

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Daniel Polimeni Maireno

**Assassinos em cena**

**um estudo sobre os fundamentos metapsicológicos da  
indústria cinematográfica dos assassinos em série**

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Daniel Polimeni Maireno

**Assassinos em cena**

**um estudo sobre os fundamentos metapsicológicos da  
indústria cinematográfica dos assassinos em série**

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Psicologia Clínica, sob orientação do Prof. Doutor Renato Mezan.

São Paulo

2010

Banca Examinadora

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em primeiro lugar ao Prof. Dr. Renato Mezan, por ter apostado na proposta inicial deste estudo, contribuído para sua formalização, e principalmente por ter-se colocado sempre de modo generoso à disposição para o diálogo.

Agradeço também aos professores Luis Claudio Figueiredo e Miriam Chnaiderman pelos apontamentos decisivos que fizeram em meu exame de qualificação, a partir dos quais esta dissertação certamente tornara-se mais coerente e precisa.

Meu muito obrigado ao CNPq pela bolsa de estudos concedida.

Para finalizar, um agradecimento especial aos meus pais, Waldemar e Marli, pelo apoio incondicional, pelo incentivo, pela confiança, por me acompanharem nessa escalada acadêmica desde que decidi fazer dela um projeto de vida.

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo discutir os possíveis fundamentos metapsicológicos que contribuem para o sucesso da indústria cinematográfica dos assassinos em série, tendo por horizonte a hipótese de que o funcionamento psíquico humano em geral, representado pelos espectadores dos filmes, guarda mais familiaridade com as mentalidades agressivas e homicidas do que se imagina. Na argumentação, este texto conta principalmente com uma discussão sobre o conceito de pulsão de morte e sua relação com a agressividade, tal como elas foram articuladas nas contribuições teóricas de importantes membros do campo psicanalítico.

Antes disso encontra-se uma breve retomada histórica desse ramo cinematográfico do terror/suspense, desde as origens nas primeiras décadas do séc. XX às atuais superproduções, o que permite observar as diversas formas com que a temática homicida aparecera nos filmes. Também são discutidas as interpretações de dois importantes estudiosos deste fenômeno cinematográfico, suas ênfases em contextos históricos e estéticos específicos, às quais vem se somar o presente estudo metapsicológico.

Com o avançar da discussão, é possível conferir que, além de contribuir para se pensar os motores psíquicos mais profundos dessa curiosa e grotesca formação da cultura em específico, bem como do estranho prazer a ela articulado, tal projeto de pesquisa constitui-se em mais um esforço para problematizar e tentar elucidar determinadas facetas do funcionamento psíquico que dizem respeito à agressividade e à violência, segundo um ponto de vista psicanalítico, de forma a poder demarcar concepções importantes nas interlocuções com outras áreas do saber sobre estes temas.

Palavras-chave: metapsicologia, cinema, pulsão de morte, agressividade.

## **ABSTRACT**

The present thesis aims to discuss the possible metapsychological reasons that contribute to the success of the film industry of serial killers, based on the hypothesis that the human psychological behavior in general, represented by movie's spectators, retain more familiarity with aggressive and homicide minds than it is known. Throughout the content, this essay relies primarily on a discussion about the concept of instinct of death and its relation with aggressiveness, as they were articulated on theoretical contributions of important members of the psychoanalytic field.

Primarily, a brief historical resume of the cinematographic branch of terror/suspense was made, since its origins at the first decades of the XX Century to the current super productions, which enables to certify the various forms shown in movies with a homicide perspective. Also, the interpretation of two important researchers of this cinematographic phenomenon is considered, its emphasis in historical and esthetic specific contexts, which is used to summarize the present metapsychological study.

As the thesis develops, it is possible to accord that, besides subscribing to the thinking of profound psychic drive of the shaping of this curious and ludicrous culture, as well as the pleasure associated to it; this research consists in an effort to render problematic and elucidate certain facets of the psychic functioning. These facets are, according to a psychoanalytic point of view, related to aggressiveness and violence in order to demarcate important conceptions on interlocutions at other knowledge areas about these themes.

Key words: metapsychology, cinema, instinct of death, aggressiveness.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17	
CAPÍTULO I – DESFILE DE PERSONAGENS		
1 – Os primeiros filmes de terror e de suspense .....	24	
2 – Assassinos em série nas telas .....	30	
3 – Biografias de monstros reais .....	35	
CAPÍTULO II – EXPLICAÇÕES DIVERSAS		
1 – As raízes no romantismo e no expressionismo – uma explicação estética .....	49	
2 – O contexto alemão entre-guerras – uma explicação histórica .....	54	
CAPÍTULO III – PULSÃO DE MORTE		
1 – Ênfase no aspecto universal .....	61	
2 – Estranhas tendências destrutivas .....	63	
3 – Os fundamentos da agressividade .....	68	
4 – Elementos para construir uma explicação metapsicológica .....	85	
CAPÍTULO IV – A TENDÊNCIA UNIVERSAL À AGRESSIVIDADE .....		103
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....		109
BIBLIOGRAFIA .....		113
REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS .....		117
APÊNDICE		
Possíveis pesquisas, rascunhos e restos .....	121	

[...] nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferozes e cadáveres.

Aristóteles. *Poética*, séc. III a.C.<sup>1</sup>

*Grenouille* é uma abominação desde o início. [...] E por que isso nos interessa? Porque, de alguma maneira, nós o amamos, e de alguma maneira – e acho que muitas vezes esta é a função dos filmes – por duas horas podemos ser totalmente sem moral. Não precisamos justificar por que simpatizamos com ele ou até por que gostaríamos de agir como ele.

Andrew Birkin, co-roteirista de *Perfume*, 2006.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> (Tradução de Eudoro de Souza) In: **Os Pensadores, IV**. São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 445.

<sup>2</sup> **Perfume: a história de um assassino**. Direção: Tom Tykwer. Produção: Bernd Eichinger. Alemanha/França/Itália, VIP 4 Medienfonds / Davis-Films / Ikirus Films S.L. / Constantin Film Produktion GmbH / Nouvelle Éditions de Films / Castelao Producciones S.A. 2006.

## INTRODUÇÃO

As duas citações que abrem o presente trabalho, uma do séc. III a.C., outra do séc. XXI, não foram escolhidas por acaso. Servem para mostrar que há algo no funcionamento humano que parece não se transformar com o passar dos séculos, que atua *em nós* – ambos falam de fato na primeira pessoa do plural – a despeito de qualquer mudança cultural.

A menção de Aristóteles na *Poética* a um prazer inerente à observação de fenômenos que igualmente poderiam causar repugnância ao observador é digna de nota por duas razões: em primeiro lugar, porque prova que essa experiência estética não passara despercebida nem mesmo pelos antigos gregos; em segundo lugar, porque desde que fora percebida, tal experiência tornara-se objeto de explicações racionais. Não é o objetivo de Aristóteles na *Poética* tratar especificamente de tais experiências estéticas aprazíveis relacionadas a objetos repugnantes, mas mesmo nessa breve e despretensiosa passagem entra em cena uma explicação racional: em sua opinião, haveria na própria experiência do conhecer um sentimento de prazer, não importando a natureza do objeto conhecido, se belo ou feio, confortante ou asqueroso. Esta tese encontra-se também na *Metafísica*, onde Aristóteles afirma ser natural o desejo humano de conhecer, o que se confirmaria pelo prazer das sensações que “[...] nos agradam por si mesmas [...]”.<sup>1</sup> Para o estagirita, portanto, conhecer é uma ação humana em si mesma exercida com prazer.

Eis uma explicação racional para o prazer sentido pelo observador ao colocar-se diante até mesmo de objetos dignos de repugnância. No caso, ela teria por fundamento a própria atividade da razão humana. Poderíamos contra-argumentar: ao articular esse prazer à capacidade de conhecer, da qual todos os seres humanos são dotados, ter-se-ia que concluir que todos os seres humanos experimentariam prazer na observação do grotesco. Em vez disto, sabe-se que para muitos a observação de feras e principalmente de cadáveres não é seguida pela sensação de prazer, mas sim de asco, vertigem, repugnância. Se é possível aprazer-se na observação de fenômenos

---

<sup>1</sup> (Tradução de Vincenzo Cocco) In: **Os Pensadores, IV**. São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 211.

que em muitos se constataria apenas repugnância ou vertigem – e não há dúvidas de que é possível – tal prazer deve derivar de outra coisa que não da capacidade humana de conhecer, que não da sua atividade racional.

Mais de dois mil anos após essas considerações filosóficas a inquietação decorrente da apreciação do grotesco, do repugnante, ainda parece demandar explicações racionais. É o que sugerem as colocações de Andrew Birkin quando ele fala sobre a personagem principal do filme *Perfume*, Grenouille, um sujeito dotado de um olfato extremamente aguçado que fez dele o maior perfumista de sua época – e, ao mesmo tempo, um assassino movido por um único e terrível objetivo: criar o perfume perfeito, objetivo este conseguido à custa de algumas vidas de jovens e belas mulheres, cujos odores capturados servir-lhe-iam de matéria prima para sua monumental realização. “Por que torcemos por Grenouille?” pergunta-se Birkin, “por que queremos até mesmo agir como ele?”. É possível resumir as questões de Birkin na seguinte formulação: existiria uma explicação racional para esse estranho prazer que muitos de nós sentem ao assistir atrocidades no cinema?

Birkin responde de certa forma à sua própria inquietação: deve haver em nós algo que nos liga ao criminoso, ao assassino, algo que sob a égide de nossa moral permanece calado durante a maior parte de nossas vidas, mas que por um breve momento em frente à tela do cinema parece ser constatado e experimentado no espectador com prazer, mesmo que minimamente, indiretamente, como que por procuração. Birkin não é filósofo, sequer pretende sê-lo, o que não nos impede de contrastar suas formulações com as de Aristóteles: ao fazê-lo, vemos que, ao contrário deste, Birkin supõe existir algo no humano que funcionaria às escondidas, no silêncio, o que não é o caso da atividade racional de conhecer.

E ele parece estar bem certo. Ao menos é o que diriam aqueles que procuram no campo da Psicanálise uma via de entendimento para diversos fenômenos humanos – dentre eles, os que envolvem experiências estéticas estranhas.<sup>2</sup> De um ponto de

---

<sup>2</sup> Longe de mim considerar Andrew Birkin um gênio nos assuntos da subjetividade humana. Em vez disso, pode-se sim afirmar que somente um homem contemporâneo – logo inevitavelmente familiarizado com os avanços na pesquisa do inconsciente – poderia com tamanha naturalidade desenvolver uma linha de pensamento semelhante a essa que ele expôs na entrevista para o *making-*

vista psicanalítico, não só as horas passadas no cinema trariam a oportunidade de experimentar algo de nossa natureza que comumente permanece adormecido: também os sonhos ou mesmo alguns momentos fugazes e oportunos da vida cotidiana trariam uma abertura a tais experiências. Isso considerando o campo das neuroses, pois as psicoses e as psicopatias oferecem certamente maiores chances ainda para que algo mórbido venha à tona, horrorizando – mas também fascinando – alguma plateia.

A meta do presente trabalho é focalizar este “algo” mórbido, demoníaco, estranho, que atua no humano quase imperceptivelmente, a despeito de qualquer vontade consciente. Pretende-se, portanto, colocar em discussão uma explicação racional para esse específico fenômeno estético; porém, uma explicação que, ao contrário da sugerida por Aristóteles, terá como fundamento não a atividade mesma da razão, mas sim o funcionamento desse algo mais primitivo, aquém do aparato racional. Talvez Aristóteles reconheceria nisso que aqui se procura investigar uma proximidade com o que em sua filosofia tomava-se pela *parte irracional da alma*, “[...] contrária ao princípio racional, qualquer coisa que lhe resiste e se opõe a ele”,<sup>3</sup> mas que nós, dois milênios depois, podemos tomar por *domínio pulsional*. Assim, em vez da razão, a *pulsão*, conceito moderno representante do irracional, assumiria aqui a responsabilidade pelo prazer em questão.

Mas que se entende por pulsão? De que pulsão quer-se derivar uma explicação racional? Eis o que será discutido no capítulo III deste trabalho, no qual se tentará organizar uma discussão sobre um dos conceitos psicanalíticos mais problemáticos e controversos de sua alçada: o de *pulsão de morte*. Trata-se da parte mais importante deste texto, sem dúvida, pois é nela que se tentará elaborar um saber sobre essa parte do humano responsável, entre outras coisas, pelo sucesso do gênero terror/suspense nos cinemas.

Mas antes disso o leitor se familiarizará no capítulo I com o contexto que alimentará as discussões aqui presentes: a saber, a indústria cinematográfica dos assassinos em série. Neste capítulo, de caráter mais informativo, serão apresentados

---

of de seu filme. Decidi usar sua fala justamente por ele não fazer parte de qualquer círculo acadêmico, mas sim por ser, em vez disso, um representante do saber popular.

<sup>3</sup> *Ética a Nicômaco*. (Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Rosá) In: **Os Pensadores, IV**. São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 264.

alguns dos nomes que forneceram ao cinema suas terríveis histórias, bem como as diversas formas que a temática homicida assumira nas telonas, desde o surgimento da sétima arte até os dias de hoje.

O capítulo II será dedicado a algumas explicações de renomados comentaristas de Cinema para o acolhimento pela massa desse fenômeno cultural. Ver-se-á que são tentativas que atrelam o prazer sentido pelos espectadores a contextos históricos e econômicos específicos, ou que incluem essa indústria do horror na sequência imediata de determinadas tendências artísticas que deixaram suas marcas em tantas outras manifestações culturais.

Debatido este ponto, e com o saldo do capítulo III, o capítulo IV trará outra tentativa de entender o sucesso da indústria cinematográfica dos assassinos em série, uma explicação que poderá somar-se às elaborações expostas e debatidas no capítulo II, já que sua particularidade deriva dos pressupostos metapsicológicos nos quais se fundamenta, o que lhe confere uma extensão mais universal, desarticulada de um único contexto histórico específico ou de determinadas correntes artísticas.

Antes de deixar o leitor à leitura do trabalho propriamente dito, uma preocupação importante deve ficar clara: mais do que buscar uma fundamentação para o sucesso da indústria cinematográfica dos assassinos em série, mais do que entender o modo como eles surgiram e se firmaram nos cinemas, mais do que escrever sobre a Psicanálise em sua interface com o Cinema, o que se pretende aqui é exercitar e aprofundar um saber sobre o funcionamento humano – dito de forma mais específica, um saber sobre os fundamentos da agressividade humana. A ideia de, para tanto, explorar tal ramo do Cinema deriva da aposta de que nesta pesquisa sobre os assassinos em cena determinados aspectos referentes a esse “algo” demoníaco do humano poderão ser colocados às claras de maneira mais fácil. A partir daí, talvez seja possível elucidar o ponto de contato existente entre os espectadores – supostamente sadios – e aqueles assassinos que, retratados nas telas, propiciam-lhes um estranho prazer.

**CAPÍTULO I**

**DESFILE DE PERSONAGENS**



Neste primeiro capítulo o leitor encontrará uma breve retomada histórica da parcela da indústria cinematográfica aqui em pauta. Por meio dela será possível conferir as diversas formas como os filmes de terror e de suspense transportaram para o cinema as piores atrocidades, e principalmente a insistência dos temas mórbidos e homicidas.

Trata-se de um capítulo que pretende, entre outras coisas, contar histórias – no caso, histórias de terror – tendo em vista que nem todos são familiarizados com esse gênero cinematográfico. Porém, na medida em que tais histórias forem contadas, algumas hipóteses pontuais serão apresentadas – por exemplo, sobre qual teria sido o primeiro filme a ter o homicídio como tema central, ou a primeira cena de assassinato filmada de modo explícito. Algumas correlações serão estabelecidas – entre personagens de filmes diferentes, entre os estilos de alguns assassinos em série etc. Por fim, a incorporação de assassinos em série extraídos de nosso cotidiano nos roteiros de cinema será importante para termos ainda mais elementos para analisarmos e discutirmos, nos capítulos seguintes, a metapsicologia do assassino em série e seu impacto sobre os espectadores, tendo por horizonte não só o debate entre psicanalistas, mas também com outras áreas do conhecimento que se dedicam ao estudo da agressividade e da chamada “mente assassina”.

## 1 – OS PRIMEIROS FILMES DE TERROR E DE SUSPENSE

O terror e o suspense como gêneros de cinema surgiram quase simultaneamente à origem do próprio cinema. Já nas primeiras décadas do séc. XX as pessoas puderam conferir histórias sobre seres monstruosos e malignos em filmes como *Frankenstein* (1910), *O Estudante de Praga* (1913), *Nosferatu* (1922), entre outros. Muitas dessas primeiras histórias contavam com personagens fantásticas, ficcionais, que tratavam por vezes de aspectos da natureza humana, porém sempre sob a máscara do sobrenatural – vampiros, zumbis etc. Noutras delas seres humanos protagonizavam toda a crueldade em cena. Aqui serão apresentadas essas primeiras obras cinematográficas para que o leitor se situe minimamente no que diz respeito às origens desse gênero cinematográfico.

Uma das coisas que se poderá conferir no decorrer desta pesquisa é que o homicídio pelas mãos humanas não adentrou a indústria cinematográfica de forma brusca, mas sim gradual: dos primeiros sustos e arrepios aos recentes e sangrentos assassinatos em série, a agressividade homicida foi se firmando no campo do Cinema. Talvez tenha sido necessário que inicialmente a morte se consumasse por agentes fantásticos, que fosse filmada de maneira indireta ou mesmo apenas sugerida aos espectadores, algo bem diverso das carnificinas dos *trash movies* com os quais muitos de nós já estão acostumados. Sendo assim, se por um lado percebemos que as formas de apresentar a temática homicida foram se transformando com o passar do tempo, por outro temos comprovada sua insistência constante.

É por meio do livro de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*,<sup>4</sup> escrito em 1947, que se sabe que o primeiro filme da recém-criada companhia francesa de cinema Film d'Art trazia aos espectadores a história – que coincidência! – de um assassinato. *O Assassinato do Duque de Guise* fora lançado em 1908. Este é, provavelmente, o primeiro filme do tema na história do cinema mundial. Kracauer nada nos conta sobre o desenrolar da história e parece ser impossível encontrar, mesmo pelas atuais vias de comunicação virtual, qualquer

---

<sup>4</sup> (Tradução de Tereza Ottoni) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

vestígio do mesmo. A despeito disso, o título do filme é suficiente para considerá-lo um dos pioneiros do gênero.

Um antecessor de muitos. Em 1910 foi lançado o filme sobre um dos monstros mais famosos do gênero de terror: *Frankenstein*,<sup>5</sup> que recebeu posteriormente mais cinco adaptações para o cinema, a última em 1994. Nessa primeira adaptação do romance de Mary Shelly, pouco há em comum com a história original, já que não transparece no filme o drama da rejeição vivida pelo monstro, nem sua reação vingativa à violência e repulsa sofridas por parte dos humanos. O monstro não chega a cometer nenhum crime, apenas aparece levando o medo com sua terrível aparência. É o susto entrando em cena, com os tons graves do piano na trilha sonora contribuindo para propiciar a atmosfera de suspense sempre que o monstro aparece. Já na versão clássica de 1931 a coisa seria diferente.<sup>6</sup> Aqui sim conferimos o monstro estrangular Dr. Waldman, por exemplo, bem como tentar o mesmo com Henry Frankenstein, seu criador.<sup>7</sup> Mas até que o cinema chegasse a isso, muito ainda teria que ser trilhado no caminho que liga o susto ao homicídio explícito.

Voltando às duas primeiras décadas do sec. XX, chega a ser intrigante o fato de tantos filmes daquela época apresentarem não só assassinatos, mas também suicídios, acessos de fúria e enlouquecimentos por parte das personagens. É o que se vê, por exemplo, em *O Estudante de Praga*.<sup>8</sup> De acordo com L. L. Cánepa,<sup>9</sup> este filme foi inspirado em obras de escritores como E. A. Poe e J. W. Goethe, o que explica sua atmosfera romântica bem como o suspense que o atravessa. Com o roteiro de Hanns Heinz Ewers, um escritor de contos de horror, o filme conta a história de Baldwin, um estudante pobre que, apaixonado pela bela e rica condessa, aceita assinar um pacto com um senhor estranho chamado Scapinelli. Eis os termos do contrato: em troca de muito dinheiro, Scapinelli poderia levar consigo qualquer coisa de sua escolha que

---

<sup>5</sup> Direção: Searle Dawley. Produção: Thomas Edison. Estados Unidos, Edison Motion Picture Studios, 1910.

<sup>6</sup> **Frankenstein**. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Estados Unidos, Universal Pictures, 1931.

<sup>7</sup> É o criador do monstro, na verdade, que chama-se Frankenstein. Só mais tarde o nome foi deslocado do criador para a criatura.

<sup>8</sup> Direção: Paul Wegener. Produção: Stellan Rye. Alemanha, Deutsche Bioscop, 1913. Edição Italiana: Prima Immagine, 1992.

<sup>9</sup> Cf. *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, F. (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus, 2006.

pertencesse a Baldwin. Feito o acordo, Baldwin, sorridente e com ares nítidos de satisfação, olha à sua volta sugerindo àquele senhor estranho que ele poderia agora levar o que bem quisesse. O que ele escolhe? A imagem de Baldwin refletida no espelho, imagem esta que ganha vida pelas mãos do malévolo Scapinelli. Tal imagem de si mesmo assassinará o rival pretendente ao amor da condessa, arruinará seu romance com a mesma e finalmente o conduzirá à morte.

A interpretação de Kracauer para a cisão entre Baldwin e sua própria imagem será discutida no capítulo seguinte.<sup>10</sup> Para o que aqui interessa, vale apenas dizer que, em sua opinião, haveria no próprio Baldwin a potencialidade para executar exatamente aquilo que sua imagem fizera – como se, inconscientemente, Baldwin desejasse aquilo que tentara conscientemente evitar: o assassinato do rival.

Não há monstros sobrenaturais em *O Estudante de Praga*, mas as artes mágicas de Scapinelli são suficientes para dar à história uma atmosfera fantástica. Também é digno de nota que o assassinato do rival é apenas sugerido no filme pela imagem viva de Baldwin quando esta, ao encontrá-lo ‘casualmente’ após o duelo, limpa o sangue da vítima de sua espada, para desespero de Baldwin e satisfação de seu duplo. Porém, o tema do assassinato é evidente, e o que mais importa nesse caso é a sugestão de que seria possível encontrar no próprio Baldwin, o mocinho inofensivo da história, fonte de sua sombra maligna, a mesma potencialidade homicida desta última – sinal de que o mal pode advir mesmo daquilo que aparenta apenas bondade.

A lista continua com *O Golem* (1915) e *Homunculus* (1916). Segundo Kracauer, o primeiro trata da história de um golem – uma estátua de barro que ganha vida por meios mágicos – que, após ser descoberto por escavadores é levado a um comerciante de antiguidades, ao qual passa a servir como empregado. Porém, a harmonia é quebrada quando o golem se apaixona pela filha do comerciante. Esta o recusa, o que faz com que a criatura perceba seu terrível destino: a eterna solidão. Tal compreensão de si mesmo o enfurece e o leva a tornar-se uma força destrutiva indiscriminada que cessa apenas com sua própria morte.

---

<sup>10</sup> P. 56.

Em *Homunculus* tem-se algo semelhante: Homunculus é, assim como o monstro de Frankenstein, um ser vivo artificial resultante de uma experiência de laboratório que, após descobrir sua origem sobrenatural, decide sair pelo mundo com o objetivo de encontrar um amor que lhe traga paz. No entanto, o fato de ser sempre descoberto como uma aberração da natureza faz com que ele se torne um tirano poderoso e vingativo, movido exclusivamente pela vontade de destruição. Kracauer interpretará o drama de *Homunculus* como uma metáfora da situação psicológica do povo alemão após a Primeira Guerra Mundial – um povo recriminado e inferiorizado pelo restante do mundo – bem como verá na reação de Homunculus uma antecipação do regime totalitário de Hitler. Apesar desta interpretação, que será melhor discutida no capítulo II, vale assinalar aqui a presença no protagonista da história dessa tendência destrutiva voltada às massas – uma tendência parecida com a já apresentada em *O Golem*, porém em larga escala.<sup>11</sup>

Paul Wegener dirigiria novamente um filme sobre o mesmo golem cinco anos mais tarde.<sup>12</sup> Desta vez o que se tem é a história sobre a origem da criatura de barro pelas mãos do místico rabino Loew. Sua função inicial como empregado de seu criador, a paixão da criatura pela filha do rabino bem como a fúria do golem frente à impossibilidade de consumir seus anseios amorosos evidenciam a semelhança entre este enredo e o do filme de 1915. Mas há algo mais interessante aqui, uma cena que merece destaque: trata-se do momento em que o golem, irrefreável em sua fúria, persegue o amante de sua amada. Este tenta, sem sucesso, vencê-lo numa luta corporal. O golem então o toma nos braços e, sem pestanejar, atira-o do alto da torre onde lutavam. A cena é filmada de longe, de forma que o espectador vislumbra boa parte da trajetória do corpo até o chão. Em seguida, uma tomada de cima da torre mostra o corpo inerte do jovem, dando à plateia a certeza do homicídio bem sucedido. O interessante desta cena é que ela é provavelmente uma das primeiras de um assassinato filmada às claras, sem qualquer recurso que poderia apenas sugerir-lo, como ocorre, por exemplo, em *O Estudante de Praga*.

<sup>11</sup> *O Golem e Homunculus* são filmes de 1915 e 1916, respectivamente. Não foi possível encontrar nenhuma cópia nem trechos dos mesmos, restando a nós confiar nas descrições de Kracauer.

<sup>12</sup> **Der Golem, wie er in die Welt kam.** Direção: Paul Wegener, Carl Boese. Produção: Paul Davidson. Alemanha, 1920. Há ainda um terceiro filme de 1917, *Der Golem und die Tänzerin*, que não será comentado aqui.

*O Golem e Homunculus*, bem como *O Estudante de Praga*, são atravessados por uma evidente atmosfera fantástica, o que prova quão distantes tais filmes estavam da inserção das personagens e histórias reais na indústria cinematográfica. Isso mudaria após quatro ou cinco anos, pois em 1920 fora lançado talvez o filme mais famoso de toda essa geração: *O Gabinete do Dr. Caligari*.<sup>13</sup> Este filme conta a história de um médico que, paralelamente ao seu trabalho como diretor de um hospital psiquiátrico, investigava as potencialidades do sonambulismo. Numa oportunidade propícia à aplicação de seus conhecimentos, Dr. Caligari testara em Cesare, um sonâmbulo que por acaso aparecera em seu hospital, se este seria capaz de cometer atos hediondos que jamais consumaria durante a vigília. É aí que uma onda de crimes se inicia, logo após as fantásticas apresentações de Cesare por Caligari numa feira de variedades. Por fim, o plano malvado de Caligari é descoberto e ele acaba sendo internado como louco em seu próprio hospital.

Kracauer discutiu pormenorizadamente as mudanças realizadas por Robert Wiene no roteiro original escrito por Hans Janowitz e Carl Meyer, o que alterou profundamente a mensagem que estes gostariam de transmitir aos espectadores. A discussão é bastante interessante e é certamente um dos pontos mais importantes de seu livro, mas foge ao interesse deste trabalho. Para o que aqui importa, vale focalizar as ações homicidas de Cesare: são dois assassinatos bem sucedidos, realizados de maneira semelhante; no terceiro, Cesare não consegue consumar o crime: sua vítima, a jovem Jane, grita por socorro, o que dá início a uma busca pelo assassino que foge levando Jane nos braços. Exausto, Cesare a abandona no meio da fuga e morre logo adiante. Quando capturado e levado a Caligari, este tem um acesso de raiva ao ver seu sonâmbulo morto, o que culmina em seu internamento.

O curioso deste filme está no fato de que o estilo dos assassinatos cometidos por Cesare – cuja reincidência metodológica Wiene fez questão de deixar clara no filme – bem como a atmosfera de suspense sobre a autoria dos mesmos foram de certa forma influenciados por uma série de homicídios ocorridos em Londres no final do séc. XIX, de autoria até hoje desconhecida – razão pela qual o assassino recebera a famosíssima alcunha *Jack, o estripador*. É o próprio Kracauer quem sugere haver essa

---

<sup>13</sup> Direção: Robert Wiene. Produção: Erich Pommer. Alemanha, Decla-Bioscop, 1920.

inspiração.<sup>14</sup> Ou seja, pode ter havido já em *O Gabinete do Dr. Caligari* uma apropriação por parte da indústria cinematográfica do terror/suspense dos traços de um assassino que, antes de transitar nos filmes, transitara pelas ruas de Londres, em meio à vida cotidiana dos espectadores, fato provavelmente inédito até então na história do Cinema.

Há, porém, que se ponderar o seguinte: mesmo que consideremos procedente tal relação entre Cesare e Jack, o estripador, este servindo de inspiração para aquele, trata-se de uma relação que não assumiu em nenhum momento o plano principal da trama, que do começo ao fim centraliza-se nas maquinações e na ânsia pelo poder do Dr. Caligari. Dito de outra forma, se por um lado a temática homicida está ali obviamente presente, por outro lado é certo que não fora intenção dos idealizadores de *O Gabinete do Dr. Caligari* fazer de Cesare uma representação de Jack, o estripador, nos cinemas.

Mas foi exatamente isto que, quatro anos mais tarde, faria Henrik Galeen em *O Gabinete das Figuras de Cera*.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Cf. op.cit., p. 104.

<sup>15</sup> Direção: Paul Leni. Alemanha, 1924.

## 2 – ASSASSINOS EM SÉRIE NAS TELAS

Henrik Galeen já havia escrito em 1922 o roteiro de um filme clássico do gênero terror/suspense, *Nosferatu*, dirigido por F. W. Murnau, que dera início à saga dos vampiros no ramo cinematográfico. A forma como as sombras são manejadas no filme, a trilha sonora e o cenário expressionista fazem de *Nosferatu* uma obra de arte interessantíssima, uma espécie de paradigma do gênero naquela época. Mas é pelo que fez em *O Gabinete das Figuras de Cera* que ele assume maior importância neste trabalho. O filme conta sobre um escritor que, ao procurar trabalho numa feira de variedades seguindo um anúncio de jornal, encontra numa barraca três figuras de cera, para as quais seu dono gostaria que alguém escrevesse uma história. A partir daí, o filme retrata os contos inventados pelo escritor, nos quais ele próprio, a filha do dono das estátuas e estas mesmas representam diversos papéis. Interessa-nos precisamente a terceira narrativa, já que nela assume um papel especial a terceira figura de cera: a saber, ninguém menos que o próprio Jack, o estripador.

Sendo assim, *O Gabinete das Figuras de Cera* é provavelmente o primeiro filme no qual um assassino de verdade, apesar de desconhecido, ocupou as telas do cinema cumprindo exatamente o mesmo papel que cumprira na vida real. Se Cesare não surgiu com a finalidade de retratar Jack explicitamente, a terceira história de *O Gabinete das Figuras de Cera* pôs em cena o próprio Jack, *the ripper* – como consta, aliás, já nos créditos iniciais do filme. Curiosamente, o conto no qual Jack é representado tem uma característica diferente dos dois anteriores: ele se cria a partir do sonho do escritor que, exausto, adormece quando estava para começar a escrevê-lo. No sonho, ele e a filha do dono das figuras de cera saem pelo parque, fugindo assustados de Jack. Em seu sonho, a trama se desenrola no mundo real, na feira de variedades, o mesmo mundo onde Jack cometera seus assassinatos. É a inserção dos assassinos reais em cena, firmando ainda mais a mesma temática homicida já presente nos filmes do gênero.

O que é inaugurado com essa inserção é a possibilidade dos espectadores verem transcorrer nas telas do cinema exatamente as mesmas ameaças às quais, fora

do cinema, eles estão sujeitos. Afinal, o assassino aqui não é um monstro de barro, nem uma criação de laboratório, mas um ser humano como qualquer outro, tão capaz quanto o mais cruel dos monstros de cometer as piores atrocidades. Escancara-se assim a perspectiva de que *nós* podemos vir a ser os monstros, perspectiva esta que, apesar de incômoda, não deve ser proscrita do amplo debate sobre a agressividade humana.

Outros filmes vieram na sequência que também se serviram dessa figura cercada de mistérios. De acordo com Michael Newton “[...] mais livros, peças, artigos e roteiros de filmes foram escritos sobre o assassino Jack que sobre qualquer outro na história [...]”.<sup>16</sup> *O Pensionista*<sup>17</sup> foi um deles. Baseado no romance homônimo de Marie Belloc Lowndes, e sob a direção de Alfred Hitchcock, este filme traz à plateia exatamente o suspense vivido pelos moradores de Londres no final do séc. XIX: Jonathan, um inquilino recém-chegado a um pensionato, atrai sobre si a suspeita de ser o responsável pela morte de inúmeras mulheres na cidade – todas de cabelos curtos e loiros. No final, fica clara sua inocência e as autoridades que até então o acusavam pelos crimes correm para resguardar sua integridade antes que a população enfurecida o castigue injustamente. E o verdadeiro assassino continua livre.

Este é mais do que tudo um filme de suspense, já que do início ao fim instala-se a espera pela ação homicida de Jonathan sobre Daisy, a bela loira de cabelos curtos filha dos donos da hospedaria – um homicídio que não se concretiza, apesar de todas as nossas expectativas. Mas para o que nos interessa, vale insistir que *O Pensionista* foi todo filmado com o objetivo de transmitir uma atmosfera real, aquela protagonizada por Jack, o estripador – que na vida real também continuara, ao final, livre.

Outro filme que nos apresenta um assassino em série é *M*.<sup>18</sup> Nele o que se tem é a história de um matador de crianças que apavora as famílias de uma cidade alemã na década de 20. São os próprios bandidos, insatisfeitos com a constante presença da polícia nas redondezas em busca do infanticida, que acabam por capturá-lo, numa

---

<sup>16</sup> **A Enciclopédia de Serial Killers.** (Tradução de Ana Lúcia Mantovani Ferreira) São Paulo, Madras, 2008, p. 206.

<sup>17</sup> Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon. Inglaterra, Gainsborough Pictures, 1927.

<sup>18</sup> Direção: Fritz Lang. Alemanha, Nero Film/Verlag Star Film, 1931.

tentativa de fazer justiça com as próprias mãos. Eles então o submetem a um julgamento, com todos os criminosos da cidade compondo o júri. No último instante, a polícia aparece e interfere em seu favor, livrando-o de morrer pelas mãos dos que o capturaram.

Tudo indica haver uma relação entre o protagonista de *M* e um assassino em série alemão chamado Peter Kürten, considerado culpado por nove homicídios e condenado à morte. Kürten fora decapitado na guilhotina em 2 de Julho de 1931. Segundo M. Newton, entre suas diversas vítimas estavam Christine Klein, 13 anos, Rose Ohlinger, 8 anos, Gertrude Hamacher, 5 anos, Gertrude Alberman, 5 anos e Louise Lenzen, 14 anos, todas estupradas e assassinadas.<sup>19</sup> Nisso vemos que a temática homicida também assumiu a forma do infanticídio, o que voltaria a ocorrer ainda outras vezes.

Mas há grandes diferenças entre o assassino de *M* e o verdadeiro Peter Kürten: no filme não fica clara a natureza sexual dos atentados criminosos às crianças, marca característica dos crimes de Kürten. Mais ainda: o protagonista de *M* apresenta-se bem menos cruel que aquele que supostamente representa, chegando quase a causar pena e compaixão em alguns bandidos – e provavelmente em alguns espectadores do filme – em seu discurso de autodefesa, momento em que alega ser um criminoso não por opção, mas por não conter as forças que o possuem, as vozes que lhe falam sem cessar, que o atormentam etc.<sup>20</sup>

É interessante esse vínculo entre a ação homicida em série e a loucura, vínculo que ainda seria muito explorado pela indústria cinematográfica. O que o infanticida de *M* alega é que sua condição não o permitiria agir de outra forma, que também ele é uma vítima de sua incontinência. Essa relação entre ação homicida e loucura seria fundamental para o filme seguinte de nossa pesquisa. Hitchcock novamente, anos depois de trabalhar em *O Pensionista*, dirigiu *Psicose*, clássico indiscutível do suspense.<sup>21</sup> O filme conta a história de Marion, uma jovem que foge com uma enorme soma de dinheiro roubada da imobiliária onde trabalhava. Na fuga, faz uma parada

---

<sup>19</sup> Cf. op. cit. p. 237-9.

<sup>20</sup> Outro filme construído sobre a história de Peter Kürten foi *Le Vampire de Dusseldorf*, de 1964, que não fora encontrado durante a elaboração deste trabalho.

<sup>21</sup> Estados Unidos, Shamley Productions, 1960.

num motel isolado, o Motel Bates, absolutamente vazio, que se encontrava sob os cuidados de um sujeito no mínimo esquisito chamado Norman. Aos poucos vai ficando claro o caráter conturbado do rapaz, que não esconde da nova hóspede seu incômodo pelas excessivas e incontornáveis intrusões de sua mãe em sua vida, principalmente no que se refere aos relacionamentos dele com as mulheres. Ao mesmo tempo, Norman não permite que qualquer opinião externa sobre ela ou sobre a interferência dela em sua vida tangencie qualquer tom de recriminação. Em suma, ele ama sua mãe e a protege, a despeito dela trazer-lhe tanto sofrimento. Só mais tarde o espectador compreende o estatuto patológico dessa relação, quando transparece que a velha senhora doente se encontra na verdade já há muito tempo morta e em estado de decomposição. Mas antes disso, Norman mata a jovem fugitiva, impelido pelas ordens da mãe – em sua mente, claro – numa das cenas mais famosas do cinema mundial.

Ora, para compor Norman Bates Hitchcock inspirou-se num assassino em série que também deixaria suas marcas em muitos filmes, tal como o misterioso Jack, o estripador. Mas ao contrário deste, a inspiração de Hitchcock fora capturada pelas autoridades policiais e condenada pelos crimes que cometera. Trata-se de um sujeito chamado Edward Theodore Gein, mais conhecido como Ed Gein. Ilana Casoy conta-nos a história deste sujeito, sua relação patológica com a mãe, seu interesse pela anatomia feminina após a morte dela bem como o início de suas práticas criminosas, primeiramente furtando cadáveres femininos recém enterrados, depois produzindo-os por si mesmo.<sup>22</sup>

Mais detalhes sobre a vida de Ed Gein serão apresentados no ponto seguinte, quando comentaremos os filmes que trazem já no título o nome desse sujeito. Por ora, importa notar que Ed Gein não serviu de inspiração apenas para Hitchcock criar Norman Bates: outras personagens famosas do cinema têm suas performances marcantes enraizadas nesse homem: a personagem Leatherface de *O Massacre da Serra Elétrica*<sup>23</sup> é um assassino canibal que se apresenta com uma máscara feita de

---

<sup>22</sup> Cf. **Serial Killer – louco ou cruel?** São Paulo, Ediouro, 2008, p. 189-198.

<sup>23</sup> Direção: Tobe Hoper. Produção: Kim Henkel. Estados Unidos, Vortex, 1974. Este filme fora recentemente refilmado (Direção: Marcus Nispel. Produção: Michael Bay, Mike Fleiss. Estados Unidos, New Line Cinema/Next Entertainment Inc./Platinum Dunes/Radar Pictures Inc., 2003). Três anos depois fora lançado **O Massacre da Serra Elétrica – o início**. (Direção: Jonathan Liebesman. Produção:

pele humana e que guarda em sua casa vários pedaços dos corpos de suas vítimas; Buffalo Bill, de *O Silêncio dos Inocentes*<sup>24</sup> é um homem que sequestra mulheres e as deixa emagrecer para, após matá-las, retirar suas peles flácidas com maior facilidade, com as quais exerce em seguida suas práticas de corte e costura. São personagens que demonstram claros traços de Gein, o primeiro ao exacerbar a carnificina sangrenta, enquanto o último traz a marca do sujeito comum que passa absolutamente despercebido aos olhos da sociedade. Ambos demonstram nos filmes, assim como Gein na vida real, serem pessoas mentalmente perturbadas, cujas ações decorrem de suas respectivas loucuras.

Jack, o estripador, Peter Kürten e Ed Gein são, portanto, os primeiros assassinos em série extraídos de nossa vida cotidiana que ocuparam papéis significativos em filmes de suspense e de terror. Com eles os espectadores viram seres muito semelhantes a si mesmos cometendo diversas atrocidades em cena. É claro que tais produções continuaram sendo, como as anteriores e as futuras, apenas filmes – ou seja, a ficção se manteve obviamente presente. Mas pode não ser de pouca importância o fato de que a monstruosidade em cena assistida pela massa – de forma estranhamente prazerosa, não custa lembrar – fora diversas vezes exercida não só por zumbis, golens e vampiros.

E eles não parariam aí: há também na grande indústria cinematográfica dos assassinos em série aqueles filmes que não só se apropriaram de traços específicos deste ou daquele assassino famoso, como vimos acontecer em *M*, *Psicose* e até mesmo em *O Gabinete do Dr. Caligari*, mas que passaram a ter o seguinte objetivo: contar as histórias desses assassinos em série – mais uma forma com que a mesma temática homicida fez-se presente nos cinemas.

Após entrarem em cena, eles assumiram o papel principal.

---

Jeffrey Allard. Estados Unidos, New Line Cinema/Texas Chainsaw Productions/Platinum Dunes/Next Entertainment/Vortex-Henkel-Hooper, 2006).

<sup>24</sup> Direção: Jonathan Demme. Produção: Ron Bozman, Edward Saxon, Kenneth Utt. EUA, Orion Pictures Corporation/Strong Heart-Demme Production, 1991.

### 3 – BIOGRAFIAS DE MONSTROS REAIS

Há um filme – esteticamente louvável, diga-se de passagem – que aponta para certa tendência da massa em simpatizar com determinados assassinos em série proeminentes. Trata-se do filme *Assassinos por Natureza*.<sup>25</sup> Nele Mickey e Malory, o casal mortal que protagoniza a história, tornam-se celebridades entre os jovens. À época do julgamento por seus crimes, centenas deles se dirigem às ruas aos gritos e aplausos, com cartazes de aclamação aos simpáticos assassinos. “Nós respeitamos a vida” diz um jovem à repórter, enquanto outro complementa: “mas se eu fosse um assassino de massa, eu seria Mickey e Mallory”.

*Assassinos por Natureza* é também um filme de ficção – apesar de rumores afirmarem que também ele fora influenciado pela história de um casal de assassinos reais, Charles Starkweather e Caril Ann Fugate, cujo *modus operandi*<sup>26</sup> de fato se familiariza com o do casal do filme –, mas a forma como ele explora e expõe essa absorção pela massa da temática homicida não deixa de vincular-se ao que está em discussão neste trabalho. Afinal, fica a pergunta: por que isso atrai? Neste ponto do trabalho, a caminho de elaborar possíveis respostas a esta questão, comentaremos os filmes que se propõem contar a história de alguns dos assassinos em série que se tornaram mais famosos.

As produções cinematográficas que aqui serão comentadas não são documentários; denominá-las pelo título “biografias de monstros reais” justifica-se somente por ser uma forma de sublinhar a intenção dos produtores de tornar evidente ao espectador que a história contada tem por ambiente a mesma realidade em que ele, o espectador, leva sua vida cotidiana. Nesses filmes as pessoas puderam então conferir histórias terríveis, porém inspiradas nas vidas de pessoas que de fato existiram em nosso mundo, e que cometeram os crimes pelos quais ficaram conhecidas. Os

---

<sup>25</sup> Direção: Oliver Stone. Produção: Jane Hamsher, Don Murphy e Clayton Townsend. Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1994.

<sup>26</sup> Segundo Ilana Casoy, o *modus operandi* dos assassinos em série diz respeito ao conjunto formado pelas seguintes informações: a forma como eles escolhem suas vítimas, as armas e os locais preferidos para executarem-nas. Cf. op.cit., p. 59.

monstros fantásticos aqui abriram todo o espaço para que humanos como nós, próximos a nós, protagonizassem as atrocidades em cena.

O próprio Edward Gein, inspiração para tantos personagens sinistros do cinema, teve sua história dramatizada nos filmes *Ed Gein*<sup>27</sup> e *Ed Gein – the butcher of Plainfield*.<sup>28</sup> O primeiro deles é bastante monótono, tanto quanto parece ter sido monótona toda a vida de ‘Eddie’ na fazenda em Wisconsin, EUA, onde morou e trabalhou por quase toda a vida. Há algumas cenas interessantes, como quando somos pegos de surpresa pelas cabeças penduradas em ganchos nas paredes de seu quarto. Tais cenas de fato condizem com o que os policiais encontraram no momento da captura de Ed Gein:

Bernice Worden jazia nua, pendurada de cabeça para baixo num gancho de carne como os de açougue, cortada de cima a baixo frontalmente. Sua cabeça e intestinos foram encontrados em uma caixa, seu coração em um prato sobre a mesa da sala de jantar, além de outras partes que cozinhavam numa panela sobre o fogão.<sup>29</sup>

Mas havia muito mais na fazenda do verdadeiro Gein: pedaços de cadáveres conservados em potes com sal ou na geladeira, colares e cintos feitos com lábios e mamilos femininos, calças, camisas e máscaras costurados com pele humana, móveis montados com ossos, além de crânios e vulvas recortadas – dentre elas, a de Augusta, sua mãe, pintada de prata, destacando-se assim das demais. Só podemos imaginar quão mais chocante e terrível fora para os policiais terem visto a cena real, comparada às cenas do filme.

Outra cena significativa é aquela em que Gein sai pela porta da frente de sua casa vestindo uma roupa costurada por ele próprio com a pele de suas vítimas; no jardim, em plena luz do dia, Gein dança vestido de mulher. O filme também deixa claro o interesse de Gein pela anatomia feminina, o que leva o público a ter sempre em mente a presença de uma sexualidade desajustada como fundamento das ações desse sujeito estranho. Quando adiante for discutido o conceito de pulsão de morte como

---

<sup>27</sup> Direção: Chuck Parelo. Produção: Chuck Parelo. Estados Unidos, Tartan Films, 2001.

<sup>28</sup> Direção: Michael Feifer. Produção: Michael Feifer. Estados Unidos, Barnholtz Entertainment, 2006.

<sup>29</sup> CASOY, I. Op. cit., p. 196.

fundamento da indústria cinematográfica dos assassinos em série tal presença constante de uma sexualidade desajustada em conjunto com os homicídios será de suma importância para se pensar os motores psíquicos que garantem, por parte da plateia, o sucesso desses filmes.

Em *Ed Gein – the butcher of Plainfield* é possível conferir cenas mais sangrentas: desmembramentos, decapitações, tortura etc. No final há inclusive a replicação do estado em que Bernice Worden fora encontrada. O filme peca por retratar um Ed Gein de proporções musculares irreais demais, bem como por exagerar na exploração das belas e jovens atrizes – afinal, as vítimas de Gein eram de idade mais avançada, pelo menos as que foram reconhecidas pelas autópsias. Mas talvez o maior impacto para os espectadores se deva à apresentação, logo no início do filme, de várias fotografias tiradas no local onde Gein fazia seu “trabalho”, o que acrescenta ao filme uma clara intenção documental – a mesma presente em vários filmes que contam a história de outros assassinos em série. Difícil não se chocar com tamanha monstruosidade – tão difícil quando explicar como é possível isso ter se tornado material para entretenimento.

Edward Gein foi um dos poucos assassinos em série julgados mentalmente insanos pela justiça. Segundo M. Newton, em 16 de Janeiro de 1958 ele fora considerado incapaz de passar pelo processo judicial, sendo então internado no Hospital Estadual Central de Wupun, Wisconsin.<sup>30</sup> Dez anos mais tarde Gein voltaria aos tribunais para ser condenado pelo assassinato de Mary Hogan (54 anos) em 8 de Dezembro de 1954 e Bernice Worden (59 anos) em 16 de novembro de 1957. Além de homicídio, Gein fora acusado de canibalismo e necrofilia. Porém, mesmo aí seu destino não foi a cadeira elétrica nem a prisão perpétua: julgado insano, sua pena foi retornar ao mesmo hospital em Wisconsin. Morreu de insuficiência respiratória em 1984 com 77 anos de idade.<sup>31</sup> Atualmente existem comunidades virtuais em sites de relacionamento bem como bandas de rock que levam também o nome de Gein, uma prova de que a popularização entre os jovens de assassinos em série sugerida no filme *Assassinos por Natureza* não é mera bobagem.

---

<sup>30</sup> Cf. op. cit., p. 158.

<sup>31</sup> Cf. CASOY, I. Op. cit., p. 197.

Jeffrey Lionel Dahmer foi outro assassino em série a ter sua história retratada nos cinemas. Pelo menos três filmes foram produzidos com o objetivo de narrar o cotidiano desse sujeito condenado a um total de 957 anos de prisão pelos crimes que cometera: *Rising Jeffrey Dahmer*,<sup>32</sup> *Jeffrey Dahmer – The Secret Fife*<sup>33</sup> e *Dahmer*.<sup>34</sup> Ao contrário de Gein, o canibal de Milwaukee, como Dahmer ficou conhecido, fora considerado mentalmente sã, portanto responsável pelos seus atos.

Em *Dahmer* assistimos a história de um jovem trabalhador aparentemente normal, homossexual, solitário, pacato, que tenta reincidentemente transformar suas companhias eventuais em escravos permanentes. Para tanto, faz uso de métodos bastante sofisticados, desde administração de medicamentos misturados a bebidas até práticas cirúrgicas nos cérebros das vítimas. Seu objetivo é levá-las a um estado de total rendição. Conseguido isto, tudo está pronto e seguro para Dahmer fazer o que bem quiser.

Muito daquilo que M. Newton e I. Casoy relatam em seus livros sobre a vida de Jeffrey Dahmer não é mencionado no filme: nada é dito sobre sua infância e as constantes brigas entre seus pais, não há nenhuma menção à prática do canibalismo ou experimentos mórbidos com animais inferiores anteriores ao início dos homicídios. O filme também não conta a história de sua captura e condenação após um julgamento conturbado, bem como não mostra a terrível visão que os policiais tiveram ao investigar o apartamento em que Dahmer cometera a maioria de seus assassinatos – algo muito próximo do que viram os policiais que prenderam Ed Gein. Por outro lado, alguns dos eventos repassados às telas contam exatamente fatos da carreira homicida de Dahmer: sua primeira vítima fatal, um jovem chamado Steven Highs, tem sua morte e desmembramento encenados no filme; outra vítima, Konerak Sinthasomphone – uma das doze vítimas cujos restos mortais foram identificados –, também pode ser identificada. É com ela que fica clara a ambição de Dahmer em criar um escravo sexual zumbi: podemos acompanhar no filme Konerak sendo dopado com medicamentos e

---

<sup>32</sup> Direção: Rich Ambler. Produção: Wood Dickinson. Estados Unidos, Arsenal Pictures, 2007.

<sup>33</sup> Direção: David R. Bowen. Produção: Larry Ratner. Estados Unidos, 1993.

<sup>34</sup> Direção: David Jacobson. Produção: Larry Ratner. Estados Unidos, Peninsula Films Production, 2002.

em seguida lobotomizado com uma furadeira; noutra cena o vemos saindo pelas ruas cambaleando à procura de ajuda; Dahmer o vê então tentando conversar com algumas mulheres que o socorrem, logo chega a polícia e Dahmer diz ser ele seu amigo; de volta ao cativeiro, Konerak é estrangulado. Tudo isso parece ter sido exatamente o que ocorreu com o verdadeiro Konerak no ano de 1991.

Em conformidade com as referências bibliográficas, o filme ainda menciona o alcoolismo de Dahmer, o fato dele se masturbar diante das vítimas, seu costume de guardar pedaços dos corpos em casa e até o esqueleto completo que fora encontrado pela polícia, junto a tantos outros souvenirs. Vemos também uma cena em que Dahmer abre a barriga de Konerak em busca de seus órgãos internos, tal como parece ter ocorrido com várias vítimas. É a tudo isso que assistimos em nossas poltronas confortáveis. Mais ainda do que nos dois filmes sobre Ed Gein comentados acima, a relação entre a sexualidade de Dahmer e suas ações homicidas reincidentes é bastante evidente.

Dando continuidade às histórias desses monstros reais, *Cidadão X*<sup>35</sup> e *Evilenko*<sup>36</sup> são filmes baseados na vida de um assassino em série ucraniano chamado Andrej Romanovic Chikatilo, intitulado por si mesmo como “lobo enlouquecido”, condenado à morte e fuzilado em 14 de Fevereiro de 1994. Trabalhador, com formação acadêmica superior, pai de família, membro do partido comunista, ligado à KGB, Chikatilo era o dito cidadão acima de qualquer suspeita. Matou mais de cinquenta pessoas em várias cidades da Rússia, principalmente Rostov, sendo a grande maioria delas crianças.<sup>37</sup> De acordo com o que dissera em sua confissão, suas práticas violentíssimas justificavam sua alcunha: Chikatilo convencia docemente suas vítimas a o acompanharem para ambientes afastados, quase sempre uma mesma floresta; lá se transformava no lobo enlouquecido, as amarrava e violentava sexualmente, em seguida as mutilava e matava. Comumente arrancava os mamilos das meninas e o pênis dos meninos com os próprios dentes, bem como suas línguas e seus olhos. Muitas foram mortas com mais de quarenta facadas. Outras foram desmembradas ainda vivas.

---

<sup>35</sup> Direção: Chris Gerolmo. Produção: Timothy Marx. Estados Unidos, Azylum Films/Citadel Entertainment Production, 1995.

<sup>36</sup> Direção: David Grieco. Produção: Mario Cotone. Itália, Pacific Pictures S.r.l., 2004.

<sup>37</sup> Cf. CASOY, I., op. cit., p. 125-40.

*Cidadão X* é certamente o filme cuja narrativa mais se aproxima do que parece ter sido a vida de Chikatilo, segundo os relatos de I. Casoy e M. Newton. Nele vemos o drama de um policial na busca pelo assassino, enfrentando os sucessivos tropeços e omissões da polícia e as dificuldades que as autoridades na vida real tiveram que enfrentar até sua captura. Os métodos de Chikatilo também aparecem no filme: a sedução das crianças nas estações de trem, suas idas até a floresta, os esfaqueamentos. São vários os momentos em que o diretor apenas faz alusão ao fato de mais uma criança ter sucumbido, mas em outras cenas podemos conferir o assassino apunhalando sucessivas vezes suas vítimas – algo já bem distante dos assassinatos de Cesare em *O Gabinete do Dr. Caligari*. Também vemos no filme suas vítimas sem os olhos, tal como Chikatilo de fato as deixava, bem como seus corpos em avançado estado de decomposição.

Já *Evilenko*, com Malcom McDowell no papel principal, foge um pouco à veracidade biográfica de Chikatilo: a suposta habilidade hipnótica do “açougueiro de Rostov” – outra alcunha pela qual ficara conhecido – que aparece em duas ou três cenas é obviamente uma criação do roteirista; o assassinato do psicanalista envolvido na investigação também nada tem a ver com a verdadeira participação dos psiquiatras no caso Chikatilo – quanto a isso, *Cidadão X* é bem mais verossímil. Porém, os problemas com a sexualidade estão presentes do início ao fim do filme, desde a aluna que debocha de seu pênis, passando pela confissão de impotência perante o oficial encarregado de seu caso, até a cena em que ele tem uma ereção na conversa com o mesmo oficial quando capturado – um desfecho bastante ruim, aliás, mas que ainda assim sinaliza o ponto principal em questão: a sexualidade extremamente desajustada do protagonista.

É interessante comparar *Evilenko* e *Cidadão X* com *M*, filme discutido no ponto anterior: os três compartilham da mesma temática: infanticídio, pedofilia; os três foram inspirados em assassinos reais: Andrej Chikatilo e Peter Kürten. Porém, a exposição das ações homicidas nas telas é bem diferente entre eles, bem mais sutil em *M* que nos outros dois. Mas é a mesma temática, reiterada e transposta para as telas de maneiras diferentes.

Há ainda mais. Aileen Wuornos, a norte-americana que ficou conhecida como a primeira assassina em série dos Estados Unidos – o que é uma inverdade – também teve sua história contada em um filme – exatamente como ela própria predissera várias vezes nos doze anos que passou no corredor da morte à espera de sua execução em 9 de Outubro de 2002. *Monster*<sup>38</sup> é um ótimo filme, a despeito da história trágica que transmite. Dentre todos os que exploraram as histórias de assassinos em série, este é possivelmente o que mais desperta a compaixão da plateia para com o criminoso – tanto que o filme enquadra-se na categoria drama, e não suspense ou terror.

A ênfase recai sobre o romance do casal homossexual formado por Lee e Telby (Aileen e Tyria na vida real), desde o apaixonamento inicial e feliz até a traição de Telby, que de modo proposital faz Lee confessar os crimes numa ligação gravada pela polícia. A despeito do caráter romântico, o filme é bastante fiel à história de Aileen Wuornos, não só no que se refere à sua carreira criminosa. É o que se pode conferir pelos livros de M. Newton e I. Casoy, mas também no documentário *Aileen: life and death of a serial killer*.<sup>39</sup> Em *Monster* conferimos Lee executando a tiros homens de meia idade com os quais pegava carona para se prostituir. Num desses programas seu cliente a violenta cruelmente, ao que ela revida disparando sua arma várias vezes assim que consegue uma chance. A partir daí começa a sequência de crimes que faria dela a tão conhecida assassina em série. Ao todo Aileen executou nove vítimas, todas mortas a tiros.

Num estudo anterior<sup>40</sup> discuti as possíveis consequências psíquicas que esse encontro com sua primeira vítima – Richard Malory, na vida real – possa ter desencadeado, bem como a falta de condições do Estado para dar o devido tratamento a criminosos que necessitam de outros cuidados antes de serem presos e executados. Neste momento, vale assinalar que mesmo nesse caso, no qual o

---

<sup>38</sup> Direção: Patty Jenkins. Produção: Mark Darmon, Donald Kushner, Clark Peterson, Charlize Theron e Brad Wyman. Estados Unidos, Media 8 Entertainment / MDP Worldwide / Zodiac Productions Inc. / Denver and Delilah Productions / DEJ Productions / K/W Productions / VIP 2 Medienfonds, 2003.

<sup>39</sup> Direção: Nick Broomfield e Joan Churchill. Produção: Jo Human. Estados Unidos, Lafayette Film Ltda, 2003.

<sup>40</sup> MAIRENO, D. P. **Estudo preliminar sobre o caso de uma *serial killer* - uma contribuição psicanalítica ao estudo metapsicológico das psicoses**. 2007. 50f. Monografia (especialização em Psicanálise) Uniderp, MT.

assassino da história parece-nos ser também uma grande vítima, fica novamente evidente uma forma problemática de solucionar problemas intimamente ligados à esfera da sexualidade. É fato que, num determinado momento da vida de Lee, tanto no filme quanto em sua vida real, sua prática homicida voltada para a aniquilação dos homens que buscam sexo com ela foge de seu controle, tornando-se uma espécie de *automaton* de difícil reversão à normalidade. É o que aproxima Aileen de pessoas como Dahmer, Chikatilo, Kürten e muitos outros assassinos em série.

Muito ainda poderia ser dito sobre outros filmes que servem ao propósito de transmitir ao público um pouco da vida desses monstros reais, pois esse ramo da produção cinematográfica parece interminável. *Ted Bundy* foi lançado em 2002,<sup>41</sup> *Kemper – the coed killer* em 2008.<sup>42</sup> São todos filmes que trazem no título o nome de sujeitos que promoveram torturas, estupros, desmembramentos, entre outras atrocidades. Mas tendo em vista que a meta do presente capítulo fora alcançada – a saber, mostrar que a insistência da temática homicida se fez perceber desde muito cedo na história do cinema, e que com o passar dos anos ela assumira as mais variadas formas e ênfases nos filmes em que se fizera presente, contando tanto com seres fantásticos como com aspectos de sujeitos que de fato existiram em nosso meio –, não há motivos para embarcar numa retomada histórica também interminável.

Sendo assim, termina aqui nossa breve exposição sobre os assassinos em cena. Resta entender como foi possível que, pelas vias artísticas e com objetivos de entretenimento, um sujeito como Jack, o estripador fora retratado em *O Gabinete das Figuras de Cera*, ou Andrej Chikatilo em *Cidadão X*, ou Edward Gein em *Ed Gein – the butcher of Plainfield*. No capítulo seguinte o leitor encontrará uma discussão sobre duas interpretações realizadas por comentaristas de cinema que visam esclarecer o que poderia ter contribuído para o sucesso do campo cinematográfico aqui esboçado – ou seja, o que poderia ter construído algum ponto de contato com a plateia para que tais filmes fossem sucessos de bilheteria.

---

<sup>41</sup> Direção: Matthew Bright. Produção: Hamish McAlpine e Michael Muscal. Estados Unidos, Tartan Films Production/First Look Media.

<sup>42</sup> Direção: Rick Bitzelberger. Produção: Ralph Portillo e Jane Elliott. Estados Unidos, Lightning Home Entertainment.

Antes de seguir adiante, porém, faz-se necessário explicar por que verdadeiros ícones do terror tais como Jason, de *Sexta-feira 13* ou Freddie Krueger, de *A Hora do Pesadelo*, não foram incluídos em nossa lista. Ora, sabe-se que muitos dos filmes que marcaram a indústria cinematográfica do terror e do suspense, principalmente os rotulados *trash movies*, extraem sua força da exploração das ações homicidas levadas ao extremo: Freddie Krueger e Jason, apenas para citarmos dois dos mais conhecidos, ficaram famosos pela carnificina que promoveram. Mas são ao mesmo tempo personagens ficcionais, monstros fantásticos, e que além do mais trazem em si uma característica decisiva: são seres de certa forma assexuados, algo de suma importância para diferenciá-los de monstros reais como Peter Kürten, Jeffrey Dahmer, Andrej Chikatilo, Edmund Kemper e companhia, cujos crimes, como vimos, estão em íntima relação com suas respectivas sexualidades.

*A Hora do Pesadelo* e *Sexta-feira 13* são de certa forma filmes tão irreais quanto *O Golem*, *Homunculus* e *Frankenstein*, ou mesmo mais fictícios que estes, pois como vimos no ponto 1 acima, os protagonistas destes filmes viviam dramas demasiadamente humanos – basta lembrar que Golem e Homunculus tornaram-se violentos a partir do momento em que perceberam que suas vidas afetivas – vale dizer: eróticas – estavam condenadas ao total fracasso, quando sentiram-se rejeitados, diferentes demais, únicos e solitários. Nada disso ocorre com Jason ou Freddie Krueger: o que se tem nestes casos é um isolamento do aspecto destrutivo e sangrento, desvinculado de qualquer temática humana relacionada à sexualidade. Temos aqui o uso e o abuso da carnificina pura. E só.

Freud diferenciava aquilo que é estranho do que está “[...] por demais miscigenado ao que é puramente horrível [...]”.<sup>43</sup> *A Hora do Pesadelo* e *Sexta-feira 13*, como tantos outros *trash movies*, entrariam nesta categoria, ao passo que os filmes aqui focalizados devem contar entre as obras que levam o espectador não só ao espanto, mas ao estranhamento, já que trazem em cena protagonistas que mantêm com o público uma estranha familiaridade, como se tentará apontar mais adiante.

---

<sup>43</sup> O Estranho (1919). In: **ESB**, v. **XVII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 259. Todas as citações de S. Freud desta dissertação foram extraídas desta edição. Qualquer exceção a esta norma será apontada em nota.



## **CAPÍTULO II**

### **EXPLICAÇÕES DIVERSAS**



O capítulo anterior foi todo dedicado a retratar a insistência da temática homicida na história do cinema mundial em suas muitas formas de expressão, desde as mais sutis até as mais explícitas. Partimos dos primeiros filmes de terror e de suspense, bem no início da história do cinema, para chegarmos aos dias de hoje, nos quais histórias de assassinos em série são transmitidas para o público. Concluída tal retomada de caráter mais informativo, surgem algumas questões: o que teria dado condições à entrada desses assassinos nas telas do cinema? O que justifica a persistência desses temas mórbidos na sétima arte? Que prazer está em jogo na apreciação do grotesco?

Um histórico de assassinos não poderia por si garantir o sucesso de bilheterias, pois há que se reparar nos dois polos que movem a indústria do cinema – o filme de um lado e o espectador do outro – e reconhecer nestes polos um ponto de ligação, uma região de contato. Sem este contato, tais filmes não surtiriam qualquer efeito. Neste capítulo serão apresentadas algumas tentativas de dar respostas a essas questões, que visam esclarecer o que pode ter favorecido a proliferação dos algozes da maldade no cinema.

L. L. Cánepa expressa a opinião de que aqueles primeiros filmes do cinema alemão constituíram “[...] a primeira experiência significativa do gênero de terror na história do cinema [...]”,<sup>44</sup> ou seja, a que mais abriu caminhos para a posteridade do mesmo. Daí ela sugerir que dois autores que aprofundaram os estudos sobre tal produção cinematográfica alemã não poderiam ficar de fora de qualquer discussão ligada ao tema: são eles Siegfried Kracauer, bastante citado na seção anterior, e Lotte Eisner. Segundo Cánepa, esta entendera o movimento cinematográfico do início do séc. XX como “[...] o legado do romantismo alemão, com sua predileção pelos sentimentos extremos, pelas personalidades divididas e pelas fantasias grotescas e mórbidas [...]”,<sup>45</sup> tudo isso exacerbado pela derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial; já a interpretação de Kracauer se fundamentaria na situação social da Alemanha pós-guerra, que teria colocado insistentemente em cena conflitos entre a submissão e a rebelião, entre o caos e a tirania, razão pela qual seriam tão presentes

---

<sup>44</sup> Op.cit., p. 76.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 80.

personagens tirânicas e histórias de crimes, mortes, dominação, loucura e violência nas obras cinematográficas daquele período.

Devido à pertinência da sugestão de L. L. Cánepa, os dois pontos seguintes serão dedicados respectivamente aos dois referidos autores.

## 1 – AS RAÍZES NO ROMANTISMO E NO EXPRESSIONISMO – UMA EXPLICAÇÃO ESTÉTICA

Detenhamo-nos primeiramente nos desenvolvimentos de Lotte Eisner. Infelizmente, a expectativa de que seu livro *A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*<sup>46</sup> pudesse contribuir amplamente neste trabalho não se satisfaz, pois nele a autora se ocupa principalmente em discutir os traços artísticos e os avanços técnicos das produções cinematográficas, mais especificamente as filmagens alemãs. Sobre estas, Eisner aponta várias familiaridades entre os efeitos conquistados nas telas e o que se tinha até então no teatro, sob a influência do expressionismo, com destaque para as peças dirigidas por Max Reinhardt.

Mas a despeito de seu foco estar nos aspectos técnicos da evolução cinematográfica, Eisner não deixa de nos informar sobre a procedência da maioria dos temas dos filmes daquela época – período pelo qual iniciamos nossa sondagem histórica no capítulo anterior –, e é por isso que ela contribui também para o presente trabalho. Segundo Eisner, muitos dos temas dramatizados no cinema alemão das primeiras décadas do séc. XX advêm de autores como Schiller, Andersen, Chamisso, Hoffmann e Goethe. Sendo assim, para entender seu ponto de vista somos levados por ela a buscar no expressionismo e no romantismo as raízes dos filmes de terror e de suspense sobre os quais aqui nos ocupamos.

Mas de que maneira romantismo e expressionismo têm a ver com a temática do horror e sua conseqüente inserção dos assassinos em série no cinema? Seria mesmo necessário buscar raízes tão distantes para fazer avançar nosso ponto? Para responder a esta questão, basta dizer que tal resgate serve-nos para construir uma espécie de mapeamento temático que, quanto mais amplo, mais poderá nos ajudar a entender aspectos fundamentais da natureza humana, principalmente naquilo que se refere ao amor ou ao ódio. Já para responder a primeira questão, faz-se necessário uma breve digressão na qual se tentará esboçar minimamente o que seriam afinal essas duas tendências artísticas.

---

<sup>46</sup> (Tradução de Lúcia Nagib) Rio de Janeiro, Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

Grosso modo, o romantismo seria uma corrente literária muito voltada à subjetividade das personagens criadas pelos escritores e poetas, com forte ênfase nos sentimentos – especialmente no conflito entre os sentimentos –, no mundo interior, passional, caótico, a despeito do mundo exterior ou mesmo em contraste com a realidade racional, ordenada. Mais que isso: nos escritos verdadeiramente românticos o mundo interior é soberano ao mundo exterior. Basta ler *Os Sofrimentos do Jovem Werther*<sup>47</sup> de Goethe, para tomarmos apenas um dos escritores citados por Eisner, para conferir o quanto o autor privilegia o mundo interno de um homem atormentado por suas paixões em suas cartas e devaneios. E como é nítida em Werther sua oscilação de humor, ora emanção de felicidade pura, ora fundo do poço da miséria humana. Essa pobre criatura conta-nos na carta do dia 12 de agosto, por exemplo, suas considerações sobre a ebriedade, a loucura, a paixão e o suicídio.<sup>48</sup> E o mais curioso para nós, estudiosos da Psicanálise, é sua frequente indicação de uma espécie de jogo de forças que atuam nele, as “[...] razões ocultas de uma determinada ação [...]”,<sup>49</sup> impelindo-o a agir de maneira impensada, irrefreável. Interessante também notar a insistência com que Werther equipara as mazelas do espírito às doenças do corpo, mostrando assim o estatuto que, no romantismo, a subjetividade alcança frente à realidade compartilhada por todos.<sup>50</sup>

Esclarecido minimamente o que se pode entender por romantismo, fica mais fácil captar o que seria o expressionismo: trata-se de uma tendência artística marcada pela tentativa de mostrar ao observador, por meio da obra de arte, os impulsos emocionais determinantes do ato artístico, as motivações internas do criador, seus ímpetos mais primitivos e conflituosos, “[...] a fermentação do mundo interior [...]” diria Kracauer,<sup>51</sup> sem qualquer mediação da racionalidade. O artista expressionista visaria então o contato direto entre essas íntimas motivações – as “razões ocultas” do

---

<sup>47</sup> (Tradução de Marion Fleischer) São Paulo, Martins Fontes, 2002.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 56-63.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>50</sup> “De nada adianta que um homem de bom senso perceba a situação do infeliz, e lhe dê bons conselhos. Assim como seria inútil uma pessoa saudável, junto ao leito de um doente, tentar transmitir-lhe, para curá-lo, suas próprias forças.” (*Ibidem*, p. 61.)

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 87.

jovem Werther? – e a percepção do espectador por meio da obra de arte.<sup>52</sup> O que é apresentado nas obras expressionistas poderia bem ser definido como o *Sturm und Drang* romântico.<sup>53</sup> Daí essa corrente derivar, em grande parte, do romantismo. Como assinala Cánepa, há que se considerar a influência que o expressionismo sofrera da filosofia de Nietzsche bem como da própria Psicanálise freudiana, presentes respectivamente no final do séc. XIX e início do séc. XX, quando o expressionismo atingira maior força na Alemanha. Não surpreende, então, que a ênfase buscada tenha recaído naquilo que havia de mais profundo, inatingível e pulsante no humano.

Fechemos os parênteses. Íamos dizendo que, segundo Eisner, o fato do cinema alemão nas primeiras décadas do séc. XX trazer com tanta frequência temas obscuros, mórbidos, personagens fantásticas, carregadas de maquiagens pesadas, poderes sinistros, objetivos malignos e viscerais, tudo isso que já caracterizaria a instauração do gênero terror/suspense no cinema, poderia ser entendido como uma consequência dessas correntes artísticas denominadas romantismo e expressionismo, este responsável por dar cor e forma aos temas e conflitos sugeridos por aquele. Poderíamos assim caminhar um tanto com a autora e compreender tais correntes artísticas como precursoras do cinema de terror justamente por elas servirem-se fundamentalmente de temas viscerais, obscuros, sombrios, no sentido de escaparem à razão e servirem-se sumamente das forças incontroláveis do amor e do desejo – bem como do ódio ou do desespero, que mais se aproximam do nosso ponto.

Daí denominarmos a contribuição de Eisner para a explicação desse fenômeno cinematográfico de *explicação estética*. Porém, algumas ponderações poderiam problematizá-la. Uma delas é que não se pode deixar de mencionar, como bem aponta Cánepa, a importância dos filmes policiais americanos para os primeiros filmes alemães, o que pode ter sido devido às tendências comerciais da época: havia na Alemanha grande necessidade de ampliar sua produção para o exterior, o que fora conseguido pela UFA, verdadeiro truste cinematográfico criado pelo governo alemão durante a Primeira Guerra, mas que, ao término desta, passara para o setor privado, que então fez o possível para reaver perdas financeiras e angariar lucros. Logo, não foi

---

<sup>52</sup> Lembremos que esta dissertação visa elucidar o que pode ser entendido como o ponto de contato entre os espectadores do cinema e os assassinos em cena.

<sup>53</sup> Tempestade e ímpeto, expressão característica dessa corrente literária.

só a partir do romantismo alemão e do teatro expressionista de Max Reinhardt que o cinema alemão se desenvolvera. Além disso, se a emergência do gosto pelo estranho, pelo sombrio, pelo mortífero, pudesse ser explicada tão somente pelo que estava então em voga no contexto artístico alemão, como seria possível conciliar o sucesso do gênero terror/suspense para além das fronteiras européias? São questionamentos que nos sugerem a necessidade de outro fundamento para a aceitação global dessa indústria cinematográfica.

Outra réplica: enlaçar a temática mórbida do cinema alemão ao romantismo e ao expressionismo nos levaria a inferir que, terminada essa influência estética, todos os elementos de ambas desapareceriam dos filmes. Ora, não é o que aconteceu: se por um lado desapareceram os cenários gritantes, os enfáticos jogos de sombra e luz, as maquiagens exageradas, enfim, todos os aspectos ligados à *mise-en-scène* expressionista, bem como também desapareceram as pesadas narrativas românticas, por outro lado o que havia de mais mortífero e destrutivo naqueles filmes, a morte em si, continuou firme e forte na indústria cinematográfica, como vimos no capítulo anterior. Dito de outra forma, enquanto a influência romântica e expressionista desaparecia das telas do cinema, a temática homicida firmava-se de maneira cada vez mais direta e crua. O grotesco ganhara cada vez mais espaço. Isso nos leva a pensar um destacamento desta parcela específica do fenômeno cinematográfico, que deve ser pensada independentemente dos outros caracteres estéticos ou temáticos.

É exatamente sobre este traço específico, que se mostra de maneira independente de qualquer corrente artística, que recai nosso interesse. Explorá-lo com os recursos conceituais do campo psicanalítico é uma forma de contribuir na apreciação do fenômeno em questão a partir de outro plano de análise.

A despeito das réplicas acima, há no texto de Eisner algo que se aproxima do que aqui se tentará organizar. Num determinado trecho de seu livro Eisner deixa muito claro seu ponto de vista sobre a importância dessa tendência do cinema alemão no cenário internacional, principalmente no pós-guerra, bem como a importância das raízes aqui analisadas quando ela afirma que “essa fantasmagoria estranha, que ao

mesmo tempo atrai e repugna, fez a reputação do cinema alemão no estrangeiro”.<sup>54</sup> – passagem que se assemelha, inclusive, com a citação de Aristóteles que abriu o presente trabalho. No entanto, pelo que vimos sobre o expressionismo e o romantismo, percebe-se que o que Eisner sugere serem os possíveis fundamentos dessa arte mórbida expressa nas telas está distante daquilo que o estagirita buscava para construir sua explicação dos fenômenos repugnantes: ao apresentar o romantismo e o expressionismo como precursores dos filmes germânicos daquela época, Eisner aponta para algo da esfera pulsional e primitiva, que funcionaria a despeito da razão, e cuja intuição e manifestação poderíamos encontrar nas obras românticas e expressionistas. No que se refere a isso, pode-se dizer que caminhamos ao lado de Eisner.

Mas ficam as questões: por que exatamente isso que é mais primitivo, pulsional, mais arcaico e íntimo, coincide muitas vezes com o destrutivo? Por que é o ódio, e não outra coisa qualquer como o amor incontrolável, a felicidade excessiva ou a compaixão sem limites, que ganha espaço nessas manifestações artísticas? Por que o mórbido, o grotesco? Um dos limites na explicação de Eisner é que não há possibilidades de articular sua explicação estética com a natureza íntima dos temas retratados nos filmes. Suas conclusões, suficientes para abordar os problemas que ela se propõe debater, não o são para esclarecer a questão que aqui nos propomos: a saber, por que, afinal, apreciamos essa arte que ao mesmo tempo atrai e repugna.

---

<sup>54</sup> Op. Cit., p. 26.

## 2 – O CONTEXTO ALEMÃO ENTRE-GUERRAS – UMA EXPLICAÇÃO HISTÓRICA

No ponto anterior conferimos as considerações de Lotte Eisner sobre o surgimento e a insistência dos temas mórbidos no cinema alemão nas primeiras décadas do séc. XX, temas que, somados a um estilo carregado, deram àquelas produções cinematográficas uma marca que as distinguiu das de outros países. A articulação que a autora propõe entre o cinema alemão, o romantismo e o expressionismo serviram para entendermos uma série de aspectos daquelas obras, principalmente no que se refere à estética. Mas vimos também que o plano de abordagem da autora não nos permite responder satisfatoriamente nossas próprias questões.

Veremos agora uma explicação que se prende menos aos aspectos estéticos e que em vez disso debruça-se sobre um fato que mais nos interessa: a violência presente nas telas do cinema alemão, suas histórias de crimes, suicídios, homicídios, loucura, alienação e poder. Trata-se do livro de Siegfried Kracauer, que já nos serviu um bocado no primeiro capítulo. Aqui, mais que aproveitarmos suas informações, discutiremos sua explicação para o sucesso desse fenômeno tipicamente alemão.

(Fenômeno *tipicamente* alemão. Qual a extensão desta expressão? Pode-se dizer que é exatamente sobre ela que mais nos deteremos aqui. Já de saída poderíamos adiantar que um fenômeno tipicamente alemão não significa necessariamente um fenômeno *exclusivamente* alemão.)

Qual é a tese central de Kracauer, em defesa da qual ele argumentará praticamente do começo ao fim do seu livro? Peguemos algumas das inúmeras citações possíveis do autor para exemplificá-la: Kracauer escreve logo na introdução de seu livro que “[...] só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente desta nação”.<sup>55</sup> Mais adiante mantém o mesmo raciocínio ao afirmar que os filmes refletem “[...] essas profundas camadas da mentalidade coletiva

---

<sup>55</sup> Op.cit. p. 17.

que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência”.<sup>56</sup> E numa formulação mais sucinta, resume: “[...] os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos”.<sup>57</sup>

Mais que compreender a técnica, o conteúdo e a evolução do cinema alemão, essa mentalidade coletiva daria conta, segundo Kracauer, de explicar o sucesso de bilheteria que tais produções cinematográficas alcançaram; afinal, e referido padrão psicológico, por ser compartilhado por todos os membros de um povo, estaria presente não só naqueles que produzem os filmes, mas também, é claro, naqueles que os assistem. Haveria então um perfeito encaixe entre produtores e espectadores de cinema, e este encaixe residiria num mesmo aparato psíquico compartilhado por todos.

De acordo com o autor, os alicerces constituintes desse padrão psicológico oculto do povo alemão subjacente à produção cinematográfica por ele – e por nós – investigada foram construídos a partir das feridas sofridas pela Alemanha por conta da Primeira Guerra Mundial. Todos os aspectos recorrentes nos filmes poderiam, portanto, ser explicados a partir daí: o excessivo recurso à violência resultaria do ódio profundo do povo alemão contra aqueles que lhes impuseram uma derrota humilhante; a utilização de personagens tirânicas desvendaria um oculto desejo de poder absoluto sobre outrem, a despeito de suas vontades; a atmosfera sombria seria a expressão da catástrofe interna sentida pelos alemães com a derrota na guerra; o isolamento melancólico poderia ser entendido como derivado de um sentimento inconsciente de inferioridade em relação às outras nações, como se a Alemanha fosse por elas menosprezada; e por aí vai. Estes elementos seriam, portanto, espécies de “[...] projeções externas de desejos internos [...]”,<sup>58</sup> e como o próprio título de seu livro indica, Kracauer relacionará toda essa constituição psicológica do povo alemão com a ascensão de Hitler ao poder e a conseqüente instauração do nazismo.

Vale comentar aqui alguns exemplos do procedimento interpretativo de Kracauer para algumas cenas e temas dos filmes, fundamentado nessa noção de

---

<sup>56</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>57</sup> Op. cit., p. 19.

<sup>58</sup> Op. cit., p. 20.

padrão psicológico do povo alemão. No capítulo anterior foi dito que Kracauer dá uma interpretação para a divisão entre a personagem Baldwin e sua imagem refletida no filme *O Estudante de Praga*.<sup>59</sup> Para ele, trata-se de uma divisão que reflete a Alemanha cindida entre governantes e classe média.<sup>60</sup> Os governantes estariam representados na imagem viva de Baldwin, com todo seu desejado poder de ação irrefreável, impiedosa, ao passo que a classe média depositaria sua impotência e desespero em Baldwin. De forma semelhante, Kracauer também equipara a classe média alemã do entre-guerras com a personagem principal de *Homunculus*, na medida em que ambas teriam “[...] um complexo de inferioridade devido a um desenvolvimento histórico que provou ser prejudicial [...]”.<sup>61</sup>

Deve-se entender então que o dispositivo psicológico oculto onipresente nas considerações interpretativas de Kracauer forma-se exclusivamente a partir de fatores externos, em resposta a eles. Ter-se-ia então uma mentalidade construída de maneira respondente a um contexto muito específico, o que lhe traria uma qualidade única, vista apenas em tal contexto.

Ora, parece bastante razoável acompanhá-lo até certo ponto em sua tese. Afinal, não é difícil aceitar a ideia segundo a qual determinados modos de pensar, agir e desejar por parte dos indivíduos apareçam segundo certo padrão em qualquer manifestação cultural de qualquer povo; também é fácil concordar que tais formas de pensar, agir e desejar tenham em sua instauração a participação de fatores externos, como é o caso da situação social alemã no pós-guerra, por exemplo. Mas há aqui um problema semelhante ao encontrado na explicação de Eisner: se essa reincidência temática da violência, da tirania, da morte, sempre envolta numa atmosfera sinistra, obscura, decorresse especificamente da mentalidade de um povo que, por sua vez, fora construída a partir de um contexto histórico por demais específico, como entender a presença desses mesmos elementos em produções cinematográficas de épocas posteriores, até mesmo anteriores, bem como noutras localidades e contextos? Ou seja, o que é difícil de aceitar é a noção de que os traços de violência, tirania e morte sejam exclusivos *dessa* configuração histórica germânica, específicos

---

<sup>59</sup> P. 26.

<sup>60</sup> Op. cit., p. 44.

<sup>61</sup> Op. cit., p. 46-7.

dessa mentalidade coletiva alemã entre-guerras. Assim posto, o problema não se coloca na existência de um “padrão psicológico vigente” numa determinada época, mas sim na circunscrição das tendências mortíferas a este ou àquele padrão psicológico, desta ou daquela época, neste ou naquele contexto.

Para corroborar esta crítica, vale lembrar que a atmosfera sombria já se fizera notar mesmo no *Frankenstein* de 1910, uma produção norteamericana, e o fato do próprio Kracauer afirmar que os filmes alemães do pós-guerra sofreram grande influência dos filmes policiais norteamericanos e franceses parece comprometer sua tese de que eles teriam sua origem na dita mentalidade do povo alemão.<sup>62</sup> E o que dizer da tirania violenta presente nos filmes aqui discutidos no final do capítulo anterior, ponto culminante de nossa retomada histórica, onde entraram em cena assassinos reais que foram absorvidos pela indústria cinematográfica numa época bem distante do contexto alemão entre-guerras? Afinal, constatamos em filmes como *Rising Jeffrey Dahmer*, *Kemper* e *Ted Bundy* muito do desejo de exercer sobre suas vítimas o poder absoluto, a despeito de suas vontades, mas nestes casos, tal desejo nada tem a ver com uma resposta a qualquer contexto específico. O desejo da onipotência, sabemos-lo bem, deriva de uma vida psíquica primitiva que se apresenta exclusivamente na espécie humana, e sua expressão, violenta ou branda, pode ou não ser *catalisada* por contextos históricos específicos, mas jamais *determinada* por eles.

Segundo o próprio Kracauer, seria devido à existência desse padrão psicológico compartilhado pela massa que determinadas manifestações artísticas como o cinema obteriam sucesso. Mas a questão que se coloca é a seguinte: se essa atmosfera e essa temática do cinema alemão devem-se exclusivamente ao contexto alemão entre-guerras, se apenas os dispositivos mentais do povo alemão deste período seriam capazes de produzir e assimilar tais temáticas, como explicar o sucesso que *O Gabinete do Dr. Caligari* e tantos outros filmes tiveram fora da Alemanha, como nos EUA, por exemplo?

Parece-me insuficiente tal forma de interpretar o sucesso da produção cinematográfica alemã responsável pela instauração decisiva da temática do horror e

---

<sup>62</sup> Op. cit., p. 30-1.

do suspense na sétima arte. Talvez seja justo apenas afirmar que tal configuração contextual fora propícia para o extravasamento, ou mesmo para a exacerbação daquilo que, *em geral*, se encontra em qualquer cultura, em qualquer época.

Tendo em vista as dificuldades dessas explicações esgotarem as questões relativas ao surgimento e ao sucesso da indústria cinematográfica do terror e do suspense, vemos a necessidade do presente trabalho não só discutir os argumentos de Kracauer, de Eisner ou de qualquer outro que a eles se assemelhe: interessa também contribuir com algo que possa se somar a estas abordagens, seja partindo de questões suscitadas por elas, seja dirigindo-lhes nossas próprias questões – ou melhor, tentando respondê-las.

É o que se tentará realizar a partir de agora.

**CAPÍTULO III**

**PULSÃO DE MORTE**



## 1 – ÊNFASE NO ASPECTO UNIVERSAL

No capítulo precedente foram apresentadas duas tentativas diversas de explicar o surgimento do ramo cinematográfico do terror/suspense, bem como a boa receptividade por parte do público que o mesmo desfrutara desde então. Denominei a primeira delas por *explicação estética*, devido ao fato dela enfatizar duas correntes artísticas independentes e mesmo anteriores ao surgimento da sétima arte – a saber, o romantismo e o expressionismo. Já a segunda tentativa foi aqui denominada *explicação histórica*, tendo em vista o fato de seu autor se apoiar fundamentalmente no contexto alemão do período entre-guerras para construí-la. A razão de termos elegido S. Kracauer e L. Eisner para a seção anterior se deveu não só por eles serem autoridades no assunto, mas também porque suas explicações podem ser tomadas como paradigmas interpretativos.

Tendo apontado os limites de ambas as alternativas no que diz respeito às questões que salientamos no presente trabalho, neste capítulo será trabalhada o que se poderia chamar de *explicação metapsicológica*. Trata-se de uma tentativa de elaborar uma forma de entender o fenômeno em questão que diverge das duas anteriores de igual maneira por contar com o horizonte metapsicológico estabelecido pelos conceitos psicanalíticos. Talvez seja possível dizer que, por conta disto, o que aqui se tentará esboçar traz em sua essência um caráter mais universal se comparado às explicações de Eisner e Kracauer. Fato é que este parece ser o plano de análise indispensável para fazermos avançar nossa problemática.

Mas o que se deve entender por universalidade neste caso? De forma alguma trata-se de afirmar que nenhuma importância deva ser conferida ao contexto, aos fatores econômicos, sociais e políticos presentes na emergência de qualquer criação humana – dentre elas, a arte cinematográfica. Também não se trata de afirmar que o ponto fundamental aqui responsável por tal universalidade repousaria em algum traço biológico, hereditário, portanto inerente à natureza humana, a despeito de qualquer discrepância cultural. Nada disso. *Universal* aqui quer dizer apenas o seguinte: passível de ser conferido em qualquer ser humano, de qualquer cultura, esta contribuindo sim

na forma como tal aspecto universal do humano se manifesta, mas não na determinação de sua existência.

Dito de outra maneira, o contexto teria sua importância na medida em que colocaria à disposição dos homens os meios para externalizar aquilo que é de natureza universal. Sendo assim, poder-se-ia entender então que o romantismo e o expressionismo sublinhados por Eisner, bem como a experiência alemã de derrota na Primeira Guerra Mundial sublinhada por Kracauer, teriam sido fatores contextuais decisivos enquanto facilitadores, catalisadores, da atualização deste traço universal do ser humano.

Renato Mezan, ao tratar da posição paradoxal da Psicanálise no campo das ciências afirma que “[...] o paradoxo da psicanálise é que nela se acede ao universal através do cuidado extremo prestado à natureza singular de cada experiência psicanalítica”.<sup>63</sup> Se transportarmos esta perspectiva para nossa problemática, veremos que o singular sobre o qual aplicamos nosso cuidado extremo é a sensação do espectador frente às crueldades exibidas nos cinemas; em contrapartida, a pulsão de morte seria então o universal captado pela nossa atenção analítica. Ressaltar a universalidade da pulsão de morte será de grande importância quando formos discutir a proximidade psíquica que existe entre os assassinos retratados nos filmes que citamos e as pessoas que os assistem.

É deste conceito, tomado como fundamento universal do funcionamento humano, bem como da importância que ele assumirá para nossas hipóteses, que nos ocuparemos a partir de agora, tomando como ponto de partida um texto freudiano que não costuma ser considerado entre os maiores escritos do criador da Psicanálise, mas que aqui se apresenta como uma ponte de grande valia.

---

<sup>63</sup> Cf. **Sigmund Freud – a conquista do proibido**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, p. 36.

## 2 – ESTRANHAS TENDÊNCIAS DESTRUTIVAS

Uma ponte, e não um ponto de chegada. O ponto de chegada é o *Além do princípio do prazer*;<sup>64</sup> a ponte é *O estranho*,<sup>65</sup> trabalho apresentado um ano antes da grande revolução conceitual no campo psicanalítico. Este trabalho antecipou algumas noções que seriam desenvolvidas em *Além do princípio do prazer*. Nele Freud aproxima a Psicanálise das investigações da Estética. Em sua opinião, esta teria ao longo de sua história se ocupado principalmente do belo, em detrimento do grotesco; já Freud fará exatamente o contrário: buscará no funcionamento psíquico algo que lhe possibilite pensar a origem de determinadas sensações estranhas frente à apreciação não exatamente do feio, mas sim daquilo que tende a se aproximar do mórbido.

Para dar início à discussão sobre este texto freudiano, vale notar que ao afirmar, por exemplo, que “muitas pessoas experimentam a sensação [do estranhamento], em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas”,<sup>66</sup> Freud está muito próximo das citações de Aristóteles e de Andrew Birkin que abriram o presente trabalho. Também ele se questiona e busca alguma compreensão sobre essa estranha tendência que o ser humano não raro nota em si, tendência esta que conduz o homem à apreciação de formas grotescas de arte – ou mesmo formas cruéis, como tudo indica ser o caso da indústria cinematográfica dos assassinos em série.

Já no início do texto Freud afirma que “[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar”.<sup>67</sup> Para desenvolver esta tese, Freud delonga-se na discussão sobre dois campos relacionados às experiências de estranhamento, o que aqui denominarei por *campo do superado* e o *campo do reprimido*. É com esta distinção que Freud mais se ocupa na terceira parte de *O estranho*, na qual diz que:

---

<sup>64</sup> (1920) *ESB*, v. XVIII.

<sup>65</sup> (1919) *ESB*, v. XVII.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 238.

[...] uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido *reprimidos* revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças infantis que foram *superadas* parecem outra vez confirmar-se.<sup>68</sup>

Existiriam, portanto, dois campos dos quais os efeitos estranhos derivariam ou ganhariam força: o *campo do reprimido* e o *campo do superado*. No primeiro Freud inclui as experiências relacionadas ao complexo de castração e à fantasia de retornar ao útero materno: ter os olhos arrancados, as mãos, pés ou cabeça decepados, ser enterrado vivo, a visão do órgão genital feminino etc. Já no campo do superado Freud inclui experiências estranhas derivadas da onipotência do pensamento, da visão animista do universo, dos fenômenos do duplo e da relação do homem para com a morte: premonições obsessivas, medo do mau-olhado, sentir-se observado, delírios com objetos que parecem ter vida, predições que se realizam etc. Em todos os casos, o que há em comum é a ligação entre os efeitos estranhos e a vida infantil, não importando de qual dos campos o efeito estranho derive. A vida infantil é, portanto, firmada novamente como momento privilegiado, determinante de tudo o que posteriormente se passará na vida anímica de um sujeito – tese já há muito familiar no campo psicanalítico.

A diferença entre estes dois campos, segundo Freud, é que as impressões que podem desencadear efeitos estranhos ligadas ao *campo do reprimido* tocam em conteúdos de pensamento que foram extintos da atividade mental consciente, ao passo que o que fora extinto no *campo do superado* não é um dado conteúdo de pensamento, mas sim a crença na realidade ou veracidade deste.<sup>69</sup>

A menção a um terceiro campo, o pulsional, começa quando Freud afirma que:

[...] é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, *procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos* – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio do prazer [...] o que quer que lembre esta

---

<sup>68</sup> Ibidem, p. 266, grifos meus.

<sup>69</sup> É claro que, como Freud mesmo esclarece, o fato de tais experiências despertarem certo estranhamento provam que tais crenças nunca foram totalmente superadas pelo sujeito em questão.

íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho.<sup>70</sup>

É exatamente nesta passagem brevíssima sobre uma certa “compulsão à repetição” de natureza pulsional, passagem esta para a qual se dirige nossa atenção de maneira especial, que se encontra o essencial do que desabrocharia na revolução conceitual psicanalítica no ano seguinte, quando Freud sugeriria a possibilidade de determinados fenômenos da vida mental ocorrerem aquém da ação do princípio do prazer.

Mas vejamos: o interesse de Freud neste texto de 1919 repousa basicamente sobre *o estranhamento* em si, este estranhamento tão familiar àquele que o vivencia, e não sobre as inclinações que podem conduzir à apreciação do mórbido. Também não há menção a qualquer *prazer* relacionado às experiências estranhas – há *estranhamento*, e ponto. Para elucidar melhor esta distinção é preciso insistir: uma coisa é um sujeito eleger, dentre tudo o que há para ser apreciado no campo da arte, cinema etc. as temáticas mórbidas como prediletas ou aprazíveis ao seu gosto; outra coisa é o mesmo sujeito notar em si, a partir desta apreciação do que eleger, certa sensação estranhamente familiar. O interesse de Freud ao escrever sobre o *unheimliche* repousa sobre o segundo caso – sobre o estranhamento que resulta do contato com o sinistro, dentre outras coisas – ao passo que o nosso interesse recai principalmente sobre o primeiro – ou seja, não só do estranhamento resultante, mas sobre o prazer derivado das moções pulsionais que conduzem muitos sujeitos ao contato com o mórbido. São pontos que se tocam intimamente, o que não impede que os afirmemos como distintos.

Ora, se o foco de Freud em *O Estranho* é de certa forma diferente do foco do presente trabalho, por que discuti-lo aqui? Por que passar por essa ponte em vez de situarmo-nos direto no ponto de chegada, este sim mais próximo do nosso foco, que é o texto *Além do princípio do prazer*? Ora, porque é já n’*O estranho* que fica evidente a noção de que haveria em todos nós, humanos demasiado culturais, um núcleo familiar muito enraizado no domínio pulsional, responsável por fenômenos passíveis de serem

---

<sup>70</sup> Ibidem, p. 256, grifos meus. Apesar da citação contar com a tradução de *trieb* por *instinto*, a presente discussão fará uso do termo *pulsão* e seu termo derivado *pulsional*.

vivenciados *por qualquer ser humano*. Logo, o que Freud apresenta neste trabalho serve para, no mínimo, corroborar a ideia aqui sugerida de que para se entender o sucesso da indústria cinematográfica dos assassinos em série – e do gênero terror/suspense em geral, se ampliarmos o foco – deve-se necessariamente levar em conta tal fundamento psíquico de *caráter universal*, que atravessaria as especificidades de determinadas épocas ou culturas.

Essa fonte universal de efeitos estranhos teria a ver, portanto, com aquilo que pensamos ser o ponto de contato entre os assassinos representados no cinema e os espectadores sentados na plateia: estes *percebem* com certo estranhamento familiar aquilo que aqueles de alguma forma *atuam* nas telas, mas ambos compartilham, cada um em seu próprio nível funcional, a presença desse domínio pulsional comum, universal. Ambos trazem em seus seres os mesmos demônios. Ambos dão mostras de guardar, silenciosa ou ruidosamente, para o bem ou para o mal, certo modo de funcionamento aquém do princípio do prazer.

Não seria forçar demais transpor o que Freud afirmou sobre o estranhamento derivado da percepção dos ataques epiléticos para nosso tema, e assim esclarecer um pouco mais sobre a pertinência de se apostar neste ponto de contato. Segundo Freud, ao assistir a um ataque de epilepsia ou loucura, o espectador conferiria “[...] a ação de forças previamente insuspeitadas em seus semelhantes, mas que ao mesmo tempo está vagamente consciente dessas forças em remotas regiões do seu próprio ser”.<sup>71</sup> Neste sentido, poderíamos pensar então que Ed Gein, Aileen Wuornos, Ted Bundy, Jeffrey Dahmer entre outros teriam externalizado em seus atos homicidas alguma coisa que participaria da constituição psíquica de todos nós, mas que ao contrário deles teria permanecido como que em estado dormente, dando sinais de vida apenas em determinadas ocasiões, nas quais se notaria justamente o efeito estranho.

O salto de 1920 se dá na medida em que as elaborações freudianas alargam os horizontes da Psicanálise, visando construir um saber sobre a natureza deste aspecto estranho do psiquismo humano já sinalizado no texto de 1919, sua fundamentação mais primitiva. A seguir veremos o quanto as posições teóricas dos psicanalistas frente

---

<sup>71</sup> Ibidem, p. 260.

a este tema destoam umas das outras, o que revela tratar-se de um dos tópicos mais controversos e abertos a discussões do campo psicanalítico. Daí a pertinência de reavaliar algumas destas posições conceituais defendidas por psicanalistas proeminentes, discutindo suas respectivas elaborações com vistas a elaborar uma formulação sobre o conceito de pulsão de morte que seja pertinente, coerente e econômica para sustentar uma explicação metapsicológica para o sucesso da indústria cinematográfica dos assassinos em série.

### 3 – OS FUNDAMENTOS DA AGRESSIVIDADE

Aqui chegamos ao que considero ser o ponto mais importante desta dissertação. Trata-se do momento em que se tentará ao máximo exercitar aquilo que consiste numa das funções mais particulares da atividade acadêmica: contrapor diferentes contribuições sobre determinado tema, verificando suas ambiguidades, pertinências, divergências e convergências. Como já dito anteriormente, o foco recairá sobre o conceito de pulsão de morte, devido ao fato dele articular-se em várias interpretações psicanalíticas, inclusive na do próprio Freud, com o que se cogitou sobre a agressividade.

Não custa lembrar que o saldo desta discussão, espera-se, seja algum saber sobre a pulsão de morte e sobre a agressividade que ofereça uma forma de se compreender os fatores responsáveis pela bem sucedida indústria cinematográfica dos assassinos em série. Mais precisamente, trata-se de tentar construir uma explicação que apresente as possíveis condições metapsicológicas que tornam possível o acolhimento estranhamente prazeroso deste ramo do entretenimento que se utiliza até mesmo de personagens não fictícias como protagonistas, personagens estas que, na vida real, voltaram reiteradamente suas agressividades sobre terceiros das maneiras mais terríveis possíveis, como vimos principalmente no final do capítulo anterior.

E é claro que, como fora dito já na introdução, se tal objetivo for alcançado, pode-se dizer que ao mesmo tempo estaremos discursando sobre os fundamentos da agressividade no funcionamento humano em geral, o que poderá servir tanto para nos posicionarmos, enquanto psicanalistas, nos debates com outros profissionais sobre os temas da violência, da criminalidade, entre outros, quanto para instrumentalizar os que de alguma maneira lidam com seres humanos em sua larga intimidade, donde se pode apreender uma relevância prática decorrente deste estudo essencialmente teórico. Como bem colocou Antonio Godino Cabas,

[...] o trabalho sobre a teoria importa porquanto ela é nosso instrumento de trabalho. Se a teoria é um

instrumento, e se à medida que a revisamos vamos aperfeiçoando nossa ferramenta, então, trabalhar teoricamente significa nada mais nada menos que esgotar certas incógnitas que nos permitam utilizar nosso instrumento – a capacidade de interpretar – com maior eficácia e soltura possíveis.<sup>72</sup>

É com esta perspectiva que se tentará aqui discutir esse tema específico da teoria psicanalítica. E para introduzi-lo, vale citar uma passagem de André Green que aponta para as evidentes controvérsias no centro mesmo de qualquer discussão sobre a pulsão de morte, bem como sobre a agressividade a ela associada. Afirma Green o seguinte:

No que concerne à pulsão de morte, notemos que nenhum dos sistemas teóricos pós-freudianos assume a letra da teoria freudiana. Isto vale inclusive para o sistema kleiniano que adota abertamente a hipótese de sua existência. Sabe-se, aliás, que se o papel da agressividade é considerado fundamental em vários destes sistemas, o quadro teórico no qual esta é conceptualizada difere do de Freud.<sup>73</sup>

Para não deixar tal afirmação de Green sem nenhuma prova, vale citar algumas passagens de textos freudianos que de fato trazem uma radicalidade, um peso nas palavras, que parece ímpar no campo psicanalítico. Algo assim acontece quando Freud afirma, por exemplo, que “conter a agressividade é, em geral, nocivo e conduz à doença (à mortificação)”.<sup>74</sup> Estaria aí uma porta aberta para a concessão de certo extravasamento justo da agressividade, com o intuito de evitar danos a si mesmo? Há ainda uma passagem mais radical, que se encontra nas novas conferências introdutórias sobre a Psicanálise: “A agressividade tolhida parece implicar um grave dano. Realmente, *parece necessário que destruamos alguma outra coisa ou pessoa*, a fim de não nos destruirmos a nós mesmos [...]”.<sup>75</sup> Destruir alguma coisa ou alguma pessoa? Difícil encontrar outro autor no campo psicanalítico que tenha chegado a tanto ao referir-se à *necessidade* do extravasamento da agressividade com vistas à auto-preservação. Sabe-se que Joan Rivière chegou perto disso ao afirmar, por

<sup>72</sup> **Curso e Discurso na Obra de Jacques Lacan.** São Paulo, Centauro, 2005, p. 234.

<sup>73</sup> *Pulsão de morte, narcisismo negativo, função desobjetalizante.* In: GREEN, A. **A Pulsão de Morte.** (Tradução de Claudia Berliner) São Paulo, Escuta, 1988, p. 54.

<sup>74</sup> *Esboço de Psicanálise (1940[1938]).* In: **ESB, v. XXIII,** p. 163.

<sup>75</sup> *Conferência XXXII: Ansiedade e vida instintual. (1933[1932])* In: **ESB, v. XXII,** p. 107, grifo meu.

exemplo, que dentre os fatores que dirigem nosso interesse pelo mundo externo e pelas outras pessoas estaria a necessidade de “[...] odiá-los, de forma a podermos expelir e descarregar a nossa própria maldade, com todos os seus perigos, para fora de nós e sobre eles”.<sup>76</sup> Mas nem Rivière supõe a necessidade do aniquilamento do objeto – ao menos não explicitamente como o fez Freud.

Estes exemplos permitem corroborar a afirmação de Green supracitada. Mas se por um lado não foram radicais como Freud, por outro lado pode-se com segurança afirmar que muitos que o sucederam pensaram sobre a destruição do semelhante, do outro, dos objetos externos ou de si mesmo com grande seriedade. E na medida em que o fizeram, uns aproximaram-se mais, outros menos, das diretrizes teóricas inaugurais de Freud a respeito da pulsão de morte e da agressividade a ela relacionada.

Tendo em vista o alerta de Green sobre a evidente discrepância entre as várias contribuições teóricas no que concerne à pulsão de morte, optou-se aqui por, antes de mais nada, estabelecer algumas considerações preliminares com o intuito de deixar claro ao leitor nossa própria posição frente a algumas facetas concernentes a este conceito. Cada consideração preliminar consistirá numa afirmação que, no desenvolvimento, será defendida. Firmadas estas primeiras considerações, partiremos para as contribuições de importantes psicanalistas que servirão para compor a explicação que visamos elaborar.

### **1ª consideração:**

#### **o recurso de Freud à Biologia não se dá pela busca da Forma**

Esta primeira consideração consiste num esforço para não cair em determinados rodeios argumentativos que, mais que esclarecer o campo psicanalítico, tendem a embaralhá-lo na medida em que tergiversam diante de pontos de difícil sustentação.

---

<sup>76</sup> *Ódio, voracidade e agressividade*. (1937) In: KLEIN, M. e RIVIÈRE, J. **Amor, Ódio e Reparação – as emoções básicas do homem do ponto de vista psicanalítico**. (Tradução de Maria Helena Senise) Rio de Janeiro, Imago, 1970, p. 74.

Como exemplos de pontos delicados – difíceis de engolir, na gíria popular – poderíamos citar a tese freudiana – implícita em *Totem e Tabu* mas explicitada diversas vezes em *Moisés e o Monoteísmo* – segundo a qual a universalidade do complexo de Édipo exigiria uma transmissão filogenética, hereditária – tese de cunho essencialmente lamarckista.<sup>77</sup> Outro ponto problemático, este de grande interesse para o presente trabalho, consiste no empenho de Freud em fundamentar a pulsão de morte no campo da Biologia, empenho este que transparece em boa parte do seu *Além do princípio do prazer*.

Frente a tais posicionamentos teóricos inconsistentes, duas alternativas são possíveis: uma delas é reconhecer suas impertinências; outra é tergiversar sobre o assunto, tentando ajustá-lo, mesmo que frouxamente, pela via de ressalvas, bengalas argumentativas ou outros remendos. Esta segunda saída fica evidente no esforço de alguns psicanalistas para atribuírem às inconsistências argumentativas do pai da Psicanálise o estatuto de metáforas, formas didáticas ou construções retóricas.

No que se refere ao tema da pulsão de morte, tal estratégia fica clara, por exemplo, no discurso de Eero Rechartt e Pentti Ikonen, quando estes afirmam que, no que diz respeito às formulações freudianas, “seus biologismos existem apenas

---

<sup>77</sup> Em *Totem e tabu* conferimos Freud recorrer a uma vaga noção de “mente coletiva” para tentar explicar uma série de concordâncias entre os mais diversos fenômenos, dentre os quais o surgimento da religião, da moral, da arte etc. Também vemo-lo sugerir a impossibilidade de tais concordâncias serem explicadas como resultantes de comunicação direta ou da tradição; em vez disso, Freud tende a apostar numa “[...] herança de disposições psíquicas que, no entanto, necessitam receber alguma espécie de ímpeto na vida do indivíduo antes de poderem ser despertadas para o funcionamento real”. (In: **ESB**, v. **XIII**, p. 159-60) Uma ideia aliás já prenunciada no mesmo texto, quando é assinalada por exemplo uma possível contraposição entre ideias inatas e educação (Cf. *ibidem*, p. 48) ou mesmo a presença de “[...] uma constituição arcaica como vestígio atavístico [...]”. (*ibidem*, p. 79) Já em *Moisés e o monoteísmo* o caráter filogenético da transmissão desta herança é explicitado com todas as letras em diversas passagens: quando expõe a ideia de que “[...] aquilo que pode ser operante na vida psíquica de um indivíduo pode incluir não apenas o que ele próprio experimentou, mas também coisas que estão inatamente presentes nele, quando de seu nascimento, elementos com uma origem filogenética – uma *herança arcaica*”; (In: **ESB**, v. **XXIII**, p. 112, grifo do autor) quando afirma que as reações das crianças imersas nos complexos de Édipo e de castração “[...] parecem injustificadas no caso individual e só se tornam inteligíveis filogeneticamente [...]”; (*ibidem*, p. 113) ou ainda quando afirma não haver prova maior da presença de traços de memória nesta herança arcaica do que “[...] os fenômenos residuais do trabalho da análise que exigem uma derivação filogenética [...]” (*ibidem*, p. 114) – o que no entendimento de Freud seria uma prova suficiente para poder aproximar a psicologia individual da social.

enquanto forma. São, de fato, apenas modelos quase naturalísticos cuja função é dar forma a termos e modelos de pensamento referentes ao domínio psíquico”.<sup>78</sup>

Errado. Antes de qualquer coisa poderíamos afirmar que o próprio Freud costumava deixar explícito os momentos em que se utilizava de recursos metafóricos ou retóricos em seus trabalhos, como quando toma o bloco mágico para exemplificar sua estrutura hipotética da relação entre o sistema *Pcpt.-Cs* e os traços de memória permanentes: este objeto curioso oferece a Freud uma forma muito didática da qual ele se utiliza para melhor explicar suas elaborações teóricas.<sup>79</sup> Esta busca da forma é o que não ocorre quando ele escreve sobre a pulsão de morte. Ou seria pela busca da forma que Freud escrevera que “[...] *um instinto é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas [...]*”?<sup>80</sup>

Daniel Delouya acusou essa mesma atitude de alguns analistas frente aos biologismos de Freud. Em sua opinião, com a qual concordamos, trata-se de uma atitude que “[...] nos dispensa de refletir, de pensar e trabalhar algo que permeia a obra toda de Freud”.<sup>81</sup> Em seu artigo Delouya não se dispensou deste trabalho, o que o levou a pesquisar o peso que determinados conceitos importados da Biologia tiveram no campo psicanalítico. Porém, o maior problema, segundo Delouya, não está no fato dos psicanalistas tomarem os argumentos freudianos como metáforas – o que o próprio Delouya por vezes faz, e que aqui estamos problematizando – mas sim no fato deles as dispensarem tão apressadamente, levemente.

Ora, sabemos o estatuto dado por Freud à relação da pulsão de morte com o resgate de um modo de existência aquém da “substância viva”, para usar suas palavras. Na seção VI de *Além do princípio do prazer*, quando Freud denuncia a insuficiência do saber da Biologia sobre a morte, notamos que ele se lança numa argumentação para “provar” a inexistência, por parte da Biologia, de algo que pudesse contradizer suas formulações sobre a pulsão de morte. Afirmar que a Biologia não poderia contradizê-lo implica que suas especulações sobre a pulsão de morte teriam

<sup>78</sup> *Sobre a interpretação da pulsão de morte*. In: GREEN, A. [Et. al.] Op. Cit., p. 66.

<sup>79</sup> Cf. *Uma nota sobre o ‘bloco mágico’*. (1925 [1924]) In: **ESB**, v. XIX.

<sup>80</sup> Cf. *Além do princípio do prazer*. (1920) In: **ESB**, v. XVIII, p. 47, grifo do autor.

<sup>81</sup> Cf. *O biológico em Freud: “corpo estranho” ou heresia?* In: **Percurso** – nº 08. São Paulo, Instituto Sedes Sapientiae, 1992, p. 39.

grande parentesco com os domínios biológicos. É muito provavelmente sobre esta seção do texto freudiano de 1920 que Jean Laplanche se refere ao tecer o seguinte comentário:

[...] um certo número de desenvolvimentos freudianos são insustentáveis se os tomarmos ao pé da letra: longa discussão das experiências sobre a imortalidade celular, onde Freud concluiu o inverso do que mostram estas experiências: suposta prioridade, na evolução do universo, de um estado de morte ou de igualdade energética em relação a um estado de altas diferenças de potencial [...]<sup>82</sup>

Na sequência Laplanche não tem pudor algum em qualificar de “absurdos” tais desenvolvimentos freudianos.

E por que haveria de ter pudores? É o que também não teve Jacques Lacan ao abordar de passagem o mesmo tema num de seus seminários, no qual disparou: “Espantamo-nos quando encontramos em algum lugar, sob a pluma de Freud, que a análise tenha levado a uma descoberta biológica qualquer. [...] Que bicho o terá mordido, naquele instante?”<sup>83</sup> O tal lugar “sob a pluma de Freud” ao qual Lacan se refere deve ser, provavelmente, o capítulo VIII da Parte III do *Esboço de psicanálise*,<sup>84</sup> onde Freud de fato afirma com todas as letras ter realizado descobertas biológicas. Mas poderia de igual modo ter se referido também, como Laplanche, aos argumentos que constam no *Além do princípio do prazer*.

Quanta diferença entre a postura de Laplanche e Lacan se comparados ao modo de Rechartd e Ikonen contornarem o problema. Os dois primeiros parecem ter reconhecido e assumido que o recurso de Freud à Biologia não se dá pela busca da forma, e que todo o debate ao qual o pai da Psicanálise se lançou na seção VI de seu texto com aquela disciplina evidencia uma tentativa genuína – e, segundo alguns, absurda – de fundamentar suas construções teóricas sobre a pulsão de morte no domínio biológico.

<sup>82</sup> *A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual*. In: GREEN, A. [Et. al.] Op. cit., p. 14.

<sup>83</sup> **A Identificação – seminário 1961-1962**. (Tradução de Ivan Corrêa e Marcos Bagno) Recife, Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003, p. 162. Uma importante contribuição de Lacan sobre o tema da agressividade será discutida adiante.

<sup>84</sup> Op. cit., p. 209.

Se ainda persistir alguma suspeita de que, afinal, Freud estaria apenas servido-se de um modelo teórico, de uma metáfora, de uma forma conceitual para exemplificar suas ideias, vale citar uma breve passagem de *Análise terminável e interminável*, na qual Freud afirma existir quase que uma identidade entre sua teoria pulsional e as elaborações filosóficas de Empédocles, “[...] não fosse pela diferença de a teoria do filósofo grego ser uma fantasia cósmica, ao passo que a nossa se contenta em reivindicar validade biológica”.<sup>85</sup> Esta passagem não deixa dúvidas quanto ao compromisso de Freud com a Biologia, um compromisso bem distinto de qualquer intenção retórica ou metafórica.

Além de Recharadt e Ikonen, Hanna Segal também parece ensaiar a mesma tentativa de relativizar o recurso de Freud à Biologia. Segundo ela, tal compromisso teria mais a ver com uma prévia postura defensiva às críticas que ele já esperava receber por suas ideias do que com uma real convicção do estatuto biológico da pulsão de morte. Para corroborar sua posição, Segal lembra que “[...] foram considerações puramente clínicas sobre a compulsão à repetição, o masoquismo, o aspecto mortífero do supereu melancólico etc. que motivaram suas especulações”.<sup>86</sup> Porém, duas réplicas colocam em questão este argumento de Segal: primeiro que, como demonstrou extensivamente Luis Claudio Figueiredo, Freud estava longe de ter sido motivado apenas por “considerações puramente clínicas” naquele período em que se dispusera a escrever *Além do princípio do prazer*: havia toda uma concatenação pessoal demais entre Freud e Sándor Ferenczi movendo os dois autores por esses caminhos especulativos;<sup>87</sup> em segundo lugar, se o recurso de Freud à Biologia não fosse retórico nem metafórico, mas tão somente defensivo, nada mais que uma tática anticríticas, suas especulações biológicas não teriam ocupado tantas páginas. Aliás, se Freud tivesse mesmo a intenção de apenas se precaver sitiando-se numa disciplina de

---

<sup>85</sup> (1937) In: **ESB**, v. **XXIII**, p. 262.

<sup>86</sup> *Da utilidade clínica do conceito de pulsão de morte*. In: GREEN, A. [Et. al.] Op. cit., p. 30.

<sup>87</sup> Cf. **Palavras Cruzadas entre Freud e Ferenczi**. São Paulo, Escuta, 1999, especialmente a nota dentro da nota, p. 159.

mais crédito acadêmico entre seus pares, ele sequer confessaria, da maneira tão aberta como faz, que muito do que ali escreveria não seria mais que especulações.<sup>88</sup>

Então, que fique claro: primeiro, não é em busca da forma que Freud recorre à Biologia em suas especulações sobre a pulsão de morte; segundo, desconhecer este fato corresponde a tergiversar sobre as inconsistências da argumentação freudiana; terceiro, uma saída acadêmica mais honesta implica posicionar-se frente a tais inconsistências, reconhecendo-as antes de mais nada, e não tomá-las como formas argumentativas, metáforas etc. Talvez seja necessário refletir, pensar e trabalhar esta biologização da pulsão de morte – é o que fez Delouya, por exemplo, no artigo citado – para em seguida podermos dispensá-la, assumir outra direção que não se fundamente neste campo tão próximo à Psicanálise – o que será discutido na consideração seguinte.

Pode-se dizer, portanto, que esta primeira consideração firma uma dimensão ética no trato com o campo psicanalítico, já que ela insiste numa forma de dele servir-se que prescindia de qualquer sinal de dogmatismo, por entender que em assuntos acadêmicos a irreverência é condição essencial para fazer avançar qualquer disciplina. Esta é a postura que subjaz a toda discussão aqui presente.

### **2ª consideração:**

#### **é possível conceituar a pulsão de morte em termos exclusivamente psíquicos**

Se não é em busca da forma que Freud recorreu à Biologia, impõe-se a seguinte questão: o conceito de pulsão de morte necessita ou não do terreno biológico para se firmar no campo psicanalítico? Noutras palavras: é possível ou não prescindir do recurso à Biologia para se estabelecer um conceito de pulsão de morte coerente e útil? Ou ainda: seria vantajoso abrir mão do biologismo freudiano em prol de um conceito de pulsão de morte estabelecido em termos exclusivamente psíquicos?

---

<sup>88</sup> Eis o que escreve Freud: “O que se segue é especulação, amiúde especulação forçada, que o leitor tomará em consideração ou porá de lado, de acordo com sua predileção pessoal”. (Cf. *Além do princípio do prazer*, op. cit., p. 35.)

Num primeiro olhar, algumas passagens escritas por analistas kleinianos – aqueles que, segundo Green, são os que mais prontamente aceitaram e incorporaram as teses freudianas a respeito da pulsão de morte – poderiam levar-nos a suspeitar que os mesmos comungariam de uma fundamentação biológica para a agressividade. E se é verdade que “[...] na tradição kleiniana, consagra-se equivalência entre ‘pulsão de morte’ e a agressividade/destrutividade auto e hetero dirigida”,<sup>89</sup> poderíamos então afirmar que tais passagens se conformariam à fundamentação biológica para a pulsão de morte, tal como sustentada por Freud.

Analisemos uma destas passagens. Quando Joan Rivière anuncia logo no início de seu texto ser “inato no homem”<sup>90</sup> o instinto de agressividade, poderíamos concluir a partir deste “inato” que haveria aí uma referência à hereditariedade, à filogênese, às matrizes orgânicas do funcionamento humano que estariam dispostas antes mesmo de qualquer contato do sujeito com a cultura – logo, antes de qualquer constituição do psiquismo. O peso da palavra “inato” permite concluir neste sentido. Porém, contrariando esta conclusão, podemos ler no mesmo texto a afirmação de que:

[...] o ódio e a agressividade, a inveja, o ciúme e a voracidade experimentados e manifestados por adultos são todos *derivativos*, em geral extremamente complicados, tanto desta *experiência original* como da necessidade de superá-la.<sup>91</sup>

A experiência original a que se refere Rivière é aquela que, em seu entendimento, conta-se “[...] dentre as mais primitivas, experimentada por nós na tenra infância – a da criança de peito”.<sup>92</sup> Segundo a autora, nesta experiência primordial, o bebê experimentaria a insatisfação de seus desejos decorrente da sua dependência em relação a outrem. Em que momento surgiria a agressividade? De acordo com Rivière, das recorrentes insatisfações inevitáveis do bebê decorreria o reconhecimento primitivo da dependência, e neste momento apareceria então a agressividade, sob a forma de choro e gritos. Sendo assim, a agressividade teria sua origem muito bem apontada numa experiência primitiva, como mostram também os

---

<sup>89</sup> Cf. FIGUEIREDO, L. C., op. cit., p. 28.

<sup>90</sup> Cf. KLEIN, M. e RIVIÈRE, J., op. cit., p. 18.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 25, grifos meus.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 22.

termos “derivativo” e “experiência original” grifados da citação. Há, portanto, uma ambiguidade que acompanha o texto de Joan Rivière no que se refere às fontes primeiras da agressividade – se se poderiam afirmá-las como psíquicas ou biológicas, hereditárias.

Melanie Klein, ao comentar o trabalho de sua colega, disse que tais emoções por ela descritas “[...] aparecem inicialmente no primitivo relacionamento da criança com o seio de sua mãe [...]”,<sup>93</sup> o que é bem diferente de afirmá-las *inatas* nos seres humanos. Afinal, apontar a origem do ódio na relação estabelecida entre a criança e o seio materno deixa inequívoca a função da experiência na sua determinação, em detrimento de um possível fator biológico dado de antemão. Mas também Klein deixa transparecer em seu texto a mesma ambiguidade ao afirmar que na ausência da esperada gratificação na relação bebê/seio materno, “[...] o ódio e os sentimentos agressivos são despertados e ele vê-se dominado pelos impulsos de destruir a pessoa mesma que é o objeto de todos os seus desejos [...]”.<sup>94</sup> Ora, se tais sentimentos hostis são despertados, é porque existiam já em algum lugar, porém adormecidos, inativos?

Isto poderia bem aproximar o pensamento kleiniano de uma fundamentação biológica, distanciando-se assim de um discurso fundado exclusivamente em termos psíquicos: haveria também aqui uma ambiguidade entre considerações puramente psicológicas e considerações que insistem em se colocar no âmbito da Biologia.

Em meio às ambiguidades, muitos psicanalistas pós-freudianos se empenharam em demonstrar de maneira mais inequívoca a pertinência teórica e prática de pensar a pulsão de morte em termos exclusivamente psíquicos. Ao fazê-lo, recusaram qualquer fundamento biológico para tal conceito. É o que fez Jean Laplanche ao apontar que a pulsão de morte derivaria do recalque originário<sup>95</sup> – ou seja, de um mecanismo essencialmente psíquico, e não de uma tendência biológica. Com isto concordou a kleiniana Hanna Segal ao afirmar claramente que “o conflito entre a pulsão de vida e a pulsão de morte poderia ser formulado em termos puramente psicológicos”.<sup>96</sup> O próprio Eero Rechartt, a despeito do fato de tropeçar na estratégia de tomar a escrita

---

<sup>93</sup> *Amor, culpa e reparação*. (1937) In: KLEIN, M. e RIVIÈRE, J., op. cit., p. 92.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>95</sup> Cf. op. cit., p. 22.

<sup>96</sup> Op. cit., p. 30.

freudiana como mera busca pela forma, se colocou de igual maneira neste ponto: para ele, ao se pensar a pulsão de morte “não se trata, num plano psicanalítico, de um princípio biológico demonstrável, mas sim de uma aspiração psíquica fundamental”.<sup>97</sup>

Luiz Alfredo Garcia-Roza, referindo-se à tradução americana de *Trieb* por *Instinct*, qualificou como “[...] um dos mais lamentáveis desvios impostos à teoria psicanalítica”<sup>98</sup> a aproximação que esta tradução estabeleceu entre a natureza das pulsões e o domínio biológico. Segundo este autor de formação lacaniana, o corpo tomado pela Psicanálise como objeto de estudo e de intervenção em nada se aproxima de um corpo biológico, natural. Se é do corpo entendido como erógeno que se trata, se por pulsão deve-se entender uma certa potência indeterminada cujos destinos jamais são dados por natureza, *a priori*, mas sim que se organiza segundo as estruturas significantes – transmitidas pelo Outro e responsáveis tanto pela fundação do desejo, motor da ação, quanto da fantasia, meio de aproximação aos objetos – qualquer atrelamento da Psicanálise com os domínios biológicos deve ser entendido como impertinente. E isso no que diz respeito tanto às pulsões em geral quanto à pulsão de morte, em específico.

Um ponto interessante destes posicionamentos teóricos é que na esteira da recusa de uma possível biologização da pulsão de morte vem a recusa de qualquer entendimento da agressividade como derivada de fatores orgânicos, hereditariamente transmitidos, entre outras hipóteses similares. Tal consequência tem como saldo a noção de que poderia ser em vão, portanto, buscar no DNA ou numa possível má formação cerebral a causa da agressividade, da tendência homicida ou suicida, como é o caso de algumas experiências neurocientíficas contemporâneas.<sup>99</sup> Logo, crê-se a partir desta perspectiva que o entendimento possível sobre as ações homicidas de pessoas como Edmund Kemper, Theodore Bundy, Jeffrey Dahmer ou outro assassino

---

<sup>97</sup> *Os destinos da pulsão de morte*. In: GREEN, A. [Et. al.] Op. cit., p.41.

<sup>98</sup> In: **O Mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999, p. 9.

<sup>99</sup> Cf. link <http://www.promenino.org.br/Ferramentas/Conteudo/tabid/77/Conteudold/1a406004-f7f7-4e51-821a-3d076657abd8/Default.aspx>, por exemplo, que trata da polêmica proposta de estudo dos neurocientistas e geneticistas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da PUC-RS de mapear o cérebro de 50 adolescentes homicidas em busca de respostas sobre as raízes da criminalidade. Não se trata aqui de colocar em questão a legitimidade de tal pesquisa, mas apenas de assinalar que trilhamos caminhos diversos – o que de maneira alguma deve inviabilizar o diálogo interdisciplinar, mas sim enriquecê-lo e incentivá-lo.

em série retratado nos filmes aqui comentados pode não estar no nível dos genes ou das lesões cerebrais; menos ainda cremos ser possível que tais pesquisas genéticas ou neurológicas trarão respostas sobre a predileção de determinados espectadores de cinema por este gênero específico. Em vez disto, tais explicações serão aqui buscadas tão somente nos domínios metapsicológicos da vida humana.

Não se trata de recusar categoricamente qualquer proximidade entre as duas disciplinas, Psicanálise e Biologia, o que seria distanciar áreas que podem sim se articular de diversas maneiras; acompanhamos Delouya em sua compreensão da Biologia como “[...] uma das fontes da psicanálise”,<sup>100</sup> o que torna sua pesquisa bastante pertinente e útil para a compreensão de algumas facetas desta disciplina. Mas o que está aqui em questão é a perspectiva de se pensar a pulsão de morte num plano destacado dos domínios biológicos. Esta opção por pensar este conceito em termos exclusivamente psíquicos ficará mais clara na medida em que as contribuições de alguns autores forem apresentadas adiante. Mas desde já deve ficar claro que, ao assumir que a pulsão de morte pode ser entendida e trabalhada em termos exclusivamente psíquicos, estamos nos distanciando de um pensamento estritamente freudiano.

Trata-se, portanto, de uma consideração de consequências teóricas, já que delimita um campo de pesquisa que prescindir dos saberes de teor essencialmente biológico.

### **3ª consideração:**

#### **o conceito de pulsão de morte não admite qualquer teleologia construtiva**

Por último, vale o esforço em se posicionar também no que diz respeito à função que é conferida à pulsão de morte em algumas importantes elaborações psicanalíticas. Há quem diga que haveria no funcionamento da pulsão de morte algo que aqui se optou por nomear de *teleologia construtiva*. O que quer dizer tal expressão? Por teleologia

---

<sup>100</sup> Op. cit., p. 41.

construtiva designo a atribuição de uma finalidade última que abriria caminho para o estabelecimento de ligações – no sentido erótico, como se Thânatos estivesse, em última instância, também a serviço de Eros.

Um bom exemplo desta posição que aqui se pretende evitar é vista nas elaborações de Garcia-Roza em seu livro *O Mal Radical em Freud*, já citado na consideração anterior. Ao tomar a pulsão como “lugar do acaso”,<sup>101</sup> Garcia-Roza começa a introduzir certo teleologismo construtivo ao se servir das noções extraídas da pesquisa termodinâmica, como por exemplo o conceito de entropia, de acaso criador e, principalmente, de uma dispersão que seria também geradora de ordem. Nas palavras do autor,

[...] essa transformação sofrida pela ideia de *desorganização*, que de degradação e morte de um sistema transformou-se na ideia de um *acaso criador*, será para nós da maior importância quando tratarmos, mais à frente, do conceito de *pulsão de morte* em psicanálise.<sup>102</sup>

E de fato, quando adiante Garcia-Roza se restringe a tratar do conceito de pulsão de morte, tais noções se fazem mesmo presentes, por exemplo, quando ele insiste na afirmação de Lacan e Freud “[...] conceberem a repetição como algo que implica o novo, a criação, a produção de diferenças [...]”,<sup>103</sup> o que em sua opinião seria o suficiente para suspeitar da afirmação freudiana segundo a qual haveria nas pulsões em geral um esforço do organismo de reproduzir um estado anterior de coisas.

Retornando ao seu texto, vê-se que, a partir de uma leitura do Seminário 9 de Jacques Lacan, Garcia-Roza entende a pulsão de morte como uma vontade de destruição que traria em sua esteira uma “[...] vontade de recomeçar com novos custos”.<sup>104</sup> Assim sendo, a destrutividade dela decorrente não deveria então ser entendida como uma encarnação do mal, um retorno ao inanimado ou mesmo um *nihilismo* psicanalítico, mas sim um esforço de fazer-se existir a despeito do que a

---

<sup>101</sup> Op. cit., p. 127.

<sup>102</sup> Op. cit., p. 50, grifos do autor.

<sup>103</sup> Op. cit., p. 130.

<sup>104</sup> Op. cit., p. 131.

natureza ou a cultura condicionam. Seria uma tentativa de recriação do natural e do cultural, o que traria em si certa dose de destrutividade de ambas, mas apenas enquanto destrutividade criadora, uma destrutividade cuja finalidade última seria criar, construir outras coisas, novas coisas.

Não foi no Seminário 9, mas sim no 7, que encontramos uma passagem sobre a “[...] vontade de destruição. Vontade de recomeçar com novos custos. Vontade de Outra-coisa, na medida em que tudo pode ser posto em causa a partir da função do significante”.<sup>105</sup> Fica claro, portanto, que nesta passagem Lacan tem por meta articular o conceito de pulsão de morte à sua teoria do significante, articulação esta que respaldará também a asserção de Garcia-Roza sobre o potencial criador da pulsão de morte, na medida em que, segundo Lacan, “[...] ela põe em causa tudo o que existe. Mas ela é igualmente vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar”.<sup>106</sup>

Ora, desta articulação entre potencial criador e pulsão de morte fica a questão de saber que papel teria então Eros nisso tudo. Afinal, não é a Eros que caberiam tais funções criadoras? Em certo sentido, não. Segundo Garcia-Roza,

[...] enquanto a pulsão sexual é conservadora, pois além de constituir uniões tende a mantê-las, a pulsão de morte é renovadora. Ao colocar em causa tudo o que existe, ela é potência criadora. [...] a pulsão de morte, como princípio disjuntivo, é produtora de diferenças.<sup>107</sup>

Eis uma forma bastante curiosa de se conceber o conflito entre Eros e a destrutividade. Nesta perspectiva a pulsão de morte seria a garantia da sobrevivência do desejo, do próprio sujeito e das diferenças intersubjetivas, na medida em que a ação disjuntiva evitaria a ação unificadora e cristalizadora de Eros com sua tendência a “[...] dissolver as diferenças numa grande união final [...]”.<sup>108</sup>

De fato, este caráter conservador de Eros parece estar em conformidade com os pontos de vista de outros psicanalistas, e de fato também parece inquestionável que a destrutividade romperia com tal constância, tal mesmidade, ao exercer sobre as

<sup>105</sup> Lacan, J. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. (Tradução: Antonio Quinet) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997, p. 259.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 260.

<sup>107</sup> Op. cit., p. 134.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 157.

ligações e ampliações eróticas sua força disjuntiva. Daí, porém, atribuir à própria atividade disjuntiva, destrutiva, uma inclinação a estabelecer novas criações, novas ligações, eis o que parece ser uma tese bastante problemática. Trata-se de uma posição que não condiz, por exemplo, com a concepção freudiana da pulsão de morte como pura destrutividade, tal como explicitada em *O mal estar na civilização* e reconhecida pelo próprio Garcia-Roza no último capítulo de seu livro. Também não condiz, curiosamente, com uma passagem do mesmo Jacques Lacan, porém quatro seminários adiante, segundo o qual não a pulsão de morte, mas “[...] a repetição demanda o novo”.<sup>109</sup>

Ora, não se pode confundir a repetição com a pulsão de morte: a repetição é um fenômeno observável; a pulsão de morte é o fundamento não-fenomênico que subjaz a diversos fenômenos, dentre eles a repetição. A repetição tende ao ligamento; a pulsão de morte ao desligamento.<sup>110</sup> Em nosso ponto de vista, muito do que Garcia-Roza – mas também Lacan no seminário 7 – afirma quanto à pulsão de morte caberia bem ao conceito de repetição, e que este conceito, por sua vez, traria em si um caráter bastante paradoxal: demandar o novo sim, mas por meio da repetição do mesmo. É o que se pode entender do que Lacan afirma na sequência: “Tudo que, na repetição, varia, modula, é apenas alienação de seu sentido.” Ou seja, o paradoxo consistiria no seguinte: o que quer que surja de novo pela via da repetição acaba por contrariar o sentido de sua própria ação, que é apenas repetir, repetir, repetir. Mas tais modulações ou mutações só são possíveis porque há essa insistência no mesmo que é a repetição – daí poder então se afirmar que, além de repetir o mesmo, a repetição demanda também a novidade.

Logo, “recomeçar com novos custos” não seria uma tendência enraizada no funcionamento da pulsão de morte, mas sim um passo além, posterior ao trabalho disjuntivo, um passo além que deveria ser atribuída a Eros, mas que também poderia ter sua fonte primeira na atividade da repetição.

<sup>109</sup> Cf. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. (1964) (Tradução de M. D. Magno) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998, p. 62. A citação seguinte encontra-se no mesmo trecho.

<sup>110</sup> Na letra *e* do ponto 4 do presente trabalho (p. 97), onde será discutido em maiores detalhes a complexidade do conceito de repetição, ver-se-á que esta afirmação é apenas parcialmente verdadeira.

Renato Mezan chega a utilizar o termo “teleologia” ao discutir o conceito de pulsão de morte, “[...] a teleologia que se instala no seio da Natureza [...]”,<sup>111</sup> quando comenta a bem conhecida passagem freudiana segundo a qual todo organismo estaria fadado a morrer à sua própria maneira. Mas o que se decanta desta discussão é a ideia de que se fosse legítimo falar em teleologia nesse caso, se houvesse na pulsão de morte uma finalidade última, esta seria apenas aquilo que a nomeia: nada além da morte. Segundo Mezan, caberia à pulsão de morte “[...] a faina laboriosa de separar o que a vida criou [...]”,<sup>112</sup> e ponto final.

Seguindo o mesmo raciocínio, em *Freud, Pensador da Cultura* Mezan escreve que a pulsão de morte

[...] combate o aumento das tensões inerentes à conservação dos corpos complexos e busca sem cessar o retorno a formas menos diferenciadas, mais próximas do silêncio do inorgânico, e que, como se exerce em organismos vivos, pode ser legitimamente dita aspirar à morte como fim último.<sup>113</sup>

Assim então estaria mantida a noção de que nada além de uma atividade de desligamento rumo à morte poderia ser atribuída a Thânatos. Mas o mais interessante desta passagem é que, retomando as quatro causas aristotélicas, Mezan afirma que apesar destas formulações assumirem de fato um tom finalista, teleológico, “[...] Eros e Thânatos correspondem à ordem das causas eficientes”. Ou seja, deste ponto de vista, não se poderia sequer falar em teleologia ao se tratar da atividade da pulsão de morte. O que assinalamos aqui é que menos ainda se poderia falar numa teleologia construtiva.

Somando-se às dimensões ética e tórica das duas considerações anteriores, esta traz consigo uma dimensão prática, na medida em que traça apenas um horizonte possível de fenômenos relacionados à pulsão de morte passíveis de serem conferidos no exercício do olhar ou da escuta analíticos. Neste horizonte contariam apenas as manifestações prenunciadoras da morte do sujeito, de seu fim, de sua tendência ao

<sup>111</sup> Cf. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 261.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>113</sup> São Paulo, Editora Brasiliense, 1997, p. 444. A citação seguinte decorre deste mesmo trecho.

zero, ao rompimento dos vínculos objetivos, devendo todo o restante ser atribuído a outras forças em jogo.

Olhando agora para o que aqui viemos analisando, notamos que os atos dos assassinos em série retratados nos filmes focalizados nesta dissertação deixam pouco espaço para se pensar qualquer “passo além rumo ao novo” fundado na própria destrutividade, ou uma tendência criadora enquanto meta intrínseca à pulsão de morte. Em vez disto, a destrutividade exercida por tais assassinos revelaria que o trabalho de aniquilação do outro pode jamais cessar bem como jamais avançar para onde quer que seja, o que significa dizer que tratar-se-ia de uma meta pulsional puramente destrutiva, que se esgotaria em si mesma, e que por isso não abriria espaço para se pensar qualquer movimento em direção à recriação de algo novo, a um recomeço com novos recursos. Haveria, no máximo, uma manutenção daquilo que se tem – adiantemos: de uma determinada forma de exercer a própria sexualidade – mesmo que sob a condição de aniquilar aquilo que, de fora, de alguma maneira a provoque ou a ameace.

Figueiredo traz uma noção muito semelhante a esta, porém referindo-se ao suicídio. Segundo este autor, “[...] em qualquer suicídio trata-se, na verdade, de preservar alguma coisa, de manter uma ‘identidade’ que estaria ameaçada de morte pela vida”.<sup>114</sup> Basta trocar “suicídio” por “assassinatos em série” e teremos o que possivelmente acontece nos casos dos sujeitos aqui citados que foram retratados na indústria cinematográfica do terror.

Mas então tanto Eros quanto Thânatos teriam funções de manutenção do mesmo? Ambas seriam então tendências conservadoras? Sim, mas cada uma delas traria em seus funcionamentos a manutenção de coisas bem distintas. Tratar desta distinção aqui, no entanto, seria adiantar o que virá adiante.

---

<sup>114</sup> Op. cit., p. 97.

#### 4 – ELEMENTOS PARA CONSTRUIR UMA EXPLICAÇÃO METAPSICOLÓGICA

Tendo sempre em mente as considerações preliminares defendidas acima, veremos agora as contribuições que mais parecem oferecer-nos elementos para se construir a explicação metapsicológica que procuramos. São elaborações que, além de corroborarem a ideia de que o fenômeno cinematográfico aqui estudado conta com aspectos universais da natureza humana, oferecem indicações valiosas sobre a proximidade existente entre duas constituições psíquicas que, para muitos, seriam de naturezas totalmente distintas: refiro-me, claro, ao funcionamento mental dos assassinos em cena e dos espectadores da plateia.

##### a) J. Rivière e a ideia de *segurança*

Um bom modo de iniciar essa tarefa é apresentando algumas passagens de Joan Rivière, pela razão dela expor de maneira muito direta algumas noções que permeiam a presente dissertação. Tais passagens a aproximam até certo ponto das formulações freudianas citadas acima<sup>115</sup> sobre a necessidade de se exercitar a agressividade sobre outrem. Segundo Rivière, “[...] cada um de nós procura manejar e distribuir as forças destrutivas que traz dentro de si, descarregando-as, desviando-as e fundindo-as de sorte a obter o máximo de *segurança* possível na vida”.<sup>116</sup>

Interessa notar esta ideia da “segurança” na problemática da destrutividade, já que tal ideia aparecerá no decorrer de todo o texto de Rivière, consistindo mesmo numa noção chave em suas elaborações – algo muito próximo da posição de Freud que, como vimos, via na necessidade do extravasamento da agressividade um modo de proteger-se da autodestruição. Esta ideia da necessidade de segurança ou proteção de si é um elemento valioso para nossos propósitos: ela nos permite pensar que o que estaria em jogo nas ações homicidas desses assassinos em cena é uma forma de assegurar-se a qualquer custo num determinado modo de funcionamento psíquico,

---

<sup>115</sup> P. 69.

<sup>116</sup> Op. cit, p. 16, grifo da autora.

sexual, sem poupar meios de proteger-se das provocações externas que poderiam ameaçar tal funcionamento – o que já fora de certa forma discutido no final da terceira consideração.<sup>117</sup>

Outra passagem muito interessante e que vai de encontro a toda a aposta do presente trabalho trata exatamente daquilo que diz respeito ao estranho prazer sentido por aqueles que apreciam crueldades no cinema: de acordo com Rivière, “[...] os impulsos agressivos, cruéis e egoísticos acham-se intimamente ligados a prazer e gratificação [...] esta gratificação pode fazer-se acompanhar de sensações de fascinação ou de excitação”.<sup>118</sup> Se pensarmos que tal prazer poderia derivar da conquista da segurança, como uma espécie de ganho secundário adquirido na medida em que o propósito principal – a segurança – fosse alcançado, ficará mais fácil suspeitar que tal prazer e fascinação se ligaria à sensação de poder, controle, realização, desimpedimento. Ou seja, a segurança dos recursos internos de um sujeito teria íntima relação com o exercício do controle sobre as ameaças externas que, de fora, poderiam ameaçá-los.

Eis outro elemento que parece fundamentar as ações de pessoas como Dahmer, Bundy e Chikatilo: se por um lado há a necessidade de resguardar-se numa determinada forma de satisfação, por outro há a necessidade de, para tanto, exercer controle absoluto sobre os fatores externos – dentre eles, obviamente, encontram-se os “parceiros” sexuais, as vítimas. É o que parece confirmar-se no seguinte relato de Ed Kemper, ao comentar as razões para seus crimes:

Se eu as matasse, você sabe, elas não poderiam me rejeitar como homem. Isto é mais ou menos produzir uma boneca a partir de um ser humano... e levar adiante minhas fantasias com uma boneca, uma boneca humana. Com uma garota, fica muita coisa em seu corpo mesmo sem a cabeça. Obviamente, a personalidade desaparece.<sup>119</sup>

Sim, a personalidade de suas vítimas desaparecia, e junto com suas personalidades desapareciam também seus desejos e suas demandas, frente às quais

---

<sup>117</sup> P. 84.

<sup>118</sup> Op. cit., p. 19.

<sup>119</sup> Cf. CASOY, I., op. cit., p. 341.

o desempenho de Kemper possivelmente via-se comprometido. Daí a necessidade do controle absoluto. Daí também termos dito que a problemática sexual é indissociável, nestes casos, das ações homicidas executadas em série.

Já Andrej Chikatilo parece ter retratado especificamente o ponto da segurança interna aqui discutido ao dizer: “[...] o que fiz não foi por prazer sexual. Na realidade, me trouxe paz de espírito”.<sup>120</sup> Que seria esta paz de espírito senão a ausência de perturbações em seu equilíbrio interno, mais precisamente em sua vida sexual, a gratificação por ter diversas vezes controlado aquilo que, de fora, o ameaçava? Ao matar suas mais de 50 vítimas, Chikatilo pode ter sido movido pela necessidade de não ter de abandonar determinada forma de satisfação que tinha por condição eliminar, como bem colocou Kemper, a contrapartida do desejo alheio, por eles entendido como uma adversidade externa, ameaça ao controle, à segurança.

“Eu quero dominar vida e morte”,<sup>121</sup> disse por sua vez Ted Bundy, numa clara mostra da ânsia pelo poder absoluto sobre as adversidades da vida – que assombram, importa dizer, não só estes assassinos em série. E mesmo décadas antes de Bundy, Chikatilo e companhia ocuparem boa parte das prateleiras de filmes de suspense nas locadoras de vídeos, podemos vislumbrar já este mesmo exercício do poder absoluto sobre as vítimas se insinuar e fascinar o público, seja no homicídio realizado pelo monstro de barro em *Golem*, seja na tirania exercida pela aberração ressentida e vingativa em *Homunculus* ou nas maquinações elaboradas por Caligari e executadas pelo sonâmbulo Cesare. Com isso estaríamos afirmando que mesmo nestas primeiras aparições da morte no cinema já poderíamos encontrar o fundamento metapsicológico que estaria por trás do estranho prazer sentido pelos espectadores nos cinemas, misturado às influências do romantismo e expressionismo apontadas por Eisner, ou somadas à situação psicológica do povo alemão no período que decorreu à Primeira Guerra Mundial.

Vale lembrar que as citações de Joan Rivière não dizem respeito a algum funcionamento mental perverso ou patológico: suas teses tratam do funcionamento humano em geral, o que corrobora a noção de um fator universal na constituição

---

<sup>120</sup> Ibidem, p. 343.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 341.

humana que poderia fundamentar o sucesso da indústria cinematográfica dos assassinos em série. Com isto quer-se dizer que tanto os espectadores do cinema alemão das primeiras décadas do séc. XX quanto os atuais cinéfilos experimentaram e pelo menos em algum momento da vida – ou talvez ainda experimentem – certa inclinação a firmar-se e agir no mundo externo de modo tirânico, soberano, tal como estes monstros fantásticos e reais o demonstram abertamente. Esta universalidade no pensamento de Rivière é novamente transparente no seguinte trecho:

Histórias de horror e crueldade, fotografias, filmes, esportes, acidentes, atrocidades etc., são excitantes em grau maior ou menor para todas as criaturas que não aprenderam a modificar essa tendência ou a canalizá-la para outro lugar.<sup>122</sup>

A afinidade desta passagem com a proposta do presente estudo é evidente e dispensa comentários. Mas vale ressaltar o fato dela, tanto quanto as anteriores, permitir-nos delinear a noção de que a diferença entre os assassinos em cena e os espectadores na poltrona seria não tanto a presença ou não da agressividade em grau elevado, mas sim a distribuição que cada um faria desta inclinação universal à agressividade, ao controle tirânico e impiedoso sobre os outros. Bem provável é que muitos espectadores sejam de fato sujeitos que modificaram em si tais tendências, ou as canalizaram para outro lugar, enquanto os assassinos em cena não teriam efetivado o mesmo trabalho psíquico. Ao observar atrocidades no cinema, o espectador estaria então apenas conferindo um destino diferente, mais direto e cruel, dado a uma tendência que também nele se faz muito presente, porém modificada ou canalizada para outros lugares. Daí o estranho prazer, o estranho fascínio, a estranha excitação.

#### **b) J. Laplanche, H. Segal e a origem da pulsão de morte**

As elaborações de Rivière, apesar de bastante diretas, carecem do rigor conceitual que outros psicanalistas efetivaram no que diz respeito aos aspectos metapsicológicos relacionados à pulsão de morte. Suas formulações servem muito bem para abordar o tema da agressividade e sua universalidade, mas diz pouco sobre

---

<sup>122</sup> Op. cit., p. 19.

o mecanismo psíquico pelo qual a mesma se originaria e se expressaria. Sobre isso, ela fala do papel da *projeção* nos destinos da agressividade: a projeção seria a prova de que haveria no sujeito uma tendência autodestrutiva que, num segundo momento, seria atribuída ao objeto externo, o que permitiria e justificaria a partir de então o extravasamento de toda a agressividade sobre este objeto externo.<sup>123</sup>

Dos autores que pensaram quais seriam os mecanismos metapsicológicos em jogo na problemática da pulsão de morte e da agressividade/destrutividade, muitos partiram também da ideia de uma autodestrutividade que seria anterior à externalização da agressividade, o que poderia se aproximar da noção kleiniana de que o sujeito projetaria para o mundo externo a agressividade inicialmente dirigida a si mesmo. É o caso de Jean Laplanche: ao tratar da pulsão de morte, ele afirma que “[...] a morte em questão é sempre, em primeiro lugar, a *morte do próprio indivíduo*, e somente de maneira secundária a morte infligida ao outro”.<sup>124</sup> Laplanche assume a ideia de que, tal como acontece com os investimentos libidinais, inicialmente dirigidos *autoeroticamente*, também a agressividade teria como movimento primeiro a *selbst-destruktionstrieb*, a autodestrutividade. No mesmo trabalho, Laplanche vai justificar a inclusão que ele efetua da pulsão de morte no campo das pulsões sexuais, para na sequência estabelecer a distinção entre *pulsões sexuais de vida* e *pulsões sexuais de morte*. Segundo Laplanche,

As *pulsões sexuais de vida* funcionam segundo o princípio da energia ligada (princípio da constância); seu fim é a síntese, a manutenção ou a constituição de unidades e de laços [...] As *pulsões sexuais de morte* funcionam segundo o princípio da energia livre (princípio do zero); seu fim é a descarga pulsional total, ao preço do aniquilamento do objeto [...].<sup>125</sup>

Vê-se que Laplanche pensa a pulsão de morte de maneira diferente da concepção freudiana inicial, mas é uma posição que concilia o dualismo pulsional com o monismo energético: Eros e Thânatos seriam aspectos antagônicos das pulsões sexuais.<sup>126</sup> E mais: mesmo distanciando-se um tanto das bases freudianas, isto não

<sup>123</sup> Cf. op. cit., p. 30.

<sup>124</sup> Op. cit., p. 13, grifo do autor.

<sup>125</sup> Op. cit., p. 24, grifos do autor.

<sup>126</sup> Isto resguarda certa proximidade com a posição de D. Winnicott, como veremos na sequência.

impede que ele chegue a resultados muito próximos, como bem mostra a última frase da citação acima. Sendo assim, também ele se encaixa entre aqueles que pensam a agressividade como um dos desdobramentos da pulsão (sexual) de morte: esta sim teria um caráter primário, cujas manifestações externas, além da agressividade, podem assumir as formas clínicas da repetição ou do estranhamento. Não haveria, portanto, uma agressividade primária dirigida ao mundo externo: a agressividade seria, tanto quanto a repetição e o estranhamento, manifestações secundárias de uma pulsão primária, que ele denomina pulsão sexual de morte e que ele deriva, como já fora dito anteriormente, da experiência do recalque original. Nisso Laplanche mantém a recusa freudiana de assumir a existência de uma pura pulsão de agressão primária.

Talvez seja possível a partir desta perspectiva de que a morte em questão é inicialmente a do próprio indivíduo, para somente então ser possível a morte de outrem, dar algum sentido à frase um tanto quanto enigmática de Dennis Nilsen: “Eu somente estava me suicidando, mas sempre quem morria era o espectador”.<sup>127</sup>

Hanna Segal traz outro ponto de vista. Ela parte do fato já há muito apontado por Freud do bebê ter de lidar no nascimento com a existência das necessidades – ou seja, com a existência da ausência da satisfação total – experiência esta que levaria a duas reações possíveis, ambas “[...] invariavelmente presentes em cada um de nós, ainda que em proporções variáveis [...]”:<sup>128</sup> uma destas reações seria a busca da satisfação via contato com o objeto, a “sede de viver”; a outra seria a “[...] tendência a aniquilar, a necessidade de destruir o *self* que percebe e experimenta assim como tudo o que é percebido”. Tal como Laplanche, Segal também fala de uma destrutividade de si mesmo, mas ao contrário dele, ela não estabelece uma anterioridade desta destrutividade em relação à destrutividade dirigida ao mundo externo. Em vez de uma ser anterior à outra, ambas seriam simultâneas: “[...] o desejo de aniquilamento está, desde o começo, dirigido ao mesmo tempo contra o *self* que percebe e contra o objeto percebido, quase indistinguíveis um do outro”. Isto nos possibilitaria pensar que, para

---

<sup>127</sup> CASOY, I, op. cit., p. 342. Dennis Nilsen é um assassino em série que, ao que parece, ainda não teve sua história retratada em um filme. Mas segundo Casoy, em contrapartida Nilsen fora tema de vários livros. De um modo geral, pode-se afirmar que sua conduta era muito parecida com a de Jeffrey Dahmer. Nilsen foi condenado à prisão perpétua. (Cf. ibidem, p. 247-58.)

<sup>128</sup> Op. cit., p. 30. Todas as citações deste parágrafo foram extraídas do mesmo trecho.

Hanna Segal, haveria sim uma agressividade primária dirigida *também* ao mundo externo, e que esta não seria, portanto, um desvio secundário da pulsão de morte ou da autodestrutividade.

Estas contribuições de saída nos fornecem a noção de que, seja ela primária ou secundária, certa disposição subjetiva primitiva para a agressividade poderia ser atribuída a qualquer ser humano inserido em qualquer cultura, pois não há ser humano que não tenha vivenciado tais experiências do prazer e do desprazer na própria pele. Novamente, trata-se de um elemento que possibilita pensar na existência de um fundamento bastante primitivo e universal no psiquismo humano relacionado à agressividade.

Além disso, estas são contribuições estabelecidas numa linguagem metapsicológica mais refinada se comparadas às de Joan Rivière, por exemplo. Sem contar o fato delas deixarem claro que não há, tanto para Jean Laplanche quanto para Hanna Segal, equivalência entre pulsão de morte e agressividade, o que os distancia daquilo que parece ter sido a posição predominante na escola kleiniana. E são também formulações sobre a pulsão de morte estabelecidas em termos exclusivamente psíquicos, distantes de qualquer biologismo, e que não comportam qualquer finalidade erótica – ou seja, qualquer teleologia construtiva – na atividade da pulsão de morte.

### **c) S. Freud, D. Winnicott e a agressividade *colateral***

Mais que trazer outro ponto de vista, Donald Winnicott – cuja formação nas fontes kleinianas parece ter sido suficientemente boa – estabeleceu a discussão em outro plano. Sua contribuição caminha em direção à noção de que a agressividade não seria nem primária, nem secundária; ela também não seria um desdobramento da pulsão de morte;<sup>129</sup> a agressividade seria uma presença incontornável decorrente dos primeiros movimentos afirmativos do sujeito, uma “[...] parte integrante do impulso amoroso [...]”, algo próximo de um efeito colateral indesejado, porém inseparável da

---

<sup>129</sup> Alfredo Naffah Neto é direto: “Winnicott não aceita a noção de pulsão de morte, nem trabalha com o dualismo pulsional”. (Cf. *Contribuições winnicottianas à clínica da neurose obsessiva*. In: **Percorso – nº 41**. São Paulo, Instituto Sedes Sapientiae, 2008, p. 31. A citação seguinte deste parágrafo fora extraída do mesmo trecho).

ação desejada – por isso nomeamo-la aqui agressividade *colateral*. Figueiredo discute também a complexidade do problema da origem da agressividade no pensamento winnicottiano. Para ele, haveriam pelo menos duas raízes distintas, porém de forma alguma excludentes, na constituição da agressividade humana:

[...] há agressões que resultam de um processo bem conhecido de frustração das moções libidinais e há agressões, mais primitivas, que são parte integrante das moções libidinais. O amor primitivo contém uma forte dose de voracidade e crueldade.<sup>130</sup>

Ou seja, a própria atividade erótica, a própria “sede de viver”, para usar a expressão de Hanna Segal, conteria em si, inevitavelmente, os germes da destrutividade. Mas ao situar na própria sede de viver a parcela mais primitiva da agressividade humana, Winnicott na verdade trata o problema de modo diferente de Segal: também ela assume a possibilidade da existência simultânea entre moções eróticas e destrutivas, mas ela não as entende como sendo a frente e o verso de uma mesma folha de papel, como é o ponto de vista de Winnicott. Há também uma proximidade entre Winnicott e Laplanche, pelo fato de ambos prescindirem do dualismo pulsional freudiano clássico. Porém, as considerações de ambos sobre a agressividade, principalmente o fato do segundo considerá-la decorrente da *selbstdestruktionstrieb*, os distancia amplamente: grosso modo, se para Winnicott as ações afirmativas e agressivas são a frente e o verso de uma mesma folha de papel, para Laplanche elas são a mão e a contramão de uma mesma via sexual.

Mas o mais interessante é a proximidade entre Winnicott e Freud. Mesmo recusando a existência de uma pulsão de morte, mesmo partindo de uma plataforma teórica distante do dualismo pulsional Eros vs. Thânatos, estas contribuições winnicottianas que nos fazem pensar a agressividade como “[...] um atributo da vida em suas formas mais primitivas e afirmativas [...]”<sup>131</sup> vão de encontro às elaborações freudianas sobre o amor tal como este se expressa nas fases oral e anal-sádica, como consta em *Pulsões e destinos da pulsão*. Neste trabalho de 1915 – anterior, portanto, ao *Além do princípio do prazer* – Freud aponta que no período que antecede a síntese pulsional em direção à genitalidade e à prontidão para a reprodução, formas de amar

<sup>130</sup> Op. cit., p. 31.

<sup>131</sup> Ibidem.

já se fazem presentes, porém com outras metas sexuais provisórias: no caso do amor oral, ter-se-ia como meta pulsional a incorporação e a devoração, “[...] uma espécie de amor capaz de coexistir com a eventual interrupção da existência própria e autônoma do objeto [...]”;<sup>132</sup> já com o amor anal-sádico entraria em cena o “[...] ímpeto de apoderamento indiferente ao dano ou à aniquilação que possa causar ao objeto”.<sup>133</sup> Nestes períodos iniciais o amor e o ódio teriam pouca diferença do ponto de vista da conduta do sujeito em relação aos seus objetos. A coexistência possível entre o amor e o aniquilamento nas fases oral e anal-sádica que guiam os investimentos objetais no início da vida assinala o caráter acidental, não intencional, portanto *colateral*, da destrutividade nestes períodos primitivos da vida. E assim vemos firmado novamente, agora em terreno estritamente freudiano, a perspectiva segundo a qual qualquer sujeito seria capaz de exercer a agressividade pelo menos num período muito primitivo do funcionamento psíquico, e bem provável é que a grande maioria de fato a exercem ao agirem de maneira afirmativa sobre o mundo externo.

Ainda neste texto Freud vai afirmar que a oposição entre amor e ódio só é alcançada com o advento da primazia genital. Ou seja, a partir daí cessariam as condutas acidentalmente destrutivas derivadas do amor oral e anal-sádico e passaria a vigorar a consideração pela autonomia do objeto externo, bem como o zelo com sua integridade. Ora, este é um elemento importante para se pensar nosso tema, pois se há algo que nossos assassinos em cena não apresentam são tais condutas de zelo e consideração para com a integridade e autonomia de seus objetos sexuais. E mais: o fato de vários deles praticarem o canibalismo assinala a evidente manutenção de uma modalidade oral de satisfação pulsional; por outro lado a busca pelo controle absoluto sobre suas vítimas demonstra que resquícios da fase anal-sádica ainda encontram-se por demais ativos em tais sujeitos.

Indo adiante no raciocínio, talvez não seria equivocada a ideia de que a grande diferença entre os espectadores desses filmes e os assassinos que os protagonizam esteja na assunção ou conquista de uma sexualidade exercida sob a primazia genital, uma sexualidade conduzida em conformidade com as diretrizes culturais vigentes, nas

---

<sup>132</sup> In: **Escritos Sobre a Psicologia do Inconsciente**, v. 1. Rio de Janeiro, Imago, 2004, p. 161.

<sup>133</sup> Ibidem. Eis aqui também uma proximidade entre esta noção do amor anal e a ideia de *segurança* tão presente nos textos de Joan Rivière.

quais a vontade e a integridade do outro – parceiro ou objeto sexual – entrariam em cena. Bem ou mal, é dentro de uma ordem cultural que invariavelmente legisla sobre o sexo e a agressividade que qualquer neurótico, de qualquer cultura, se inscreve enquanto sujeito, enfrentando da melhor maneira possível as dificuldades de se ajustar às demandas do outro sexo, aos padrões morais, aos gostos predominantes, às recriminações mais difundidas etc. Tais assassinatos em série deixam clara a impossibilidade de fazerem destas normas culturais diretrizes para a satisfação de suas moções pulsionais eróticas e agressivas.

É por estas razões que a perspectiva winnicottiana disso que aqui denominamos agressividade colateral, por conta até da proximidade com as elaborações freudianas sobre o amor nas fases pré-genitais, fornece-nos também elementos para pensar as questões da presente dissertação. E o interessante é que tal perspectiva serve-nos a despeito de ser decorrente de uma posição teórica que prescindir do conceito de pulsão de morte.

#### **d) S. Freud, J. Lacan e as *imagos* do corpo despedaçado**

Dando segmento à discussão, algumas contribuições de um texto relativamente inicial da obra de Jacques Lacan servem para, por um lado, corroborar a perspectiva sobre as dificuldades que podem surgir no decorrer da vida libidinal de um sujeito; por outro lado, servem ao menos para mostrar que, mesmo partindo de referenciais teóricos completamente diferentes, também ele parece chegar a pontos de vista próximos dos aqui atribuídos a outros autores.

Num determinado ponto do texto *A agressividade em psicanálise*,<sup>134</sup> Lacan faz uso do conceito de *imago*, a partir do que ele começa a listar aquilo que denominou *imagos* do corpo despedaçado: “[...] imagens de castração, emasculação, mutilação, desmembramento, desagregação, eventração, devoração, explosão do corpo [...]”,<sup>135</sup> imagens estas que assinalam uma determinada relação do sujeito com seu próprio corpo. Lacan aponta a presença destas *imagos* tanto nos sonhos e nas espontâneas

---

<sup>134</sup> (1948) In: **Escritos**. (Tradução: Vera Ribeiro) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 107.

brincadeiras de crianças – desmembrar bonecas, por exemplo – quanto nas obras artísticas de Hieronymus Bosch, “[...] atlas de todas as imagens agressivas que atormentam os homens”.<sup>136</sup>

Lacan articulará essas manifestações imaginárias de cunho agressivo também em termos exclusivamente psíquicos. Para ele, a origem da agressividade no homem estaria na “encruzilhada estrutural” que o sujeito vê-se obrigado a encarar naquela fase da vida denominada por ele estágio do espelho, “[...] relação erótica, em que o indivíduo humano se fixa numa imagem que o aliena em si mesmo [...]”.<sup>137</sup> Nesta encruzilhada de foro essencialmente especular, o sujeito teria seu narcisismo colocado em xeque na exata medida em que a instância do Eu se faria introduzir. Daí a definição lacaniana da agressividade como “[...] a tensão correlata à estrutura narcísica no devir do sujeito [...]”, devir este do qual podem advir “[...] toda sorte de acidentes e atipias”.<sup>138</sup>

Vejam: ao dizer “devir do sujeito”, Lacan está afirmando que tal tensão correlata à estrutura narcísica não se restringe apenas ao momento do advento do Eu que ocorre no estágio do espelho; esta tensão é sim inaugurada por esse advento, mas não deixa de atuar no sujeito em tantos outros períodos e situações posteriores. Sobre isso, é válido transcrever uma passagem longa, porém de uma clareza e pontualidade difíceis de serem encontradas nesse autor. Diz-nos Lacan que:

É em todas as fases genéticas do indivíduo, em todos os graus de realização humana em sua pessoa, que encontramos esse momento narcísico no sujeito [...] Esta concepção faz-nos compreender a agressividade implicada nos efeitos de todas as regressões, de todos os abortamentos, de todas as *recusas do desenvolvimento típico do sujeito*, e especialmente no plano da realização sexual, ou, mais exatamente, no interior de cada uma das grandes fases determinadas na vida humana pelas metamorfoses libidinais cuja grande função a análise demonstrou: desmame, Édipo, puberdade, maturidade ou maternidade, ou mesmo clímax involutivo.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 122, grifo meu.

Eis um trecho no qual Lacan parece de fato ter retornado a Freud. Ao enfatizar as fases do desmame, Édipo, puberdade, maturidade, ele está, tal como o pai da Psicanálise, afirmando que não é de somenos que certa agressividade de cunho narcísico apareça em diversas etapas da vida nos moldes da fase oral, fálica ou genital.

Outra passagem do mesmo texto que vai diretamente ao encontro da posição freudiana diz respeito àquilo que teria poderes para colocar fim ou ao menos amenizar essa agressividade por vezes colateral em relação ao outro. Vimos a opinião de Freud segundo a qual a consideração pelo próximo é uma conquista que vem na esteira do advento da primazia genital. De forma muito semelhante, Lacan entende que o fator decisivo que teria o poder de neutralizar essa tensão de consequências agressivas seria a identificação edipiana, “[...] através da qual o sujeito transcende a agressividade constitutiva da primeira individuação subjetiva”; só então, “[...] com sentimentos da ordem do respeito, realiza-se toda uma assunção afetiva do próximo”.<sup>140</sup> Eis exatamente o ponto de vista freudiano desenvolvido em 1915 sobre a conquista da genitalidade.

Mas o que liga tais formulações lacanianas sobre a agressividade ao conceito de pulsão de morte é a frase em destaque na extensa citação acima. Ora, nessa recusa em avançar, em seguir adiante naquilo que em geral se tem como uma sexualidade minimamente em conformidade com as formas culturais – uma sexualidade sob o regime da Lei paterna, para usar ainda uma terminologia laciana – vemos novamente uma tendência em manter-se fixo, estabilizado, seguro – de novo a ideia da *segurança* – em modalidades de satisfação libidinal que se furtam ao desafio de ter que lidar com outrem igualmente sexuado.

Podemos pensar, portanto, que dentre os acidentes ou atipias possíveis no desenrolar da sexualidade de um sujeito poderia ocorrer uma forma de recusa a inscrever-se na sexualidade genital, freudianamente falando, mantendo-se seguro em modos de satisfação pré-genitais onde reinam as fantasias construídas a partir das *imagos* do corpo despedaçado – segundo Lacan; uma recusa que fixaria o sujeito nas modalidades oral e anal de devoração ou controle total sobre o outro – segundo

---

<sup>140</sup> Ibidem, p. 120.

Freud; uma recusa que manteria o sujeito nas formas primitivas de afirmação da vida, das quais não haveria como prescindir de certa cota de agressividade enquanto efeito colateral – segundo Winnicott.

Atipia ainda mais grave pode ser o caso de sujeitos que não se limitam a pintar tais fantasias como fizera Hieronymus Bosch, mas atuá-las em terceiros, mutilando-os, castrando-os, desmembrando-os, comendo-os. Eis nossos assassinos em cena. Eis as imagens que atormentam todos os humanos realizadas não em sonhos ou obras de arte, mas em atos. Eis os acidentes nas vicissitudes da vida sexual que remetem, inconscientemente, muitos neuróticos às fases longínquas de suas vidas infantis há muito esquecidas, mas que se mostram ativas mesmo que apenas pelo sinal do estranhamento diante destas atrocidades.

#### **e) Repetições e agressividades**

Para finalizar este capítulo, resta ainda abordar uma importante e problemática faceta do fenômeno em questão: a saber, a convergência da repetição e da agressividade nas ações dos assassinos em série retratados nos filmes. Faceta problemática porque tanto a repetição quanto a agressividade podem ser tomadas a princípio como objetivações da pulsão de morte, de tal forma que a presença de ambas, simultaneamente, num mesmo fenômeno, demanda uma explicação.

Podemos tomar como ponto de partida o fato de que repetição implica necessariamente a presença de energia livre no aparelho psíquico – como diz Mezan, a repetição é “[...] o regime normal da pulsão em estado livre [...]”.<sup>141</sup> Esta energia livre pode assim se apresentar em decorrência de duas situações bastante diferentes: uma delas está bastante relacionada ao mecanismo do recalçamento e ao princípio do prazer; outra – a que mais nos servirá para pensar nosso problema – diz respeito a um modo de funcionamento mental aquém da possibilidade de ação deste princípio – ou seja, diz respeito aos domínios da pulsão de morte.

---

<sup>141</sup> Cf. Freud: a trama dos conceitos, p. 258.

Sobre a primeira destas situações, Figueiredo afirma tratar-se da energia livre que decorre do recalque de certas “[...] experiências mais primitivas e intensas de prazer [...]”,<sup>142</sup> gerando um excedente energético que busca repetidamente descarregar-se sobre os objetos de maneira libidinal ou agressiva. Tais repetições podem ser tomadas como reedições de determinados padrões impulsivos ou defensivos sujeitos ao princípio do prazer, que buscam insistentemente ocupar o lugar dos objetos antigos com objetos atuais. Por serem o que Figueiredo denomina repetições *transferenciais*, são fenômenos psíquicos passíveis de análise e elaboração.

Algo bem diferente ocorre na outra modalidade de energia livre e o conseqüente fenômeno da repetição: neste caso não se trata de um excesso decorrente do recalque de experiências prazerosas primeiras, mas sim de uma quantidade de energia que sequer tivera a sorte de se ligar a objetos arcaicos capazes de, a partir de então, formar padrões impulsivos ou defensivos, sejam eles libidinais ou agressivos. Eis os domínios da vida mental aquém do princípio do prazer, no qual temos as repetições sujeitas à pulsão de morte, à “[...] pulsionalidade propriamente dita em seu estado bruto de desligamento [...]”.<sup>143</sup> Essas repetições não são de natureza transferencial pois não decorrem de padrões relacionais arcaicos. Ao contrário: decorrem do fracasso na constituição dos mesmos. Logo, frente a tal modalidade de repetição, interpretações analíticas com vistas a *insights* e elaborações mostram-se incabíveis.

Assim posta a complexidade do fenômeno da repetição, vê-se que a agressividade articulada à primeira modalidade de energia livre não traz grandes problemas para a compreensão de determinados fatos: trata-se da reedição dos antigos padrões agressivos recalcados, da tentativa de descarregar sobre objetos atuais toda a agressão anteriormente dirigida a outro objeto. Mas não seria também possível pensar numa possível agressividade articulada à segunda modalidade de repetição? Talvez essa linha de raciocínio permita-nos concluir pela existência de duas formas de agressividade que fenomenologicamente podem até ser idênticas, mas

---

<sup>142</sup> Cf. **Psicanálise: elementos para a clínica contemporânea**. São Paulo, Escuta, 2008, p. 135.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 133.

cujos motores psíquicos divergem tão radicalmente quanto radicalmente divergem as duas modalidades de repetição aqui discutidas.

Poderíamos ter então a seguinte conjectura: haveriam ao menos duas modalidades de agressividade articuladas às duas modalidades de repetição: a agressividade relacionada à repetição decorrente do recalçamento dos padrões arcaicos de obtenção de prazer seria então aquela que, a despeito da fúria e destrutividade constatáveis, guardaria ainda assim certa noção da autonomia e da vontade do objeto. Por conta disso, talvez não vise sua aniquilação, mas apenas seu sofrimento, certo dano até mesmo genuíno, mas no final das contas reparável. Retomando Freud, poderíamos afirmar que são as agressões advindas de uma constituição psíquica que alcançara a primazia genital. Mais ainda, caberia sugerir que a destrutividade obtida ou apenas desejada por essa forma de agressividade teria o *ódio* como motor, bem como a *culpa* e *arrependimento* como consequências.

Nem culpa nem arrependimento acompanhariam os efeitos da agressividade aqui cogitada como articulada à segunda modalidade de repetição, aquela sujeita à pulsão de morte, aquém da vigência do princípio do prazer, tendo em vista que neste caso não fora possível ao sujeito estabelecer, na vida anímica primitiva, padrões de relações libidinais ou agressivas com os objetos de modo minimamente suficientes para levarem em conta suas vontades e autonomias. Seriam portanto agressões radicais, aniquiladoras, com vistas a resultados irreparáveis.

Para corroborar tal conjectura temos o fato da culpa e do arrependimento serem sentimentos tipicamente neuróticos – ou seja, daqueles sujeitos que conseguiram estabelecer relações com outros semelhantes, mesmo que bastante problemáticas – ao passo que é a ausência de culpa e de arrependimento que conferimos na grande maioria ou mesmo na totalidade dos assassinos em série. Além disso, constitui um erro afirmar que tais assassinos agem movidos pelo ódio: nenhum dos que aqui foram estudados afirmou ou mesmo sugeriu ter por algum momento odiado quaisquer de suas vítimas. Parece mais provável que eles sequer as tenham considerado enquanto objetos para daí então serem amados ou odiados. Quando algo próximo ao ódio aparece nesses casos, é algo muito mais abstrato, disperso, não

localizável. Em suma, não seria um ódio no sentido estrito da palavra, que é “[...] apesar de sua negatividade, uma forma de vínculo”.<sup>144</sup>

Esta seria, portanto, a agressividade fundamentada na pulsão de morte, na não formação de vínculos, na desobjetalização, para usar o termo de Green, dos candidatos a objetos dignos de amor ou de ódio – uma formulação que, aliás, assemelha-se à noção laplancheana das *pulsões sexuais de morte* discutidas acima.<sup>145</sup> Sua convergência simultânea ao fenômeno da repetição nos assassinatos em série decorre do fato dela ter este caráter não objetal, mas sim... colateral – o que obviamente se liga ao que fora discutido a respeito de Winnicott na letra c deste ponto.<sup>146</sup> O destino catastrófico desta atipia particularíssima da vida sexual de um sujeito – catastrófico não só para o sujeito, mas também para suas futuras vítimas – teria em suas origens o fracasso na formação dos vínculos objetais primitivos nas fases mais afirmativas da vida, bem como a predominância, a partir daí, de uma recusa ao estabelecimento de ligações sustentada pela destrutividade insistente e irreversível.

É interessante notar que as noções de *função desobjetalizante* e de *pulsão sexual de morte* se assemelham – desde que tomadas em si mesmas, sem levar em conta suas contrapartidas – à “[...] ênfase na destrutividade e no ataque aos elos de ligação que tanto marcam os pensamentos de Klein e Bion”,<sup>147</sup> e que se tornaram verdadeiras tendências nas escolas kleiniana e bioniana – o que não ocorrera com Green e Laplanche. Nossa posição é que a agressividade conjecturada aqui como articulada à segunda modalidade de repetição parece evidenciar uma larga predominância desta faceta destrutiva e de descarga da pulsão de morte.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>145</sup> p. 89.

<sup>146</sup> p. 91.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 155.

<sup>148</sup> Figueiredo entende ser este apenas um dos vértices possíveis para se pensar a pulsão de morte, um vértice que, pela lógica da suplementaridade, se articula a outros dois: num deles entraria em jogo algo próximo do conceito de *narcisismo de morte*, também de Green, que apesar de seu caráter radicalmente mortífero “[...] é, ainda assim, narcisismo, *constituição do próprio*”. (Ibidem, p. 153, grifo do autor) O terceiro vértice diz respeito a um movimento psíquico de expectativa por novas experiências que cumpram de modo mais suficiente as funções básicas malogradas no contato com o objeto primário, uma posição subjetiva de cuidado para com o ambiente, onde se passa uma difícil procura por objetos sadios bem como uma tentativa de cura – reparação – dos objetos danificados. Entendemos que este último vértice soa bastante familiar às considerações de Garcia-Roza discutidas na 3ª consideração – sobre a pulsão de morte enquanto expectativa de “recomeçar com novos

Ao pensarmos tal problemática conceitual por esse ângulo, torna-se bastante razoável a noção de que cada uma das modalidades de repetição – e consequentemente cada uma das formas possíveis de agressividade a elas articuladas – teria maior proximidade com um dos polos do dualismo pulsional freudiano: a primeira traria em si, por mais sofríveis que sejam, as marcas prósperas de Eros, ao passo que a segunda estaria por demais submetida a Thânatos. Indo além no raciocínio – e contrariando Freud –, valeria reafirmar que nem Eros nem Thânatos constituiriam assim tendências *a priori* do aparelho mental, mas sim que decorreriam das condições particulares com que um sujeito se relaciona inicialmente com os objetos, sejam relações bem sucedidas e posteriormente interdidas, sejam relações fracassadas, não realizadas, malogradas. Por outro lado, haveria nos primórdios da existência do ser, por conta mesmo de sua incontornável situação de desamparo absoluto e de dependência de maternagem, uma maior proximidade aos domínios de Thânatos que de Eros, razão pela qual faz-se necessário muito trabalho maternal e civilizatório para que a busca pela vida predomine sobre o empuxo à inércia.

Aqui cabe uma digressão curiosa: no inacabado projeto freudiano de 1985 consta que os neurônios não são *a priori* nem  $\Psi$  nem  $\Phi$ , vindo os mesmos a se diferenciarem nestes ou naqueles em decorrência do contato com as diversas cargas de excitação vindas de dentro ou de fora do aparelho psíquico. Do que Freud conclui de maneira genial: “[...] a diferença na essência de ambos é substituída por uma diferença na ambiência a que estão destinados”.<sup>149</sup> Ora, podemos usar exatamente o mesmo raciocínio para substituímos de vez a essência pela ambiência no que diz respeito às pulsões de vida e de morte: decorreria do contato da pulsão – aqui tomada como correlata ao neurônio do *Projeto* – com o ambiente – objeto primordial kleiniano, Outro lacaniano etc. – a sorte ou o azar dela, a pulsão, pender para a vida ou

---

custos” –, com a diferença de que este autor parece pensar a pulsão de morte como restrita *apenas* a este terceiro vértice – o que parece ser uma posição equivocada, da qual nos distanciamos. Talvez ao término deste trabalho nossa posição possa ser também contabilizada – a despeito de não termos nunca tido tal propósito – entre as que se aproximam mais das teorias que enfatizam a destrutividade e o ataque aos elos de ligação *à la* Bion e Klein do que das mais afins aos segundo e terceiro vértices aqui brevemente discutidos.

<sup>149</sup> Cf. *Projeto para uma psicologia científica* (1950[1895]). In: **ESB**, v. I, p. 356.

para a morte.<sup>150</sup> O que se conforma, aliás, com as concepções sobre a origem empírica da pulsão de morte tais como as de Laplanche, Segal entre outras aqui discutidas. A pulsão em si não é nem de vida, nem de morte; não há nela uma essência que a designe como tal ou qual: será das experiências primitivas do sujeito que advirão as tendências eróticas ou destrutivas, nas suas diversas dosagens e fusões.

Porém, ao finalizar esta digressão teríamos apenas que acrescentar nossa perspectiva de que mesmo considerando indevida a tese de um dualismo pulsional *a priori*, mesmo entendendo-o como um conflito atribuível aos destinos da pulsão – o que como já vimos, a princípio, tão somente pulsa – haveríamos de considerar certa tendência natural do ser para a morte, ao menos nos primórdios de sua existência na dependência absoluta – o que parece ser imprescindível para se pensar por exemplo no autismo, nas apatias mais radicais, mas também no problema central da presente dissertação que, como já apontamos em vários momentos, tende para a assunção de uma certa tendência universal à agressividade, esta entendida como uma das manifestações possíveis da pulsão de morte. Numa síntese, poderíamos dizer que a pulsão, largada à própria sorte, tende mais aos mórbidos precipícios de Thânatos que às incitantes e vivazes paisagens de Eros.

Com isso, cremos estar bem municiados para apresentar nossa explicação metapsicológica para o sucesso da indústria cinematográfica dos assassinos em série, uma explicação fundamentada no conceito de pulsão de morte tal como fora debatido até aqui.

---

<sup>150</sup> Um esclarecimento: aqui sim podemos dizer sem receio algum que é apenas pela busca da Forma que estamos recorrendo a esse antigo texto de Freud, com o objetivo de se servir de um modelo teórico utilizado naquele contexto para melhor elucidar nossos pontos de vista. Portanto, não se trata em absoluto de exercitar aqui a leitura cruzada do *Projeto* de 1985 com o *Além do princípio do prazer* em busca de possíveis antecipações, contradições ou ressonâncias.

**CAPÍTULO IV**

**A TENDÊNCIA UNIVERSAL À AGRESSIVIDADE**



Retomemos a pergunta que sempre assinalamos ser a principal de nosso trabalho: por que, afinal, este gênero de filme que assume caracteres tão grotescos tem boa receptividade por muitos espectadores do cinema?

Grosso modo, pode-se dizer que isso acontece porque somos todos, assassinos e espectadores, mais parecidos do que em geral se supõe: todos compartilhamos uma certa tensão que aqui denominaremos por *tendência universal à agressividade*. Com isso deve ficar claro que o ponto em comum entre assassinos em cena e os espectadores que a eles assistem não é a agressividade em si, mas sim a tendência universal a ela. O fundamento desta tendência é a pulsão de morte, entendida como uma tensão do aparelho psíquico que pode conduzir à emergência de um determinado modo de agressividade – aquele que, como vimos, não estabelece sequer uma relação objetual com o alvo da destrutividade – e cuja força tenciona o sujeito no sentido contrário aos enlaçamentos eróticos ou à mínima formação dos vínculos necessários para sua existência em conformidade com a civilização. Como se vê, trata-se de um fundamento metapsicológico na medida em que diz respeito a um nível de funcionamento do psiquismo apenas conjecturado, que antecede alguns fenômenos da vida anímica, dentre eles a agressividade.

Do que resulta a noção de que tanto no sujeito extremamente inibido quanto no aberta e reincidentemente agressivo a pulsão de morte pode ser vista como uma força subjacente, com a diferença de que cada um deles se vale de condições subjetivas diferentes para dar vazões distintas a essa inclinação universal à agressividade. A razão que justifique tal diferença de condições subjetivas talvez seja inalcançável, mas pode-se cogitar que tal dificuldade se deva ao fato de suas raízes, alcançarem, como vimos, as relações mais arcaicas do sujeito com o universo dos objetos.

Logo, a pulsão de morte, estabelecida aqui enquanto o resultado exclusivamente psíquico das relações mais primordiais do ser humano com o mundo externo – seja isso enraizado no recalque original (Laplanche), no contato mais primitivo do bebê com o seio materno (Klein, Segal), nas turbulências narcísicas

decorrentes do estádio do espelho (Lacan) – deve ser entendida como uma força que tende a dirigir o sujeito na contramão dos enlaçamentos com a alteridade, com o semelhante, rumando em vez disso para estados anímicos próximos ao fechamento, à mortificação. Por ser a pulsão de morte esta recusa ao “progresso” libidinal e interpessoal, por ser aquilo que sobra do malogro das funções básicas primordiais, ela traz inevitavelmente as marcas dos períodos mais primitivos da existência em suas manifestações: a saber, a presença marcante da oralidade e da analidade (Freud), ambas articuladas à busca do controle externo para garantir a segurança interna (Rivière) – o que não deixa de sugerir uma tentativa de escapar do risco de despedaçamento oriundo das *imagos* do corpo despedaçado (Lacan).

Olhando para cada um dos polos que sustentam a forma de arte aqui em debate, temos de um lado os assassinos em série, pessoas que dão livre vazão a essa tendência universal, que dirigem para o outro grande parcela de agressividade necessária para a manutenção de seus equilíbrios psíquicos (Freud, Rivière). Para tanto, lançam mão de práticas de controle absoluto sobre as vítimas cuja crueldade não esconde as raízes nas fases libidinais oral e anal, mas que também guardam certa familiaridade com os primeiros movimentos afirmativos de qualquer ser humano na vida (Freud, Winnicott). Também é evidente nesses casos a dificuldade de conquistar uma sexualidade genital em conformidade com as expectativas culturais – o que possivelmente levou John Haigh a dizer pontualmente que “sexo não deveria existir”.<sup>151</sup> São modos de se dirigir na vida que, mais do que inviabilizarem os vínculos com o mundo sob o signo de Eros, evidenciam uma verdadeira e cristalizada disposição a destruir possíveis elos de ligação.<sup>152</sup>

Do outro lado temos os espectadores, sujeitos que em geral abdicaram do uso do outro como objeto para saciar a própria agressividade – não sem dificuldades e sequelas, como sugere Freud em *O mal-estar na civilização*; sujeitos que alcançaram razoavelmente a genitalidade – e com ela a consideração pelo semelhante (Freud,

---

<sup>151</sup> Cf. CASOY, I., op. cit., p. 341. John Haigh, conhecido como “assassino do banho de ácido” fora um assassino em série britânico acusado de cerca de dez assassinatos. Fora executado em 6 de agosto de 1969. Cf. NEWTON, M., op. cit., p. 177-8.

<sup>152</sup> Interessante notar como estas elaborações vão de encontro ao que vimos ser a *parte irracional da alma* na filosofia aristotélica, que não apenas resiste ao *princípio racional* mas, além disso, se opõe a ele. (Cf. p. 19, acima)

Lacan, Winnicott) fundamental para a sustentação da vida em sociedade – e que enquanto se colocam na posição de espectadores dos filmes aqui em pauta captam esses níveis primitivos do funcionamento humano inconscientemente, restando como material observável o estranhamento, mas também certo prazer e fascinação, por não dizer respeito a outra coisa senão a algo “[...] que é conhecido, de velho e há muito familiar”. (Freud)

Sendo assim, no que se refere à força de Thânatos, ao potencial destrutivo humano, à tendência à mortificação psíquica, à disposição à agressividade, nada há que diferencie um sujeito medianamente sadio de sujeitos como Jack, o estripador, Ed Gein, Andrej Chikatilo, Ted Bundy etc., posição esta que caminha na contramão das teses que afirmam haver em tais assassinos algum fator de natureza outra que não a que constitui os sujeitos normais, algo exclusivo da constituição orgânica ou fisiológica desses monstros. Nossa posição é de que nada há nesses assassinos que poderia sugerir algo de outra natureza. Existe sim uma distinção óbvia entre o destino dado a isso que em todos é comum, queiramos ou não, mas as razões para esta distinção devem ser procuradas noutro lugar que não no potencial destrutivo em si. A diferença está no aparato psíquico que pode ou não possibilitar um refreamento ou um desvio das objetivações da pulsão de morte. Na construção de tal aparato psíquico entrariam em cena as pulsões de vida – Eros.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa época em que a euforia tecnológica domina quase soberana os avanços da civilização, sugando para si boa quantia do interesse público bem como do investimento intelectual e financeiro, restando pouco a querer com as outras espécies de saberes, menos práticos, menos evidentes, menos técnicos; num país onde a própria aposta no saber, qualquer que seja sua natureza, na intelectualidade mesma, aquela oriunda do espírito acadêmico, onde essa aposta no saber dissolve-se, quase desaparece, em meio ao espírito da malandragem, da esperteza – espírito que, diga-se de passagem, de fato caracteriza esta nação, sem que seus membros pareçam se importar com isso; num governo que, com suas políticas públicas assistencialistas, portanto muito implicadas com a grande parcela mais desgraçada da população, para as quais são bem vindos profissionais que proponham intervenções rápidas, bem ligeiras, bem técnicas, ao passo que são mal vistas qualquer tentativa de algo que demore um pouco mais de tempo e dedicação – ora, tendo tudo isso em vista, de que vale um trabalho como este que aqui se apresenta? Vale a pena dedicar-se a investigações dessa natureza? Vale a pena apostar nisso que parece tão distante, tão inapreensível, tão metapsicológico, tão pouco... técnico, tão... intelectual?

Creio que sim. Vale a pena porque tais investigações podem de alguma maneira incentivar outras que se somarão a esta rumo a uma compreensão cada vez maior sobre o funcionamento humano. Quanto mais se investiga, seja lá por quais vias, mais se aumentam as chances de algum saber advir ou se refinar. A aposta é de que desses possíveis saberes possa conseqüentemente derivar novas formas de intervir no complexo funcionamento humano, seja num plano terapêutico, pedagógico, recreativo ou mesmo punitivo. O aprimoramento de qualquer intervenção médica, pedagógica ou jurídica pode ganhar muito quando se avança na compreensão de pontos específicos como este da agressividade, por exemplo. O fato de diversos profissionais lidarem diariamente com dificuldades advindas desse fenômeno complexo já basta para esperar das elaborações intelectuais mais distantes da prática, menos cotidianas, mais metapsicológicas, alguma coisa favorável, frutífera, fértil.

Ainda estamos distantes de uma compreensão satisfatória sobre a parcela de maldade que há em todos nós e os esforços para avançarmos nesse problema são amplos e partem de diversas abordagens: uns buscam encontrar suas raízes em fatores genéticos, outros nas turbulências e discrepâncias sociais; alguns pensam a partir da metapsicologia inaugurada por Freud enquanto a grande maioria ainda crê nas intervenções sobrenaturais, externas a nós, que nos rodeiam de outro plano astral. Em meio a tanta diversidade de opiniões, nossa tarefa enquanto pesquisadores e psicanalistas parece ser a de investigar esse jogo de forças complexo que é a constituição subjetiva, essa conflituosidade imanente ao humano, impulsionados pela forte suspeita de que “[...] quem não sabe os portentos dos elementos, e de sua potência a íntima essência, não pode ter sobre os gênios poder”.<sup>153</sup>

Ter poder sobre os gênios do mal que nos atravessam, queiramos nós ou não. Este desejo nos conduz a outra questão: quais os destinos possíveis para a pulsão de morte, mais precisamente para suas manifestações mais destrutivas? Se é fato que estamos ainda distantes de um saber satisfatório sobre os fundamentos da agressividade, mais distantes ainda estamos de discutirmos seriamente o que fazer com ela. Talvez seja essa a discussão mais necessária, se tivermos como propósito não só compreender as origens e “a íntima essência” da agressividade, mas sim conduzi-la de formas menos perigosas.

Que destinos a civilização oferece para ela? É o que já indagava Freud em 1930. Estaríamos minimamente prontos a admiti-la, assumi-la, para então canalizá-la por vias mais inofensivas? Ou somos ainda uma sociedade resolutamente avessa à ideia de que comportamos sim alguns demônios? Pensar os possíveis destinos para a pulsão de morte parece ter sido a sugestão de Figueiredo, por exemplo, quando afirmou ser preciso “[...] abrir possibilidades de transformação para a ‘loucura precoce’, principalmente em seus extremos mortíferos”,<sup>154</sup> possibilidades que consigam acolher e direcionar os gênios do mal em vez de excluí-los de antemão, recusando até mesmo seu reconhecimento. Ora, ainda segundo este autor, o que está em jogo é, num primeiro momento, instalar a “[...] tolerância aos aspectos destrutivos da condição

<sup>153</sup> Goethe, J. W. **Fausto**. (Tradução de Jenny Klabin Segall) São Paulo, Martins, 1970, p. 54.

<sup>154</sup> Cf. **As Diversas Faces do Cuidar – novos ensaios de psicanálise contemporânea**. São Paulo, Escuta, 2009, p. 185. Todas as citações deste parágrafo foram extraídas do mesmo trecho.

humana”, esta parcela do humano que desagrade à civilização, para que a partir disto possa-se “[...] oferecer oportunidades de destruição criativa”. Afinal, se não é imanente à pulsão de morte uma finalidade construtiva, talvez caiba a nós mesmos, membros da *polis*, civilizados apesar de simultaneamente habitados pela tendência universal à agressividade, instaurar formas de ligação e criação a partir disso que tende tão somente à morte.



## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. (Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornhein da versão inglesa de W. D. Rosá) In: **Os Pensadores, IV**. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Metafísica*. (Tradução de Vincenzo Cocco) In: **Os Pensadores, IV**. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. (Tradução de Eudoro de Souza) In: **Os Pensadores, IV**. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- CABAS, A. G. **Curso e Discurso na Obra de Jacques Lacan**. São Paulo, Centauro, 2005.
- CÁNEPA, L. L. *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, F. (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus, 2006.
- CASOY, I. **Serial Killer – louco ou cruel?** São Paulo, Ediouro, 2008.
- DELOUYA, D. *O biológico em Freud: “corpo estranho” ou heresia?* In: **Percorso – nº 08**. São Paulo, Instituto Sedes Sapientiae, 1992.
- EISNER, L. H. **A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. (Tradução de Lúcia Nagib) Rio de Janeiro, Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.
- FIGUEIREDO, L. C. **As Diversas Faces do Cuidar: novos ensaios de psicanálise contemporânea**. São Paulo, Escuta, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Palavras Cruzadas entre Freud e Ferenczi**. São Paulo, Escuta, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Psicanálise: elementos para a clínica contemporânea**. São Paulo, Escuta, 2008.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. (1920) **ESB, v. XVIII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Análise terminável e interminável*. (1937) **ESB, v. XXIII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Conferência XXXII: Ansiedade e vida instintual*. (1933[1932]) In: **ESB, v. XXII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Esboço de Psicanálise* (1940[1938]). In: **ESB, v. XXIII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Moisés e o monoteísmo*. In: **ESB, v. XXIII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ego e o id*. (1923) In: **ESB, v. XIX**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O estranho*. (1919) In: **ESB, v. XVIII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

- \_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. (1930[1929]) In: **ESB, v. XXI**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O problema econômico do masoquismo*. (1924) In: **ESB, v. XIX**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Projeto para uma psicologia científica* (1950[1895]). In: **ESB, v. I**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pulsões e destinos da pulsão*. (1915) In: **Escritos Sobre a Psicologia do Inconsciente, v. 1**. Rio de Janeiro, Imago, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. (1913 [1912-13]) In: **ESB, v. XIII**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Uma nota sobre o 'bloco mágico'*. (1925 [1924]) In: **ESB, v. XIX**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- GARCIA-ROZA, L. A. **O Mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.
- GOETHE, J. W. **Fausto**. (Tradução de Jenny Klabin Segall) São Paulo, Martins, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. (Tradução de Marion Fleischer) São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- GREEN, A. *Pulsão de morte, Narcisismo negativo, Função desobjetalizante*. In: GREEN, A. [Et. al.] **A Pulsão de Morte**. (Tradução de Claudia Berliner) São Paulo, Escuta, 1988.
- KLEIN, M. *Amor, culpa e reparação*. (1937) In: KLEIN, M e RIVIÈRE, J. **Amor, Ódio e Reparação – as emoções básicas do homem do ponto de vista psicanalítico**. (Tradução de Maria Helena Senise) Rio de Janeiro, Imago, 1970.
- KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. (Tradução de Tereza Ottoni) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- LACAN, J. *A agressividade em psicanálise*. (1948) In: **Escritos**. (Tradução: Vera Ribeiro) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Identificação – seminário 1961-1962**. (Tradução de Ivan Corrêa e Marcos Bagno) Recife, Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. (Tradução: Antonio Quinet) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. (1964) (Tradução de M. D. Magno) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- LAPLANCHE, J. *A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual*. In: GREEN, A. [Et. al.] **A Pulsão de Morte**. (Tradução de Claudia Berliner) São Paulo, Escuta, 1988.
- MAIRENO, D. P. **Estudo preliminar sobre o caso de uma serial killer - uma contribuição psicanalítica ao estudo metapsicológico das psicoses**. 2007. 50f. Monografia (especialização em Psicanálise) Uniderp, MT.

- MEZAN, R. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Freud, Pensador da Cultura**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Sigmund Freud – a conquista do proibido**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- NAFFAH NETO, A. *Contribuições winnicottianas à clínica da neurose obsessiva*. In: **Percurso – nº 41**. São Paulo, Instituto Sedes Sapientiae, 2008.
- NEWTON, M. **A Enciclopédia de Serial Killers**. (Tradução de Ana Lúcia Mantovani Ferreira) São Paulo, Madras, 2008.
- RECHARDT, E. e IKONEN, P. *Sobre a interpretação da pulsão de morte*. In: GREEN, A. [Et. al.] **A Pulsão de Morte**. (Tradução de Claudia Berliner) São Paulo, Escuta, 1988.
- RECHARDT, E. *Os destinos da pulsão de morte*. In: GREEN, A. [Et. al.] **A Pulsão de Morte**. (Tradução de Claudia Berliner) São Paulo, Escuta, 1988.
- RIVIÈRE, J. *Ódio, voracidade e agressividade*. (1937) In: KLEIN, M e RIVIÈRE, J. **Amor, Ódio e Reparação – as emoções básicas do homem do ponto de vista psicanalítico**. (Tradução de Maria Helena Senise) Rio de Janeiro, Imago, 1970.
- SEGAL, H. *Da utilidade clínica do conceito de pulsão de morte*. In: GREEN, A. [Et. al.] **A Pulsão de Morte**. (Tradução de Claudia Berliner) São Paulo, Escuta, 1988.



## REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

- 300.** Direção: Zack Snyder. Produção: Mark Canton, Bernie Goldman, Gianni Nunnari e Jeffrey Silver. Estados Unidos, Warner Bros., 2007.
- AILEEN: life and death of a serial killer.** Direção: Nick Broomfield e Joan Churchill. Produção: Jo Human. Estados Unidos, Lafayette Film Ltda, 2003.
- ASSASSINOS POR NATUREZA.** Direção: Oliver Stone. Produção: Jane Hamsher, Don Murphy e Clayton Townsend. EUA, Warner Bros. Pictures, 1994.
- CIDADÃO X.** Direção: Chris Gerolmo. Produção: Timothy Marx. EUA, Azylum Films/Citadel Entertainment Production, 1995.
- DAHMER.** Direção: David Jacobson. Produção: Larry Ratner. EUA, Peninsula Films Production, 2002.
- DER GOLEM, wie er in die Welt kam.** Direção: Paul Wegener/Carl Boese. Produção: Paul Davidson. Alemanha, 1920.
- ED GEIN.** Direção: Chuck Parello. Produção: Chuck Parello. EUA, Tartan Films, 2001.
- ED GEIN – the butcher of Plainfield.** Direção: Michael Feifer. Produção: Michael Feifer. EUA, Barnholtz Entertainment, 2006.
- ESTUDANTE DE PRAGA, O.** Direção: Paul Wegener. Produção: Stellan Rye. Alemanha, Deutsche Bioscop, 1913. Edição Italiana: Prima immagine, 1992.
- EVILENKO.** Direção: David Grieco. Produção: Mario Cotone. Itália, Pacific Pictures S.r.l., 2004.
- FRANKENSTEIN.** Direção: Searle Dawley. Produção: Thomas Edison. Nova Iorque, Edison Motion Picture Studios, 1910.
- FRANKENSTEIN.** Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Estados Unidos, Universal Pictures, 1931.
- GABINETE DAS FIGURAS DE CERA, O.** Direção: Paul Leni. Alemanha, 1924.
- GABINETE DO DR. CALIGARI, O.** Direção: Robert Wiene. Produção: Erich Pommer. Alemanha, Decla-Bioscop, 1920.
- JEFFREY DAHMER – the secret life.** Direção: David R. Bowen. Produção: Larry Ratner. Estados Unidos, 1993.
- KEMPER – the coed killer.** Direção: Rick Bitzelberger. Produção: Ralph Portillo e Jane Elliott. Estados Unidos, Lightning Home Entertainment, 2008.
- M.** Direção: Fritz Lang. Alemanha, Nero Film/Verlag Star Film, 1931.

**MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA, O.** Direção: Tobe Hoper. Produção: Kim Henkel. Estados Unidos, Vortex, 1974.

**MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA, O.** Direção: Marcus Nispel. Produção: Michael Bay, Mike Fleiss. Estados Unidos, New Line Cinema/Next Entertainment Inc./Platinum Dunes/Radar Pictures Inc., 2003.

**MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA – o início, O.** Direção: Jonathan Liebesman. Produção: Jeffrey Allard. Estados Unidos, New Line Cinema/Texas Chainsaw Productions/Platinum Dunes/Next Entertainment/Vortex-Henkel-Hooper, 2006.

**MONSTER.** Direção: Patty Jenkins. Produção: Mark Darmon, Donald Kushner, Clark Peterson, Charlize Theron e Brad Wyman. EUA, Media 8 Entertainment / MDP Worldwide / Zodiac Productions Inc. / Denver and Delilah Productions / DEJ Productions / K/W Productions / VIP 2 Medienfonds, 2003.

**NOSFERATU – eine symphonie des grauens.** Direção: F. W. Murnau. 1922

**PENSIONISTA, O.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon. Inglaterra, Gainsborough Pictures, 1927.

**PERFUME – a história de um assassino.** Direção: Tom Tykwer. Produção: Bernd Eichinger. Alemanha/França/Itália, VIP 4 Medienfonds / Davis-Films / Ikirus Films S.L. / Constantin Film Produktion GmbH / Nouvelle Éditions de Films / Castelao Producciones S.A., 2006. 1 DVD (147 min.): son., col.. Legendado. Port.

**PSICOSE.** Direção: Alfred Hitchcock. EUA, Shamley Productions, 1960.

**RISING JEFFREY DAHMER.** Direção: Rich Ambler. Produção: Wood Dickinson. EUA, Arsenal Pictures, 2007.

**SILÊNCIO DOS INOCENTES, O.** Direção: Jonathan Demme. Produção: Ron Bozman, Edward Saxon, Kenneth Utt. Estados Unidos, Orion Pictures Corporation/Strong Heart-Demme Production, 1991.

**TED BUNDY.** Direção: Matthew Bright. Produção: Hamish McAlpine e Michael Muscal. Estados Unidos, Tartan Films Production/First Look Media, 2002.

**TROIA.** Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Gail Katz, Wolfgang Petersen, Diana Rathbun e Colin Wilson. Estados Unidos, Warner Bros., 2004.

## APÊNDICE



## POSSÍVEIS PESQUISAS, RASCUNHOS E RESTOS

Talvez seja interessante indicar alguns pontos que, no decorrer da escrita deste trabalho, apresentaram-se como possíveis tópicos ou temas que, tal como o sucesso dos filmes de terror e de suspense que narram histórias de assassinos em série, poderiam também ser objetos de uma apreciação semelhante à que aqui se exercitou. São temas que guardam grande familiaridade com o do presente trabalho; apresentá-los aqui se deve ao fato de que possivelmente também nesses casos a mesma explicação metapsicológica – ou pelo menos uma explicação próxima dela – poderá ser útil e necessária para chegar a resultados satisfatórios.

Da mesma forma, aqui também se encontrará alguns rascunhos teóricos, ideias soltas toscamente repensadas e escritas que seriam descartadas, mas que preferi colocar no papel. Trata-se de algumas digressões psicanalíticas que não foram – ou foram apenas parcialmente – incluídas no texto, mas que certamente lhe dizem respeito.

### a) Outras formações da cultura

Um dos possíveis campos de pesquisa que poderia também receber uma atenção acadêmica seria não a indústria cinematográfica do terror, mas sim a indústria fonográfica. Um fato curioso: a origem de um dos desdobramentos do *rock and roll*, o *heavy metal*, pode ser remontada a uma intenção inicial de transportar para os discos a mesma atmosfera sombria dos filmes de terror. Isto é o que se depreende da história do Black Sabbath, primeira banda deste gênero musical, pioneira na elaboração de sons, timbres, ritmos e letras que até hoje movimentam uma fatia considerável do universo musical.

O objetivo do quarteto era claro: provocar nos ouvintes sensações próximas às que as pessoas pagavam para sentir nos cinemas, e parece que foram bem sucedidos na tentativa. Mas qual a especificidade deste estilo musical? Seria possível definir em termos fonológicos quais os requisitos necessários para se conseguir tal efeito? E em

contrapartida, o que é necessário haver, do ponto de vista do ouvinte, para que tal estilo musical tenha êxito? Novamente, estaríamos às voltas com as duas polaridades que sustentam qualquer efeito artístico: a obra de um lado, o observador do outro.

Indo além, haveria alguma relação entre os admiradores desse estilo musical e os admiradores dos filmes de terror? Teria um fã do Black Sabbath maior possibilidades de apreciar *O Massacre da Serra Elétrica* se comparado a um fã de Chico Buarque? Qual a proximidade entre a introdução da quinta sinfonia de Beethoven (1808), a trilha sonora dos filmes *Frankenstein* (1910) e *Nosferatu* (1922) e o cd *Holy Wood (in the shadow of the valley of death)* (2000) do Marilyn Manson? Qualquer estudo que dirigir-se para estas questões certamente guardará grande familiaridade com o que aqui fora discutido.

Além do cinema e da música, teríamos também os museus dedicados aos temas mórbidos, aos assassinos em série famosos,<sup>155</sup> uma interminável lista de livros sobre estes – uma lista que, ao que parece, é muito maior que a dos filmes – exposições de objetos de tortura, obras de arte que exploram a anatomia do corpo humano, entre outros. Todas poderiam, de certa forma, se aproximar enquanto modalidades diversas de expressão de uma mesma tendência à agressividade, que visariam efeitos próximos, senão idênticos, nos espectadores.

E o que dizer das realizações artísticas criadas pelos próprios assassinos? John Wayne Gacy produziu uma série de pinturas enquanto aguardava sua execução no corredor da morte. A repercussão deste empreendimento artístico beira o incrível, como conta I. Casoy:

Seus quadros foram exibidos em galerias por toda a nação americana [...] chegando a vender cada tela de 100 dólares até 20 mil dólares [...] Chegou a ganhar perto de 140 mil dólares com sua arte macabra. Ficou tão conhecido que foi habilitado a instalar um número de telefone 0900, onde se podiam ouvir mensagens gravadas com sua voz clamando por sua inocência, pagando-se 1,99 dólar o minuto. Acredite, muitas

---

<sup>155</sup> Cf. p. ex. os sites [www.serialkillermuseum.com](http://www.serialkillermuseum.com) ou [http://www.trutv.com/library/crime/criminal\\_mind/psychology/s\\_k\\_culture/3.html](http://www.trutv.com/library/crime/criminal_mind/psychology/s_k_culture/3.html).

peças ligavam para ouvir essas mensagens, e pagavam por esse serviço!<sup>156</sup>

Tão inacreditável quanto esta, existem ainda as histórias de pessoas que abertamente expressaram sua simpatia por esses assassinos no momento de suas condenações, dando-lhes seu apoio nos julgamentos ou mantendo contato por cartas quando encarcerados. Segundo Casoy, Carole Ann Boone, testemunha de defesa de Ted Bundy, trocou com o réu votos de casamento perante o juiz na ocasião mesma do julgamento – o que segundo as leis norteamericanas é o suficiente para serem considerados casados.<sup>157</sup> Já M. Newton relata que durante o julgamento de Richard Ramirez na cidade de São Francisco, o mesmo fora “[...] cercado por grupos femininos que se alinhavam para visitá-lo na prisão”.<sup>158</sup> O tumulto parece ter sido tamanho que Ramirez fora transferido para San Quentin. No final, Ramirez se casou com Doreen Lioy, uma advogada que começou a corresponder-se com ele após vê-lo pela televisão. Que motores passionais seriam os responsáveis por essa inclinação a aproximar-se de criminosos tão terríveis, seja comprando suas obras de arte, seja casando-se com eles? É uma questão que poderia ser explorada em alguma outra pesquisa.

## **b) Culpa, identificação e catarse**

Aproximando-se mais agora do universo teórico psicanalítico, um caminho muito interessante seria discutir um pouco mais detidamente a ausência de culpa nesses assassinos em série – talvez a maior confirmação da tese freudiana segundo a qual quanto maior a abstinência no exercício da agressividade, maior a culpa. Segundo Freud, a culpa nada mais é que o resultado do retorno do sadismo ao próprio ego pela via do superego, e “[...] a consciência de uma pessoa se torna mais severa e sensível, quanto mais se abstém da agressão contra os outros”.<sup>159</sup> Ora, como nesses assassinos não há abstinência alguma das moções agressivas, nenhuma parcela da agressividade

<sup>156</sup> Op. cit., p. 185-6.

<sup>157</sup> Cf. op.cit., p. 108.

<sup>158</sup> Op. cit., p. 316.

<sup>159</sup> Cf. *O problema econômico do masoquismo*. (1924) In: **ESB**, v. **XIX**, p. 187. Cf. também *O ego e o id* ([1923] In: **ESB**, v. **XIX**, p. 66-7) onde, de maneira semelhante, Freud afirma que “[...] quanto mais um homem controla a sua agressividade, mais intensa se torna a inclinação de seu ideal à agressividade contra seu ego. É como um deslocamento, uma volta contra seu próprio ego”.

não descarregada fica disponível para ser apropriada pelo superego e redirecionada ao ego, gerando culpa. Ao contrário dos espectadores, os assassinos em cena estão distantes do masoquismo moral, e quanto aos primeiros, podemos avaliar que deve ser mesmo estranhamente fascinante observar tais assassinos realizarem sem culpa muito do que neles se encontra em estado latente.

Outra discussão interessante poderia conferir se, a partir disso, seria possível afirmar que o mecanismo em jogo nesse estranho gozo estético não seria outro senão a boa e velha catarse, tal como entendida desde a época de Aristóteles. Ter-se-ia então que retomar o conceito de catarse e verificar se ele basta para explicar o prazer aqui debatido. Mezan escreve em *Freud – a conquista do proibido* que o Édipo de Sófocles, bem como o Hamlet de Shakespeare, para citarmos apenas alguns exemplos, são “[...] atualizações artisticamente elaboradas da constelação de desejos incestuosos e parricidas que estrutura o funcionamento psíquico humano”.<sup>160</sup> Por isso, tais produções extrairiam sua força emotiva da ligação entre o conteúdo manifesto da história e os desejos recalcados e latentes do público, razão pela qual o conceito de catarse serve muito bem.

Observando agora outros gêneros artísticos, veremos que o conceito de catarse já se mostra inadequado. Por exemplo, o que justifica que em pleno séc. XXI filmes como *Troia*<sup>161</sup> ou *300*<sup>162</sup> tenham tanto sucesso de bilheteria? Parece razoável a ideia de que o fundamento para o sucesso destes filmes resulte do fato de Heitor, Aquiles e Leônidas serem personagens que acertam em cheio nossas ideias egoicas de coragem, honra, força e glória. Aqui não seria correto falar em catarse, pois o conteúdo expresso nas telas atinge conteúdos vivos em nossa consciência, e não complexos recalcados. Estaria em jogo de fato a atualização de algo da ordem do ideal do ego, e o mecanismo responsável pelo prazer seria a identificação. O mesmo poderíamos pensar de *Romeu e Julieta* ou tantos outros romances literários que conseguem o sucesso devido também aos ideais egoicos – nestes casos, os ideais de amor.

---

<sup>160</sup> Op. cit., p. 57.

<sup>161</sup> Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Gail Katz, Wolfgang Petersen, Diana Rathbun e Colin Wilson. Estados Unidos, Warner Bros., 2004.

<sup>162</sup> Direção: Zack Snyder. Produção: Mark Canton, Bernie Goldman, Gianni Nunnari e Jeffrey Silver. Estados Unidos, Warner Bros., 2007.

Já no caso que aqui estudamos não teríamos nem uma coisa nem outra: nem identificação consciente com ideais egoicos, nem catarse de desejos recalçados, razão pela qual talvez fosse justificada a busca por um outro termo para denominar este tipo específico de apreciação do grotesco. Afinal, se por um lado cabe afirmar sobre esses casos que uma série de impulsos agressivos recalçados – ou seja, que interditam antigos padrões relacionais de caráter agressivo – encontrariam certo alívio via obras artísticas, por outro lado muito do que é expresso nas telas toca diretamente em pontos do psiquismo humano que sequer pode-se dizer que foram recalçados, que estariam na verdade aquém da construção de padrões objetais passíveis de serem barrados pelo recalque.

### **c) Esboço de uma tese**

Partamos agora para outro ponto, aqui rabiscado de forma demasiadamente frouxa, mas que vale colocar ao menos pela tentativa de articular conceitos e fenômenos. Por exemplo, poderíamos questionarmo-nos uma vez mais sobre o que poderia contribuir para que os assassinos em série citados aqui conseguissem, de maneira bastante natural e tranquila, levar uma vida dupla, sem que qualquer suspeita mesmo das pessoas mais próximas a eles fosse levantada. Sabemos o quanto é difícil para os neuróticos “normais” esconderem seus mais leves crimes, deslizes de conduta, pecados morais etc. Tais sujeitos em geral são traídos por certos olhares, modulações na voz, quando não ocorre de não suportarem a culpa e confessarem abertamente coisas que talvez ninguém jamais notaria ou nem mesmo recriminaria.

Isso poderia nos levar a pensar num certo automatismo da agressividade, algo próximo do que Freud apresenta em seu texto de 1915. Ou então, seguindo outra via, poderíamos a partir das formulações de Winnicott pensar se seria possível admitirmos que a face agressiva inerente às ações afirmativas mais primitivas de um sujeito pudesse, por algum mecanismo psíquico, separar-se da face afirmativa, como se o verso da folha de alguma forma conseguisse desprender-se da frente, e a partir de então seguir adiante por vicissitudes próprias, que ao mesmo tempo não impediriam a face não agressiva de seguir também seu caminho.

Estaria algo desta natureza por trás da capacidade desses sujeitos manterem uma vida dupla com tamanha facilidade? Se sim, que mecanismo será este capaz de operar tal descolagem entre a frente e o verso da mesma folha de papel? Um esclarecimento sobre estas questões parece imprescindível para entendermos como é possível que um sujeito como Andrej Chikatilo, responsável por mais de 50 assassinatos cruéis que denunciam um evidente desajuste sexual – o que ele próprio confessou – tivesse ao mesmo tempo uma esposa, com a qual tivera dois filhos, o que sugere que, ao menos com ela, seu desempenho sexual era minimamente conforme às expectativas sociais. Talvez a pergunta pudesse ser resumida da seguinte maneira: como é possível coexistirem estas duas posições de um mesmo sujeito diante das próprias pulsões?

Estaríamos assim novamente trilhando um meio caminho entre o dualismo e o monismo pulsional, ou seja, reconhecendo a existência de um dualismo, porém não *a priori*, dado já de saída, como Eros e Thânatos na formulação freudiana tradicional, mas sim constituído no decorrer da experiência de vida do sujeito, a partir de um monismo. A luta entre as pulsões de vida e de morte se firmaria então por algum mecanismo específico de destacamento das moções afirmativas e agressivas do sujeito, a partir do qual seria possível a ambas seguir suas próprias vicissitudes.