



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

## O ROSTO DO “INIMIGO PÚBLICO”: COMPOSIÇÕES DE HISTÓRIA E MEMÓRIA NO DISCURSO FÍLMICO

Cecília Barros-Cairo  
(UESB)

Nilton Milanez\*\*  
(UESB)

### RESUMO

Este trabalho propõe a investigação dos processos de constituição do rosto criminoso no cinema, considerando a memória das imagens e os saberes produzidos pelo discurso fílmico como compositores de uma trama enredada na configuração de um sujeito comprometido historicamente com a desordem jurídica e social. Entendemos ser importante observar o rosto criminoso no dispositivo fílmico como acontecimento em uma rede de práticas discursivas que, em um conjunto de regras históricas determinadas no tempo e no espaço, definem e possibilitam que a cristalização desse sujeito como irregular torne-se reconhecível desde a tela do cinema até as relações sociais entre as quais todos nós existimos. Nesta presente análise apresentaremos a discussão a partir do filme *Inimigos públicos* (2009) e tomaremos como referências teóricas os trabalhos de Michel Foucault, Jean Jacques-Courtine, Gilles Deleuze e Félix Guattari, além de alguns aspectos das teorias do cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rostidade criminoso. Discurso fílmico. Memória.

---

· Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB. Pesquisadora do LABEDISCO/CNPq/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. Bolsista FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. E-mail: [ceciliabarroscairo@gmail.com](mailto:ceciliabarroscairo@gmail.com).

\*\* Pós-doutor (PDE/CNPq) em Discurso, Corpo e Cinema na Sorbonne Nouvelle, Paris III. Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Coordenador do LABEDISCO/CNPq/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. E-mail: [nilton.milanez@gmail.com](mailto:nilton.milanez@gmail.com).



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

## INTRODUÇÃO

Propomos neste presente trabalho a investigação dos processos de constituição do rosto criminoso no cinema, considerando a memória das imagens e os saberes produzidos pelo discurso fílmico como compositores de uma trama enredada na configuração de um sujeito comprometido historicamente com a desordem jurídica e social. Entendemos ser importante observar o rosto criminoso no cinema como acontecimento em uma rede de práticas discursivas que, em um conjunto de regras históricas determinadas no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2009), definem e possibilitam que a cristalização desse sujeito como irregular se torne reconhecível desde a tela do cinema até as relações sociais entre as quais todos nós existimos. A fim de tornar possível essa pesquisa, tomamos como suporte para análise o filme *Inimigos públicos* (2009), dirigido por Michael Mann, e cujo roteiro tematiza a busca policial por lendários criminosos, entre eles o gangster John Dillinger, famoso ladrão de bancos que viveu nos Estados Unidos do período da Grande Depressão. Sobre a seleção deste filme, afirmamos ser um ponto importante a possibilidade de nele reconhecer a retomada histórica de uma nova crise econômica nos Estados Unidos deflagrada nos anos 2000, antes vivida na década de 1930. É indispensável relevar que é o personagem central de *Inimigos públicos*, baseado na vida real e transgressora de John Dillinger, que traz à tona, por meio do cinema, uma circunstância vivida na Grande Depressão pela sociedade norte-americana e então revivida, evidenciando na atualidade um momento onde um Estado corporativo e policial pretende-se cada vez mais firmado e poderoso por meio do investimento no controle e na segurança da população.

Como referência teórico-literária para fundamentar essa investida, recorreremos, em especial, ao pensamento Michel Foucault, porque entendemos que sua obra produziu uma história dos diferentes modos de constituição dos sujeitos



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

em nossa cultura e esclareceu como essas subjetividades são orientadas por saberes e poderes. São de grande relevância para essa pesquisa os estudos que compreendem a memória enquanto composta por redes e trajetos que atualizam discursos e práticas historicamente constituídos, sob uma perspectiva que abre vias de associação no presente. Para essa articulação com os aspectos da memória, entendemos serem importantes, como fazendo parte das discussões foucaultianas, os percursos teóricos feitos por Jean-Jacques Courtine que resultaram no conceito de intericonicidade – a ser compreendida como memória das imagens. Além das questões em torno do sujeito em uma história descontínua, dos saberes que o constituem e das memórias que o atravessam, tomamos como base para a compreensão do rosto criminoso no cinema a noção do rostidade dos teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari, segundo os quais existe, histórica e socialmente, uma máquina de produção de rostos que abriga o jogo de dois eixos fundamentais – o de significância e o de subjetivação – eixos esses que fazem e dão a ver quem somos diante dos outros e de nós mesmos. Por fim, não podemos deixar de apontar que as teorias do cinema e do audiovisual são de importantíssima contribuição para a análise das materialidades no discurso fílmico tal como apresentaremos a seguir.

A partir desses enlaces teóricos, tomamos o rosto do criminoso como discurso subjetivado e corporificado no (e pelo) cinema para entender sua constituição perpassada por memórias e práticas que instauram o seu regime de existência enquanto acontecimento histórico de desordem jurídica tão pretérito quanto atual. É considerando os recursos materiais do cinema que nos propomos à compreensão do “inimigo público” nos cercando de imagens em movimento que, ao mesmo tempo em que contam uma história, também produzem a história de quem somos hoje.

Seguindo o convite de Michel Foucault em “A verdade e as formas jurídicas”, observamos o rosto criminoso em *Inimigos públicos* entendendo a constituição



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

desse sujeito como uma que não é dada definitivamente, mas que se constitui no interior mesmo da história. Esse é um sujeito “que é a cada instante fundado e refundado” historicamente (FOUCAULT, 2001, p. 9). Considerando que as práticas sociais engendram domínios de saber que fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas e novos sujeitos, tomamos a materialidade fílmica como uma dessas práticas que dão a ver a irrupção de um acontecimento que, em sua volta, traz como componente um discurso *já dito jamais dito*. A pergunta foucaultiana que fazemos, então, é: por que John Dillinger figura como personagem central em um filme norte-americano de grande circulação, e não um outro criminoso em seu lugar? Entendendo que o enunciado enquanto acontecimento

(...) abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória (...) e está aberto à repetição, à transformação, à reativação, (...) está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem (FOUCAULT, 2009, p. 31),

observamos que na narrativa fílmica de *Inimigos públicos*, o gângster Dillinger retoma questões políticas, econômicas e sociais relacionadas à insegurança e à instabilidade vividas pelos Estados Unidos. Se entre os anos 1929 e os anos que se seguiram até a Segunda Guerra, a Grande Depressão formou um cenário de queda e quebra econômica dos Estados Unidos, desde o início dos anos 2000, uma outra grande crise vivida pelo país é alarmada por todos os cantos do mundo. Este fato, sentido pela população mundial nos impactos inflacionais em cada território diante do controle exercido pela grande economia norte-americana em declínio, fez-se material e onitemporal nas mídias jornalísticas – impressas e televisivas, em livros especializados e nas redes sociais. Mas, insistentemente, devemos perguntar: e no cinema, por que esse discurso, que nessa materialidade poderia passar sutil e discreto, aparece?



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

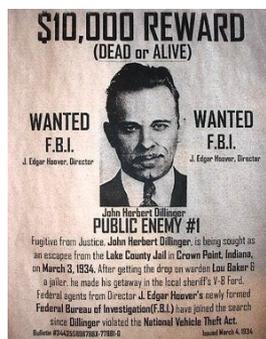
28 a 30 de agosto de 2013

Faz-se necessário argumentar que a crise de 1929, como aparece no filme, é posta em segundo plano para deixar evidente algo mais importante para um Estado que se pretende forte e íntegro: a manutenção da ordem social. Embora a crise econômica assole os Estados Unidos, no filme, a busca implacável da polícia por um criminoso assaltante de bancos mobiliza todo o país para manter sob algum controle a sua ordem e a sua segurança. Não podemos não associar essa busca pelo criminoso narrada no filme ao momento vivido, em especial nos anos 2000, pela organização policial estadunidense, estendida ao mundo inteiro, na caça ao grande terrorista Osama Bin Laden. Esse não é um mero deslocamento crítico-político do enredo do filme nem mesmo do panorama norte-americano, mas um questionamento do enunciado tal como ele é descrito para dar a ver a singularidade desse acontecimento em uma história entendida como descontínua, “que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo” (FOUCAULT, 2009, p. 138).



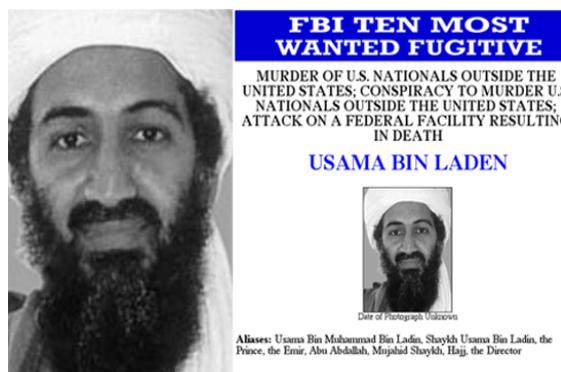
O rosto de John Dillinger, procurado nos anos 1930 pela polícia norte-americana e estampado e distribuído, na ocasião, em folhetos pelas cidades, agora está colorido nas telas de cinema espalhadas por todo o mundo. O “inimigo público número 1” não pertence mais só aos EUA, mas assombra a todos que a ele conhecem. A história revelada pelo rosto de John Dillinger é uma possessão de

outras histórias que constituem o sujeito comprometido com a desordem jurídica e social. E é a ele que devemos, enquanto espécie de polícia social, deter, à medida que o categorizamos e o enclausuramos em um campo de memória da irregularidade, cuja aproximação entre os enunciados forma um feixe de relações que constitui um sistema de saberes sobre os sujeitos (FOUCAULT, 2009, p. 66).



Apresentamos, ao lado, como a composição do rosto criminoso de John Dillinger no cartaz de procurado veiculado pelo FBI na década de 1930, e no cinema, em 2009, traz, em um deslocamento de discurso e materialidade distantes e diferentes, aponta grande regularidade e repetição. É certo que não podemos desconsiderar a busca intencional da semelhança dos traços e expressões proposta pela cinematografia, no entanto, é preciso compreender a importância da história do rosto na constituição dos sujeitos. Na composição do corpo biológico do ser humano, observamos que o rosto ocupa a função de identificação. Historicamente, de uma articulação necessária entre o sujeito, a linguagem e o seu rosto, instituiu-se a necessidade de um *individualismo de costumes* que transformou significativamente a identidade individual, delimitando o que era da ordem do individual e do privado (ARIÈS & CHARTIER, 2009). Assim, a noção de indivíduo passou a não se dissociar do seu rosto, que expressa e traduz no corpo a sua subjetividade.

Partindo da análise de tratados de fisiognomonia, manuais de retórica, de metoscopia (método medieval de leitura da alma através do rosto), livros sobre a civilidade e as artes da conversação, Courtine e Haroche em *História do Rosto* vasculham as continuidades e descontinuidades presentes na história da expressividade do rosto e de suas implicações para a percepção de si mesmo, por parte do sujeito, e para a percepção do sujeito em relação ao outro, o que afeta as relações sociais. A importância da abordagem histórica de enunciados que se repetem e se reiteram em torno da afirmação de que “pelo rosto, o indivíduo se exprime” reside na observação da relação entre o sujeito, a linguagem e o rosto (COURTINE & HAROCHE, 1994, p. 10). No retrato do procurado John Dillinger original e do representado no cinema, percebemos que a expressividade do rosto faz repetir o lugar que esse sujeito ocupa nas práticas jurídico-discursivas de modo que a atenção dispensada à caracterização dos seus signos faciais pode fazer compreender aquilo que o criminoso tem de mais particular, como se pelo conhecimento de suas expressões se pudesse atingir o que o sujeito realmente é: um contraventor da ordem social que todos devem (re)conhecer, categorizar e demarcar na memória da ilegalidade.



Acerca dessa condição da memória da ilegalidade, falávamos anteriormente sobre a retomada do lugar do “inimigo público” que o filme promove no período de



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

sua produção. Se na crise de 1929 o ladrão de bancos aterrorizava a segurança da economia e da sociedade norte-americana, é possível associar essa ameaça, na atual conjuntura, ao combate ao maior terrorista dos últimos tempos, Osama Bin Laden, cuja fronte estampada e procurada em todo o mundo dá a ver a repetição da constituição histórica desse rosto criminoso, tal como podemos observar em um cartaz veiculado pelo FBI onde ele aparece como um dos dez homens mais procurados. Notamos que a memória é ativada pela prática policial na busca por criminosos, historicamente construída e orientada por formas jurídico-discursivas, mas também pela associação imagética da materialidade tal como aparece, com centralização do rosto de maneira que todos podemos (re)elaborar, em mínimos detalhes, a identificação do sujeito ilegal. Nesse sentido, Courtine, a partir de seus trabalhos acerca da *memória discursiva* (2006, 2009) nos fala das formas de discurso reportado, cuja materialização se dá por meio das (re)citações e das relações com o texto primeiro. O autor se refere à discussão foucaultiana, na qual um texto diz *pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito*, repetindo *incansavelmente aquilo que, entretanto, não havia jamais sido dito* (FOUCAULT, 2000, p. 25). A *repetição disfarçada* (FOUCAULT, 2000, p. 25) que é a marca das imagens em movimento colocadas em rede, possibilita-nos compreender tanto a imagem do Bin Laden veiculada pelo FBI, quanto o Dillinger rerepresentado no cinema pelo Johnny Depp em 2009 quanto no folheto do gângster ladrão de bancos na década de 1930 nos EUA, em um quadro amplo das imagens, acionando o que conhecemos por intericonicidade, considerando que “toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens”(COURTINE apud MILANEZ, 2006, p. 168). Observemos, a seguir, como no discurso fílmico, a partir das técnicas cinematográficas, essa constituição histórica do rosto criminoso pode ser entendida na descontinuidade do tempo da expressão facial, de um signo corporal



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

e espacial, que torna reconhecível a subjetividade desse sujeito da desordem jurídica e social.

Partindo do fato de haver laços históricos e discursivos que unem os diferentes momentos de constituição do sujeito criminoso, observamos inúmeros lugares que, na linha das dispersões históricas, (re)constroem marcas sociais subjetivas que promovem (re)aparecimentos de cadeias discursivas em recriações cotidianas. O que notamos é que, no cinema, o rosto criminoso é revelado como um mapa subjetivo da ilegalidade. Segundo propõem Deleuze e Guattari (1996), existiria uma máquina de rostidade que interpela os sujeitos, os define, os enquadra, através de um jogo de dois eixos fundamentais: o de significância e o de subjetivação. Os autores utilizam como metáforas analíticas as perspectivas de um “muro branco” para a significância, e a de um “buraco negro” para a subjetivação. Ao passo que o primeiro se apresenta enquanto superfície lisa onde se inscreve e ricocheteia o significado, o segundo é uma larga alameda onde não há organização e controle. Enquanto um reflete as redundâncias de uma razão compartilhada, o outro seria um mergulho no calabouço obscuro das paixões (DELEUZE & GUATTARI, 1996). Há, para tanto, uma semiótica mista, onde enxerga-se a montagem de um sistema muro branco – buraco negro em uma dupla via de significação-subjetivação, onde aparece o rosto que não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. “Uma criança, uma mulher uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 32). A máquina abstrata seleciona e julga se o rosto passa ou não passa, se é aceito ou não a partir de elementos que identificam e auxiliam no juízo. Neste lugar, podemos perceber as nuances da produção cinematográfica, haja vista que é o cinema também um elemento que compõe discursivamente a construção histórica dos sujeitos, sendo um dispositivo importante na construção de rostos e/ou na



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

reafirmação de condições históricas de rostidade. Entendemos, nessa composição que esquadrinha aquele sujeito que pode e o que não pode, aquele que diz e o que não diz, que o rosto criminoso é um não autorizado nos parâmetros da normalidade e da regularidade sociais.

O rosto do criminoso em *Inimigos públicos* é subjetivado à medida que se associa ao crime, tornando-se singular, mesmo na pertença a um grupo bem definido: aquele que é, na história e na memória, concernente à desordem jurídica e social. Assim, o assassino é condicionado ao ergástulo social composto na subjetividade compartilhada, em razão dos pactos sociais que infringiu, e ao rompimento das fronteiras da legalidade e da moralidade. Há, aí, uma conexão linguagem-rosto: linguagem indexada sobre os traços do rosto subjetivados histórica e socialmente, compondo os traços de rostidade (DELEUZE & GUATTARI, 1996). Pensando a produção cinematográfica, compreendemos que antes do rosto existe uma “máquina abstrata de rostidade” que agencia o muro branco – como os grandes planos do rosto no cinema, e o buraco negro, que é como os olhos, o olhar desse rosto em *close* no cinema. Sendo assim, o muro branco é uma superfície de inscrição, enquanto o buraco negro reenvia para um processo de subjetivação. A irrupção desse acontecimento no cinema – o rosto do criminoso – permite que esse rosto exista, seja conhecido, tome forma e seja retomado pela inscrição promovida no muro branco do cinema.



No *dispositivo* cinematográfico, entendido como os suportes de produção da imagem em movimento que servem à difusão e circulação de saberes sobre um determinado sujeito (AUMONT, 2002), entendemos que as técnicas fílmicas determinam o rosto do “inimigo público” corporificado e espacializado através de percursos realizados pela câmera, tais como o enquadramento, que delinea o muro branco que subjetiva esse “inimigo público”. Tomando o movimento de câmera em uma sequência fílmica até que haja o foco no enquadramento do rosto, observamos haver uma equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre o olho do produtor e o olho do espectador, onde acontece a assimilação de um ao outro e onde a constituição da imagem em movimento pode subjetivar o rosto criminoso de John Dillinger.





ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

Na sequência fílmica de uma cena em que os criminosos assaltam um banco, evidenciada ao lado nos fotogramas capturados, observamos que as técnicas de movimento da câmera e enquadramento dos corpos e do espaço antecipam o aparecimento do rosto de John Dillinger – que só se dá no momento final da sequência. Nessa antecipação, no entanto, o rosto já começa a ser compreendido desde o princípio da cena, com a entrada do bando no banco, com a caracterização do vestuário (visto em cenas anteriores), a retirada das armas dos bolsos dos casacos, todos esses aspectos encadeados para a projeção culminante, na significação do muro branco, da subjetividade do criminoso no *close* final da cena. Entendendo que o cinema torna o visível, enunciável, e então é permitido falar do que aparece ao mesmo tempo em que se destaca o que já é conhecido (FOUCAULT, 2009). Assim, observamos que o aparecimento do rosto de John Dillinger no enquadramento traz à tona sinais de um rosto inimigo já conhecido que toma a dimensão para além do aparato fisiognomônico de identificação: não é o rosto, por si, mas o corpo e o espaço que o tornam reconhecível. Neste sentido, os gestos corporais só adquirem significado, só significariam o crime e o criminoso porque seu próprio corpo forma um rosto.

Os movimentos e traços corporais, além do espaço em que se compõem, são como imagens de um rosto que a eles doa sentido e cujo sentido também fornece a sua própria materialidade. Entendemos, assim, que o olhar do dispositivo cinematográfico marca uma posição do sujeito em foco e o constrói histórica e socialmente a partir da captura as imagens dos corpos que estão materializadas na película que recebe cortes e edições, encadeamentos e montagens (MILANEZ, 2011), que por suas vezes, propiciam uma nova materialidade para se olhar.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

## CONCLUSÕES

Considerando que nos compomos como sujeitos a partir de práticas e panoramas históricos, sociais e discursivos, entendemos que à medida que a memória social é (re)ativada pela composição de um dado corpo no cinema (neste caso, o rosto do criminoso), a circulação em larga escala de uma dada materialidade possibilita que reconheçamos, categorizemos e, enfim, compreendamos um sujeito em um determinado lugar por meio das produções de saberes que se articulam, social e historicamente.

Sustentamos a ideia de que, no cinema, a projeção do rosto criminoso acontece em quadros que se repetem nas imagens em movimento e faz eclodir memórias que deixam evidentes as formas de judicialização do sujeito da desordem que as sociedades de controle se põem a gerir, confiscar e capitalizar. Temos assim, por meio do discurso fílmico, mais uma forma de tornar evidentes as relações de poder e saber sobre os sujeitos, em que a produção de modos de subjetivação faz entender o crime, classifica o criminoso e delimita que ordem social deve ser produzida em um determinado contexto e período histórico. Nesse contexto, entendemos que o cinema enquanto prática cujos percursos históricos e discursivos subjetivam os homens trabalha, incessantemente, na produção social de rostos. Tal forma de ver o rosto no cinema, acreditamos, pode ordenar uma “atualidade de saber”(FOUCAULT, 2000, p. 5) que construirá sentidos para uma narrativa sobre a forma de vermos e sermos vistos enquanto sujeitos. A partir disso, podemos problematizar o modo como agimos e pensamos tanto em relação ao sujeito na projeção fílmica quanto em relação a nós mesmos na *vida real* (FOUCAULT, 2004). Assim, nos arriscamos a pensar que a imagem em movimento move efeitos de sentido nas discursividades materializadas como produções de verdades no sujeito que enuncia, naquele que é enunciado e no que se põe diante



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

desse acontecimento enquanto receptor e agente no processo de reelaborar o que lhe é e como lhe é apresentado.

## REFERÊNCIAS

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

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)**. Lisboa: Editora Teorema, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Volume 3. Rio de Janeiro: Editora 4, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

\_\_\_\_\_. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

\_\_\_\_\_. **A hermenêutica do sujeito**. Curso do Collège de France, 1981-1982. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

MILANEZ, Nilton. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, Pedro (org.) **Estudos do texto e do Discurso**. Mapeando Conceitos e Métodos: São Carlos: Claraluz, 2006, p. 153-179.

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