunto, atrai simpatias. É conversador, gosta de falar e responde atenciosamente às perguntas que lhe são feitas. Desde que sua vida começou a ser devassada, são comuns as descrições do Francisco gente fina. É o que dizem seus chefes, seus



ANTÔNIO HELENA

**“Ele apertou meu pescoço. Disse que era psicopata e já havia enterrado muitas mulheres ali”**

Sandra Aparecida de Oliveira, 19 anos, uma das mulheres que dizem ter sido atacadas no parque por Francisco

pais, algumas ex-namoradas. “O Francisco é bastante carinhoso e brincalhão. O único defeito é que o tempo livre dele é todo para os patins”, diz a estudante Juliana Prado Fanasca, 16 anos, moradora de Guaraci, município a 522 quilômetros de São Paulo, onde vivem os pais de Francisco, e a ex-namorada dele. Juliana e Francisco ficaram juntos um mês. “Comigo ele era um cara superlegal”, conta Ellen Renata Pereira, de 16 anos. Também vizinha dos pais de Francisco, Regiane Alves, 20 anos, conheceu o motoboy quando a família dele se mudou para a Rua Joaquim Rossini, no bairro Cohab 4. “A gente batia papo, jogava conversa fora.” Segundo a garota, Francisco sempre pareceu ser uma pessoa normal, um cara legal. “Não acredito que ele possa ser o maníaco.” Curiosamente, no entanto, ela diz que deixou de falar com o vizinho depois que uma amiga lhe contou que o motoboy teria tentado estuprar uma outra garota, em São José do Rio Preto. “Perguntei se ele tinha mesmo feito isso. Ele falou que não, mas não acreditei nele.” Desde então (ela não tem certeza, mas acha que o episódio se passou em 1995), Regiane nunca mais conversou com Francisco.

Até mesmo a simpatia excessiva pode



RENATA FERRELLAS/DIÁRIO GRANDE ABC

Em seu diário, Francisco escreve sobre conquistas amorosas, romances impossíveis e momentos de muita agressividade. Tudo se mistura em frases repletas de erros de ortografia: "Princesa encantadora que me faz sonhar. só de pensar nela me dá vontade de chorar de gritar de alegria *ti* amo muito". Em 6 de abril de 1996, na casa dos pais em Guaraci, interior de São Paulo, ele escreveu: "Quando lembro daqueles momentos fico completamente excitado, malvado, carente, as coisas se englobam de uma só vez (...) Janete Nogueira Lemos pra achar alguém como você não *sera* fácil mas estou procurando uma criança de 12 ou 13 anos para que eu possa *dominala* como dominei você".



ser usada contra um assassino em série. Especialistas do mundo inteiro tentam entender os mecanismos de mentes psicopáticas. Obviamente, não há como dissecá-las. Na falta de um manual de instruções, estabeleceram-se alguns comportamentos que se repetem com uma regularidade impressionante. Mais ainda, que deixam os criminologistas em pânico: os assassinos em série aparentam ser os homens mais normais do mundo quando não estão tomados pela pulsão destruidora e sádica. Para começar, um grande número deles é de hiper-religiosos, o que lhes confere a aparência de virtuosos cidadãos.

Ao ser preso no Rio Grande do Sul, a

polícia encontrou entre as coisas de Francisco dois papezinhos com orações, uma para o Padre Cícero, outra para São Francisco. Achou ainda um santinho de São Judas Tadeu e um panfleto de uma igreja evangélica de Buenos Aires. A entrevista coletiva que ele concedeu logo ao chegar a São Paulo esteve repleta de visões de igrejas. Elas pontuaram toda a descrição do percurso que Francisco fez, entre as cidades de Alvear, na Argentina, e Itaqui, no Rio Grande do Sul. Francisco assistiu a uma missa em Itaqui, no domingo, apenas dois dias antes de ser preso. O pescador que denunciou a presença de Francisco na cidade, João Carlos Dornelles Villaverde,

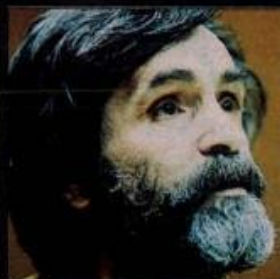
40 anos, disse que, na volta da missa, Francisco contou-lhe que tinha ido à igreja rezar e pedir a Deus que o ajudasse. É um traço que vem de longe. Entre as lembranças da infância do pequeno "Tim" — o apelido familiar de Francisco —, sua mãe, Maria Helena, costuma evocar as vezes em que ele ia dormir com o terço nas mãos. "Ele sabia umas rezas que ninguém na família conhecia."

Um outro traço comum aos assassinos em série é o comportamento social aceitá-

## O terror das mortes em série



**Chico Picadinho, São Paulo, 1966 e 1976: duas esquartejadas**



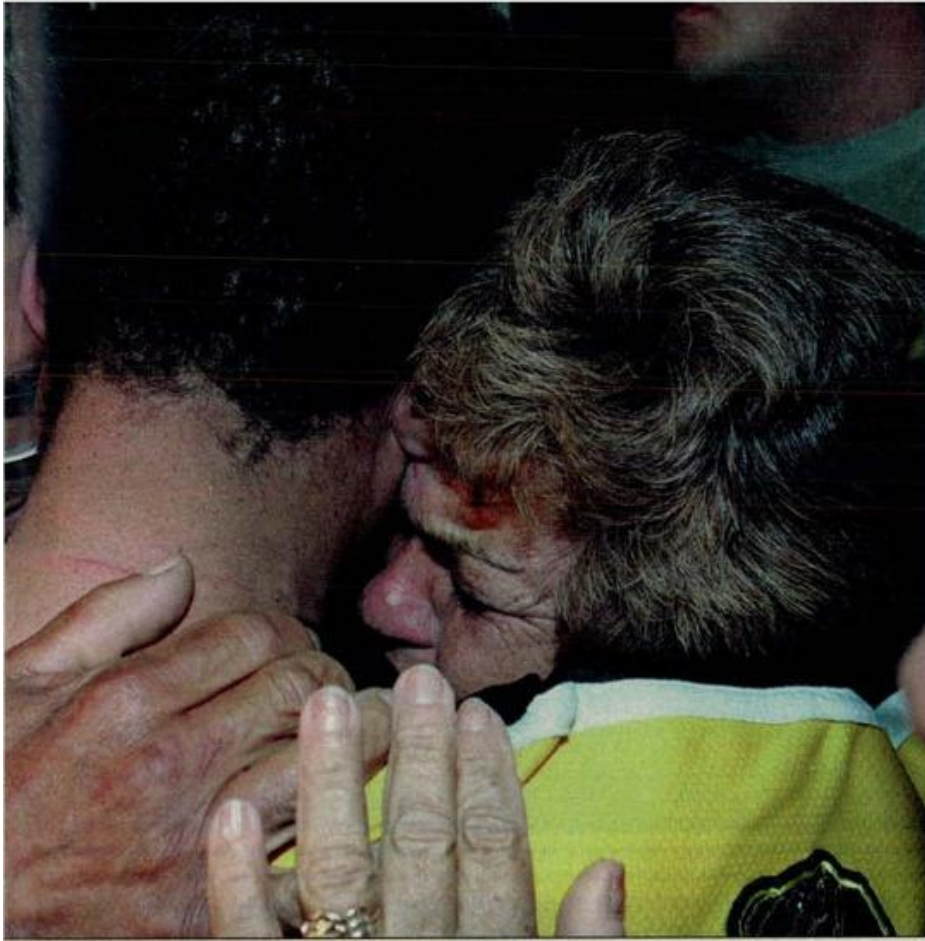
**Charles Manson, Estados Unidos, 1969: sete mortos, entre eles a atriz Sharon Tate**



**Henry Lee Lucas, Estados Unidos, de 1976 a 1983: 140 cadáveres**



**Fortunato Botton Neto, São Paulo, de 1987 a 1989: treze homossexuais**



### O reencontro de Francisco com os pais: choro de criança

mais inteligentes do que a média, e por isso capazes de planejar minuciosamente, ou são menos dotados intelectualmente, e matam como bestas-feras. Após duas horas de conversa com Francisco, a peirita Jane Pacheco Belucci, 38 anos, da Polícia Civil de São Paulo, saiu convencida: "Ele é inteligentíssimo. Tem uma fala mansa que convence".

Convence. Uma de suas vítimas, M.C., de 18 anos, que reconheceu Francisco como o estuprador que a dominou no Parque do Estado depois de convidá-la a posar para fotos, disse na quinta-feira passada, diante de um batalhão de repórteres: "Ele sabe fazer ar de desamparado". Francisco estava com esse ar no primeiro encontro com os pais depois de sua prisão. Quando as luzes das câmeras de televisão se apagaram, logo em seguida à entrevista coletiva, chorou no ombro da mãe e do pai como uma criança. Com as mãos algemadas, passava os braços em torno do pescoço deles enquanto dizia que havia pensado muito na família nas últimas semanas. Maria Helena perguntou baixinho:

— Meu filho, você fez essas coisas todas?

Francisco colocou a cabeça em seu ombro, chorando.

Com reportagem de Laura Capriglione, Cristine Prestes, de Porto Alegre, Angélica Santa Cruz, Samarone Lima e Glenda Mezarobba

FOTOS: MARISE OCHIMIAVICI/CAI; CARLOS RAMALHO/REUTERS; PRESSLUSTROMA

vel e até admirável. Serial killers, como Jeffrey Dahmer e Marcelo de Andrade (leia texto nas págs. 112 e 113), eram assim, acima de qualquer suspeita. De novo, o acusado de ser o "maníaco do parque" encaixase à perfeição nesse modelo. Além das namoradas com doces lembranças dele, Francisco era popular no Parque do Ibirapuera, onde costumava fazer malabarismos sobre patins ao menos uma vez por semana. Craque no esporte, ele pacientemente ensinava aos iniciantes como dar os primeiros pas-

sos sobre rodas. Quando ia visitar os pais, em Guaraci, as crianças costumavam cercá-lo na rua. Era querido e respeitado.

Há outros traços bastante comuns entre os assassinos em série. Um é a existência de traumas sexuais na infância. Francisco diz ter sofrido abusos de uma tia. Outro é a argúcia que manifestam para realizar os crimes. Eles têm de enganar e aperfeiçoam seus métodos vítima após vítima. Observam detalhes, corrigem o que está imperfeito. Situam-se entre dois limites: ou são

passava os braços em torno do pescoço deles enquanto dizia que havia pensado muito na família nas últimas semanas. Maria Helena perguntou baixinho:



**Jeffrey Dahmer, EUA, 1991:** matou dezessete rapazes e comeu seus órgãos



**Marcelo de Andrade, Rio de Janeiro, 1991:** estupro e degola de catorze crianças







**Frederick West, Inglaterra, de 1969 a 1994:** doze mulheres e meninas




**Marc Dutroux, Bélgica, de 1989 a 1996:** violentou seis crianças e matou quatro

## ANEXO F: CAPTURA DE TELA DA REPORTAGEM DO *CORREIO BRAZILIENSE*


**CORREIO BRAZILIENSE** CIDADES    

CIDADES POLÍTICA/BRASIL ECONOMIA MUNDO ESPORTES ENTRETENIMENTO CIÊNCIA/SAÚDE EU,ESTUDANTE CONCURSOS CLASSIFICADOS BLOGS C

Início / Cidades-DF / Serial Killer de Goiânia vai a júri popular e pode responder por 16 mortes


**CULTURA INGLESA. UM MUNDO PELA FRENTE.** SAIBA MAIS 

### Serial Killer de Goiânia vai a júri popular e pode responder por 16 mortes

O vigilante Thiago Henrique Gomes da Rocha é acusado formalmente de 30 

postado em 16/12/2015 18:52 / atualizado em 16/12/2015 19:15  
Bernardo Bittar /


O juiz Jesseir Coelho de Alcântara, titular da 1ª Vara Criminal de Goiânia, marcou para 16 de fevereiro do ano que vem o julgamento do vigilante Thiago Henrique Gomes da Rocha, 27 anos, acusado de matar 30 mulheres na capital goiana e no interior. Ele vai a júri popular, ocasião em que responderá por apenas 16 assassinatos. Thiago foi detido em outubro de 2014. Desde então, tornou-se recordista no recebimento de cartas amorosas no Complexo Penitenciário de Aparecida (GO), de onde recebe, por semana, mais de 15 correspondências de admiradoras. Quando foi preso, o número era quatro vezes maior.



Embora tenha confessado matar 39 mulheres e tenha sido acusado formalmente de tirar a vida de 30, Thiago vai responder, até agora, por apenas 16 homicídios. Segundo Jesseir Coelho, “advogados de defesa contestaram todas as ações na 1ª Vara Criminal, que somam 30 processos. Confirmamos, então, que ele vai responder pelos 16 assassinatos já comprovados”, declarou ao Correio. Ainda de acordo com o magistrado, exames psicológicos foram feitos no suspeito. “Ele tem um transtorno de personalidade, mas isso não justifica os crimes. Agora, está na mãos da sociedade definir o desfecho da história”, acrescentou Alcântara.

Além de matar mulheres — até então, não há provas que ele tenha mantido relações sexuais com as vítimas — Thiago teria tirado a vida de moradores e rua e travestis. A polícia goiana também atribui a ele assaltos e furtos. Após tornar-se protagonista de um dos mais escandalosos casos de mortes em série na capital goiana, o suspeito tentou suicídio, horas depois da prisão, mas se recuperou e hoje passa o dia lendo na cela.

Embora exista uma longa fila de mulheres querendo visitá-lo, ele não demonstra interesse por elas. Um agente penitenciário informou que “ele sequer responde” a correspondência, cujo número pode chegar a 40 por semana. Contudo, nem se ele quisesse, poderia receber as admiradoras. Presidiários só podem ser visitados pela família. A dele, foi poucas vezes.



Thiago Henrique, o serial killer de Goiânia, preso pela Polícia Civil, na Delegacia Estadual de Repressão a Narcóticos

Alto e forte, Thiago Henrique chamou a atenção das mulheres ao ser apresentado à imprensa, sem camisa, em uma delegacia de Goiás. Meses depois, um vídeo de conteúdo homoerótico circulou nas redes sociais e em sites de relacionamento. Na gravação, feita por ele mesmo, o vigilante aparentava estar no chão e fumava, além de usar um objeto sexual. À época, uma das três advogadas de defesa dele, Brunna Moreno de Miranda, informou não querer ver o cliente sendo tratado “como se fosse uma celebridade”.



## ANEXO G: CAPTURA DE TELA DA REPORTAGEM D' O TEMPO

SUPER NOTÍCIA PAMPULHA O TEMPO LIVRE CONCHA GASTRO

O TEMPO



PERFIL

### Serial killer confesso é um sedutor, diz suposta amante

Mulher, que é casada, teria se relacionado com ele por seis meses



PUBLICADO EM 22/10/14 - 04h00

Goiânia. Uma universitária, que preferiu não se identificar, afirma que manteve um relacionamento extraconjugal por seis meses com o vigilante Tiago Henrique Gomes da Rocha, 26, apontado como o autor de 39 assassinatos em Goiânia.

Ela conta que nunca desconfiou das atitudes do motociclista. “Eu só achava estranho ele ser caladão, mas não imaginei que pudesse ser um serial killer. Ele é um sedutor”, disse a mulher, que é casada.

Segundo ela, Tiago sempre foi muito carinhoso e atencioso. A universitária conta que o jeito misterioso do suspeito a atraiu. “O Tiago tem um ponto de interrogação quando a gente olha pra cara dele. Ele é um enigma. Aquele jeito sério. E além de tudo, é bonito”.

Durante as relações sexuais, algumas atitudes do vigilante a intrigavam, mas não a ponto de desconfiar que ele pudesse ser um criminoso. “Não tinham coisas mirabolantes ou diferentes que pudesse detectar que ele era um maníaco. Ele ficava muitas vezes de olho fechado. Eu não entendia, e ele dizia que era por causa da claridade”, relembra. Ainda segundo a universitária, Tiago cobria o rosto dela com os cabelos dela durante o ato.

Para o psicólogo forense Leonardo Faria, que será o responsável por traçar o perfil do suspeito, essa ação durante as relações sexuais pode indicar algum remorso. “O fato de tampar os olhos ou tampar o próprio rosto pode ser um comportamento de repulsa frente a algo que ele fez anteriormente. Se foi um ato sexual, o comportamento de tampar os olhos pode ser um sentimento de culpa, de remorso ou até de arrependimento de ter tido aquele prazer”, explica. O vigilante foi preso na na terça-feira (14) e, de acordo com a polícia, confessou ter matado 39 pessoas desde 2011.

**Lauda.** Nesta terça, os resultados de mais dois exames do Instituto de Criminalística de Goiás apontam que os projéteis encontrados nos corpos de uma mulher e de um homem assassinados neste ano na capital do Estado partiram da arma de Tiago Henrique Gomes da Rocha, 26.

Com essas confirmações, sobe para oito o número de homicídios praticados com a arma apreendida com o vigilante.



Tiago da Rocha é misterioso e caladão, segundo suposta amante

# ANEXO H: CAPTURA DE TELA DA REPORTAGEM DO JORNAL OPÇÃO

## JORNAL OPÇÃO

41 Anos

busque aqui...

24/11/2017

Envie sua sugestão, foto ou vídeo para nossa redação  
62 9 9912-2027

Início Edição da semana Opção Diário Editorial Colunas Bastidores Entrevistas Cultural Reportagens Tocantins Mais

**/ Últimas notícias**

### Entrevista

#### Suposto serial killer se diz "arrepentido" e quer pagar pelo que fez

17/10/2014 18h39 Por Marcelo Gouveia Edição 2049

#### Questionado sobre as motivações que o levou a cometer a série de assassinatos, Tiago Henrique se limitou a dizer que precisa de "tratamento"



Foto: André Costa

Sempre acompanhado de seu advogado, o homem apontado como o serial killer que atuava nas ruas de Goiânia, Tiago Henrique Gomes da Rocha, de 26 anos, afirmou nesta sexta-feira (17/10), em entrevista, que quer pagar pelos crimes que cometeu. O suspeito se disse "arrepentido" e contou que tinha muito medo de ser pego pela polícia. Questionado sobre as motivações que o levaram a cometer a série de assassinatos, Tiago se limitou a dizer que precisa de tratamento.

Na porta da Delegacia Estadual de Repressão a Narcóticos (Denarc), onde o suspeito segue preso, a movimentação foi grande durante todo o dia. Aparentemente tranquilo e sem esboçar reações, o suposto assassino em série foi apresentado à imprensa na tarde de hoje, mas se recusou a falar diante das câmeras.

Em entrevistas individuais, com cada veículo da imprensa, Tiago decidiu se pronunciar em raras ocasiões e na presença de poucos repórteres. Por volta das 15h, o jovem foi recolhido pela polícia para prestar novos depoimentos.

#### Relacionados

- Serial killer diz que teve relações com homens e afirma ter sofrido abuso sexual
- Suposto serial killer matou ao menos 15 mulheres e oito moradores de rua em Goiânia
- Serial killer é funcionário de empresa de vigilância em Goiânia

Em entrevista coletiva na tarde desta sexta-feira, o titular da Delegacia Estadual de Investigação de Homicídios (DIH), Murilo Polati, comentou sobre as possíveis mortes de homossexuais atribuídas a Tiago. Conforme os depoimentos colhidos, o suspeito matou ao menos dois homens por pensar que as vítimas fossem homossexuais.

O jovem Diego Martins Mendes, de 16 anos, foi a primeira vítima de Tiago. Os dois teriam se conhecido na rodoviária e o suspeito convenceu o rapaz a ir a um matagal fazer sexo, mas, chegando ao local, teria matado o jovem esganado. Depois de Diego, Tiago matou outros dois homens: um ex-colega de trabalho e um rapaz ainda não identificado, que mais uma vez o assassino supôs que fosse gay e o esganou.

Integrante da força-tarefa criada para investigar os homicídios em série de mulheres na capital, o delegado do município de Ceres, Alexandre Bruno, confirmou que Tiago disse em depoimento que teria sido vítima de abuso sexual aos 11 anos de idade e que também sofreu bullying na escola por ser "alto e magro demais".

A Polícia Civil deve dar prosseguimento aos interrogatórios neste fim de semana. Na segunda-feira (20), um psicólogo forense irá conversar com o suspeito e traçar um perfil para o suposto assassino em série.

#### Crimes confirmados

No momento da prisão, que ocorreu nessa terça-feira (14), a polícia encontrou com o suspeito uma arma e uma moto preta utilizadas nos crimes. Na quarta-feira (15), a arma foi analisada pela superintendente da Polícia Técnico-Científica de Goiás, Itatiana Pires, que confirmou, durante coletiva de imprensa nessa quinta-feira, o nome de seis jovens que foram assassinadas "efetivamente" por essa arma: Ana Lídia Gomes, 14 anos; Isadora Cândido, 15; Juliana Dias, 22; Rosirene Alberto, 29; Thaynara da Cruz, 13; Thamara Conceição, de 17.

A série de homicídios de mulheres e a polêmica de um suposto serial killer iniciou no dia 19 de janeiro deste ano com a morte de Beatriz Oliveira, de 23 anos, no Setor Nova Suíça. Nos últimos meses, os crimes ganharam repercussão da mídia nacional e internacional e foram descritos como feminicídio.

Assine nosso Feed

/ Facebook

Jornal Opção  
38.832 likes

3 friends like this

/ Assine por Email

Preencha seu email abaixo para receber atualizações diárias de nossos artigos

Nome

Email

Assinar!

TODOS OS DIAS, ÀS 20H30

/ Twitter

Tweets por @jornalopcao

Jornal Opção @jornalopcao  
Câmara rejeita aumento de limite para compras em free shops - goo.gl/JRf7jG

DUTY FREE Câmara rejeita aumento de ...  
Parecer da Comissão de Fin...  
jornalopcao.com.br

Jornal Opção @jornalopcao  
Cantor gospel se apresenta em terreiro de candomblé e revolta fãs - goo.gl/yPHEL

Deixe um comentário

# ANEXO I: CAPTURA DE TELA DA REPORTAGEM DO JORNAL O POPULAR (1)

JC | Classi | Clube O Popular | Jornal Daqui | Jornal do Tocantins | Ludovica

**O Popular** | 62 99995 2795 | BUSCAR | ENTRAR | ANUNCIE AQUI | ASSINE JÁ R\$0,19 POR DIA

CAPA | POLÍTICA | ECONOMIA | MUNDO | CIDADES | ESPORTE | MAGAZINE | OPINIÃO | ESPECIAIS | INFOMERCIAL | VÍDEOS | ÁUDIO | DIGITAL

CIDADES

## Preso conta por telefone clima de animosidade contra serial killer

28/10/2014 - 16:51



Redação

- WhatsApp
- Email
- Facebook
- Twitter
- LinkedIn



Em interrogatório, Tiago confessa a morte de Ana Maria (Foto: Wildes Barbosa)

Embora o uso de aparelhos celulares dentro de presídios seja proibido pelos presos, O POPULAR conseguiu ontem entrevistar por telefone um detento da Penitenciária Odenir Guimarães (POG), que relatou o clima de animosidade contra Tiago Henrique Gomes da Rocha, 26 anos, acusado de cometer mortes em série em Goiânia e autor confesso de pelo menos 29 crimes. **"Ele não pode cair aqui dentro. Se cair, vai ser morto"**, alertou o preso.

Tiago está atualmente em regime de isolamento, recluso em uma das celas do Núcleo de Custódia, ala do complexo prisional considerada de segurança máxima. Ele tem vigilância em período integral e seu banho de sol é individual, separado de outros presos. Um esquema especial foi montado também para garantir a segurança da visita, que será agendada e assistida, diferentemente do que ocorre com os demais detentos.

Um agente prisional contou ao POPULAR que a insatisfação entre os detentos começou a se acirrar desde a transferência dele para o Complexo Prisional. "Parecia que estava chegando uma autoridade, com aquela afobação toda da imprensa", observou o agente. "Tem muitos detentos que gritam que estão com o leite, mas aguardando o cereal", pontuou, referindo-se a uma ironia dos detentos para fazer analogia ao suposto serial. O preso do regime fechado ouvido pelo POPULAR disse ainda que Tiago corre o risco de ser assassinado, sobretudo, pelos tipos de vítimas que ele teria feito. Dentro do presídio, existem regras de convívio estabelecidas para a sobrevivência entre eles.

A ordem interna na Secretaria de Estado da Administração Penitenciária e Justiça (Sapejus) é não comentar, tampouco repassar informações sobre o caso. Mas a reportagem apurou que a cela de Tiago Henrique fica perto de outras que abrigam criminosos envolvidos em casos de grande repercussão. Entre eles, estão o traficante internacional de drogas Leonardo Dias Mendonça, o também traficante Marcelo Gomes de Oliveira, o Zói Verde, apontado como principal fornecedor de drogas aos grandes traficantes de cocaína de Goiás e do Distrito Federal; o estudante Carlos Eduardo Sundfeld Nunes, o Cadu, assassino confesso do cartunista Glauco Vilas Boas, e o ladrão de veículos André Daher Elias.

**Navegue pelo assunto:**

- Cidades
- Tiago Henrique Gomes da Rocha
- Penitenciária Odenir Guimarães
- Goiânia



Continue lendo	Mais lidas
1	Preso conta por telefone clima de animosidade contra serial killer
2	Serial killer enfrenta júri por homicídio duplamente qualificado em
3	Serial killer enfrenta novo júri pela morte de morador de rua no Setor
4	Granada, explosivos caseiros e 600 munições são encontrados em presídio,
5	Três detentos teriam ficado feridos em princípio de rebelião na POG em

## ANEXO J: CAPTURA DE TELA DA REPORTAGEM DO JORNAL O POPULAR (2)



Redação



**CIDADES**

### Tiago é ouvido na Justiça em processo em único caso com vítima sobrevivente

Serial killer abordou a vítima e apontou-lhe uma arma e efetuou um disparo contra ela atingindo o seu pescoço, mas ela sobreviveu

10/05/2016 - 09:45



(Foto: Wildes Barbosa)

O serial killer Tiago Henrique Gomes da Rocha será ouvido pelo juiz Jesseir Coelho de Alcântara na 1ª Vara Criminal em Goiânia, na manhã desta terça-feira (10). O vigilante é acusado de ter tentado matar Euripa dos Reis Soares, por motivo torpe, em 19 de julho de 2014. Euripa é a única vítima viva.

Segundo a denúncia, por volta das 23h40, nas imediações do Córrego Cascavel e da Feira do Chopp, no Setor Aeroviário, em Goiânia, Thiago viu Euripa Soares e sua amiga Adriana Bandeira Espinola Goes desembarcarem de um ônibus do Eixo Anhanguera e decidiu se aproximar das duas.

Assim que desceu de sua motocicleta, Thiago surpreendeu a vítima e anunciou um roubo como pretexto para a abordagem. Enquanto Euripa Soares pegava seu aparelho de celular para lhe entregar, ele apontou-lhe uma arma de fogo e efetuou de imediato um disparo contra ela, atingindo o seu pescoço. Euripa Soares conseguiu correr alguns metros, mas caiu. Em seguida, o acusado fugiu do local.

#### Mais um julgamento

Na quarta-feira (11), Tiago será julgado novamente, desta vez pelo homicídio de Mauro Ferreira Nunes, por motivo torpe e com emprego de recurso que impossibilitou a defesa da vítima.

O crime ocorreu no dia 28 de fevereiro de 2014, na Avenida Neder Meyer, na Vila Canaã, dentro do estabelecimento Eskema Imagens. A vítima estava no estabelecimento quando foi abordado pelo suspeito do crime, que parou sua moto na porta da loja e entrou, anunciando um assalto. Mauro Ferreira não esboçou reação, mas foi atingido com um tiro no peito.

O julgamento será presidido pelo juiz Eduardo Pio Mascarenhas e terá a participação do promotor de Justiça Rodrigo Félix Bueno, representando o Ministério Público do Estado de Goiás, e do advogado Herick Pereira de Souza.

#### Navegue pelo assunto:

[Cidades](#) | [Serial Killer](#) | [Tiago Henrique Gomes da Rocha](#) | [Tentativa de Homicídio](#) | [Goiânia](#) | [Tiro](#)



**HDI**  
Seguros

Continue lendo

Mais lidas

- 1 Tiago é ouvido na Justiça em processo em único caso com vítima sobrevivente
- 2 Serial killer enfrenta júri por homicídio duplamente qualificado em
- 3 Serial killer enfrenta novo júri pela morte de morador de rua no Setor
- 4 Inocentado mesmo com confissão
- 5 "Ele ria com sarcasmo ao confessar os crimes"