

A Estética do Crime

Bruno Rotta Almeida¹

Resumo: *Este texto apresenta algumas linhas sobre a estética do crime. Aponta, em um primeiro momento, o contexto filosófico a respeito da estética, a partir de leituras em Kant e Lyotard. A seguir, apresenta um esboço do conceito de estética do crime por meio da obra de Michel Foucault. Após, demonstra algumas reflexões relacionadas aos fundamentos para se pensar uma estética do crime experimentada.*

Palavras-chave: *Estética; Crime; Estética do Crime.*

Introdução

Pretendemos, neste trabalho, delinear breves caracteres para se pensar uma estética do crime. A leitura do artigo intitulado *The Aesthetics of Crime*,² de Michelle Brown, apresentou-nos um produtivo espaço de reflexão sobre essa temática. Nesse texto, a autora se pergunta o que uma estética do crime poderia contribuir para os limites e as possibilidades da criminologia. As considerações do crime são colocadas, por ela, de um modo mais amplo, sendo articuladas com a filosofia da arte e representações relacionadas à subjetividade e às noções de transgressão e transcendência. No entanto, almejamos aprofundar o estudo da autora e traçarmos as estruturas que pensamos estar relacionadas na base da compreensão a respeito da estética do crime. Para tanto, em um primeiro momento, estudamos a conjuntura filosófica ao redor da estética. A seguir, em uma perspectiva histórico-ideológica, porém sem se afastar da filosofia, realizamos um esboço da estética do crime a partir

¹ Doutorando e Mestre em Ciências Criminais (PUCRS)
Pesquisador do Grupo de Iniciação à Pesquisa (Faculdade de Direito/UFPel)

² BROWN, Michelle. *The Aesthetics of Crime*. In: Arrigo, Bruce A.; Williams, Christopher R. (orgs.). *Philosophy, Crime and Criminology*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

de Michel Foucault. Após, apresentamos as bases experimentais para essa pretendida estética.

1. Uma estética por meio do sublime

A autora Michelle Brown distribui seu ensaio a partir de um conceito ligado à arte, e relacionado a um entendimento da experiência humana entre percepções e representações. Para ela, Kant é quem marca o desdobramento modernista da ideia de estética e, por conseguinte, dos sentimentos de *belo* e *sublime*.

Segundo Kant, em *Crítica da Razão Pura*, a sensibilidade é a capacidade de obter representações da nossa afetação em relação a objetos, sendo a estética transcendental a ciência que compreende os princípios da sensibilidade.³ Kant, assim, destaca-se pelo enfoque na análise da experiência estética subjetiva e nas relações que esta produzirá com a sensibilidade, o conhecimento e a razão prática.

No entanto, conforme entende Edgar Roberto Kirchof,⁴ Kant parece abandonar, em *Crítica do Juízo*, de 1790, sua concepção de estética transcendental, passando a tratar a estética a partir do sentimento de prazer, relativo ao juízo de gosto. Assim, o elemento *a priori*, no contexto do juízo de gosto, é o sentimento de prazer relacionado à representação de um objeto. Kant investiga, segundo Kathrin Rosenfield,⁵ o estatuto da experiência estética, entendido como o prazer subjetivo, no sistema das demais faculdades do ânimo, tentando demonstrar a função que a imaginação preenche na atividade do entendimento quando da seleção das percepções sensíveis. Assim, a imaginação participa autonomamente da própria atividade racional. A noção de estética irá apresentar, dessa forma, uma infinidade de conceitos dos quais o entendimento não conseguirá dar conta.

³ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Lucimar A. Coghi Anselmi; Fulvio Lubisco. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 32.

⁴ KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Lagre: EDIPUCRS, 2003, p. 87ss.

⁵ ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 27ss.

Em um texto publicado no ano de 1764, Kant aponta a emergência de um sentimento mais refinado, diferenciando o *sublime do belo*:

O sentimento refinado é sobretudo de dupla espécie: o sentimento de sublime e do belo. A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras bem diferentes. A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elisio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que porém é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nos com a devida intensidade, precisamos ter um *sentimento do sublime*; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um *sentimento do belo*.⁶

No belo, não se trata de saber se o objeto é bom, pois o agrado produzido pelo belo independe de todo interesse sensível ou racional ligado ao objeto. Por outro lado, no sublime, na forma superior do desprazer, o sentimento depende da razão. Daí que, em face do sublime constata-se a incapacidade de abarcá-lo numa representação, o que suscita um desprazer. O sublime refere-se, então, ao incomensurável, à potência desmedida, tudo aquilo que nos ultrapassa em termos de força ou de extensão. O sublime, ao contrário do belo, é, portanto, uma experiência dependente de uma deformidade específica, isto é, de uma incapacidade precisa para compreender e articular a experiência que está ocorrendo.⁷

Em *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant denomina sublime como aquilo que é absolutamente grande: “absolutamente grande como grande acima de toda a

⁶ KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas/SP: Papirus, 1993, p. 21.

⁷ BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 226.

comparação”.⁸ A natureza, por exemplo, é dinamicamente sublime, representada como algo que suscita medo. No entanto, a sublimidade não está disposta em nenhuma coisa da natureza, mas em nosso ânimo. Assim, para Kant, “tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças, chama-se então (conquanto impropriamente) sublime”⁹ O sublime, portanto, consiste na relação entre o sensível e a representação da natureza, naquilo que estamos aptos a ajuizar sobre o *imenso*.

O sublime localiza-se, dessa forma, na natureza. É observado em espaços romantizados, como oceanos, tempestades, montanhas, abismos. Para Kant, “grandes carvalhos e sombras isoladas num bosque sagrado são *sublimes*; tapetes de flores, pequenas cercas de arbusto e árvores talhadas em figura são belos. A noite é *sublime*, o dia, *belo*. (...) O sublime *comove* [rührt], o belo *estimula* [reizt].”¹⁰ No entanto, o sublime, por sua vez, possui outro feitio. Seu sentimento é acompanhado, às vezes, de determinado assombro ou também de melancolia. Em alguns casos, é compartilhado apenas de uma calma admiração e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime. Kant, então, classifica o sublime como terrível, nobre e magnífico, respectivamente.

É necessário, ainda, que o sublime seja sempre grande. A comoção do sublime é em regra mais poderosa que a do belo.¹¹ Decorre de certa falta de capacidade para articular e compreender a magnitude e o âmbito do que se está a presenciar. Tais aspectos da natureza somente podem ser experimentados e nunca adequadamente descritos. Para Brown, nós estamos confundidos, mudos, aterrados, não na natureza, *mas às nossas próprias incapacidades para processar o que*

⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2012, p. 93.

⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade...*, p. 113.

¹⁰ KANT, Emmanuel. *Observações sobre...*, p. 22.

¹¹ KANT, Emmanuel. *Observações sobre...*, p. 25.

estamos, de fato, presenciando. E o sublime, como crime, está centrado sobre os limites da representação.¹²

A referida autora¹³ apresenta uma crítica pós-modernista, a qual deixa, porém, esse aspecto do sublime de Kant relativamente intacto. A noção pós-moderna de sublime de Lyotard aponta na direção de que não é mais um sentido do espaço entre compreensão humana e os desastres (fenômenos) absolutos da natureza, mas sim um fracasso interminável na representação. Assim, o sublime pós-moderno é um modo ético onde nós confrontamos a condição humana e seus limites num contexto agora mais complexo e móvel do que nunca.

Para Lyotard, a respeito da capacidade de apreciar o belo e o sublime, “não se trata de duas faculdades de julgar, mas de dois poderes que a faculdade de julgar tem de apreciar esteticamente e que procede de modo divergente. Os dois sentimentos, o do belo e o do sublime, pertencem bem à mesma grande família, a da reflexão estética, mas não à mesma variedade nessa família.”¹⁴ Lyotard afirma que a relação entre o pensamento como objeto apresentado desequilibra-se dentro do sentimento do sublime. Para ele, aquém ou além das qualidades formais que induzem a qualidade do gosto, o pensamento por meio do sublime só trata, dentro da natureza, das qualidades capazes de sugerir uma grandeza ou uma força que excede seu poder de apresentação. Assim, essa impotência torna o pensamento surdo ou cego à beleza natural. Pode fazer, ainda, determinado uso da natureza, porém esse uso é um abuso, uma violência. Assim, o pensamento, no sentimento sublime, apresenta-se impaciente, desesperado, desinteressado em alcançar os fins da liberdade pela natureza. Portanto, para Lyotard, a Analítica do Sublime é negativa porque anuncia uma estética sem natureza.¹⁵

¹² BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 226.

¹³ BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 227-228.

¹⁴ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar, Lucy R. Moreira Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1993, p. 53.

¹⁵ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre...*, p. 55-56

Nesse sentido, a mudança da estética modernista para a pós-modernista se apresenta como um movimento da arte para a arte, relacionando textos, narrativas, linguagens, discursos que são ideologicamente produzidos. O significado da estética é instável, mudando de posição, e abrindo para pontos múltiplos de interpretação, como é a categoria de crime. Dentro do pensamento de Lyotard, a diferença entre o sublime e o belo não é de acentuação, e sim de transcendência. Ou seja:

O pensamento experimenta um sentimento sublime quando se choca com a aporia exposta na primeira Antinomia, mas na ordem da apresentação, e não mais da concepção. É preciso ainda que seja impulsionado a isso, ou atraído, por uma exigência quase demente da razão.¹⁶

Brown cita, ainda, a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo e concepção de uma estética reformulada da distinção da aparência e realidade do modo de Nietzsche, isto é, o real torna-se sempre uma representação. Narrativas, tendências e razão são deixados para trás em busca de instabilidades e contradições que levam a sustentar escondidos discursos subjugados. Da unidade para heterogeneidade, da identidade singular para o hibridismo, de narrativas principais para discursos fragmentados, nós passamos de uma história da modernidade de ética e moralidade para uma de indeterminação e ambiguidade. Para a autora, a genealogia da estética no pensamento ocidental está centrada fundamentalmente sobre os índices chaves de crime: contradição e ruptura.¹⁷ Esse é o contexto filosófico contemporâneo para uma estética do crime, e podemos encontrar em Michel Foucault o filósofo que irá articular e esboçar essa conjuntura.

¹⁶ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre...*, p. 62.

¹⁷ BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 228.

2. Um esboço da estética do crime a partir de Michel Foucault

A noção de estética em Foucault é apresentada por Brown em seu artigo. Ela expõe que está implícita na visão de Foucault a ideia de que o desaparecimento do castigo como espetáculo público é um ato crucial de sublimação. Em *Vigiar e Punir*, verifica-se a aparência de uma particular metafísica do crime: o discurso é conjugado com o nascimento da prisão, a produção da delinquência, o estabelecimento da sociedade carcerária, e as contradições que essas transformações estabelecem e escondem, um cenário necessário para a emergência de uma estética contemporânea do crime.¹⁸

Foucault realizou abordagens inovadoras para entender as instituições e os sistemas de pensamento, tornando-se referência em uma grande abrangência de campos do conhecimento. No livro *Vigiar e Punir*, o autor faz uma análise sobre a evolução histórica dos meios de coerção e punição utilizados pelo Estado na repressão. O trabalho desperta um importante debate sobre as relações de poder, verdade e Direito. As formas de disciplina e obediência são vistas pelo autor sob o enfoque indutivo afastado de categorias superiores abstratas de análise que pretendem responder o que é poder e o que o faz originar, mas sim, focado e relacionado aos locais onde este poder é efetivado. Ou seja, trata das modificações ocorridas nas formas de aplicação das sanções trazendo um exemplo de suplício (*Damiens*) e outro de utilização do tempo (*Casa dos Jovens Detentos de Paris*) onde, embora para casos distintos, definem um estilo penal.

O suplício é a utilização do corpo; é uma pena corporal dolorosa com requintes de atrocidade. Efetivado o inquérito pela autoridade real e a constatação da autoria de um delito, impõe-se ao réu um suplício cujo grau de atrocidade variará de acordo com o delito praticado. No caso do delito mais grave, o assassinato, o suplício terá as mais nítidas nuances de crueldade. Tortura, esartejamento e variadas formas de

¹⁸ BROWN, Michelle. The Aesthetics..., p. 229.

crueldade estão no cume do espetáculo. O suplício poderia ser inexplicável, mas não irregular ou selvagem, pois se mostrava como uma técnica não equiparada aos extremos de uma raiva sem lei. Os critérios para uma pena ser equiparada a um suplício são: a) produzir sofrimento; b) a morte como final da graduação calculada de sofrimento; e c) a morte-suplício retendo a vida no sofrimento. Assim, o suplício era fundado em uma arte quantitativa de sofrimento, mas com produção regulada, já que havia um código jurídico da dor. A tortura era considerada um “desafio físico” a decidir sobre a verdade, ou seja, se o paciente fosse culpado, os sofrimentos impostos pela verdade não seriam injustos, mas se fosse inocente seria também uma prova de desculpa.

No fim do século XVIII, suprime-se o espetáculo punitivo. A punição pouco a pouco deixa de ser uma cena e tudo o que lhe diz respeito passa a ter cunho negativo. Desde então, o escândalo e os holofotes são abandonados para valorar-se a própria condenação que estigmatiza o criminoso, dando ênfase aos debates, e publicidade à sentença. A execução da pena torna-se um setor autônomo, em que a atividade administrativa desonera a justiça, “que se livra desse secreto mal-estar por um enterramento burocrático da pena”¹⁹ Fica claro o sofrimento com intensidade calculada e ritual para a marcação das vítimas do poder penal. Os excessos ficam por conta da economia de poder e da demonstração de triunfo da lei.

O afrouxamento da severidade penal representava um deslocamento do objeto da ação punitiva, uma mudança de objetivos, ou seja, não era mais o corpo, mas a alma que deve ser castigada.²⁰ Ocorreram mudanças de perspectiva quanto ao crime, a definição das infrações, a hierarquia de gravidade, o que era tolerado de direito e permitido de fato. Assim, além de crimes e delitos, objetos jurídicos definidos pelo Código, eram julgadas as paixões, os instintos, as anomalias, as enfermidades,

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Vozes, 2009, p. 13.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir...*, p. 17 ss.

as inaptações, os efeitos de meio ambiente, ou de hereditariedade.

Foucault, então, desvela as sombras que se escondem por detrás dos elementos da causa, ou seja, de fato o que é julgado e punido é o conhecimento do criminoso, a apreciação que dele se faz, o que se pode saber sobre suas relações entre ele, seu passado e o crime, e o que se pode esperar dele no futuro.²¹ O corpo está mergulhado, dessa forma, num campo político onde relações de poder se apropriam deste corpo para o marcarem, o dirigirem, o suplicarem, sujeitam-no a trabalhos e obrigam-no a cerimônias, exigindo-lhe sinais. O autor chama de *tecnologia política do corpo*, cujo saber e o controle para a utilidade econômica da punição se apresentam a partir da sujeição obtida pelos instrumentos de violência ou de ideologia, seja direta, física, uso da força contra a força, seja o agir sobre elementos materiais, sem, no entanto, ser violenta, podendo ainda ser calculada, organizada, sem uso de armas, mas continuar a ser de ordem física.

Os reformadores do século XVIII e XIX se deram conta que as execuções já não assustavam mais o povo, por isso, um de seus pleitos foi exigir a suspensão das mesmas. Pode-se perceber que o abandono do rito dos suplícios, não adveio do sentimento de humanidade, mas de um medo político por parte do poder com relação ao espetáculo e o poder que dele emanava.²² O suplício tornou-se vergonhoso, revoltante, perigoso pelo apoio da violência do rei e do povo, intolerável. Era preciso, assim, punir de outro modo.

Dessa forma, o século XIX representou a abertura da crise da economia dos castigos, onde os debates e as propostas legislativas colocavam o castigo ao lado de medidas aproximadas da *humanidade*, sem que se perceba, no entanto, um caráter definitivo considerado incontornável. Iniciou-se, assim, a história dessa enigmática suavidade, em que se fez notar uma diminuição considerável no cerco sobre o corpo. O

²¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir...*, p. 18 ss.

²² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir...*, p. 53 ss.

direito de punir desloca-se, assim, da vingança do soberano para a defesa da sociedade, percebendo-se, até mesmo, mais temível.

Para Brown, a partir de Foucault, a estética do crime se mostra como uma arte que reside entre aqueles que têm o poder de modelar o discurso de criminalidade e acabarão por usar tal poder para fazer isso. Por outro lado, a aparência desse discurso está intencionalmente relacionado com o desaparecimento de outro tipo de estética: o fim da punição como espetáculo público. O espetáculo do crime (cuja existência está marcada pelo castigo), removido em prática, é traduzido dentro de uma estética e metafísica que está invisivelmente rompida pela atualidade do crime. O castigo e sua produção da delinquência estarão deslocados dentro do campo de representação e mediação, traduzindo-se nessa nova estética do crime, isto é, um crime marcado sobre o campo do mediado e imaginado, perante a imagem.²³

Não obstante, a criminalidade vai combinar ideologias, discursos, linguagens, eventos, e representações do crime dentro de sistemas pesados de penalidade. A estética de Foucault se define, para Brown, como uma nova literatura de crime, em que o crime é glorificado, porque é uma das belas-artes. Trata-se de um deslocamento, o qual, na ausência do ato de punição, com o nascimento da prisão, foi, de fato, uma nova ordem social estabelecida em que a sociedade disciplinar deslocaria suas próprias fantasias da lei e da ordem, crime e punição por meio de uma nova estética em reinos, línguas e categorias.²⁴ Em um mundo mediado pela massa (cultura de massas/opinião pública), por imagens recicladas perpetuadamente, a questão pode relacionar a construção apresentada por Foucault com a formação de uma estética experimentada.

3. Poder e imagem: a estética do crime experimentada

A estética do crime pode ser experimentada a partir da arte. Segundo Jayme Paviani, a arte se confunde com aquilo que

²³ BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 229.

²⁴ BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 229.

o homem sente e pensa.²⁵ A teoria estética também é visualizada nos meios de comunicação e na influência da sociedade como um todo. O seu poder se apresenta como a possibilidade de atingir as grandes massas, dependendo do emprego estético de seus recursos técnicos. Para o autor, o estético ultrapassará, nesse ponto, o âmbito da obra de arte.

Destarte, podemos definir as características da função estética, porém, jamais separá-las de outras funções: sociais, morais, religiosas, políticas, etc. Afirma Paviani²⁶ que o estético está direcionado ao comportamento do homem frente à realidade. Partindo desse pressuposto, os meios de comunicação, pelo seu papel no processo de *industrialização cultural*, tiram proveito da dimensão estética. Os meios (imprensa, rádio, revista, teatro, cinema) tornam-se fenômenos estéticos e absolutos, cujas potencialidades seduzem um poder de aglutinação, interação e ingerência de uma ampla visão da realidade.

As imagens, tal como os textos literários e as testemunhas oculares, são importantes instrumentos na busca por evidências históricas. Porém, a imagem, diferentemente, ataca através do imaginário, desenvolvendo caracteres por vezes *criados* ou *manipulados*. Peter Burke²⁷ defende que imagens são capazes de registrar atos históricos da mesma forma que os textos e os testemunhos. É desnecessário dizer, segundo o autor, que o uso de imagens levanta muitos problemas incômodos. Pois imagens são testemunhas caladas, sendo difícil traduzir o que se está transmitindo.

Conforme Burke²⁸, uma das abordagens da história social da arte tem como tema principal a história das respostas – ou das recepções – às imagens. Esse objeto de estudo – a resposta – é o foco central desenvolvido na pesquisa de David

²⁵ PAVIANI, Jayme. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 10.

²⁶ PAVIANI, Jayme. *Estética mínima...* p. 26 ss.

²⁷ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru/SP: EDUSC, 2004, p. 17.

²⁸ BURKE, Peter. *Testemunha ocular...*, p. 226.

Freedberg.²⁹ O autor identifica que as formas pelas quais a imagem opera pode persuadir ou forçar o espectador a fazer certas interpretações, a partir de um dualismo entre herói ou vítima – *bem* ou *mal*.

A *retórica* da imagem desenvolvida por Freedberg e a dinâmica estética pode ser mais bem detectada através do chamado *estado de cinema*. Segundo Roland Barthes,³⁰ ao sair do cinema, a pessoa está saindo de uma hipnose. Até mesmo o escuro da sala do cinema é prefigurado para causar um *devaneio crepuscular*. A hipnose cinematográfica causa na pessoa um imaginário ligeiramente *descolado*, fazendo que se exija do filme aquilo que se vai buscar.

A imagem fílmica é, então, um engodo. Uma imagem que cativa e captura. Para Barthes,³¹ a fascinação se verifica em duas frentes: pela imagem e pelo que está em torno. Como se a pessoa tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo – narcísico – confuso no espelho da imagem próxima; e um corpo – perverso – perdido naquilo que a excede, ou seja, a textura, o som, a escuridão, os outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída.

Walter Benjamin já identificava o cinema como o objeto mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética. De acordo com Benjamin, o processo de reprodução das imagens experimentou uma significativa aceleração na dinâmica de apreensão. Para ele, “se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia”.³²

Assim, o autor, ao pretender examinar como a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica repercute uma sobre a outra, verificou que o agente mais poderoso era o

²⁹ FREEDBERG, David. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1991.

³⁰ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 427 ss.

³¹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua ...*, p. 432.

³² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 167.

cinema. Para Benjamin, fotografar um quadro é um modo de reprodução; no entanto, outro modo é fotografar dentro de um estúdio um acontecimento fictício. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, diferentemente da reprodução, no segundo caso.

Benjamin também alerta para a forma *sui generis* com que o ator de cinema representa o seu papel: o “intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas.”³³ O intérprete representa a um aparelho, e o diretor exerce, conforme Benjamin, a função de um *controlador*.

A natureza ilusionista do cinema, oriunda do resultado da montagem, apresenta-se em segunda ordem. Conforme Benjamin, o estúdio impregna “tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico”.³⁴ A aparelhagem técnica apontada por Benjamin também escancara o modo como a *realidade* é ilustrada: a partir da disposição de câmeras em ângulos especiais, a realidade acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata se aproxima a uma visão utópica diante da técnica.

O cinema apresenta, portanto, um processo de penetração na realidade, em que afeta sobremaneira o recolhimento pelas massas. Para Benjamin, o cinema exerce, através do efeito de *choque*, uma dominação tateável, prevalecendo no próprio universo da ótica.³⁵ Esse efeito se exalta a partir da atração e o fascínio exercidos pelo crime, pois é fato notório, desde há muito, que as motivações e circunstâncias, os agentes e as vítimas têm intranquilizado, mas, ao mesmo tempo, atraído e fascinado as massas, como já observavam Winfried Hassemer e Francisco Muñoz Conde: “no sólo ‘lo criminal’, también el ‘criminal’ fascina. La historia de

³³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica...*, p. 178.

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica...*, p. 186.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica...*, p. 194.

la literatura está llena de crimen y castigo, criminalidad y Derecho penal”.³⁶

Brown, por sua vez, apontando algumas observações sobre a ingerência da *cultura popular*, afirma que o crime é sustentado através de inversões e representações espetaculares, havendo uma interação real entre os mundos imaginados e a realidade do crime. Para a autora, o imaginário cultural é uma arena onde identidades e moralidades vicárias são melhoradas e depois descartadas, mas com padrões e atrações consistentes para dissimulações particulares. Essas tendências estão gradualmente endurecidas em ideologia e convenções, costume e valor, narrativas próprias do castigo e da punição.

Para tanto, Brown oferece um exemplo sobre estética através do filme *O silêncio dos inocentes*.³⁷ A autora, ao comentar a importância que o filme trouxe para a promoção da justiça criminal como um todo, o classifica como um decreto específico de estética do crime, que emergiu como um importante ponto de fascínio cultural, o seu próprio local de proliferação cultural, permitindo a leitura da natureza e a motivação de tal fascínio e maneira pela qual a representação do crime serve como recurso essencial para a cultura de insegurança e ansiedade modernas, centradas em debates sobre identidade. Muitas vezes, essas discussões estão compreendidas na identidade social, que é apenas indiretamente ligada às condições de ajuda na leitura do crime como uma narrativa, e que está centrada sobre a cena do crime e ao consequente desenvolvimento do perfil psicológico do assassino, bem como na sua conexão com os medos culturais específicos mais vulneráveis e suas potencialidades.

Ainda, é destacada a preocupação do filme, não sobre os aspectos objetivos dos casos evidentes de crime, violência e punição, mas com a natureza e o trauma de transformação de identidade, precisamente a indefinição de segurança e a fácil oposição binária entre bom e mau, masculino e feminino,

³⁶ HASSEMER, Winfried; MUÑOZ CONDE, Francisco. *Introducción a la criminología y al derecho penal*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1989, p. 31.

³⁷ BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 245 ss.

verdade e mentira etc., além do preocupante rompimento da ordem social e dos limites convencionais. Ao mesmo tempo, apresenta-se o assassino como racional e familiar; ele é simultaneamente patológico e visto como um mal geral, ao ponto de ter apenas uma solução: a erradicação. Porém, como demonstra o personagem Hannibal Lecter, essa eliminação é sempre temporária, nunca total. O assassino aparece no imaginário cultural.³⁸

A representação do crime em uma imagem, que pode ser seguramente apropriada, embalada e resolvida, mas com um final em aberto e suficiente para garantir o ressurgimento do crime. A estética do crime revela o ciclo de desaparecimento que prometem infinitas reaparições, enfim, uma proliferação. Em suma, estamos diante de um fascínio com o crime e com as rupturas sociais que ainda não superamos.

Conclusão

A estética do crime se apresenta, portanto, dentro de uma conjuntura filosófica do sublime, em que observamos uma incapacidade de compreensão da representação. O modo como se apresenta o crime a partir da estética refere-se a uma incomensurabilidade e a uma experiência deformada. O sublime, enquanto crime, está centrado nesses limites da inabilidade. Junto a isso, se visualizarmos o sublime pós-moderno, encontraremos um terreno ainda mais complexo e móvel. Este ponto é crucial para sinalar algumas reflexões conclusivas, pois o próprio significado da estética torna-se instável, permitindo variadas interpretações, exatamente como na categoria de crime.

Entre a realidade e a representação, o crime, por meio de uma estética experimentada, demonstra-se em narrativas caracterizadas por instabilidade e contradições. Tais instabilidades e contradições apresentam, por sua vez, discursos subjugados e escondidos, da mesma forma como denunciado por Foucault na história da prisão. A estética do crime se

³⁸ BROWN, Michelle. *The Aesthetics...*, p. 247 ss.

mostra, destarte, como uma arte voltada àqueles que têm o poder de articular a narrativa da criminalidade. Logo, a nova estética – a do crime – se estabelece no campo do mediado e imaginado, intensificada pelo aparato técnico do cinema.

Por fim, a estética do crime coloca o fenômeno *crime* como algo representado e imaginado dentro, às vezes, de uma cultura popular ideologicamente entrelaçada a determinados sistemas pesados de penalidade. Assim, em um mundo da cultura de massa e da opinião pública, os caracteres do crime são articulados esteticamente por meio de imagens, inversões e representações. O criminoso torna-se, assim, um espectro mutuamente produzido através de discursos, de literaturas, por meio da psiquiatria, da criminologia e da própria estética, como já foi exemplificado, representado e imaginado através de Hannibal Lecter em *Silêncio dos Inocentes*.

Resumen: *This paper presents some lines about the aesthetics of crime. At first points the philosophical context about the aesthetics by Kant and Lyotard. The following provides an outline of the concept of aesthetics of crime through the work of Michel Foucault. After shows some reflections related to the grounds for thinking the aesthetics of crime experienced.*

Key-words: *Aesthetic; Crime; Aesthetics of Crime.*

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROWN, Michelle. *The Aesthetics of Crime*. In: Arrigo, Bruce A.; Williams, Christopher R. (orgs.). *Philosophy, Crime and Criminology*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Vozes, 2009.

FREEDBERG, David. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1991.

HASSEMER, Winfried; MUÑOZ CONDE, Francisco. *Introducción a la criminología y al derecho penal*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1989.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas/SP: Papirus, 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2012.

_____. *Crítica da razão pura*. Trad. Lucimar A. Coghi Anselmi; Fulvio Lubisco. São Paulo: Martin Claret, 2009.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Lagre: EDIPUCRS, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar, Lucy R. Moreira Cesar. Campinas/SP: Papirus, 1993.

PAVIANI, Jayme. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

