

CAROLINE ROVEDA PILGER
FABRÍCIO SILVEIRA
FERNANDA DUPONT
GILMAR MONTARGIL
JOÃO BATISTA NASCIMENTO DOS SANTOS
LEONARDO BRACHT
LETÍCIA SIMÕES
NÍSIA MARTINS DO ROSÁRIO
RAFAEL DE CAMPOS
RICARDO MACHADO
RODRIGO FERNANDEZ
TAÍS SEVERO

TELEVISÃO POR *STREAMING*, NECROMÍDIA E CAPITALISMO *GORE*

EXPLORANDO
A SÉRIE
DAHMER—
UM CANIBAL
AMERICANO

CAROLINE ROVEDA PILGER
FABRÍCIO SILVEIRA
FERNANDA DUPONT
GILMAR MONTARGIL
JOÃO BATISTA NASCIMENTO DOS SANTOS
LEONARDO BRACHT
LETÍCIA SIMÕES
NÍSIA MARTINS DO ROSÁRIO
RAFAEL DE CAMPOS
RICARDO MACHADO
RODRIGO FERNANDEZ
TAÍS SEVERO

TELEVISÃO POR *STREAMING*, NECROMÍDIA E CAPITALISMO *GORE*

EXPLORANDO
A SÉRIE
DAHMER—
*UM CANIBAL
AMERICANO*

| SÃO PAULO | 2023 |



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P638t

Pilger, Caroline Roveda.

Televisão por *streaming*, necromídia e capitalismo *gore*:
explorando a série *Dahmer – Um Canibal Americano* / Caroline
Roveda Pilger, Fabrício Silveira, Fernanda Dupont, *et. al.* – São
Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Outros autores: Gilmar Montargil, João Batista Nascimento
dos Santos, Leonardo Bracht, Letícia Simões, Nísia Martins
do Rosário, Rafael de Campos, Ricardo Machado, Rodrigo
Fernandez, Taís Severo.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-743-3

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97433

1. Comunicação. 2. Televisão. 3. Mídia. 4. Teorias da
Comunicação. I. Pilger, Caroline Roveda. II. Silveira, Fabrício.
III. Dupont, Fernanda. IV. Montargil, Gilmar. V. Santos, João Batista
Nascimento dos. VI. Bracht, Leonardo. VII. Simões, Letícia.
VIII. Rosário, Nísia Martins do. IX. Campos, Rafael de. X. Machado,
Ricardo. XI. Fernandez, Rodrigo. XII. Severo, Taís. XIII. Título.

CDD: 300

Índice para catálogo sistemático:

I. Comunicação.

Jéssica Oliveira – Bibliotecária – CRB-034/2023

ISBN da versão impressa (brochura): 978-65-5939-744-0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Bibliotecária	Jéssica Castro Alves de Oliveira
Imagens da capa	Clarissa Rita Daneluz
Tipografias	Swiss 721, Gobold, Acumin
Revisão	Gilmar Montargil
Autores	Caroline Roveda Pilger, Fabrício Silveira, Fernanda Dupont, Gilmar Montargil João Batista Nascimento dos Santos, Leonardo Bracht Letícia Simões, Nísia Martins do Rosário Rafael de Campos, Ricardo Machado Rodrigo Fernandez, Taís Severo

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fábrica Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jônata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Jacqueline de Castro Rimá <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Lucimar Romeu Fernandes <i>Instituto Politécnico de Bragança, Brasil</i>
Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Marcos de Souza Machado <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Michele de Oliveira Sampaio <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>
Catarina Prestes de Carvalho <i>Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil</i>	Pedro Augusto Paula do Carmo <i>Universidade Paulista, Brasil</i>
Elisiene Borges Leal <i>Universidade Federal do Piauí, Brasil</i>	Samara Castro da Silva <i>Universidade de Caxias do Sul, Brasil</i>
Elizabete de Paula Pacheco <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Thais Karina Souza do Nascimento <i>Instituto de Ciências das Artes, Brasil</i>
Elton Simomukay <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>	Viviane Gil da Silva Oliveira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Francisco Geová Goveia Silva Júnior <i>Universidade Potiguar, Brasil</i>	Weyber Rodrigues de Souza <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i>
Indiamaris Pereira <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>	William Roslindo Paranhos <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Prefácio	14
1	
O inferno de Jeffrey Dahmer	16
2	
Dois modelos de estudo	18
3	
Uma febre de assassinatos em série?.....	20
4	
Levantamentos iniciais	21
5	
Recepção crítica	24
6	
Dezessete vítimas	27
7	
Alguns diagnósticos	29
8	
Do que as séries televisivas são sintoma?.....	34

9	
“Monstro mecânico”	38
10	
A realidade televisiva.....	40
11	
Fragmentação e serialidade.....	43
12	
Um assalto à maternidade	46
13	
A extensão do domínio da culpa	53
14	
Vizinhos como biógrafos públicos.....	55
15	
Supremacia branca	57
16	
Gentrificação e vigilância em Milwaukee	62
17	
Um memorial às vítimas?	64
18	
Retóricas da violência audiovisual	66

19	Interseccionalidade e conveniências identitárias.....	71
20	A erotização do serial killer	77
21	Vida nua	81
22	Teoria geral da caçada humana.....	84
23	Fetiche e necrofilia	88
24	O desafio do manequim.....	94
25	O trágico e o barroco	97
26	Devorações.....	101
27	Séries televisivas e assassinatos em série	105
28	Realismo traumático.....	108

29

Ryan Murphy:

antecedentes, *função-autor* 114

30

Confissões 117

31

Lentes de contato 121

32

Mídia como tecnologia sexual 125

33

Espectros fotográficos 130

34

“Silenciado” 134

35

Música pop como arte necromântica 138

36

Metal pesado 141

37

Lobotomia 148

38

Taxidermia 152

39	
Um caso recorrente.....	159
40	
Síndrome de Bonnie e Clyde	163
41	
O cérebro de Jeffrey Dahmer.....	167
42	
Canibalismos plurais	172
43	
Do valor artístico do assassinato em série	177
44	
Rastros interseccionais	181
45	
Necropolítica audiovisual.....	183
46	
Necromídia.....	185
47	
Capitalismo gore	187
48	
Considerações finais.....	191

Referências	198
Filmografia	209
Sobre Jeffrey Dahmer	213
Sobre os autores	215

PREFÁCIO

Luiz C. Martino

Doutor em Sociologia pela Universidade René Descartes, Sorbonne, Paris-V e pesquisador do CNPq. Professor Titular em Teorias e Epistemologia da Comunicação da Universidade de Brasília (UnB)

Surpreendente. Esse é o termo que traduz a experiência da leitura deste “pequeno” livro de tantos assuntos, muito bem trabalhados. Bem mais que uma análise de uma série de televisão, e para além dos múltiplos enfoques, o que temos é um verdadeiro guia de estudos para a contemporaneidade.

De fato, há muito do que se surpreender, desde a multi-autoria até o desdobramento da temática em tantos aspectos da vida moderna. O livro fala de coisas pontuais, mas alcança vastas extensões da realidade presente; fala brevemente, mas diz coisas que reverberam e perduram na mente. A cada página virada é todo um universo temático que se descortina. A proposta de uma “aposta local” é bem sucedida na construção de um objeto em sua integralidade, o que instaura um jogo de tensões entre a fragmentação da análise e a totalidade que se forma, graças à boa construção do projeto. Mais do que virar as páginas, o leitor irá girar um tipo de caleidoscópio, onde pequenos cristais conceituais nos trazem as formas do presente.

Dos assuntos tratados, sexo e morte emergem em contraponto como temas fortes. E aparecem nas cores da época em que vivemos. Sexo e morte sempre atraíram as pessoas, bem sabem os antigos padres da Igreja Católica e como prova a enorme audiência interessada em perscrutar o terrível mundo de Jeffrey Dahmer. Há algo de eterno nisso tudo, porque são temas que falam de experiências que nos remetem ao não simbólico, produzem efeitos

reais, não são interpretações, não estão ao alcance da vontade dos homens. Só podem ser trabalhados por elaboração simbólica, que os reveste de significações humanas profundas. O curioso é que a tecnologia, que também está na mesma classe de fenômeno, toma morte e sexo como conteúdo, intensificando o trabalho de elaboração e instaurando um tipo muito peculiar de capitalismo, com a super-produção simbólica e a exploração das trocas simbólicas pela indústria cultural, que logo aprendeu a lucrar com tal fascínio.

A pregnância temática expõe a obsessão das massas com a morte, o sexo e o conseqüente viciamento do gosto. A alma é atraída para a beira de seus precipícios, os indivíduos buscam a experiência do abismo, o arrepio gelado de se ver no espelho, mas por dentro. Para isso sondam a alma dos outros como se fosse a própria, percorrem os bastidores do espírito em busca do *making off* do grande teatro do mundo, este grande espetáculo dado ao indivíduo moderno, inteiramente absorvido por si, em si.

Mais que uma estetização, a necromídia é literalmente a extrema-unção do indivíduo moderno, seu preparo e endereçamento para a morte; as operações midiáticas de vivificação do psiquismo são o arremate final do fascínio do homem pelo homem, estágio extremado do demasiado humano.

Este pequeno livro extrapola largamente suas temáticas pontuais para nos lançar nas grandes questões do tempo presente, tanto por seu conteúdo como pela forma de abordá-las.

1

O INFERNO DE JEFFREY DAHMER

O caso de Jeffrey Dahmer (EUA, 1960-1994) é um daqueles casos extremos que extrapolam qualquer possibilidade humana de compreensão. Diante dele, nossos parâmetros éticos e morais soçobram, nosso patrimônio epistemológico falha miseravelmente. As próprias garantias jurídicas – o senso de justiça – de que dispomos se tornam débeis, claudicantes. Dahmer escapa à linguagem, escapa à razoabilidade. Escapa, enfim, a quase todos os instrumentos que temos para compreender o mundo em que vivemos.

É essa dimensão insuportável e excessiva – infernal, poderíamos dizer, sem exageros – que o torna um caso desafiador como poucos. Esse desafio consiste em tentar compreendê-lo sem romantizá-lo, sem torná-lo “palatável” – isto é: diluído, morno, capturado dentro dos limites de um código – nem caricato, empobrecido, esvaziado da monstruosidade que encerra e faz saltar aos nossos olhos.

Entre 1978 e 1991, Dahmer cometeu 17 assassinatos, grande parte deles na cidade de Milwaukee. Tornou-se um dos mais notórios assassinos em série dos EUA. Em algumas ocasiões praticou o canibalismo e a necrofilia. Seduzia os homens (negros, sobretudo) que matou, atraindo-lhes para encontros de sexo casual que culminariam em suas mortes abruptas, covardes e violentas. Quando seus crimes foram descobertos, recebeu a sentença exata de 957 anos de prisão:

em sequência, dezesseis prisões perpétuas. E essa pena traduz o absurdo inalcançável que envolve sua vida.

Recentemente, Dahmer voltou à visibilidade midiática. Teve sua biografia contada numa série produzida e exibida pela plataforma de televisão via *streaming* Netflix. O que pretendemos fazer aqui é discuti-la. Gostaríamos de observá-la a partir da perspectiva *dos meios*, sondando os aspectos comunicacionais que possam ter dado subsídios e produzido algum tipo de aclimatação para o fenômeno, seja sua bruta efetivação no mundo (na ocasião em que ocorreu, na forma como ocorreu), seja, agora, em sua reprodução audiovisual (com suas lógicas de circulação pública, suas estratégias narrativas, suas escolhas estéticas e os interesses de mercado que a justificam).

O que, afinal de contas, a grotesca experiência de Jeffrey Dahmer revela sobre a instauração midiática da sociedade contemporânea? No que consiste a ecologia medial em que tais tragédias aconteceram? Como as mídias atuam nesta sucessão de ocorrências (dando-lhes quais insumos, reverberando-as de que modo, contribuindo, porventura, para que tivessem sucedido)?

2

DOIS MODELOS DE ESTUDO

Os estudos de mídia, numa acepção bastante básica, podem se ater à presença dos dispositivos comunicacionais aderidos ao curso dos acontecimentos. Concentram-se no modo como os agentes sociais e as instituições os empregam, mobilizando-os na defesa de seus interesses, em suas disputas e seus trâmites diários. Alternativamente, podem aparecer como dissecação de objetos pontuais (produtos específicos, transmissões, eventos midiáticos) cuja função é a de se reportar ao mundo, representá-lo, falar sobre ele, torná-lo virtualmente presente ou acessível para quem quer que seja, numa outra configuração qualquer de espaço-tempo¹.

Existe uma diferença flagrante entre observar o modo como a série representa a história de Jeffrey Dahmer, fazendo escolhas estéticas, narrativas, produzindo tensões dramáticas, explorando diversas modalidades de encenação, ou observar – *através* da série – as condições de existência das mídias *para* Dahmer.

Num caso, encontramos Dahmer tal como produzido, contado, posto em cena por um arranjo midiático-discursivo circunscrito, plasmado num dado texto da cultura. O estudo se atém a um conteúdo – um produto, portanto. Noutro caso, encontramos Dahmer em interação com as mídias, agindo sobre elas, submetendo-as aos seus desígnios, ao seu mundo existencial, utilizando-as, sendo também agido, sendo constrangido

1 Uma ontologia das mídias, para Friedrich Kittler (2018), não iria além de uma “ontologia das distâncias”. Somos seres de aproximação, ele supõe. Nossa vocação existencial é o contato, é nos “des-distanciarmos”. Estudar os meios de comunicação seria estudar as condições físicas da aproximação espaço-temporal.

por elas. Aqui, o estudo se detém num processo, dirige-se à permeação tecno-midiática dos acontecimentos em seu devir histórico².

Certamente, é uma distinção simplista. Precisaríamos problematizá-la à exaustão. As melhores análises, sem dúvida, serão as mais hábeis em transitar, oscilar entre as modalidades descritas acima, encontrando outras vias, combinações improváveis, impasses e graus de complexidade mais desafiadores. Até mesmo porque o mundo de Jeffrey Dahmer, compreendido como a ecologia medial em que ele habitou, só nos chega – quase trinta anos depois de sua morte – enquanto emanção midiática, de base fantasmática e lastro semiótico. Ou seja: as abordagens se misturam. Uma redundante na outra.

De todo modo, ainda que não nos caiba, no momento, formular nenhuma grande hipótese epistemológica, nem defender um marco epistêmico geral para nossa disciplina, tais especulações têm um propósito bem mais modesto: justificam uma aposta local e permitem organizar metodologicamente o conjunto de descrições e observações que iremos apresentar. O que se examina – é fundamental que fique claro – é um objeto em sua integralidade, um produto de um gênero determinado, num determinado formato, sob condições de existência previamente definidas (pelos agentes mercadológicos, pelos hábitos culturais, pela própria configuração histórica e pelo reposicionamento co-constitutivo das mídias), ainda que, nesta análise, se busque transcender, em alguma medida, o objeto como objeto autoevidente, em artificial isolamento, capaz de bastar-se. Embora seja, de fato, um todo orgânico, não basta desmontá-lo, desfazer a engenharia de sua autonomização e de sua singular aparição no mundo. É preciso mais. É preciso enxergá-lo para além de suas partes decomponíveis, de sua mecânica interna. É preciso enxergá-lo *aos contrapontos*, como resquício de contextos históricos anteriores e sintoma de futuros, tensões e existências invisíveis, no tempo presente ou em outros. Tudo isso consta aqui como alerta e licença para a realização de desvios e ajustes metodológicos a serem apresentados e justificados quando for necessário.

2 José Luiz Braga (2011) se refere à *penetrabilidade* das mídias no cotidiano.

3

UMA FEBRE DE ASSASSINATOS EM SÉRIE?

Em 20 outubro de 2022, num levantamento inicial, sem maiores pretensões de exatidão, foi possível relacionar cerca de quarenta peças audiovisuais, entre filmes e séries, disponíveis na Netflix, protagonizados por *serial killers* – ou centradas em torno deles, dramatizando suas operações, suas estratégias de ataque, o périplo de suas capturas. Isso sugere que há, nessa plataforma – e não é equivocado supor, a partir dessa contagem, que exista também no próprio mundo das mídias, mais amplamente –, uma verdadeira obsessão por tais figuras. Vivemos hoje uma febre de assassinatos em série, afiança a Netflix. É uma demanda bastante significativa. Talvez seja sintomática não só de uma oportunidade de mercado, mas do estado de ânimo em que nos encontramos. Fala, afinal de contas – e capitaliza, não se pode mesmo esquecer –, sobre o que anda fervilhando em nosso imaginário, sobre aquilo que o faz pulsar. Fala sobre os temores que carregamos, o pânico que nos tem acometido. E nos cabe questionar, claro, a respeito do que há por trás desse fascínio. O que isso quer dizer? Como podemos sondá-lo?

4

LEVANTAMENTOS INICIAIS

Num mapeamento rápido, levantamos quarenta e dois produtos audiovisuais³. Examinando-se os materiais promocionais, a arte gráfica de cada uma dessas peças, pode-se perceber algumas recorrências. Primeiro, recorrências estéticas: as fotos dos assassinos sendo fichados – posicionados à frente de um mural, com uma barra de metragem às costas indicando sua altura –, as impressões digitais, as manchas de sangue, as imagens da cena do crime, os bancos de dados da inteligência policial, os mapas fixando os locais exatos onde os crimes ocorreram. São os dados antropométricos, a fotografia sinalética⁴,

- 3 Em nossa lista, há certas irregularidades, como a inclusão, por exemplo, de obras de ficção baseadas em fatos reais. Na grande maioria, entretanto, listamos séries e filmes documentais cujas narrativas alternam imagens de arquivo e depoimentos, apresentam documentos diversos, inclusive jornalísticos, e empregam narração em *off*. Na maior parte, são produções da própria Netflix. Trata-se, como dito, de um conjunto meramente ilustrativo. Pretendemos refinar este procedimento de filtragem se houver outra oportunidade. Ver filmografia, ao final.
- 4 A chamada fotografia sinalética foi inventada no final da década de 1870 pelo estatístico e criminologista francês Alphonse Bertillon (1853-1914), um funcionário relativamente obscuro da prefeitura de Paris. A técnica se tornou conhecida em toda a Europa como *Bertillonage*. Em sua concepção geral, é válida ainda hoje. Trata-se de um sistema de operacionalização da iconografia fotográfica. Os registros visuais resultam padronizados, sob as mesmas condições de iluminação do gabinete fotográfico, a mesma distância focal e a rígida uniformidade da pose, as tomadas de frente e de perfil, dando destaque à largura dos ombros, à postura reta e centralizada do sujeito fotografado. Funda-se na associação entre a necessidade de contenção do crime, o punitivismo, uma apropriação da fotografia como instrumento científico e uma lógica de arquivamento, de organização de bancos de dados com informações criminológicas. Bertillon tornou-se um dos pais da antropometria jurídica. A literatura policial surge na mesma época, pautando-se por essas mesmas buscas, pelos mesmos conhecimentos acumulados e pelo mesmo olhar detetivesco para o mundo do crime (GUNNING, 2001; FABRIS, 2004; SCORSATO, 2012; HOOBLER e HOOBLER, 2013; AGAMBEN, 2015). As ações de Jack, o Estripador, em Whitechapel, distrito de Londres, datam mais ou menos da mesma época.

os instrumentos de catalogação utilizados pela perícia criminal fornecendo referências estéticas ao marketing e à divulgação publicitária.

Segundo, recorrências de autoria: alguns nomes (Ted Bundy, John Wayne Gacy, Unabomber, Jeffrey Dahmer) são abordados mais do que uma única vez. São alçados à categoria de “criminosos com grife”, com assinatura reconhecível. São celebridades, *signature killers*. Tornam-se figuras do *star system*. Neles se consagra um “autor”. Terceiro, recorrências intermediáticas, um tipo derivado das recorrências anteriores, em relação direta com elas, com produtos midiáticos se referindo a outros produtos assemelhados, demandando uma assistência cruzada e complementar. Sob o pretexto de reduzir esforços e facilitar a vida do telespectador, alegando-se instruí-lo e atendê-lo cada vez melhor, forma-se não apenas um sistema de recomendações, mas uma rede de captura, um circuito potencialmente sem fim de ofertas cujo resultado prático, para o telespectador comum, é a ansiedade, uma sensação incômoda de pressa e fastio, esgotamento cognitivo e, no extremo, provavelmente, o desinteresse como resultado último da oferta excessiva⁵.

Em quarto lugar, é possível perceber alguns referenciais de geolocalização, tais como o caso de Elize Matsunaga ou a série *Bandidos na Tevê*, retratando episódios ocorridos no Brasil, e um documentário sobre a caçada de um *serial killer* francês⁶. Há, de fato, quanto a esse tópico, a confecção de uma série de mapas psicogeográficos sobrepostos, uma cartografia internacional da tragédia, em função da qual diversas cidades se inscrevem numa rota ou num

- 5 Provocar o telespectador com imagens e conteúdos fortes, chocantes e apelativos, nesse contexto, transforma-se numa estratégia de captura. É uma forma de mantê-lo “sedado”, permanentemente tenso. Não raro, a paisagem midiática da televisão por *streaming* é atravessada por guerras, catástrofes, monstros assustadores, feitos mirabolantes, acidentes de carro, narcotraficantes, terroristas e procurados pela polícia. A percepção da medialidade é a percepção dessa irritabilidade. Um tipo de dissonância cognitiva – por hipótese, a ser testada no futuro – se impõe sempre que o “fundo medial” vem à frente, alçando-se de fundo à figura. Algo da natureza medial se manifesta com a exibição ininterrupta de conteúdos violentos na televisão sob demanda.
- 6 Nossa amostra, dissemos há pouco, é irregular. Engloba crimes em série – dando-lhes proeminência –, bem como casos insolúveis ou especialmente cruéis e violentos. Conventiou-se identificá-los sob o rótulo genérico de *true crime*.

cenário mundial dos crimes seriais. Muito embora Japão, França, Reino Unido, Coréia do Sul, Índia e Brasil possam trazer uma cor local, adicionando ao quadro geral exemplares muito típicos, os Estados Unidos se mantêm como a grande nação provedora, fornecendo a maioria de casos – dentre eles, os mais aterradores.

5

RECEPÇÃO CRÍTICA

Logo que estreou, em 21 de setembro de 2022, a série *Dahmer – Um Canibal Americano*⁷ foi recebida positivamente. Parte da crítica considerou-a, “de longe, a produção mais perturbadora do ano e desaconselhável para pessoas sensíveis, que não tenham estômago forte”, como disse Fábio Martins, no site Ultraverso. “Perturbador ao extremo”, ele se manifestou⁸. Patrícia Kogut, no jornal O Globo, afirmou que a série teria um “enredo atraente, mas de difícil digestão” (sic!), incorrendo numa repetição talvez inapropriada de metáforas gastrointestinais⁹. Tetê Ribeiro, no mesmo veículo impresso, lembrou que a série se tornou a segunda atração mais vista da história da Netflix.

Destacando igualmente os recordes de audiência, Helen Bushby e Ian Youngs, em matéria publicada no site da BBC News e reproduzida depois na Folha de São Paulo, afirmaram que a série teria sido assistida por 196,2 milhões de horas, em sua primeira semana completa. Teria sido vista em mais de 60 países¹⁰.

- 7 *Dahmer – Um Canibal Americano. Monstro: a história de Jeffrey Dahmer*. Vários diretores. Criadores: Ryan Murphy e Ian Brennan. Produtoras: Prospect Films; Ryan Murphy Productions. Netflix, 2022.
- 8 Ver MARTINS, Fábio. *Dahmer: Um Canibal Americano é perturbador ao extremo*. *Ultraverso*, 30 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.ultraverso.com.br/dahmer-um-canibal-americano-critica-da-serie-da-netflix/>
- 9 Ver KOGUT, Patrícia. Sucesso, série *Dahmer: Um Canibal Americano* tem enredo atraente, mas de difícil digestão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 out. 2022. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/kogut/critica/2022/10/sucesso-serie-dahmer-um-canibal-americano-tem-enredo-atraente-mas-de-dificil-digestao.ghtml>
- 10 Ver BUSHBY, Helen; YOUNGS, Ian. Jeffrey Dahmer: por que série sobre *serial killer* americano causa tanta polêmica. *BBC News*, 5 out. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-63125984>

Tanto na repercussão internacional quanto entre o público e a crítica no Brasil, os qualificativos se assemelham, caracterizando-a como um tipo de entretenimento de choque, de risco e qualidade. “Nauseantemente impossível de assistir”, avaliou a Folha. “Irritante”, “cruel”, “imprudente” e “insana” foram outros adjetivos utilizados, atestando-se assim a composição de um campo semântico homogêneo e uma inegável palpitação, uma controvérsia evidente a respeito do assunto.

Para além do reconhecimento dessas avaliações favoráveis, numa primeira etapa de reações públicas, três pontos-chave, aos poucos, se impuseram: 1) a excelência da performance cênica do ator Evan Peters, no papel do protagonista, e a louvável condução executiva do premiado produtor norte-americano Ryan Murphy; 2) o descontentamento manifestado pelos familiares das vítimas, que se sentiram desrespeitados, usurpados em suas memórias mais frágeis e íntimas, sendo obrigados a “reviver” episódios tão mórbidos; e 3) o fato de que o programa foi catalogado, ao início, quando foi ao ar, como dirigido ao público LGBTQIA+.

Decantado o impacto inicial, foram essas as angulações mais delicadas que restaram, garantindo à atração a curiosidade sádica da audiência e o alto potencial polêmico. Ainda que não sejam as questões que nos propomos aqui responder, exatamente, ainda que não sejam esses os pontos problemáticos que mais nos agradaria discutir, enxergamos na série outros tantos focos de atração. Nos caberá explicitá-los. O que importa reter, por ora, é o quanto convergem para este objeto de estudo – assumindo-o então como um efetivo objeto de estudo, não só como bom motivo para contendas acaloradas numa mesa de bar, para avaliações conscienciosas na imprensa diária ou posts opinativos numa rede social – angústias existenciais muito profundas, questionamentos radicais sobre a natureza da sociabilidade, as facetas sombrias de nossa humanidade e – até mesmo, por que não? – sobre as regulações e ambiências sociotécnicas (dentre elas, as lâminas de mediação e medialidade) que nos cabe atravessar no hiato de uma vida.

...

Abre parênteses. Mediação e medialidade são conceitos fulcrais no que toca à composição e ao modo de ser das ciências da Comunicação. Os meios de comunicação instauram mediações e adaptam, permanentemente, seus procedimentos às avaliações que fazem sobre as próprias mediações que instauram. Os meios de comunicação *têm* medialidade, têm uma determinada natureza ou conformação tecnomedial que agrega efeitos aos processos comunicacionais-midiáticos. Junto com tantos outros, mediação e medialidade são conceitos que auxiliam na compreensão do *bios midiático* – isto é, jogam luz às formas, aos procedimentos, às rotinas produtivas, às linguagens, aos esquemas mentais, aos recursos tecnológicos com os quais as mídias (tanto as grandes empresas de comunicação quanto iniciativas de nicho, artesanais, minoritárias ou isoladas) atuam na perlaboração do real e da atualidade em nosso cotidiano hipercomplexo. Fecha parênteses.

6

DEZESSETE VÍTIMAS

Abaixo estão as vítimas de Dahmer, nomeadas, com a indicação das datas em que faleceram. Um detalhe que chama a atenção neste painel de mortos é o encurtamento progressivo do intervalo de tempo entre uma morte e outra. Jeffrey Dahmer fica mais e mais frenético na medida em que acumula assassinatos. Fica mais destemido. Ele está mais maduro. Está mais habituado. A impunidade contribui para isso. Há um intervalo de nove anos entre a primeira e a segunda mortes. Depois, entre a segunda e a terceira, o intervalo cai para cerca de dois meses. Mantém-se estável em relação à quarta morte. A quinta só acontece um ano à frente, em 1989¹¹. Em 1990, Dahmer fez mais quatro vítimas. Entre fevereiro e julho de 1991, oito mortes ocorreram. Os dois últimos assassinatos datam de 15 e 19 de julho, segunda e sexta-feira, numa mesma semana. Aconteceu, inclusive, de Dahmer sair para capturar uma nova vítima – e conseguir atraí-lo, convidando-o para protagonizar fotografias eróticas – tendo deixado um cadáver em decomposição escondido embaixo da cama.

11 No final de março de 1989, Dahmer já havia cometido cinco assassinatos. Em maio, nesse mesmo ano, ele foi preso por ter drogado e molestado um adolescente de treze anos de idade (LANKFORD e HAYES, 2022, p. 14). Ficou detido por cerca de dez meses. Saiu em liberdade condicional. A pena previa, inicialmente, oito anos de detenção.

Quadro 01 – Relação das vítimas de Jeffrey Dahmer

Nome	Idade	Data da morte
1. Steven Hicks	18 anos	18 de junho de 1978
2. Steven Tuomi	24 anos	20 de novembro de 1987
3. James Doxtator	14 anos	16 de janeiro de 1988
4. Richard Guerrero	22 anos	24 de março de 1988
5. Anthony Sears	24 anos	25 de março de 1989
6. Raymond Smith	32 anos	20 de maio de 1990
7. Edward Smith	27 anos	Junho de 1990
8. Ernest Miller	23 anos	Setembro de 1990
9. David Thomas	22 anos	24 de setembro de 1990
10. Curtis Straughter	17 anos	Fevereiro de 1991
11. Errol Lindsey	19 anos	07 de abril de 1991
12. Anthony Hughes	31 anos	24 de maio de 1991
13. Konerak Sinthasomphone	14 anos	27 de maio de 1991
14. Matt Turner	20 anos	30 de junho de 1991
15. Jeremiah Weinberger	23 anos	05 de julho de 1991
16. Oliver Lacy	24 anos	15 de julho de 1991
17. Joseph Bradehoft	25 anos	19 de julho de 1991

Fonte: Wikipedia.

7

ALGUNS DIAGNÓSTICOS

Em dezembro de 1994, cinco médicos do estado de Wisconsin publicaram um artigo científico onde se referiam a Dahmer como alguém que teria “transtorno de personalidade com características sádicas, obsessivas, fetichistas, anti-sociais e necrófilas – típico do que se convencionou [então] chamar de ‘assassino organizado, anti-social e luxurioso’” (“the organized, nonsocial and lust murderer”) (JENTZEN *et al.*, 1994, p. 11, todas as traduções serão nossas). Ganha destaque no texto, publicado no *The American Journal of Forensic Medicine and Pathology*, a descrição técnica detalhada dos restos mortais encontrados em dois refrigeradores e a inclusão de um mapa da cena do(s) crime(s) – onze deles, pelo menos –: um apartamento pequeno, de um quarto, escassamente mobiliado, composto por uma sala de estar, área de jantar e cozinha combinadas, um único quarto, um banheiro e um pequeno armário. Os autores, especialistas forenses responsáveis pelos relatórios periciais solicitados pela Polícia, à época em que as mortes foram descobertas, realçam a ambivalência de Dahmer em relação à própria sexualidade, seus sentimentos de rejeição antecipada como indutores de um comportamento sádico e compulsivo. Falam em hostilidade destrutiva direcionada ao objeto da atenção pseudossexual (JENTZEN *et al.*, 1994).

Quase dez anos depois, J. Arturo Silva, Michelle M. Ferrari e Gregory B. Leong (2002), psiquiatras lotados junto às Universidades de Washington e Stanford, situaram o perfil de Jeffrey Dahmer no espectro do autismo, relacionando-o ao chamado Transtorno de Asperger.

Propuseram, em síntese, uma perspectiva multimodalizada, que explicava a infraestrutura biopsicossocial do comportamento do assassino em série. Fundamental, na avaliação que fizeram de Dahmer, foi reconhecer sua incapacidade para o estabelecimento de vínculos interacionais, sua dificuldade de compreender o mundo mental dos outros – seus parceiros de interação – e movimentar-se *por eles*, construindo laços e aproximações emocionais. Trata-se, como julgamos, de um estudo consistente¹², destacando-se pelo uso de métodos biográficos, pela convergência que reivindica (e consegue praticar) entre teorias psicopatológicas, teorias da mente, neuropsiquiatria e estudos culturais¹³.

Numa publicação bem mais recente – aliás, tão recente que vem embalada pela estreia mundial da série, beneficiando-se da pauta e do burburinho instalados por ela –, dois pesquisadores norte-americanos do campo da justiça criminal se questionaram sobre as razões da escalada de Dahmer – em termos da frequência e da severidade das injúrias letais que vinha causando –, pouco antes de ser preso. Lankford e Hayes (2022) se perguntam se haveria algum componente “aditivo” no modo como ele teria se comportado. Existe alguma conexão entre assassinatos em série e dependência neuroquímica (ou psíquica)? Um suposto “vício em matar” é apenas uma metáfora de mau gosto, um exagero retórico? Ou, de fato, é algo plausível, que se pode aferir metodologicamente e, como tal, se pode controlar, minimizando danos, como fazemos com outros vícios (o vício em substâncias psicoativas, o vício em jogos eletrônicos, a cleptomania)? Os autores reclamam, portanto, uma nova chave de leitura para o caso de Dahmer. Eles dizem que a correlação *adição + assassinato*, em geral, já foi tematizada anteriormente, muito embora continue sem receber a atenção e os testes devidos.

12 O Transtorno de Asperger, por exemplo, é muito bem caracterizado. Àqueles que tiverem interesse, recomendamos ir diretamente ao artigo. Ver, em especial, as tabelas 01, 02 e 03, incluídas nas páginas 04 e 05 (SILVA, FERRARI e LEONG, 2002).

13 Um *serial killer*, como podemos depreender, seria também um problema de comunicação. Afinal, recai sobre ele um *déficit comunicacional*, uma inabilidade para ler, expressar e compreender emoções. Os autores (SILVA, FERRARI e LEONG, 2002) lembram que Lionel Dahmer, o pai de Dahmer, percebia, desde muito cedo, o olhar evasivo do filho, uma certa imobilidade em sua boca, seus maneirismos motores e um leque de expressões faciais desprovidas de brilho emocional.

A hipótese central não avança sem que algumas ressalvas nos sejam apresentadas: 1) potencialmente, todo comportamento pode se tornar aditivo; 2) tratando-se de Dahmer, é difícil isolar com precisão o ato de matar – o ato em si –, separando-o da obsessão por controle e das parafilias¹⁴ sexuais que vêm ligadas aos crimes; 3) adições comportamentais e adições a substâncias lícitas ou ilícitas devem ser compreendidas naquilo que têm de específico – são adições distintas, em seus gatilhos, em sua profilaxia, em seu tratamento –; os efeitos que produzem no cérebro, porém, são similares.

Lankford e Hayes (2022) sobrepõem à “escalada” o “arco biográfico” (ou a *timelife*) de Dahmer. Num cruzamento de dados empíricos, examinam entrevistas concedidas aos meios de comunicação, dadas no curso do inquérito criminal ou no julgamento transcorrido entre o final de janeiro e a metade do mês de fevereiro de 1992. Utilizam relatórios parciais produzidos pelo FBI e relatos biográficos (sobretudo o livro *A Father's Story*, escrito por Lionel Dahmer [1994])¹⁵. Os autores enxergam evidências suficientes, que dão credibilidade à hipótese do “vício em matar”. Localizam *vícios substitutivos*, comportamento compulsivo (impossibilidade de conter-se diante das consequências desfavoráveis de uma determinada ação consciente), *inícios significantes* (*significant firsts*, isto é, o primeiro assassinato, a primeira prisão e o primeiro ato de canibalismo como “umbrais simbólicos”, que vão sendo ultrapassados, ano após ano) e a sugestão de um quadro de abstinência.

14 *Esplancnofilia* é o nome da parafilia que consiste em ter excitação sexual com órgãos internos e vísceras expostas. No quarto episódio da série há uma passagem em que Dahmer, já preso, é atendido por um psicólogo e ambos conversam a respeito. A textura e o brilho da carne humana é o que deflagra tal atração. No filme *Meu Amigo Dahmer*, dirigido por Marc Meyers (2017), há uma cena em que o assunto é abordado: Dahmer participa de uma excursão com os colegas do ensino médio (ou “high school”, como dizem os norte-americanos); eles viajam a Washington, vão observar o funcionamento do governo federal, conversarão com senadores e parlamentares do estado de Ohio; precisarão pernoitar por lá; Dahmer irá dividir o quarto de hotel com um colega negro, um dos atletas da turma; assim que as duplas se encaminham para seus quartos, assim que se acomodam, Dahmer se dirige ao companheiro e lhe pergunta: “É difícil ser o único negro de nossa classe? As palmas de suas mãos são menos pretas. Fico pensando: você é igual a mim por dentro? Tipo: seu estômago tem a mesma cor do meu?”. A cena é constrangedora. Não consta na HQ *Meu Amigo Dahmer* (no original, *My Friend Dahmer*), na qual o filme se baseia (BACKDERF, [2012] 2017, p. 95-97).

15 O primeiro episódio da série, *in media res*, está centrado na captura do assassino. É o episódio em que Lionel, o pai de Dahmer, é informado sobre as atividades criminais do filho.

No mínimo, dizem Lankford e Hayes (2022), Jeffrey Dahmer possuía uma vulnerabilidade muito particular ao vício e teria abusado dos centros de prazer cerebral desde a mais tenra idade. Contribuiu para isso o isolamento social e o histórico familiar de alcoolismo e abandono. Se considerarmos o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* [DSM], da Associação Psiquiátrica Americana, como foi sistematizado em 2013, Dahmer atenderia a todos os critérios requeridos para o diagnóstico de “desordem de adição severa”¹⁶.

A avaliação clínica de Dahmer, como vimos, pode ter oscilado junto com a proposição de novos métodos de estudo, com o aprimoramento contínuo da razoabilidade científica nas últimas três décadas. Mesmo assim, o quadro geral exposto nos parágrafos acima se mantém válido. Um passeio exploratório pelo YouTube – seguindo inúmeras aparições digitais, dispersas em programas de televisão antigos¹⁷, vídeos caseiros e audiovisuais amadores – nos levará a diagnosticá-lo, seguindo-se outras duas rubricas popularmente aceitas, com *transtorno de personalidade esquizotípica* ou *transtorno de personalidade limítrofe psicótico*.

- 16 São onze critérios: 1. utilizar determinada substância em quantidades maiores ou por mais tempo do que se deveria; 2. querer reduzir ou parar de usar tal substância, sem conseguir; 3. passar muito tempo obtendo, usando ou se recuperando do uso da substância referida; 4. desejo constante de usar a substância; 5. não conseguir fazer o que deveria, seja no trabalho, em casa ou na escola, devido ao uso da substância; 6. continuar a usar, mesmo enfrentando problemas nos relacionamentos pessoais; 7. abandonar atividades sociais, ocupacionais ou recreativas importantes por causa do uso da substância; 8. usar a substância repetidamente, mesmo que isso implique colocar-se em perigo; 9. continuar a usar, mesmo sabendo que possui um problema físico ou psicológico causado ou agravado pelo uso da substância; 10. precisar de mais substância (em quantidade) para obter o mesmo efeito desejado – o aumento da tolerância; 11. desenvolvimento de sintomas de abstinência, que podem ser aliviados com a recorrência do consumo (LANKFORD e HAYES, 2022). Um reparo feito pelos autores: a “substância” (focal), insistentemente repetida, passa a equivaler, na hipótese adaptativa formulada no artigo, aos assassinatos como objeto de foco (objeto de fissura e “high”).
- 17 Uma das mais importantes entrevistas dadas por Dahmer foi conduzida por Stone Phillips, em fevereiro de 1994, no Columbia Correctional Institution, em Portage, no Wisconsin. Foi exibida em 29 de novembro do mesmo ano, no programa *Dateline NBC*. Mais tarde, foi reexibida, com alguns extras, pela MSNBC. Todo o arquivo do FBI sobre o caso – com mais de 10 mil documentos – está sob domínio público, devido ao *Freedom of Information Act* (BACKDERF, 2017, p. 201).

Bem ou mal fundamentadas, corretas ou não, tais variações indicam tendências bastante claras. Todas elas carregam certa dose de verdade. Mais do que isso, sinalizam um debate público aberto, um interesse contínuo, uma larga disposição social para enfrentar – com os recursos que tivermos – uma zona epistemológica muito obscura, onde o terror e a incerteza se traduzem, ganham viço. É no momento da efetivação das predisposições de Dahmer que o enigma repousa.

8

DO QUE AS SÉRIES TELEVISIVAS SÃO SINTOMA?

François Jost, um importante teórico francês dedicado aos estudos do audiovisual, em especial à investigação narratológica sobre produtos cinematográficos, utilizou uma pergunta como título de um de seus livros: *Do que as Séries Americanas são Sintoma?* (JOST, 2012). É uma pergunta provocativa, para dizer pouco. A questão, examinada atentamente, predetermina (ou sugere) um viés interpretativo. Como enfrentá-la sem incorrer numa explicação de fundo ingenuamente psicológizante, à qual somos induzidos?

A questão, contudo – e apesar do risco que impõe –, pode ser útil. Com ela é possível salientar os espaços de discussão que, por um lado, pretendemos construir, e, por outro lado, pretendemos transcender (sem, quanto aos últimos, desprezá-los, é óbvio, mas instrumentalizando-os em favor de uma *perspectiva medial*, mais circunscrita, processual e auto-vigilante). A pergunta nos cai então como uma luva – em razão, até mesmo, das caracterizações psiquiátricas expostas há pouco, com as quais é indicado seguir em frente.

As séries americanas seriam sintoma de uma necessidade de obter compensações simbólicas, diz Jost. Para ele, as séries televisivas responderiam a uma sede generalizada de aprendizagem sobre os momentos críticos nos quais se decide sobre a passagem da vida à morte (através da doença e do assassinato, sobretudo). Elas mobilizariam uma *libido cognoscendi*. Essa libido, porém, não se deixa

satisfazer com os saberes ordinários, formais e institucionalizados. As séries, na contramão, aglutinam conhecimentos paralelos e nebulosos, que nos dariam a ver uma dupla dissidência: em *relação às formas habituais de legitimação*, em *relação às instituições*. Remetem para além do discurso realista e das verdades oficiais. Seus protagonistas seriam a expressão de uma convergência virtuosa entre *experiência vivida e personalidade*. Seriam heróis marcados “pelas forças superiores do espírito”. As séries se tornam sintoma de nossas aspirações. É fundamental observá-las naquilo que dizem sobre nós mesmos (JOST, 2012, p. 69-70). Como se fossem espelhos.

Mas as conclusões de François Jost não são tão animadoras quanto a indagação da qual ele partiu. Os arranjos de meio de caminho, digamos assim, os arrazoados teóricos parciais, que direcionam suas análises, que criam as condições de possibilidade para que elas venham a ser desenvolvidas, também nos parecem mais ricos do que propriamente os desfechos aos quais ele chega.

Um desses arranjos, por exemplo, conecta a experiência do mundo à experiência da atualidade. As séries televisivas nos dariam um senso de atualização e de presença real no mundo compartilhado, em ato, aqui e agora. Por um lado, *despressurizam*, fazem *dispersar o atual*. Jost refere à “espuma do dia”. Isto é: as séries organizam os acontecimentos que marcam as vidas no cotidiano, que pesam diferentemente sob os ombros de cada um de nós. Por outro lado, as séries são um tipo de persistência. Nessa concepção, a atualidade é aquilo que *persiste*, que se mantém comentado, ecoando. É aquilo que se alonga no tempo. As séries proporcionariam uma experiência avultada da contemporaneidade, o acesso à outra dimensão temporal, menos comezinha, menos singularizante, menos micrológica, entretecida com lugares comuns e ideologias transnacionais (“o complô”, “a rejeição das elites”, os enleios sentimentais como um tipo de *realismo emocional*).

Lembrando-se do crítico canadense Northrop Frye, Jost elenca cinco modos ficcionais capazes de auxiliar na compreensão das

ficções exibidas na tevê. O modo *mimético alto* é particularmente inspirador, pois: “coloca em cena narrativas de um herói em grau superior em relação aos outros homens, mas não ao seu ambiente” (JOST, 2012, p. 34). O modo *mítico* abrange os super-heróis, seres superiores aos seres humanos e ao seu ambiente; o modo *romanesco* abrange seres humanos em superação aos demais e ao seu ambiente; o modo *mimético alto*, já visto, é onde *Dahmer – Um Canibal Americano* se encaixaria; o modo *mimético baixo*, que abrange seres comuns, iguais aos demais, imersos num ambiente banal; e, por fim, o modo *irônico*, que abrange seres “inferiores em força e em inteligência aos olhos dos telespectadores” (JOST, 2012, p. 35).

Outra sistematização conveniente, proposta por Jost, é aquela que separa séries centradas na *vida privada*, na *vida profissional* e na *vida da sociedade*. Embora tenha suas limitações¹⁸, *Do que as Séries Americanas são Sintoma?* nos deixa bons instrumentos reflexivos. E o que se pode reter disso tudo em relação a *Dahmer – Um Canibal Americano*?

Do ponto de vista narrativo, chama atenção o foco colocado no amadurecimento do assassino em série. Quais são suas experiências formativas? A série tenta nos responder. Mostra-nos o protagonista em sua gestação, em sua jornada de formação pessoal. Como essas

18 Num livro tão exíguo – é pouco mais extenso do que um paper acadêmico –, é esperado que ocorram lacunas. Vejamos alguns pontos problemáticos. Primeiro: o livro de Jost se refere a séries televisuais de enorme repercussão de público, exibidas na metade da primeira década deste século, mais ou menos: *Lie to Me*, *CSI*, *Heroes*, *Desperate Housewives*, *The Mentalist* e *House*. Realça um momento determinado numa produção audiovisual que, de lá para cá, se desenvolveu muito, imbricando-se com outras mídias, configurando-se em razão da lógica pervasiva da cultura digital, com a própria modalidade do *streaming* assumindo posto de vanguarda. O mercado televisivo, em termos de sua infraestrutura medial, alterou-se bastante. Há que se ter cuidado em relação a isso. Segundo: há um antiamericanismo arrependido (e disfarçado) na reflexão do teórico francês. É como se ele precisasse aceitar o nível de excelência (em termos de elaboração estética, dramaturgicamente) alcançado pelos roteiristas e produtores norte-americanos – numa comparação subentendida, quase sussurrada, com a literatura e o cinema de arte europeus. Terceiro: não há análises mais profundas. Há um sobrevoos pelo cenário das séries mais assistidas na França, num período delimitado, e produzidas nos EUA. Há um panorama, tão somente. Em realidade, são muitas séries mencionadas. Nenhuma delas, porém, é examinada enquanto caso no qual valesse a pena mergulhar. Quarto: Jost emprega uma noção despolitizada, vaga e acrílica, de “sucesso de audiência”. A audiência, como tal, resulta pressuposta e naturalizada. Quinto: embora se preocupe com o tema do realismo televisivo, todas as séries abordadas são séries de ficção. Não há séries documentais.

experiências se articulam? Quando ele está “pronto”? A série nos faz acompanhar, passo a passo, a preparação do criminoso em série, seus ensaios, os testes que realiza, os conhecimentos que adquire. Dahmer acumula, desde a infância, experiências convergentes: o passeio de carro com o pai em busca de animais atropelados à margem das rodovias, o interesse abjeto aí produzido, as aulas informais de exumação, as aulas de biologia na escola primária, o improvisado laboratório de ciências da família, na casa dos pais ou no porão da casa da avó, as pescarias durante a adolescência, o trato com armas brancas, instrumentos de pesca, iscas e animais, o interesse por bioquímica (ácidos, sedativos, substâncias tóxicas), o envolvimento com álcool, os impulsos homossexuais reprimidos, a inadaptação, o isolamento social, a formação em medicina de combate durante os anos em que serviu ao exército.

Mas quando se produz uma certa consciência a respeito disso? Quando a imagem de um *serial killer* é “assumida” por Dahmer? Embora construída aos saltos, indo e vindo na cronologia dos acontecimentos, a narrativa suscita tais questões. Parece estar orientada por elas, parece querer produzir, a partir daí, uma certa inteligibilidade, uma explanação de cunho histórico, pessoal e biográfico. Não é uma narrativa implausível. Como vimos, parece estar de acordo com os trabalhos científicos que reclamam consideração ao ambiente social em que Dahmer se formou e atuava. A série nos coloca diante da emergência de uma autopercepção. O drama de um desvelamento de si.

Um sujeito em processo de autoconstituição, no entanto, é uma parcela da história. Há outras dimensões fundamentais: a série enquanto investigação sociológica voltada ao entorno de Dahmer (a família, o colégio, as relações de trabalho, a polícia) e, hoje, depois dele, voltada ao nosso entorno – o receptor contemporâneo vendo-se refletido em sua imagem especular.

9

“MONSTRO MECÂNICO”

Num escrito notável sobre Sacher-Masoch – *Sacher-Masoch. O frio e o cruel* –, Gilles Deleuze (2009) explora a enganosa e complexa complementaridade entre sadismo e masoquismo. Faz isso se atendo às literaturas de Marquês de Sade (FRA, 1740-1814) e Leopold von Sacher-Masoch (UKR, 1836-1895). Sade, para Deleuze, estaria ligado a um tipo de naturalismo na representação literária, a uma dimensão de institucionalidade (nos costumes, nos hábitos da corte), à apropriação (por emulação) da linguagem da vítima, às imagens míticas do professor e da possessão; Sacher-Masoch, a quem Deleuze dedica o livro, estaria ligado a um certo culturalismo no registro representacional, às convenções narrativas vigentes em sua época, à estipulação de um contrato (entre os parceiros sexuais), à apropriação da linguagem da vítima enquanto algoz de si, à exploração das imagens míticas do educador e da aliança. Caso consideremos essas distinções introdutórias, o discurso da série *Dahmer – Um Canibal Americano* seria sádico ou masoquista?

Entre os psiquiatras que estudaram o caso, não há consenso quanto ao sadismo de Dahmer. Arturo Silva, Ferrari e Leong (2002), por exemplo, não o entendem como sádico. Dahmer sedava suas vítimas para que não sentissem dor. Um sádico as deixaria vivas, para que sofressem, para que implorassem, rendidas, submetidas ao exercício de seu poder.

Dahmer evoluiu do controle e da exploração de corpos de animais mortos ao controle e à exploração dos corpos de suas vítimas enquanto “objetos sexualizados”. Essa dinâmica indica, conforme o escritor Brian Masters, “que ele não apreciava o ato de matar, mas precisava fazê-lo para poder amar” (MASTERS, 1993 *apud* SILVA, FERRARI e LEONG, 2002, p. 8).

Mas não existe reciprocidade nenhuma em Dahmer. Para ele, a sexualidade é unidirecional. É uma rua de mão única. A intenção de Dahmer era obter total controle, ter domínio completo sobre os parceiros como objeto de prazer em potencial, ao invés de vê-los como seres humanos autônomos, dotados de livre arbítrio. Procurava alguém que não o exigisse em nada. Alguém cuja vontade não existisse.

Dahmer afirmou, em alguns momentos, que preferia ter sido condenado à morte. É representativo que não tenha reagido às agressões que sofreu de Christopher Scarver, no Instituto Correcional de Columbia, em Portage, em 28 de novembro de 1994, quando foi golpeado na cabeça, vindo a falecer algumas horas depois. Dahmer teria, porém, se imortalizado através das mortes que provocou? Podemos pensar nisso?

Na bibliografia acumulada em torno dele (TITHECOTT, 1997; SILVA, FERRARI e LEONG, 2002), não são poucos os registros de que tinha pensamentos e tendências suicidas. Richard Tithecott, de posse de uma ampla documentação jornalística – matérias de imprensa e entrevistas dadas à televisão pelos parentes das vítimas ou por seus representantes legais –, o caracteriza através de um apelido sugestivo, um tanto quanto infantilizado: “monstro mecânico”.

Mas por quê? As razões são diversas. O apelido reforça a imagem de um autômato, de movimentos enrijecidos, sem espontaneidade, sem vida interior, sem variações; refere à engrenagem de um relógio, um eletrodoméstico ou máquina calculadora, nos domínios de uma sociedade maquínica – Dahmer era extremamente “frio”, dizem aqueles que o conheceram; sugere a existência de um maquinário masculino de guerra, numa lembrança dos soldados alemães da Primeira Guerra Mundial; e aponta à estranha familiaridade de um brinquedo antropomorfizado que se pode montar e desmontar, vestir e desvestir – ou então abrir para examinar como as peças se encaixam e como tudo funciona por dentro. Harmoniosamente.

...

10

A REALIDADE TELEVISIVA

A série *Dahmer – Um Canibal Americano* admite determinadas *tags*: série documental, série policial e série de tribunal. Num de seus *trailers*, antecipa: “baseado em horripilantes fatos reais”. Numa crítica de imprensa foi anunciada como “a história de um dos piores *serial killers* dos EUA”. Mais do que esclarecer, no entanto, essas estratégias de enunciação nos jogam num impasse: trata-se de uma história real ou ficcional? Em que medida (e como) essas instâncias se misturam?

Atribuir credibilidade ao que vemos é uma das primeiras decisões interpretativas que tomamos quando nos sentamos no sofá da sala, ou onde quer que seja, em frente ao aparelho televisor, ao início do processo de assistência. Mas há uma sutileza aí. Ao se declarar “baseado” na realidade, o audiovisual *retira*, implicitamente, seu compromisso de autentificação dos fatos. Fazendo isso, *não* assume apresentar “uma história real”, mas sugere, em alguma medida, *correlacionar-se* a uma história, de fato, acontecida¹⁹. Mas que tipo, enfim, de promessa é essa?

19 Sobre isso, três curiosidades, três exemplos de “adaptação” dos eventos reais, *tal como aconteceram*, à realidade diegética, tal como mostrada no interior do texto audiovisual: 1) o episódio do manequim; 2) o episódio envolvendo Konerak Sinthasomphone; 3) a personagem de Glenda Cleveland. Os dois primeiros não ocorreram *exatamente* como mostrados. Sobre eles falaremos logo à frente. A personagem de Cleveland, por sua vez, resulta de uma combinação de falas e ações de duas mulheres reais, ambas vizinhas de Jeffrey Dahmer: Glenda Cleveland e Pamela Bass. Esses cotejamentos podem ser feitos através da consulta aos documentários audiovisuais hoje disponíveis e às reportagens de imprensa publicadas à época. São procedimentos comuns de decalque da realidade televisiva da realidade vivida.

As principais distinções de gênero no audiovisual seriam as seguintes: ficção e documentário, no cinema; ficção e informação, na tevê; e ficção e não-ficção, nas séries televisivas. Outras subdivisões se desdobram daí. Jost (2004) entende que o gênero está intrinsecamente conectado à noção de *promessa*. Fala inclusive num “modelo de promessa” para entender as relações entre o produto audiovisual e o horizonte de expectativas do público-espectador. Trata-se de averiguar, para ele, os caminhos abertos aos processos interpretativos. Subentende-se, assim, uma *combinação* com o espectador, construída sob a crença (tácita) de que o conteúdo mostrado, aquilo que é entregue, corresponde ao que foi anunciado. Nesse compromisso estão implícitos os saberes e as competências do público necessários ao acesso, à decifração da promessa.

Para Elizabeth Bastos Duarte²⁰ (2006, p. 20), “o gênero é uma estratégia de comunicabilidade” que – “enquanto promessa” – prevê determinadas regularidades e se constitui como parâmetro de leitura, delimitando os sentidos a serem construídos. O gênero televisivo seria uma espécie de macro-articulação virtual, desdobrando-se em subgêneros e variações de formato que contemplam certas regularidades discricionárias e certa homogeneidade.

Por meio da *promessa* (que é a *promessa do meio* [desculpem-nos o trocadilho!]) constroem-se *habituações* quanto aos modos do espectador produzir sentidos. Essas categorias primárias direcionam a leitura de todas as produções audiovisuais. Em consequência, é possível deduzir que, nas séries (todas elas, sejam as séries policiais, documentais, biográficas, de fantasia, de ficção científica ou de comédia), sua classificação de base se torna um *guard rail* indispensável ao ato interpretativo.

20 Elizabeth Bastos Duarte estudou gêneros, subgêneros e formatos televisivos, mas suas reflexões podem ser expandidas e levadas ao campo do audiovisual como um todo.

Não se pode, contudo, esquecer duas nuances: primeiro, contraditando as generalizações teóricas, em abstrato, os produtos audiovisuais concretos, especialmente os produtos televisivos, empírica e singularmente aferidos, sempre combinam dois ou mais gêneros, são sempre atravessamentos *intergenéricos*; segundo: ainda que possa parecer o contrário, sua preocupação não é com a *reprodução* do real, mas com a *espetacularização* da realidade²¹. Nessa esteira, as promessas resultam ambíguas e polissêmicas – e os espectadores, volta e meia, se veem livres para se apropriar de diferentes maneiras dos produtos que empresas como a Netflix lhes oferecem.

21 Mais comum, diz Jost (2004, p. 42), é “que a ficção seja apresentada como real [e] a realidade como um show”.

11

FRAGMENTAÇÃO E SERIALIDADE

Narrativas fragmentadas já estão presentes em *As Mil e Uma Noites*²², no séc. IX. Passaram, desde então, por muitos desdobramentos até chegar às séries audiovisuais produzidas a partir de meados do século passado e se estabelecer, mais recentemente, nas plataformas de *streaming*.

Um certo fracionamento, aliás, é uma característica inerente a toda e qualquer peça audiovisual. Ismail Xavier (2005) entende o filme como uma unidade espaço-temporal organizada a partir do arranjo de sequências entendidas como unidades menores que compõem uma trama (o enredo) de acordo com sua posição narrativa. Em concordância com ele, Arlindo Machado (2000) se refere a essa caracterização como “serialidade”. O sintagma audiovisual implicaria – sempre, necessariamente – algum grau de fragmentação e descontinuidade.

Característica assim tão determinante, entretanto, tem consequências e exige compensações diversas: acarreta aberturas específicas, chamadas, ganchos de tensão, momentos de estabilidade e repetição. Esses últimos, aliás – os momentos de repetição –,

22 Uma coleção de narrativas curtas escritas em língua árabe, cujas primeiras versões foram encontradas no século IX. Centram-se na figura de Sherazade (nome escrito com diversas grafias), uma jovem que, temendo ser degolada por Shariar, o rei da Pérsia, contava-lhe sucessivas histórias, noite após noite. O que lhe mantinha viva era sua capacidade de encadear narrativas, criar suspense, fazendo com que as tramas se transformassem, engatando-as, indefinidamente.

permitted o ordenamento e a confirmação de significados e enunciados completos, trazendo maior segurança e conforto ao espectador. A pesquisadora argentina Beatriz Sarlo (1997, p. 63) afirmou, certa vez, que “a repetição é uma máquina de produzir uma suave felicidade, na qual a desordem semântica, ideológica ou experiencial do mundo encontra um reordenamento final e remansos de restauração parcial da ordem”.

Mas não se pode esquecer que a experiência da fragmentação se associa radicalmente às técnicas e aos estilos de edição/montagem do audiovisual contemporâneo, orientado, cada vez mais, à velocidade acelerada dos cortes, à frequente alteração de planos e ângulos de tomada e à realização de movimentos de câmera nauseantes, abruptos, vertiginosos ou inconsistentes.

Em *Dahmer – Um Canibal Americano* a fragmentação se expressa na sequência (ou no conjunto) dos dez episódios que narram uma história de forma segmentada, num vai-e-vem não-cronológico entre diferentes temporalidades, entre 1966 e 1994, a começar pelo primeiro episódio, que “entrega”, de saída, o desfecho: a prisão do personagem-título. A série, apesar disso, se apresenta como uma obra fechada – contrapondo-se aos seriados que deixam a narrativa aberta para as futuras temporadas.

O *streaming*, vale notar, possibilita um elemento adicional de “fracionamento” que é o hábito – não só de trocar de canal, no manejo inquieto do controle remoto, mas – de acelerar, pausar, retroceder ou visualizar as cenas quadro a quadro, assistindo-as tantas vezes quanto se queira, e no horário desejado, sejam pedaços marcantes de um dado episódio, seja o episódio inteiro, uma vez e outra, ou todos eles numa sequência única, contínua e ininterrupta – *maratonando-os*²³.

23 Os estudos de recepção, por certo, darão conta do hábito de “maratonar” séries televisivas. É uma experiência de *intensificação* da audiência, redistribuindo-a numa temporalidade dilatada, graças à acessibilidade proporcionada por um arquivo digital. É uma experiência compulsiva. Parece mais própria do mundo dos esportes (claro!) e dos *games*. O tempo dos afazeres domésticos cotidianos (antes, infiltrado) é agora sobredeterminado (ou suspenso) pelo tempo de uma assistência latente, exponencialmente.

Além da fragmentação, da repetição, da aceleração e da reedição pelo uso do aparelho de controle remoto, o audiovisual se vale, também visceralmente, da citação, da intertextualidade e da bricolagem para compor seus discursos, recorrendo, inclusive, a textos anteriores, das mais variadas procedências, implicitando-os. É assim com a inserção de materiais jornalísticos. É assim com a canção “Please don’t go”, de KC & Sunshine Band.

Nesse trânsito de sentidos de uma mensagem a outra, de um meio a outro, de um enunciatário a outro, restam as marcas de discursos antecedentes, que se adaptam e se engendram no interior do liquidificador midiático que é o produto televisivo, em acordo com as necessidades e as intenções (comerciais e estéticas) da produção. Mais à frente, voltaremos a esse plano de análise. Aqui também trabalharemos aos cortes, aos estilhaços.

12

UM ASSALTO À MATERNIDADE

Logo nos primeiros episódios – em especial, no terceiro episódio –, a série aborda os problemas de saúde e a medicalização do corpo da mãe de Dahmer, Joyce Dahmer (depois, divorciada, tendo recuperado seu sobrenome de solteira, Joyce Flint).

Estamos no final da década de 1950, no auge da Guerra Fria. E a gravidez de Joyce é mostrada como uma gravidez de risco devido aos medicamentos que tomava²⁴. Mas esse quadro pré-natal pode ser associado à fúria psicótica de Jeffrey Dahmer quando adulto (explicando-a, talvez, em algum nível)? Isso teria afetado a conformação neurológica do recém-nascido? É o que fica sugerido numa quantidade razoável de cenas.

Numa delas, Joyce parece desorientada, em transe, exposta à neve do inverno. Está sozinha, aconchegada numa parada de ônibus, à noite, com os pés descalços, protegendo com as duas mãos a barriga de gestante. Noutra, na sequência imediata, ela e Lionel Dahmer, vivendo a expectativa do primeiro filho, estão num consultório e conversam com um médico, discutem sobre a quantidade e os efeitos colaterais dos remédios prescritos.

24 Os primeiros antidepressivos e os primeiros antipsicóticos foram lançados no mercado norte-americano por volta de 1955, informa Elizabeth Wilson (2015).

“Por isso viemos hoje, doutor”, diz Lionel Dahmer. “Por causa dos remédios”, ele continua. “Ela está tomando Equanil para a ansiedade. Era só para quando fosse necessário, mas ela tomou refil após refil. Outro médico deu pílulas para dormir”.

“É importante que eu durma”, Joyce responde.

“Laxantes, Valium... [Outro médico lhe] deu morfina”, Lionel prossegue.

“Ele me deu morfina três vezes”, Joyce volta a se explicar.

“Tomou injeções de barbitúricos”, acrescenta Lionel.

“Se me relaxam é melhor eu tomar”, diz Joyce.

“Minha preocupação é [com] o feto. Temo pela criança”, diz Lionel. “Ouvi sobre o que a Talidomida fez aos bebês na Inglaterra”.

“[Eu] Não tomo Talidomida”, Joyce é bastante enfática.

“Não [me] interrompa. Você toma vinte e seis comprimidos por dia”, Lionel sobe o tom, num princípio de discussão.

“Tomo o que os médicos me deram, Lionel. Só sigo as instruções. Quero me sentir melhor e você fica bravo comigo. Todo médico me faz sentir [que estou] errada e [eu] não sei o que estou fazendo de errado”.

“Certo. Certo. Eu entendo”, diz o médico. “Seus hormônios estão malucos, [você] está confusa... Tudo vai virar de cabeça pra baixo...”

“Não me sinto confusa”, alega Joyce.

“Joyce...”, Lionel Dahmer a repreende. Tenta enquadrá-la.

“Só quero saber o que está acontecendo. Quimicamente. O que faz eu me sentir assim”, ela completa.

“Não quero que se preocupe com isso”, o doutor quer apaziguar os ânimos. “Só precisa saber que é normal e vai passar. Seria melhor tentar lidar com isso sem depender dos remédios”.

“Só quero que isso acabe para poder seguir a minha vida”, Joyce conclui.

Em silêncio, o casal se olha. Estão profundamente desapontados um com o outro.

A cena é valiosíssima. Fala sobre o controle e a gestão farmacológica do corpo feminino. Arturo Silva, Ferrari e Leong, num dos textos que citamos há pouco, dizem que Jeffrey Dahmer foi o fruto “de uma gravidez complicada”, que sua mãe sofria “de náusea, ansiedade e disforia prolongadas e incapacitantes”. Sabe-se que ela utilizava “tranquilizantes prescritos”, eles atestam (2002, p. 2). Mas o que significa isso, exatamente, em termos do regime biopolítico imposto aos corpos femininos? Joyce Flint se torna mais ou menos imputável? Um corpo feminino hipermedicalizado incubava um monstro como Dahmer? É isso que se está dizendo? Ou é apenas um recurso retórico para acentuar, dentro da narrativa, as discordâncias inconciliáveis do casal?

Na entrevista que concedeu ao jornalista Stone Phillips, no programa *Dateline NBC*, em fevereiro de 1994, Joyce Flint encarou o assunto. Ela é perguntada sobre o livro *A Father's Story*, escrito pelo ex-marido. No livro, conforme o entrevistador, são feitas diversas menções aos medicamentos, às crises de depressão, convulsão e ausência que ela teria sofrido. Joyce se irrita. Em termos anímicos, aliás, o embate é similar àquele encenado no episódio “Fazer o Dahmer”, acima referido. Joyce se defende. Diz que essa é uma narrativa cuja intenção é culpabilizá-la, naquilo que ela chama de um “assalto à maternidade”²⁵.

25 Em fevereiro de 1994, quando ocorreu a entrevista, Joyce Flint acalentava o projeto da publicação de um livro, onde iria expor sua versão pessoal dos acontecimentos. O livro nunca veio a público. Chamaria-se *An Assault on Motherhood*.

“Lionel descreve um problema estranho, não diagnosticado”, diz o entrevistador. “Ele a descreve com uma espécie de convulsão (...), uma propensão a crises no final da gravidez. Ele descreve (...) uma espécie de rigidez para a qual lhe foram prescritos medicamentos. Você se lembra disso? Você pode descrever?”

“Eu não me lembro disso. Eu não consigo imaginar de onde saiu isso. Não é verdade. Eu não...”

“Você não se lembra de algo parecido?”

“Não...”

“Episódios de ataques ou convulsões?”

“Não. Absolutamente não”.

“Você estava usando medicamentos prescritos incluindo morfina, barbitúricos?”

“Eu não sei que medicamentos foram prescritos. E estou surpresa de alguém lembrar de medicamentos prescritos [para outra pessoa] a trinta e três anos atrás. Eu tinha um médico. Tomei os medicamentos que foram prescritos para mim. E, na maior parte do tempo, eu era saudável...”

“Você não usou morfina?”

“(...) Eu não acho que se possa dar morfina a mulheres grávidas. Você sabe. Eu tenho que perguntar ao meu médico. E eles não dão morfina a mulheres grávidas”.

“Barbitúricos de qualquer tipo, a fim de curá-la desses ataques, dessas convulsões?”

“Não houve ataques. Não sei de onde ele tirou isso”.

“De onde é que veio isso [então]?”

“Bem, Stone, eu não sei... E é uma das razões pelas quais eu estou dizendo: eu não tive convulsões. Não havia nada que fosse fora do comum, tornando minha gravidez preocupante. Eu só precisava de repouso”.

“Há uma discrepância óbvia entre o que você está dizendo e o que Lionel está dizendo sobre como foi sua gravidez. Foi difícil... Vocês dois concordam. Mas ele diz que, nestes ataques, você ficava (...) literalmente espumando pela boca”.

“Você está falando sério?”

“E por isso você recebeu medicação para tranquilizá-la ou acalmá-la...”

“Bem, eu não sei qual o propósito [que ele tem] em (...) dizer isto. Eu sei que isso aconteceu uma vez, mas a primeira providência de meu marido após o divórcio foi fazer acusações contra mim. E elas não são verdadeiras. Eu não sei como (...) lhe provar que não é verdade”.

“É possível que você simplesmente não se lembre disso?”

“Não. Não é possível que eu não me lembre disso. Foi a minha primeira gravidez. Eu lembro de tudo sobre minha primeira gravidez”.

Na HQ *Meu Amigo Dahmer*, Derf Backderf também se reporta às crises convulsivas vividas pela mãe de Jeffrey Dahmer. Destaca que havia boatos envolvidos e que ninguém sabia, com certeza, qual a gravidade do caso. Lembra que Dahmer, numa certa altura do ensino médio, a título de pilhéria e divertimento abobalhado com os colegas, passou a imitar tais convulsões. Chegou a ser pago para fazer as imitações em locais públicos, como um pequeno show de bizarrices adolescentes, causando estardalhaço, chamando a atenção dos passantes à sua volta e divertindo a valer os demais colegas – convertidos em espectadores, financiadores e cúmplices do caos. Dahmer dizia-lhes que estava imitando um decorador que, em certa ocasião, sua mãe havia contratado.

Backderf suspeita que, ao contrário, num mascaramento de suas reais fontes de inspiração, Dahmer estivesse imitando a própria mãe.

As visões de Lionel Dahmer e Joyce Flint são inconciliáveis. O pai examina em retrospectiva o contexto da vida familiar. Flagra, nesse cenário, o processo de amadurecimento do filho, seu avanço em direção à vida adulta, e pontua eventuais “sinais” incomuns que pudessem ter sido interceptados. O pai se culpabiliza e tenta estender o alcance dessa culpabilização. Detecta “signos de anormalidade”. São signos hipotéticos, porém. São altamente falíveis. A mãe, por sua vez, vê nas crises familiares uma normalidade acachapante, as rotinas e os problemas comuns de uma criança comum, numa família norte-americana clássica, de classe média, com hábitos religiosos e valores burgueses²⁶. Recusa-se a montar grandes voos explicativos fundados em sinais que, em si mesmos, são insignificantes, são banais, parecem ardidamente escolhidos e “plantados” para justificar o injustificável, serenando a todos.

As perspectivas de Lionel Dahmer e Joyce Flint são antagônicas: a memória de um induz a *ver coisas*; a memória do outro induz a *não ver coisas*. O primeiro precisa de uma explicação plausível (e a encontra, mesmo precariamente, fixando-se naquilo que projeta sobre os dados que tem à disposição: reminiscências pessoais, informações científicas, autoanálise, relatos de terceiros, documentos criminológicos e processuais). É uma razoabilidade retroativa. A segunda dispensa qualquer possibilidade de certeza ou acercamento racional, aceita a incapacidade dos pais compreenderem o fundamento trágico das ações e do destino do filho. Manejar explicações de superfície é atizar o circo midiático, Joyce Flint quer dizer. É iludir-se com uma *teleologia* incabível. É estimular picuinhas e disputas pessoais, cheias de rancor, nada além de um sensato e refinado “salve-se quem puder”. É mexer desnecessária e continuamente numa ferida enorme que não irá jamais cicatrizar.

26 Para muitos, a monstruosidade de Dahmer, em essência, reside nisto: na banalidade obtusa de um jovem homem branco, de ascendência europeia, criado no coração da América livre. Não é infrequente o encontrarmos comparado a outro infame exemplar: Otto Adolf Eichmann (TITHECOTT, 1997; ARENDT, 1999).

...

Duas publicações, dentre nossas referências, desenrolam formulações teóricas e problematizam analiticamente o tema agora circunscrito²⁷: *Testo Junkie*, do filósofo espanhol Paul Beatriz Preciado (2018), e *Gut Feminism* (“feminismo de vísceras”, numa tradução literal), de Elizabeth Wilson (2015). São livros que adotam “entradas” distintas, aparentemente incongruentes, mas chegam a “zonas comuns”, espaços ricos de tensão. Preciado desfaz a centralidade da biologia e da ciência médica para pensar questões de sexualidade, identidade e papéis de gênero; Wilson recoloca o substrato biológico, mostrando-nos como dados biomédicos, neurológicos e farmacológicos podem auxiliar à teorização feminista e à teoria *queer*. Ambos concordam no reconhecimento de que hoje é insustentável pressupor distinções grosseiras entre natureza e cultura²⁸. Ambos dão elementos para entendermos a agência dos fármacos no coração da subjetividade contemporânea²⁹.

- 27 Produzida e lançada pela Netflix, a coleção *Take Your Pills* conta até agora com dois documentários: *Take Your Pills* (2018) e *Take Your Pills: Xanax* (2022). Tais produções atestam o quanto é grande, na sociedade atual, a preocupação com o consumo de ansiolíticos e outros medicamentos.
- 28 Em certos setores das ciências humanas, o termo *natureculture* vem sendo utilizado para indicar o colapso da dicotomia natureza x cultura e os laços indissociáveis entre semiose (os processos de produção de sentido) e materialidade (do mundo).
- 29 Hugh Hefner (EUA, 1926-2017) construiu seu império em torno da revista *Playboy* sob o efeito de doses cavalares de *efedrina*. Em 1950, essa anfetamina derivada sinteticamente a partir da *Ephedra Vulgaris*, estaria disseminada entre a sociedade civil norte-americana. Junto com a *methedrina* (conhecida, depois, popularmente, como “*speed*”), a efedrina era receitada para quase tudo: cansaço, obesidade, insônia, depressão e ansiedade... Não espanta que tenha se tornado a “ajudante secreta” da dona de casa norte-americana típica. São informações dadas por Paul Beatriz Preciado (2020) no livro *Pornotopia. Playboy e a invenção da sexualidade multimídia*, ao qual retornaremos. Igualmente relevante é *High Hitler*, de Norman Ohler (2017), sobre o consumo desenfreado de substâncias químicas, de injeções de esteróides até produtos similares à heroína, durante a Alemanha nazista. E todos participavam, do Führer ao mais ordinário cidadão nazista.

13

A EXTENSÃO DO DOMÍNIO DA CULPA

Mas até onde vai a culpa dos pais? Alguém sabe dizer? Até que ponto os pais podem ser responsabilizados? Em que medida eles contribuem para a trajetória criminal do filho? Parece-nos que a série é essencialmente sobre isso. Já sabemos quem é o assassino. Conhecemos os crimes. Mas e os culpados? É cabível ampliar o domínio da culpa, no seio de uma sociedade hiperindividualista?

Como bibliografia de apoio, portanto, o livro escrito por Lionel Dahmer (1994), *A Father's Story*, se torna obrigatório – apesar de seu título inosso e inespecífico. O livro tem o propósito de “ajudar outros pais”, dar-lhes algum tipo de consolo, auxílio ou instrução emocional. É um livro de autoajuda, sangramento e expiação de culpas pessoais. É de uma desolação sem tamanho. O autor vê a si próprio – em particular, sua obsessão por bombas e armas de fogo – como a origem remota dos traços psicóticos do filho.

Na série, ao seu tempo, há várias passagens protagonizadas pelos pais de Dahmer: o jovem menino aprendendo técnicas de taxidermia e exumação animal com seu pai, a pesca desportiva nos finais de semana (dois *hobbies* estereotipadamente masculinos), a tentativa de suicídio da mãe (!), sobre o qual pouco somos informados, o divórcio dos pais, as ordens dadas pelo pai de Dahmer, determinando a carreira do filho (o ingresso na Universidade Estadual de Ohio, o alistamento nas Forças Armadas) e a relação cordata (na aparência, respeitosa) que Dahmer mantinha com sua avó paterna.

Há, enfim, uma clara dimensão familiar em jogo. Pode-se afirmar que a série *estuda* os núcleos de uma *responsabilização difusa* (da família à escola, da polícia à mídia e à sociedade como um todo). Como se houvesse um *continuum* de responsabilizações.

Na HQ *Meu Amigo Dahmer*, Backderf comenta que o livro de Lionel Dahmer é um documento eficiente para revelar aquilo que o pai de Dahmer *não sabia* a respeito do filho. A visão de Backderf, exposta na HQ, é a visão de um amigo próximo de Dahmer, um amigo que compartilhava com ele, até certo ponto, as mesmas angústias adolescentes, os mesmos dramas de aceitação social, de aquisição de “popularidade” no ambiente tóxico do ensino médio nos Estados Unidos (como o cinema, em geral, adora nos mostrar, caricaturizando-o), a entrada na puberdade, o afloramento da libido, as primeiras sessões de consumo de drogas ilícitas, o alcoolismo, o péssimo desempenho escolar e as projeções de carreira. Backderf tem outro tipo de acesso à personalidade de Dahmer, aos conflitos que vivia e aos segredos que dissimulava no tocante aos pais. É um acesso construído na base da gaiatice, de um senso mínimo de respeito mútuo, da necessidade de cooperação e da camaradagem juvenil.

...

14

VIZINHOS COMO BIÓGRAFOS PÚBLICOS

Os vizinhos do apartamento 213, no condomínio Oxford Apartments, na esquina das ruas 924 North e 25th Street, onde Dahmer vivia, em Milwaukee, entre maio de 1990 e julho de 1991, merecem um tópico à parte. Eles ganham, na série, inegável protagonismo. Eles solucionam os crimes e, de certa forma, amparam a narrativa. Também se pode problematizá-los enquanto instância de vigilância pública informal, controle desinstitucionalizado, diluído nas franjas e no acaso das vivências cotidianas.

O sociólogo Erving Goffman ([1963] 1988), por exemplo, já falou sobre biografias públicas, construídas a partir das interações face-a-face, no processo de assimilação de alguém num dado entorno social. Somos conhecidos em nosso bairro. Vamos ao supermercado, à farmácia, ao cabeleireiro, à padaria e ao bar da esquina. Somos atendidos por pessoas que passam a nos conhecer, passam a nos acompanhar, pessoas com quem falamos uma vez ou outra, com quem trocamos comentários gentis (sobre o clima, sobre o custo de vida e a situação deplorável da política nacional, sobre os feitos esportivos do último final de semana). Assim, somos assimilados. Fazemos contato. Ganhamos uma biografia pública.

O que importa, sem formalizar demais nossa discussão, é enxergar os vizinhos enquanto “biógrafos públicos”. Teríamos condições de levantar inúmeras questões, enfim, na órbita do interacionismo

simbólico goffmaniano³⁰. Poderíamos falar sobre interações face-a-face, pactos interacionais e as fachadas (ou facetas) públicas de cada um de nós. Falar sobre sistemas públicos de controle das práticas desviantes. A ideia fundamental, no entanto, é destacar essa dimensão de uma contratualidade informal, vivida nos laços do dia a dia, numa suposta banalidade das micro-interações sociais. Há um policiamento implícito na ordem da sociabilidade.

A série é narrada por essa enunciação dispersa, por uma espécie de grande focalizador resultante da aglutinação de múltiplos olhares para Dahmer, uma convergência de atenções voltadas para ele: os familiares, a comunidade escolar, as autoridades (os empregadores, os professores, os policiais) e os vizinhos. Mas são olhares míopes. O foco atencional sempre vacila. Todos são vítimas (sofrem, em alguma medida) e todos contribuem para o *acontecimento-Dahmer*. São cúmplices involuntários, parcialmente negligentes. É na sombra dessa negligência coletiva, com suas parcialidades distribuídas, que Dahmer atua e se consolida como um agente do terror.

São os vizinhos que quebram o pacto implícito. Um detalhe: é Tracy Edwards, quando escapa, em 22 de julho de 1991, que cria as condições objetivas para que as suspeitas da vizinhança fossem averiguadas. Edwards é a explosão deflagradora de um contramovimento minoritário já em curso. Muito representativo é o final do primeiro episódio, com a personagem de Glenda Cleveland aos berros, repetindo a plenos pulmões, numa cena de tensão e pavor atroz, que já tinha avisado a polícia inúmeras outras vezes, que havia algo de errado com o cheiro que exalava daquele apartamento, que estranhava os sumiços que vinham acontecendo nas redondezas – eram tão bonitos os jovens negros desaparecidos! – e que eram dignos de averiguação os barulhos que escutava à noite: os gritos abafados, o impacto dos corpos esbarrando com força contra as paredes do apartamento 213 e o ruído de uma furadeira em rotação despertando no meio da madrugada.

30 Howard Becker, com as discussões que fez sobre desvio e conduta de risco, é outro autor que poderia ser aqui invocado. Quanto à Goffman, citamos basicamente os trechos "Biografia" e "Os outros como biógrafos", do livro *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* ([1963] 1988, p. 72-84).

15

SUPREMACIA BRANCA

Um dos focos evidentes da série é a questão étnico-racial, em toda a complexidade histórica que adquire nos EUA. Há uma crítica contundente ao modo como a polícia conduz o caso – de forma parcial e racialmente motivada. A dramatização da morte de Kone-rak Sinthasomphone, o menino do Laos, é bastante expressiva. Sinthasomphone é encontrado vagando nas cercanias do apartamento de Dahmer. Ele tem quatorze anos. Está visivelmente drogado. Está sangrando. As mulheres negras que o encontram, quase inconsciente, vagando como um zumbi, em aparente desespero, chamam a polícia. Elas são moradoras da região.

A polícia chega no momento em que o próprio Dahmer está retornando, trazendo latas de cerveja. Ao ouvir os envolvidos, a polícia dá maior crédito a Dahmer – um homem branco (!), de fala tranquila, na plenitude de seus trinta e um anos recém completos. Ele afirma ser namorado do jovem. Diz que o rapaz chegou há pouco ao país, que tem bebido demais nos últimos dias e que mal domina o idioma³¹. E quanto ao filete de sangue que lhe escorre pelo pescoço? O machucado que o menino ostenta decorre de uma queda acidental ocorrida momentos antes, Dahmer os convence. Não há razão para se preocupar, ele diz. Sob protestos – com razão, as vizinhas ficam indignadas –, a polícia auxilia na

31 A história da família Sinthasomphone, como a série exhibe, é particularmente trágica: em 1988, Somsack, irmão mais velho de Kone-rak, foi atraído por Dahmer. Ele foi drogado e molestado. Porém, conseguiu escapar. O que sucedeu com os dois irmãos permite associar as fantasias de tortura e subjugação sexual às fantasias políticas pós-coloniais.

recondução de Konerak ao apartamento. Os policiais vão embora. Dahmer bate à porta, agradecido. Konerak será morto nessa mesma noite³².

Quatro ou cinco vezes, pelo menos, ao longo dos dez episódios, fatos assemelhados irão se repetir. Não há padrão de conduta. A atuação policial varia conforme a cor da pele e os traços fenotípicos dos sujeitos envolvidos em cada ocorrência. Algo precisa ser feito. Num desses episódios, a filha de Glenda Cleveland, a vizinha de Dahmer, é autuada e conduzida à delegacia para prestar esclarecimentos por ter quebrado a máquina fotográfica de um jovem cidadão branco que fotografava, desde a calçada, sem necessidade alguma, a fachada do prédio, pelo simples prazer de possuir uma imagem do local exato onde os assassinatos ocorreram.

...

O racismo contra não-brancos é basilar na sociedade norte-americana. Cornel West (2017), um de seus principais críticos, descreve-nos um ambiente atravessado por uma violência sem controle e sem restrições, em especial contra os negros. Além disso, ele continua, haveria um sistemático ensinamento de autodesprezo através da violência psicológica, corroborada pelos poderes do Estado e por tipos difusos de coerção civil.

Por trás (ou junto) disso, há o intuito de controlar as mentes e efetivar a exploração do trabalho do povo negro, o que se faz há quase quatrocentos anos. Trata-se de um meio ambiente – onde Dahmer viveu – no qual a relação entre brancos e negros é agitada, vivida com grande tensão. Ou seja: em certos aspectos, Dahmer é um norte-americano típico.

32 Há discrepâncias entre o modo como o fato foi mostrado e o modo como teria, efetivamente, acontecido. Diz-se, num documentário sobre a carreira criminal de Dahmer, que Konerak teria sido encontrado, por duas jovens vizinhas, há algumas quadras do apartamento do qual havia fugido. Ele estaria circulando, em pânico, tarde da noite, pelas ruas do bairro. Não conseguia falar. As meninas teriam avisado Glenda Cleveland, que chama então a polícia. Cleveland residia nas proximidades, mas não era vizinha de porta de Dahmer. A vizinha de Dahmer se chamava Pamela Bass. Na série, ambas estão fusionadas numa única personagem.

Na compreensão de West (2017), produz-se um contumaz ataque à humanidade do cidadão negro. Plasmam-se, assim, uma ideologia e uma prática perversas – a supremacia branca –, que deixaram marcas duradouras, quase insuperáveis, em todos os âmbitos da vida norte-americana. O racismo se manifesta também nos constantes crimes contra reservas ameríndias, na discriminação contra latinos, *hispanohablantes*, e se faz presente ainda na convivência com os asiáticos, aos quais são atribuídos estereótipos raciais depreciativos (WEST, 2017).

Um regime democrático tem a função de impedir que sejam aplicados contra seus cidadãos poderes arbitrários, sejam forças do governo, sejam forças de instituições econômicas. Considerando-se esse critério, não há êxito, por parte da democracia norte-americana, no que tange ao tratamento dispensado aos não-brancos, aos negros, sobretudo, num período que vai de 1776 a 1965. Em 1991, a ocorrência Dahmer-Konerak, há pouco narrada, é uma alegoria convincente: reproduz, em microcosmo, uma ebulição social de séculos.

A partir de 1965, o país se tornou uma democracia multirracial, caracterizada por importantes avanços e, em contrapartida, por silêncios evidentes. Os Estados Unidos passaram por um progresso racial incontestável. Surgiu um amálgama colorido de profissionais de negócios. O mesmo se deu na área da educação, no mundo político, nos esportes e no movimento dos trabalhadores. Pessoas não-brancas conquistaram posições até então inacessíveis (WEST, 2017). A discriminação explícita foi enfrentada e compelida a se transformar numa forma tacanha e dissimulada de manifestação.

No entanto, o legado da supremacia branca permanece. Em várias ocasiões, expressa-se como negação de sua existência. O racismo está, por exemplo, no perfilamento racial, nas condenações ligadas ao consumo de drogas – os negros consomem 12% das substâncias ilegais, mas são submetidos a 70% das condenações. Somam-se a isso as execuções de pena de morte. E há questões menos evidentes, como as taxas de desemprego, os níveis de mortalidade infantil,

a possibilidade de acesso à educação especial e tratamentos contra a depressão (WEST, 2017).

O efeito mais imediato da experiência contemporânea de democracia racial é o crescimento da segmentação e da distância entre as classes sociais. Nesse cenário, contrapondo-se às conquistas alcançadas por uma classe média negra – contrapondo-se à materialização do progresso, à melhoria real das condições de vida –, acompanha-se a devastação das comunidades negras pobres e trabalhadoras.

...

Hooks (2019), outra autora concernente, comenta que os meios de comunicação e a cultura de massa se assumem (ou são assumidos, cada vez mais) como o terreno onde se expõe e se perpetua um ideal de prazer fundado no reconhecimento e na apreciação da diferença racial. A comodificação da *outridade* tem sido exitosa, ela ajuíza, em razão de propiciar um novo deleite, um deleite de maior intensidade, em comparação com as formas antigas, retrógradas e recalçadas do sentir.

Tabus culturais, no que toca à sexualidade e à economia do desejo, são transgredidos e tornados explícitos na mesma proporção em que as mídias emitem, à grande parte dos indivíduos, mensagens portadoras da diferença sócio-cultural, religiosa e racial. “A ‘verdadeira diversão’” – ela diz – “é trazer à tona todas aquelas fantasias e desejos inconscientes, ‘obscenos’, associados ao contato com o *outro*, incrustados na estrutura profunda secreta ([ou] nem tão secreta) da supremacia branca” (HOOKS, 2019, sp.).

O desejo pelo *outro*, no anseio do prazer, pode funcionar ou não enquanto intervenção crítica. Efetivando-se, coloca em marcha a subversão ao domínio racista. Estimula a resistência reflexiva. Celebrando-se o corpo como lugar de contestação, o prazer sexual reinventa o indivíduo, desfazendo ideias pré-concebidas de desejo, de controle e dominação coercitiva. As noções convencionais, no que diz respeito

à raça, ao gênero e à libido, submetem-se à exploração da cultura das *commodities* nos Estados Unidos. Vivemos, portanto, sob a promessa sedutora de que um encontro afetivo (ou um encontro de sexo casual) possa refrear a potência do *status quo*, essa máquina semiótica produtora de identidades estáticas, morte, ilusão e inércia.

16

GENTRIFICAÇÃO E VIGILÂNCIA EM MILWAUKEE

Há outro ponto a ser discutido: a associação mecânica produzida entre Dahmer e a cidade de Milwaukee, no Wisconsin. Poucos vínculos são tão sólidos. O caso redundou num processo de gentrificação, tamanha a gravidade e a repercussão pública que adquiriu. A paisagem urbana chega a ser afetada na medida em que o prédio onde a maioria dos assassinatos ocorreu – o condomínio Oxford Apartments – passa a ser alvo de uma ação restauradora por parte da prefeitura. Os políticos e os funcionários municipais se veem diante de um esforço dobrado: tanto de apagamento do fato – o esvaziamento da memória dos crimes do “canibal de Milwaukee” – quanto de recuperação, para si, da gestão positiva de um espaço depauperado da cidade. Uma espécie de limpeza simbólica de uma área habitacional concorrida é aprovada. Os moradores acabam realocados. O prédio é demolido.

Dahmer não só projeta – ainda que negativamente –, via cobertura jornalística (e, agora, outra vez, via Netflix), o nome da cidade, como altera o plano diretor da mesma. Afeta a ocupação concreta do espaço urbano, molda uma outra geografia – uma tenebrosa geografia imaginária da cidade de Milwaukee.

E há outra questão aparentada, um tanto quanto transversal: com a presença ostensiva de câmeras de vigilância nos espaços urbanos públicos e semipúblicos, os crimes teriam sido inibidos. É exasperante a

desenvoltura com que Dahmer circula sem deixar rastros, sem ser importunado, sem que registros de seus movimentos – no saguão de entrada do hotel Ambassador³³, por exemplo, na portaria de uma casa noturna ou saindo de uma loja de conveniências – tenham sido produzidos.

Hoje, trinta anos depois, no regime de visibilidade tecnoinformacional em que vivemos, diante de uma gama exponencial de licenças e autorizações digitais, os crimes se tornariam impraticáveis. Não aconteceriam, pelo menos, sem que esses indícios visíveis viessem denunciá-los quase imediatamente.

Outros casos de enorme repercussão midiática, como o caso de Elize Matsunaga, têm nas imagens captadas dentro de um elevador uma espécie de superevidenciação, uma pista dotada de alto teor referencial. É quase um emblema. Passa a ser o *point of view* (o POV) clássico das cenas de vigilância (e, por inclusão, das investigações criminais): o sujeito visto de cima, pelas costas, encapuzado, olhando para baixo (tenso e nervoso – podemos sentir na pele o que ele sente), dentro de uma “caixa” de aço inoxidável, de acionamento hidráulico, pronta para se movimentar, tão logo se indique o número do andar onde se deseja que ela pare, a porta se feche e o elevador se coloque, infalível, em movimento.

...

Catherine Zimmer (2015), em *Surveillance Cinema*, aprofunda as relações entre as tecnologias de vigilância, a história do cinema e a cultura visual contemporânea. Zimmer recupera inúmeras experiências e produtos fílmicos, dos primórdios do cinema até a produção contemporânea, mostrando-nos como certos *plots* narrativos (os chamados filmes “*caught in the act*”, “pegos no ato”) vieram se afirmando, em paralelo (e em auxílio) à consolidação de um ambiente cultural onde o controle visual sobre os corpos humanos, o voyeurismo e a vigilância, em confluência, dão a tônica.

33 Algumas agências oferecem um serviço de necroturismo. Providenciando as reservas com antecedência, é possível passar uma temporada no quarto 507, onde Jeffrey Dahmer espancou até a morte Steven Tuomi, sua segunda vítima.

17

UM MEMORIAL ÀS VÍTIMAS?

A série fala sobre a hipótese, ventilada à época, tão logo os crimes foram elucidados e o criminoso julgado, de construção de um memorial em homenagem às vítimas. Mas isso é louvável? A quem interessa? Dahmer deve ser lembrado ou esquecido? O tópico se conecta à reclamação dos familiares das vítimas, por ocasião do lançamento da série³⁴. Não esqueçamos que a própria série televisiva se torna, paradoxalmente, um documento à memória dos crimes – tanto das vítimas quanto daquele que as vitimou. Afinal de contas, não há como separá-los. Não há outra alternativa. Qual é, portanto, a monumentalidade que se pode aqui almejar?

Dahmer – Um Canibal Americano é um produto metalinguístico: encena uma crítica social aos problemas que ajuda a esgarçar. É um impasse recorrente nas disputas culturais (em específico na crítica à indústria cultural efetuada por produtos da própria indústria cultural – para colocarmos em termos frankfurtianos, tão recorrentes nos estudos de comunicação). A série subentende uma crítica da estruturação social – uma crítica de fundo moral, diga-se –, tendo seu alvo nos

34 Uma fotografia de Jeffrey Dahmer ocupou a capa da revista *Newsweek*, em fevereiro de 1992. Em agosto, no mesmo ano, foi a vez da *People Magazine* repercutir os fatos e o julgamento transcorrido em Milwaukee. As duas edições foram esgotadas rapidamente. Hoje, são itens de colecionador. À época, parentes das vítimas reclamaram do culto à imagem do assassino, visibilizada à exaustão, em detrimento das imagens e dos nomes das vítimas, submetidas a um processo de apagamento e desimportância equivalente, em termos simbólicos, a uma segunda morte. Tithcott (1997, p. 106) informa que, ao início do julgamento, o advogado de defesa de Jeffrey Dahmer solicitou que as vítimas fossem identificadas não por seus nomes verdadeiros completos, mas por números, sob o pretexto de “preservá-las”. A proposta foi rejeitada.

valores sociais que permitem a espetacularização e a monetarização da figura do assassino em série – tal como aparece nas cenas sobre o “espólio” de Dahmer e sobre seu fã-clube, nos últimos episódios –, sem deixar de tirar proveito e de pactuar com a mesma cartela de valores e a mesma dinâmica de sociabilidade, na chave da midiaticização e da cultura do espetáculo³⁵, que coloca sob suspeita. O fato de que tenha consciência crítica desse processo, como ganha evidência, a insere num patamar de maior complexidade, dando-lhe certa pertinência, um certo verniz de legitimidade.

Não se trata, no entanto, de um paradoxo que se possa resolver num piscar de olhos. Não se trata tampouco de suspeitarmos de sua lógica interna ou de apontarmos sua ausência de coerência. Não se trata de denunciá-la. A produção midiática, antes disso, como se não houvesse nada exterior a ela, parece se configurar como o campo onde suas próprias contradições, mais do que resolvidas, precisam ser expostas, cada vez mais e mais enfatizadas. De modo que, de tanta clareza, com tanta luminosidade produzida, tais incongruências possam ser aceitas como são.

É assim que *Dahmer – Um Canibal Americano* celebra a memória de Jeffrey Dahmer e seus crimes: colocando-se como parte do problema, uma peça-chave na engrenagem social que o provoca. E isso é apenas a ponta de um iceberg gigantesco.

35 “Espetáculo” é um conceito atribuído ao francês Guy Debord (1931-1994). Refere, fundamentalmente, a uma forma de contemplação passiva. Na publicidade e na televisão isso se manifestaria de modo muito mais nítido. O conceito está ligado às ideias de artificialismo, teatralização e encenação. É um sinônimo para “sociedade da imagem”. Nessa órbita, supõe-se um cálculo onde imagem + mercadoria + entretenimento são as variáveis centrais em jogo. Aponta, acima de tudo, à submissão de diversas dimensões da vida social (a política e a educação, por exemplo) a uma lógica invariante: o primado do capital-imagem (DEBORD, 2012). É uma teoria da comunicação de base marxista muito influente entre o final de 1960 e durante a década de 1970. Recebeu, no Brasil, uma sobrevida no início dos anos 2000.

18

RETÓRICAS DA VIOLÊNCIA AUDIOVISUAL

A série nos expõe a uma crueldade excepcional. Expõe as populações negra, homossexual e imigrante dos EUA a um evento traumático inegável, talvez o mais absurdo daquela década. Em razão disso, o caso Dahmer levanta uma discussão complexa a respeito de nossas memórias. Tal discussão não contempla apenas a utilização dos registros (memorialísticos) oficiais, mas também suas formas de representação nas mídias e nas artes. Isso nos leva a algumas perguntas-chave: quais os limites éticos – se é que existem – a considerar na representação das memórias de um caso como o de Jeffrey Dahmer? Seriam necessários pressupostos objetivos para que uma representação midiático-artística seja digna da memória das vítimas? Quando o estabelecimento de tais pressupostos (ou a tentativa de estabelecê-los) deixa de configurar uma preocupação genuína com a memória coletiva e se torna o desejo espúrio de uma imposição política? Será culturalmente pertinente que essas memórias sejam representadas nas mídias de massa, com todas as suas padronizações potencialmente nocivas – vide a relativização do caso e a fetichização do sofrimento?

Antes de progredir, há que se fazer uma ressalva: a violência tem sido representada nas artes há séculos. Com a mídia audiovisual não é diferente. Há filmes e séries que abordam a violência de casos totalmente fictícios. Há filmes e séries que tratam de casos reais utilizando-se de uma linguagem documental. Por fim, há filmes e séries

expondo violência real através de recursos e esquemas semióticos próprios da ficção. É o que ocorre aqui. É preciso, portanto, um modo de análise que reconheça tais distinções. Pouco importa se determinada obra se autodefine como “documentário” ou “ficção”. Os termos são invólucros de classificação, que dizem respeito, tão somente, à linguagem empregada. O fato de que seja uma obra de ficção não irá dispensá-la de um compromisso ético para com as pessoas que sofreram, direta ou indiretamente, com as ações do *serial killer* norte-americano, nem a coloca em pé de igualdade com outros filmes e séries que abordam a violência através de casos fictícios.

Ainda que se autointitule uma peça ficcional, *Dahmer – Um Canibal Americano* se utiliza dos nomes envolvidos no caso, além de documentos oficiais – como depoimentos policiais, registros telefônicos e gravações dos julgamentos. Parece então natural que tenha de responder a certo compromisso ético para com a memória das vítimas.

Para o cineasta austríaco Michael Haneke³⁶ (2010), discutir se a violência pode ou não ser representada nas telas é um debate um pouco sem sentido. Mais pertinente seria uma discussão sobre a forma dessas representações. Afinal, “a forma da representação determina o efeito de seu conteúdo” (HANEKE, 2010, p. 578). O austríaco aponta que a recepção da mídia audiovisual possui particularidades que exigem cuidado. Uma dessas particularidades seria a natureza anti-reflexiva do audiovisual, que resultaria numa recepção “narcotizada”.

Haneke compara a potencial recepção de uma ação violenta em dois tipos de imagem: a imagem em movimento – tendo como exemplo uma cena de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola – e a imagem fixa – recorrendo-se a *Guernica* (1937), conhecida pintura de Pablo Picasso. As duas obras retratam os horrores de um bombardeio, mas a forma de recepção tende a ser completamente distinta:

36 Dois filmes de Haneke, *Caché* (2005) e *O Vídeo de Benny* (1992), foram tratados por Catherine Zimmer (2015), no capítulo “Video surveillance, torture porn and zones of indistinction”, em *Surveillance Cinema*.

Olhando para *Guernica*, de Picasso, vemos o sofrimento das vítimas congelado para que possamos contemplá-lo por toda a eternidade. Em virtude do tempo concedido para tomar consciência e contemplar o sujeito representado, nosso caminho para a solidariedade com as vítimas é retratado sem empecilhos morais. Com a carnificina de *Apocalypse Now*, de Coppola, apoiada por “The Ride of the Valkyries”, de Wagner, estamos viajando no helicóptero, atirando nos vietnamitas que se espalham em pânico abaixo de nós, e fazemos isso sem culpa, porque nós – pelo menos no momento da ação – não nos conscientizamos desse papel (HANEKE, 2010, p. 576).

Dessa forma, a imagem fixa tende a gerar solidariedade com as vítimas. Enquanto a imagem em movimento tende a colocar o espectador na posição do agressor. Por esse motivo, diante de filmes e séries que retratam casos de violência, nossa tendência é mostrar mais empatia com o criminoso. O fato de “não nos darmos conta” de que estamos nos colocando no lugar de quem comete as atrocidades, em detrimento das vítimas, seria a base da noção de “cumplicidade sem culpa” gerada por filmes e séries.

Haneke identifica três premissas dramáticas utilizadas pela indústria audiovisual a fim de tornar a representação da violência não apenas palpável, mas também passível de comercialização. Ao menos uma delas precisaria ser atendida para alcançar uma larga audiência. Seriam elas: 1) o desengajamento da situação produtora da violência em relação à situação de vida imediata do espectador – isto é, gerar distanciamento, uma posição de conforto para que a identificação com a situação violenta seja atenuada; 2) a intensificação dos problemas nas condições de vida do praticante do ato violento, o que permite ao espectador aprovar o ato de violência como “libertador”, pois “era a única solução possível” ou “as condições lhe deram o direito de agir assim”, relativizando-se a responsabilidade do criminoso e gerando compaixão em relação a ele; 3) a incorporação da ação num clima de comédia e/ou sátira, capaz de atenuar o impacto da violência praticada e permitir ao espectador divertir-se enquanto acompanha os crimes.

Uma rápida reflexão sobre *Dahmer – Um Canibal Americano* é capaz de revelar indícios dessas três premissas dramatúrgicas. Mas há outros dois fatores não mencionados. Quais são eles?

Primeiro: a utilização de elementos daquele subgênero que trata de crimes “malfeitos”, que explora a “adrenalina” no momento das tentativas atabalhoadas de acobertar os crimes, algo que faz com que o espectador – novamente: “sem se dar conta” – torça para que o criminoso consiga se livrar das provas, consiga sair dos apuros em que se meteu. Esse subgênero é chamado de *comédia de erros*. Em *Dahmer – Um Canibal Americano*, vemos uma variação disso, uma espécie de *thriller de erros*.

Segundo: a série (alimenta e) se vale de uma tradição muito estabelecida de protagonistas criminosos na dramaturgia audiovisual norte-americana. De *The Sopranos*, passando por *Mad Men*, *Breaking Bad* e outras, há uma longa lista de narrativas nessa categoria. Existem, porém, duas diferenças principais: primeiramente, os crimes cometidos por Jeffrey Dahmer não possuem as motivações financeiras e/ou de obtenção de *status* social que, em geral, moviam personagens como Tony Soprano e Walter White; em segundo lugar, *Dahmer – Um Canibal Americano* se baseia num caso real, ao contrário das demais.

Mas o que motiva e que implicações têm essas alterações?

Thomas Elsaesser (1996), em seu estudo sobre a representação das memórias históricas no cinema, nos ajuda a compreendê-lo. Para o teórico alemão, as obras audiovisuais, ao representarem uma época do passado, nos falam muito mais sobre o momento no qual são produzidas. O que enxergamos ali não é o momento histórico (anterior, distante e ultrapassado) ao qual se propôs retornar. O que vemos é o nosso presente. Mais do que isso, essas obras irrompem com o papel (subentendido) de responder a demandas do tempo em que são criadas. São demandas de cunho cultural, político ou econômico, para as quais ainda falta lastro histórico, faltam as condições políticas objetivas para se firmarem, para serem reconhecidas enquanto tais, em sua pujança, como expressão de nossa contemporaneidade.

Um dos exemplos abordados por Elsaesser é o do filme *Cabaret*, de Bob Fosse, lançado em 1972. O filme se passa na Alemanha, na década de 1930, e descreve a proliferação do nazismo. O tema, na verdade, é a liberação sexual como forma de autoafirmação pessoal, em conjugação com diversos atos de transgressão cultural. São questões muito caras à década de 1970, período em que o filme foi produzido, mas que, naquele momento, “[...] talvez precisassem se articular no contexto de um [outro] mundo referencial – a Alemanha dos anos 1930 – que conotava, ele próprio, transgressão, perigo e ambiguidade” (ELSAESSER, 1996, p. 152). O filme fala de uma época representando outra.

Quais seriam, então, as demandas às quais a representação da memória do caso Dahmer responderia, *neste momento*, em *nosso* período histórico? Voltando a Haneke (2010), o cineasta observa como o advento da televisão e sua subsequente exploração da violência de crimes reais alterou o potencial de impacto da violência ficcional. A proliferação de programas que exploram crimes violentos, ocorridos no cotidiano, formou uma audiência acostumada a consumir regularmente aquilo que acontece de mais terrível em nossa sociedade. Recentemente, com a difusão em massa da Internet e dos *smartphones*, a velocidade com que as imagens de violência são disseminadas faz com que sua representação ficcional seja cada vez menos impressionante (menos desestabilizadora, para nós) do que antes.

Dessa forma, teria *Dahmer – Um Canibal Americano* surgido como resposta da ficção ao crescente apelo da população pela midiaticização da violência? Uma resposta que atenderia às demandas 1) tanto de uma sociedade sedenta por uma violência ficcional que seja capaz de impressioná-la, no mesmo nível em que a violência compartilhada pelas redes sociais a impressiona, 2) quanto de uma indústria audiovisual desesperada por um produto que seja capaz de competir com a violência midiaticizada via televisão aberta e via Internet?

Pode-se apostar que sim.

19

INTERSECCIONALIDADE E CONVENIÊNCIAS IDENTITÁRIAS

O tema da interseccionalidade ganha destaque incontestável no episódio seis, cujo título é “Silenciado”. Ajuda a caracterizar um dos personagens: Tony Hughes, um homem negro, gay, com deficiência auditiva. Sobre ele recaem múltiplas formas de estigmatização. O episódio é um resumo de sua biografia. Ele tem sua família estável, sua turma de amigos, sai para dançar, busca um emprego, entra na universidade, faz planos. Até o momento em que conhece Dahmer e ambos se envolvem afetivamente.

A perspectiva interseccional dá “instrumentalidade teórico-metodológica” para realçar a “inseparabilidade estrutural do racismo, do capitalismo e do cisheteropatriarcado”, escreve Carla Akotirene (2019, p. 14). Flagra a interação simultânea de “distintas avenidas identitárias”, sem priorizar um único eixo de opressão (micro)política³⁷. Tal perspectiva rende como chave de leitura para toda a série, visto que abarca toda a trama, marcando-a indelevelmente. O próprio Dahmer é uma expressão contraditória de interseccionalidade.

...

37 ““Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa”: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva”, de Jasbir Puar (2013), é uma importante referência de apoio. A autora faz considerações críticas sobre o conceito de interseccionalidade, examinando suas origens, suas limitações, propondo cotejamentos e avanços conceituais.

Sobre isso, aliás, há um artigo de Ian Barnard (2000) que trata da racialização da sexualidade e da sexualização da racialidade de Dahmer. Uma das grandes dificuldades impostas pelo caso – e isso se tornou evidente tanto na cobertura midiática quanto nos discursos públicos que se seguiram – foi a dissociação estabelecida entre raça e sexualidade. Dahmer se tornou um signifiante aberto, ambíguo, prestando-se à manipulação daqueles que pretendiam enfatizar, circunstancialmente, ora sua branquitude, ora sua homossexualidade (BARNARD, 2000).

Para uns – sustenta Barnard (2000), a quem parafraseamos³⁸ –, era conveniente identificá-lo como um assassino branco, omitindo-se sua orientação sexual, mantendo-o atrelado a uma identificação genérica (ou sobredeterminante) de um sujeito caucasiano, de classe média, com bom nível de formação escolar. A própria comunidade gay rejeitou chamá-lo de “*serial killer gay*”, com o receio de difamar um segmento social inteiro. Para outros, narrá-lo através da ênfase na sexualidade, no detalhamento das mortes através desse gatilho – como ocorrências criminais intrínsecas à vivência dos *night clubs* mal afamados de Milwaukee – serviria para encobrir o racismo estrutural e as fortíssimas tensões raciais no contexto social em que os crimes ocorreram (BARNARD, 2000).

A devassa do apartamento de Dahmer – convertido numa cápsula mortuária, num parque tanatológico infestado pelo odor de incenso e carne putrefata – conduziu a uma comoção pública descomunal. Um misto de incredulidade, terror e vergonha incalculáveis produziu o “apagamento” de sua homossexualidade. Conduziu também a um esquecimento estratégico de sua branquitude. Homofóbicos raivosos e militantes anti-homofóbicos esqueceram-se de sua condição de homem branco, diz Ian Barnard (2000). Racistas e militantes

38 O artigo citado se intitula “The racialization of sexuality. The queer case of Jeffrey Dahmer”. Tivemos a oportunidade de traduzi-lo na íntegra. Neste trecho, ao parafraseá-lo, estamos operando entre a tradução, a citação literal, a edição por desvio redacional e a apropriação sintética de suas ideias principais. Que o leitor então compreenda que o sistema de citações autor-data, em razão da necessidade de fluência da leitura e da melhor apresentação diagramática, se encontra, neste trecho, relativizado. As ideias aqui constantes são as ideias de Barnard (2000), a quem remetemos.

anti-racistas esqueceram-se de sua orientação sexual. Todos eles se esqueceram de compreender raça e sexualidade como inextricavelmente implicadas, como instâncias de composição de identidades subjetivas que não podem ser destacadas ou examinadas como se fossem independentes (BARNARD, 2000).

A própria subjetividade sexual racializada daqueles que ele matou também foi diluída. Os comentários correntes se recusaram, em geral, a enfrentar a questão como uma questão de *desejo inter-racial*. Dahmer teria autorizado, perante o público, a realização de certos “deslocamentos fóbicos”, avalia Barnard (2000), onde cada segmento social salienta a lâmina identitária que mais lhe implica, que mais lhe toca discutir, sem perceber a coexistência de várias identificações subjetivas em ato, num convívio tenso e alvoroçado.

Quais as relações entre hostilidade político-racial e atração sexual? Quando Dahmer afirma não ter motivações raciais e apresenta apenas o desejo sexual como sua motivação última, ele está sendo sincero ou está apenas evitando assumir-se como racista, resguardando-se no senso comum politicamente correto? O reconhecimento do desejo, por si só, anula o reconhecimento inconsciente do racismo (mesmo o racismo estrutural no qual ele se formou, no qual se ambientou desde a infância)? Um homem negro politizado a ponto de odiar os homens brancos, pode ainda sentir atração sexual por eles? São questões que Barnard se coloca, aguda e oportunamente. A última pergunta, aliás, têm em mente os relatos deixados pelos amigos de Curtis Straughter, surpresos em vê-lo incluído na lista das vítimas fatais de Jeffrey Dahmer (BARNARD, 2000).

...

A cobertura midiática, para Barnard (2000, p. 69), teria mergulhado numa complexa lógica de homofobia, ao mesmo tempo em que negava ativamente quaisquer intenções e efeitos homofóbicos. As referências iniciais aos assassinatos de Dahmer como “*homossexual*

overkill”, por parte de funcionários públicos e da grande imprensa da região, foram vigorosamente rechaçadas por ativistas lésbicas e gays. Para eles, as ações de Dahmer não eram mais representativamente homossexuais do que os assassinatos de um *serial killer* heterossexual seriam. A expressão “*homossexual overkill*” – algo como “matança homossexual” – estaria, assim, “naturalizando a heterossexualidade e patologizando a homossexualidade” (BARNARD, 2000, p. 70). Na verdade, a mídia se preocupou tanto em não parecer homofóbica que todas as referências à orientação sexual de Dahmer desapareceram, foram expurgadas da maior parte da cobertura. A homossexualidade de Dahmer quase não foi mencionada em seu julgamento.

Essa orientação implícita foi bem recebida por aqueles que defendiam uma política liberal de assimilação, diz Barnard (2000). Mas se a orientação sexual de Dahmer convinha não ser mencionada, tampouco a homofobia institucional conviria sê-lo. A oclusão da homossexualidade de Dahmer contribuiu, portanto, para obscurecer a identificação crítica da homofobia social em geral e, especificamente, da homofobia externa e internalizável que pode ter dado lastro à homofobia (velada, inconsciente ou reprimida) de Dahmer, bem como sustentado seu desenvolvimento enquanto *serial killer*. Apagam-se também os possíveis efeitos da homofobia nos homens que Dahmer matou e a possibilidade de que a homofobia estrutural possa tê-los tornado mais acessíveis, presas fáceis, ao alcance desimpedido de um assassino voluntarioso (BARNARD, 2000).

“Com a homossexualidade interdita”, Barnard (2000, p. 71) prossegue, “Dahmer poderia ser ‘narrado’ como um monstro indesculpável e a sociedade ao seu redor escaparia de ser implicada em seus crimes”. O hábito de parcializar a identidade ou de atribuir aos indivíduos identidades raciais, de gênero e sexuais separadas, ou destacáveis, isoladas umas das outras, por sua vez, torna impossível falar de Dahmer, complexa e simultaneamente, como branco, masculino e gay – ou falar daqueles que ele assassinou como homens gays de cor, racializados

(BARNARD, 2000). Faz com que esqueçamos que Tony Hughes era alguém que possuía grave deficiência auditiva, por exemplo.

Há evidências que sugerem que Dahmer não era tão indiferente às questões de raça, como ele afirmava ser. A própria homossexualidade – alguns episódios deixam isso bem claro – era explorada para encobrir os crimes. Há nisso um senso de estratégia? O manejo de uma conveniência?

Repassemos o acontecido com Konerak Sinthasomphone. Dahmer invoca os direitos civis e a lógica liberal da identidade gay para perseverar em seus objetivos de celerado doentio. Barnard descreve um quadro de grande complexidade. “Podemos argumentar que os policiais agiram por impulsos racistas e homofóbicos”, ele diz (BARNARD, 2000, p. 74). Mas o contrário também é verdadeiro.

Podemos igualmente argumentar que eles agiram por impulsos anti-racistas e anti-homofóbicos. Sim, eles podem ter descartado a preocupação dos vizinhos [de Dahmer] porque eles não eram brancos. Sim, eles podem ter sentido menos compaixão por Sinthasomphone porque ele era laosiano e aparentemente gay. E, sim, eles podem ter suspeitado que nada estava errado porque presumiram, ignorantemente, que os relacionamentos entre homens gays são tipicamente violentos e degradantes. No entanto, eles também podem ter sentido uma pressão para honrar relacionamentos inter-raciais, para honrar relacionamentos gays, para não assumir que uma relação sexual entre dois homens era criminosa ou imoral ou mesmo para não (...) interferir numa ordem de conduta sexual que era estranha ou talvez ofensiva para eles (BARNARD, 2000, p. 74).

...

E há outros nós a desatar. O caso Dahmer precisa ser visto no quadro mais amplo de violência contra a comunidade gay nos EUA. Qual era o tipo de exposição verificada naquele contexto concreto? As vítimas de Dahmer são homossexuais negros, numa região empobrecida do Wisconsin. Eles estão, assim posicionados, mais vulneráveis?

A AIDS, nesse cenário, é um inegável pano de fundo histórico. É como se houvesse um contraponto sendo feito, embora não explicitado: Dahmer e o HIV. Como cruzar tais riscos, dentre outros? Isso repercute a discussão sobre *vida nua*, como veremos logo à frente. Narrativamente, como esse contraponto é trabalhado? É apenas um marcador histórico? Ou serve também para caracterizar uma comunidade, agregar fatores de risco às precárias condições de vida de que se dispunha?

20

A EROTIZAÇÃO DO SERIAL KILLER

O termo “*nerd*” foi dicionarizado, no Brasil, em 2010. Designa uma identidade cultural e um conjunto de práticas de consumo da cultura. Às vezes, é equiparado à *geek*, mais frequente na cultura anglófona-estadunidense. Às vezes, é usado em conotação pejorativa, como sinônimo de “bobo”, “estranho” ou “desajeitado”. Às vezes, é usado restritivamente, no domínio das novidades tecnológicas. “A cultura *nerd* envolve, assim” – como diz Christian Gonzatti (2022) –,

(...) mídias, plataformas midiáticas e gêneros ficcionais; brinquedos (principalmente *action figures*); jogos de videogame (geralmente de *consoles* da Sony – os *Playstation* –, da Nintendo, da Microsoft – os *X-Box* –, e de computador); RPGs (sigla para *role-playing game*, um tipo de jogo em que os jogadores assumem papéis de personagens e criam narrativas de maneira colaborativa); o colecionismo, através da coleção de objetos como bonecos, figuras, livros, jogos, HQs; desenhos animados (*cartoons* e *animes* – embora *animes* tenham mais relação com *otakus*); ciência (mais recorrentemente a ciência mais hegemônica, como física e astronomia) e tecnologia; clássicos da literatura *nerd* (sagas fantásticas e ficção científica); datas comemorativas e eventos *nerds*; *fandoms* e suas práticas, como a construção de teorias, a busca por *spoilers*, os *cosplays*, etc; referências *nerd* (como a frase ‘*may the force be with you*’, de *Star Wars*); personagens *nerd* na ficção e fora dela; super-heróis (GONZATTI, 2022, p. 58-59).

Jeffrey Dahmer é um *nerd*. Além disso, um leve acento *nerd* cruza toda a narrativa, insinuando-se na menção aos filmes *Guerra nas Estrelas* (1977) e *O Exorcista III* (1990), na indumentária discreta e no realce dado aos óculos do protagonista.

Os corpos das vítimas, sobretudo as corporalidades negras e latinas, embora possuam marcadores étnico-raciais estigmatizantes, são representados, *dentro* da série, aderidos ao perfil mais ou menos estável de virilidade masculina: homens bonitos apostando no delinear do corpo como aquisição dos signos do macho viril. Em acréscimo, chama a atenção uma cultura *fitness*, uma cultura do treino, do *jogging*, evidente nas cenas de exibicionismo, halterofilia e exercícios físicos, como vemos no terceiro episódio³⁹. Dahmer deseja um bom corpo, deseja exibir-se. As relações sexuais com suas vítimas são uma exponenciação alucinada desse desejo.

Quando se encontram, em especial nas cenas da boate gay, tais corpos encenam uma sexualização impregnada de suor, firmada através da troca de olhares, dos abraços durante a dança, dos risos de plenitude ou insinuação – signos imbatíveis da estruturalidade do flerte. Assim, reconhecemos a máscara da personagem do gay reprimido, mas também a de um caçador – o que retoma cenas da juventude, às quais teremos acesso, em que Dahmer vê a sexualidade tolhida pela ânsia intromissiva e desajeitadamente fraterna de seu pai, descarregando-a, logo em seguida, na atividade taxidérmica.

A caçada de Dahmer não é jogo – é bom notar – porque, ao drogar suas vítimas, ele destrói qualquer reciprocidade possível e qualquer adesão voluntária a regras consensuadas, embora, às vezes, esteja colocado, ou se veja colocado, ele próprio, no lugar da caça, na iminência de ser apanhado e/ou descoberto pela polícia, pelos vizinhos, pela avó ou pelo dono de uma sauna. Não há, para Dahmer, uma preocupação em manter as aparências sociais, esconder sua homossexualidade ou tampouco as suspeitas de que seja um aliciador, um abusador de menores ou mesmo um assassino.

39 É no terceiro episódio, intitulado “Fazer o Dahmer”, que inicia a carreira do *serial killer*. As práticas de treinamento físico, cabe reparar, são práticas seriais, de realização de exercícios corporais repetitivos, distribuídos em módulos, definidos conforme sua funcionalidade, sua dificuldade e sua intensidade. Nesses módulos se amalgamam as necessidades de progressão e resultado, dosagem e esforço (VIGARELLO, 2008). Uma inusitada aproximação entre fisiculturismo e assassinato é a série *Sally*. *Fisiculturismo e assassinato*, incluída no catálogo da Netflix desde novembro de 2022.

O que se percebe na série idealizada por Ryan Murphy é uma pornograficação da cultura da morte. Mais do que deixar tudo transparente ou explícito, a série hibridiza interesses subjacentes, inconfessáveis: a erotização em ver a morte de alguém, a erotização dos *serial killers*, a pornoerotização homossexual e um leque inimaginável de parafilias – em suma: uma erotização generalizada, menos impactante por sua natureza de mercadoria visual do que por estabelecer a convergência das mais diversas formas de prazer, sejam elas socialmente aceitas ou não.

A pornografia gay masculina sofre mais resistência social do que a pornografia gay feminina, pois o sexo entre mulheres está muito mais fetichizado em nosso imaginário social. Mora na fabulação de homens e mulheres heterossexuais. É a partir da marginalização da homossexualidade que os sujeitos homossexuais se vinculam à contracultura e aos esquemas semióticos usados pelas Forças Armadas e pelo nazismo – o fetichismo com uniformes, peças e vestimentas de couro (MOWLABOCUS, 2018).

Conhecemos baladas, saunas, pontos de prostituição, o exército e o hospital. A série reconstrói o perfil de Dahmer mergulhando-o nas pornotopias da homossexualidade gay masculina dos anos 1980 e 1990. As pornotopias, como diz Paul Beatriz Preciado (2020, p. 128) – e como veremos, algumas páginas à frente –, “[...] emergem num contexto histórico preciso, ativando metáforas, lugares e relações econômicas preexistentes, mas singularizadas por tecnologias do corpo e da representação que vão mudando”, o tempo todo. Logo, é numa dada geografia simbólica da cidade de Milwaukee que a personagem realiza sua caçada (mítica, erótica, criminal e transcendente), arquitetando maneiras de abordar suas vítimas. E são abordagens muito diferentes das caçadas contemporâneas, pois os locais presenciais de encontro entre homossexuais hoje disputam preferência com aplicativos como Grindr, Hornet, Scruff e Tinder, utilizados para gerenciar relacionamentos amorosos, práticas sexuais e oferta de prostituição ao público gay masculino (BRENNAN, 2017).

Em Curitiba, em 29 de março de 2021, José Tiago Correia Soroka foi preso pelo assassinato de três homossexuais paranaenses. Ele utilizava o aplicativo Grindr para escolher, aproximar-se e adentrar os apartamentos de suas vítimas⁴⁰. Os hábitos sexuais de Dahmer, por sua vez, são resultado das condições de produção medial de seu tempo. Muito mais do que uma câmera Polaroid para atrair alguém, sublinhe-se como relevante o discurso (evasivo, aparentemente singelo, lúdico e amistoso) de “tirar algumas fotos” – “nada estranho”, “*nothing weird, though*”, ele diz –, endereçando-se àqueles que queriam dinheiro, tão somente, ou àqueles que alimentavam expectativas de uma glamourosa e bem-sucedida carreira de modelo.

Em 1986, no livro *Compulsive Killers*, Elliot Leyton observou que:

(...) o assassino múltiplo [da era] pré-industrial era um aristocrata que atacava camponeses; que a era industrial produziu um novo tipo de assassino, mais comumente um novo burguês que atacava prostitutas, meninos de rua e empregadas domésticas; e que, na era industrial madura, ele é mais frequentemente um burguês fracassado que persegue universitárias e outras figuras da classe média (LEYTON, 1986, p. 269).

Estamos de acordo: um assassino em série é sempre o produto fiel de seu tempo histórico. Não seria diferente numa sociedade hipermediatizada, onde toda ação se torna impulso digital passível de conversão tecnofinanceira. Se estivesse entre nós, Dahmer teria um perfil no Grindr⁴¹. Ele seria auxiliado pelos filtros de busca.

40 Ver AZEVEDO, Francielly; LARA, Guilherme; TORQUATO, Rafael. Acusado de roubar e matar homossexuais em Curitiba é condenado a 104 anos de prisão. *Banda B*, Curitiba, 14 jul. 2022. Disponível em: <https://www.bandab.com.br/seguranca/acusado-de-roubar-e-matar-homossexuais-em-curitiba-e-condenado-a-104-anos-de-prisao/> Acesso em: 5 nov. 2011.

41 “Grinder” é o título de uma canção da banda inglesa de heavy metal Judas Priest. É parte do álbum *British Steel*, de 1980. A letra diz: “Moedor / Procurando carne / Moedor / Quer comer você”. É importante memorizar esse verso.

21

VIDA NUA

Mesmo um telespectador desatento poderá se impressionar com a disponibilidade existencial das vítimas de Jeffrey Dahmer. Espanta a facilidade com que são atraídas para os aposentos daquele que se revelará, por fim, seu algoz. Quase invariavelmente, elas estão atiradas ao mundo, em desamparo, em situações de extrema vulnerabilidade. Ninguém está por elas. Não há redes de proteção. Ninguém irá lhes socorrer. A *vida nua*, uma concepção sobre a qual Giorgio Agamben (2010, 2015) tem refletido, em diversos livros, é essa disposição para a vida desinstitucionalizada, sem garantias, alheia ao Estado (ou transcorrendo *por baixo* dele, num circuito precário e micrológico, infinitesimal).

Para Agamben, a história do Ocidente se confunde com a história da *vida nua*: a história de como as vidas, individual e coletivamente, são expostas, pelo Poder, à morte. A *vida nua*, diz o filósofo italiano, é a vida do *homo sacer*, o homem sagrado. O *homo sacer* é uma figura do direito romano antigo. Ele não está sujeito nem às Leis dos homens, nem às Leis de Deus. Uma criança nasce de uma gravidez indesejada, por exemplo. Ela foi concebida num estupro. A mãe não a quer. O pai é desconhecido (ou sumiu, para todo o sempre). O Estado, contudo, a obriga a nascer. No ato do nascimento, ela se torna sagrada. Torna-se um *homo sacer*. É a própria materialização da *vida nua*. É uma pessoa abandonada.

Mas ela está incluída ou excluída da ordem política? Agamben chama isso de “inclusão excludente”. É o caso de alguém que só é aceito como “banido”. É um proscrito. Sem direitos políticos ou

identidade social – sem carteira de identidade, sem documento nenhum –, só lhe cabe existir como um tipo de monstruosidade, uma entidade perdida e indefinida, entre o animal e o humano.

É isso o que acontece com as vítimas de Dahmer. Suas vidas, mais do que outras vidas, estão para a morte, visceralmente suscetíveis àquilo que possa lhes ocorrer. Para Dahmer, insistimos, trata-se de ter a posse absoluta, retirar a agência e a volição dos homens que escolhe. E os direitos dos escolhidos – no desenlace pragmático da escolha – estão todos confiscados. Eles serão tratados como “sub-humanos”, sem respeito, sem cordialidade, sem comiseração.

...

Giorgio Agamben constitui um dos principais eixos teóricos adotados no livro *The Culture of Death*, do filósofo inglês Benjamin Noys (2005). Noys trata de averiguar não as representações da morte em circulação em nossa cultura, mas os sentidos temporais associados à ela. Por exemplo: é possível entendê-la com foco exclusivo na linha tênue que a separa da vida? Em outras palavras: em que *momento exato* a morte ocorre? Quem arbitra? Que disciplinas são chamadas a atuar nessa transição? Quando um corpo é dado como morto? Quando o pulmão não funciona mais? Quando a morte cerebral é detectada? Quando cessam os batimentos cardíacos? Qual desses órgãos têm prioridade ou é mais determinante na aferição técnica da morte?

Mesmo sob a custódia e o gerenciamento das ciências médicas, são definições fundamentalmente políticas, diz Noys. Ocupam um espaço de disputas epistemológicas. Para destrinchá-lo, o autor recorre ao conceito de *vida nua*, extraído de Agamben. Nossos corpos estão, mais do que nunca, expostos à morte e submetidos ao poder. Somos todos *homo sacer*, ele diz. Essa é uma das máximas do livro. É um de seus principais bordões.

E há diversos outros pontos pertinentes. Um deles é a distinção estabelecida entre *ars moriendi* e *mors improvisa*. A última – *mors improvisa*⁴² – é a morte súbita, inesperada e surpreendente. É morte violenta, geralmente. A primeira se refere à “arte de morrer”⁴³: preparar-se para a morte digna, sem sustos ou sofrimento, no regaço da família.

Outra contribuição importante trazida por Noys, dentre tantas, é a percepção de que enfrentamos hoje novas ameaças e novas formas de exposição à morte: os campos de concentração, a guerra nuclear, um conjunto de novas epidemias e novos padecimentos psíquicos.

Em *The Culture of Death*, no entanto, o autor (NOYS, 2005) elenca problemas nas formulações de Agamben. E quais seriam? Para ele, Agamben 1) não teria base em evidências históricas suficientes e seria seletivo demais nas demonstrações comprobatórias que dá; 2) a narrativa sobre a *vida nua* seria muito limpa, coerente e linear em excesso, muito estruturada, em comparação com a história social da morte; 3) ao focar apenas na cultura ocidental, Agamben se torna etnocêntrico; 4) a biopolítica, tal como Agamben a supõe, não vê diferenças relevantes entre regimes democráticos ou totalitários.

Ou seja: aceitando-se os pontos criticáveis, sopesando-os, a discussão de Agamben, feita originalmente na via da filosofia política, da teologia e da filosofia jurídica, se encarnaria aqui de outro modo, a partir de casos empíricos mais marcados, ganhando assim tonalizações sócio-antropológicas que podem hoje nos ser úteis. Podem funcionar, sobretudo, como instrumentos para pensarmos o impensável que Jeffrey Dahmer representa.

42 *Mors improvisa* aparece também como *mors repentina*. São expressões do latim medieval. Para Norman Mailer (1957), é o modo mais comum de morrer no mundo moderno.

43 *Ars moriendi* é uma expressão latina. É o título de um documento cristão sem autoria definida colocado em circulação no início do século XV (SANTOS e SONAGLIO, 2017).

22

TEORIA GERAL DA CAÇADA HUMANA

Dahmer saía para caçar. Eram caçadas noturnas. Ele frequentava bares, *pubs*, saunas e *night clubs*. Atuava entre a First e a Second Street, o epicentro da cena gay de Milwaukee entre as décadas de 1980 e 1990. Tornara-se um *habitué* de casas como La Cage, 219 Club e Park Avenue. Ali encontrava seus parceiros. Era seu campo de caça. Reproduzia-se, assim, literalmente, a dialética da caça e do caçador. Dahmer buscava uma presa para o abate. Iria comê-la. Sem metáforas. Ele fala sobre isso. E é impossível ser mais direto. “Posso ouvir seu coração?”, ele pergunta a um dos jovens que capturou. “Quero ouvir seu coração... porque eu vou comê-lo”, ele sussurra, enquanto descansa o rosto sobre o torso dele, apalpando o contorno bem definido de seus músculos, numa antevisão do horror, num frêmito de pura excitação. É a história da caçada humana que se vê, outra vez, encenada.

No documentário *A Mente de um Monstro: Jeffrey Dahmer, o canibal* (2020), dirigido por Chris Holt, é o próprio Dahmer quem comenta: “Caçar, por si só, era empolgante” – ele descreve –: “não saber quem eu conheceria, se seriam [homens] bonitos, o quanto ia ser divertido... Matar era um meio para um fim... Eu só queria ter a pessoa sob meu total controle, sem ter que considerar seus desejos e poder mantê-la [comigo] pelo tempo que eu quisesse. E não me arrependo. Isso é que é curioso”.

O tema da caçada humana, além de recorrente na história e no cinema – *Zaroff, o Caçador de Vidas* (1932), *Onde os Fracos não Têm Vez* (2008), *A Caça* (2012) e *A Caçada* (2020) exemplificam bastante bem –, remete, ainda que indiretamente, às figuras do fugitivo, do migrante ou do refugiado. Uma sociologia ampla da modernidade não terá mérito nem se completará sem caracterizar essas figuras, sem concebê-los como personagens conceituais ou operadores epistêmicos. O fugitivo modeliza uma *subjetividade política* essencial. Fuga e captura são gestos de resistência e afirmação de poder, respectivamente. Falam sobre os tentáculos do Estado, sobre suas condições de domínio, sobre o modo como exerce ou pode exercer, sobre nós, a violência.

E é isso que se encontra em causa também para Dahmer, num plano mórbido, psicótico e hipersubjetivizado.

Em 2010, Grégoire Chamayou escreveu *Les Chasses à l'Homme. Histoire et philosophie du pouvoir cynégétique* (ou, em português, *A Caçada Humana. História e filosofia do poder cinegético*). O livro propôs ensaiar uma filosofia política da caçada. Precisou, para tanto, atravessar disciplinas diversas, combinando-as, tirando-lhes o maior proveito possível: teoria da guerra, filosofia do direito penal, história do cristianismo, estudos sobre colonialismo e direito internacional. Foi esse mesmo arranjo de conhecimentos que levou o autor, em 2013, a formular sua teoria geral do *drone* (CHAMAYOU, 2015). E não deixa de ser curioso que nos sirva agora para pensar, numa equiparação cautelosa, acanhadamente metafórica, as ações desmedidas de Jeffrey Dahmer.

A história da caçada humana, adverte Chamayou (2012, p. 8), se escreve a partir da história das técnicas de perseguição e captura – uma arqueologia dos tempos profundos do conhecimento militar – mas também através da investigação dos procedimentos de exclusão, das linhas divisórias traçadas numa dada comunidade humana para decidir quem pode ou não pode ser potencialmente caçado.

A dominação total – algo que se colocava entre os objetivos conscientes de Dahmer, em suas aventuras sexuais – é inseparável da *animalização* total, da redução da humanidade à *animalidade humana*, sustenta Chamayou (2012, p. 9), numa citação a um texto clássico de Hannah Arendt. Este é o princípio de uma *polícia ontológica*: uma violência cujo fim é legitimar a si mesma, mantendo os dominados submetidos ao conceito que os dominantes lhes outorgam – e sob o qual o Estado se erige. Em Dahmer, o que temos, guardadas as licenças interpretativas, é uma mobilização dessa *polícia ontológica* não em benefício da manutenção de um Estado, mas de um *desejo sem fim*, sem reciprocidade, sem fundamento ético, sem prestação de contas. Não um Estado Soberano. Mas um Desejo Soberano.

Há uma distinção básica entre o poder *pastoral* e o poder *cinagético*. O primeiro – nos fala Chamayou (2012) – se exerce em nome de um *rebanho*, ou *para* um rebanho, é fundamentalmente *beneficioso* (isto é, quer cuidar das ovelhas, quer colocá-las “no caminho”) e faz isso através da *individualização* dos sujeitos (quer dizer: para que os fiéis sejam tratados, antes, é preciso que sejam conhecidos, posicionados na comunidade). O poder *cinagético* é o completo oposto. Nega cada uma das características anteriores. Atua na lógica da dispersão, do anonimato e da anexação sem limites.

Ambos os poderes pressupõem mobilidade, diz o autor. O primeiro, entretanto, produz uma mobilidade num espaço conquistado (identificado com o espaço urbano, protegido, um espaço ao qual sempre se retorna; é um espaço de forte centralização). O segundo está definido por uma lógica de conquista temporária de territórios alheios e de sua exploração urgente e momentânea. Não há planejamento prévio. O espaço é uma plataforma para deslizamentos⁴⁴. É uma pista de pouso.

Dahmer é o homem-lobo, o animal feroz que ameaça o rebanho. Sua presa é uma *subjetividade política* abatida numa *guerra cinagética*.

44 Michel Foucault é a referência teórica que Chamayou tem em mente. É impossível, contudo, não recordar o texto de Gilles Deleuze (1992) sobre as sociedades de controle.

Ao contrário de uma guerra civil, a guerra *cinagética*: 1) não é entendida como um enfrentamento, mas como uma captura; 2) instala uma relação de forças marcada por uma radical assimetria de armas; 3) não possui estrutura de duelo; nela, ninguém atua como mediador; 4) não reconhece o inimigo enquanto tal, isto é, como um igual, mas como alguém que nunca será mais do que uma presa selvagem e animalizada; 5) legitima o emprego de meios pouco nobres, que pertencem mais à polícia ou à caça do que a um registro militar clássico (CHAMAYOU, 2012).

O que caracteriza a caçada humana, e o que lhe dá também um encanto aristocrático – que os filmes mencionados acima souberam explorar à maravilha –, é a possibilidade, sempre presente, de que se produza uma inversão radical na relação: que a presa se torne o depredador, que o caçador se torne a presa. A caçada humana estaria impregnada de uma *instabilidade fundamental*, diz o autor francês (CHAMAYOU, 2012). E, de certa forma, é o que vemos, estarecidos, ocorrer desde o primeiro episódio de *Dahmer – Um Canibal Americano*.

...

Faz-se necessário um aparte metodológico: assim como é fragmentário e um tanto quanto descontínuo, o método que aqui utilizamos também é, em certo sentido, cinagético. O texto televisivo é o espaço onde aterrissamos. É o espaço do qual decolamos, a superfície na qual se dão nossos deslizamentos (e na qual movimentamos nosso corpo de surfista). Esse método – importa dizer, para complementá-lo –, se confunde com seu próprio modo de apresentar-se, o modo como traz à tona (e deixa ver) os elementos aos quais dá acesso. Esse método é a escritura. Ele mimetiza – reproduz em si mesmo – características não só formais mas substanciais do fenômeno que estuda: estilhaço, corte, incisão, acúmulo, entrada e saída. Reposicionamento.

23

FETICHE E NECROFILIA

Um fetiche (do francês, *fétiche*, que deriva, por sua vez, do português *feitico*, e essa expressão, *feitico*, ao seu tempo, vindo do latim, *facticius*, que quer dizer “artificial, fictício”) é um objeto material ao qual se atribuem poderes sobrenaturais, mágicos ou oraculares. Inicialmente, o conceito foi usado pelos portugueses para se referir às imagens sagradas e aos cultos religiosos dos povos africanos. O termo se tornou conhecido na Europa através do erudito francês Charles de Brosses, em 1757 (citado, dentre tantos outros, por Mario Perniola [2005]⁴⁵).

45 Em *O Sex Appeal do Inorgânico*, Mario Perniola (2005) elabora a categoria de *coisa-que-sente*, ou *coisa-senciente*, dando conta de um sentir híbrido, associado aos materiais e a uma dimensão não-orgânica do corpo. Haveria, para ele, uma libido dos objetos, das substâncias inorgânicas. Ele está sugerindo – como metáfora, ao menos – todo um campo de fenômenos onde poderíamos colocar, por exemplo, a prótese, os transplantes, as intervenções cirúrgicas, o ciborgue e a antropomorfização dos objetos. Para ele, trata-se de pensar uma linha de continuidades e rebatimentos entre a subjetivação dos objetos e a objetivação do sujeito. Trata-se de apreender o *sex appeal*, a libido, o desejo e a complexidade da dimensão subjetiva onde eles, por convenção ou por definição (lógica, cultural ou epistêmica), não estariam. Além do fetiche da mercadoria, Perniola refere ao vampirismo, às sonoridades hardcore, às paisagens plásticas e às performances perversas. Essa perspectiva, conforme Marcel O’Gorman (2015), teria antecipado a fenomenologia *alien* de Ian Bogost (2012), em sua atenção aos jogos e ao design digitais, e a ontologia plana, na via da ontologia orientada a objetos (OOO) (cf. FELINTO, 2022). Perniola, contudo – alerta O’Gorman (2015) –, não pode ser confundido com variações triviais do fetichismo compreendido nas vias de Freud e Marx. O exercício especulativo que ele propõe – e em cujo centro reside a noção de *sex appeal do inorgânico* – seria menos pornográfico do que *pornoháptico*, prevendo uma *interpenetração* relacional entre seres humanos e coisas/objetos materiais. Prevê – ainda – o desenvolvimento retórico dessa *erótica*. Ao injetar perversidade pornográfica na filosofia e vice-versa (ao injetar filosofia na perversidade pornográfica), Perniola pretende extinguir a “*orgasmomania*” que teria caracterizado, segundo ele, a filosofia contemporânea. Ou seja: no intercurso com o inorgânico é o pós-humano que se vê perfilado, apresentado e desconstruído (O’GORMAN, 2015, p. 114-116).

Em psicologia, o fetichismo é um tipo de fixação, um tipo de desejo por alguma parte do corpo ou por algum objeto que possa representar simbolicamente o ser amado. Os fetiches mais comuns na sociedade ocidental são os pés (a podolatria, como dito no Brasil), os sapatos e a roupa íntima. Os objetos usados na prática do BDSM também são fetiches (os adereços e as vestimentas de couro, os chicotes, a superfície emborrachada, as peles e o látex).

Já o fetiche da mercadoria, postulado por Marx, se opõe à ideia de “valor de uso”, que se refere, estritamente, à utilidade de um dado produto colocado à venda. O fetiche da mercadoria, no caso, se relaciona à fantasia ou à rede de associações mentais que pairam sobre ela. São valores imaginários atribuídos aos produtos. O “valor de uso” de um carro, por exemplo, seria a locomoção. Ele serve para isso. A fantasia – ou o fetiche da mercadoria – é de que esse objeto vem a ser, ou pode se tornar, hipoteticamente, uma instância de “empoderamento”, uma fonte de *status*, um signo de personalidade, um afrodisíaco em jogo numa conquista sexual⁴⁶.

Há um texto de Mark Fisher (2018) com o título de “Mannequin challenge”. É um texto sobre a troca de turno nas eleições norte-americanas. Fisher se refere a elas como a troca do manequim, ironicamente. Tudo muda para que, no fundo, tudo permaneça inalterado, ele diz. É uma metáfora apropriada para pensarmos o episódio, dentro da narrativa, em que Dahmer rouba um manequim numa loja de roupas masculinas. A intenção, levando-o para casa, é satisfazer seus instintos sexuais mais secretos. A troca (ou o “desafio”) do manequim, para Dahmer, é a perfeita exemplificação do fetiche. É a manifestação genuína de seu instinto sexual.

46 Altamente elucidativo é o ensaio visual, de média metragem, *Buñuel's Philosophical Toys* (2007), da escritora espanhola Susana Medina. O filme discorre sobre a inusitada gama de fetiches encontrados na filmografia do cineasta mexicano naturalizado Luis Buñuel (1900-1983). Um deles – *Ensayo de un Crimen* (conhecido, alternativamente, como *La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz* [1955]) – dá a impressão muito cristalina de estar sendo citado por Ryan Murphy e Clement Virgo, que dirigiu o episódio “Não vá, por favor”. O filme de Buñuel gira em torno de uma obsessão fetichista. Há um manequim como protagonista da trama.

Embora decorra de um contexto temático distinto (a eleição de Donald Trump e a política norte-americana lida por Mark Fisher), a expressão “mannequin challenge” se revela duplamente rica, pois nos permite aludir, em acréscimo, à substituição de uma vítima fatal por outra, numa sucessão de performances e objetos (ou objetificações) sexuais análogos.

Para Silva, Ferrari e Leong,

no fetichismo sexual de [certas] partes do corpo humano, ou *parcialismo* [...], o indivíduo afetado pode se fixar num conjunto [...] de partes ou áreas do corpo. [É] uma visão consistente com o que o psiquiatra Gerson Kaplan afirma: ‘Jeffrey Dahmer também afirmou que teve contato sexual com as vítimas mortas e seus corpos desmembrados. Isso pode ser entendido como uma forma de reviver o contato sexual que teve com as vítimas antes de matá-las. Uma parte [destacada] do corpo representa a vítima, assim como outro homem pode usar a calcinha de uma mulher para representá-la e depois se masturbar com a calcinha’ (SILVA, FERRARI e LEONG, 2002, p. 4).

Em auxílio à compreensão da complexidade do fetichismo praticado por Dahmer, Steve Finbow (2014, p. 22) estabelece duas tipologias básicas. É conveniente recuperá-las. A primeira delas vê três linhagens distintas: 1) fetichistas objetivos (ou *objetuais*), com atração por sapatos de salto, meias, sutiãs e lingerie; 2) fetichistas somáticos (ou *parcialistas*, como dito acima), atraídos por mãos, pés, dedos e bocas; e 3) fetichistas abstratos, com obsessão sexual por imperfeições físicas, uma perna ou um braço amputados, a obesidade, a anorexia ou a inconsciência alheias.

Outra esquematização, como Finbow nos explica, foi elaborada por Alfred Binet, em 1887 – num artigo intitulado “Le fetichisme dans l’amour”⁴⁷. Fala em duas modalidades essenciais: *amor espiritual* (“*spiritual love*”) e *amor plástico* (“*plastic love*”). Uma, envolvendo ocupações e papéis sociais (uma enfermeira, um professor, uma secretária,

47 É neste artigo que a expressão “fetichismo” foi usada pela primeira vez no contexto científico. *Revue Philosophie*, n. 24, p. 143-167 (cf. FINBOW, 2014, p. 21).

um policial, um marinheiro, um trabalhador da construção civil); outra, envolvendo devoções irresistíveis por objetos, partes do corpo ou situações muito particularizadas (FINBOW, 2014).

Ressalvando que todos somos fetichistas em alguma medida – fetichistas com certo nível de controle e adequação social –, em Dahmer vemos a encarnação de um “fetichista patológico”. Para ele, necrofilia e fetichismo se interseccionam. Não seria possível examiná-los separadamente. Finbow enumera uma quantidade considerável de subtipos e variações categoriais aplicadas à necrofilia. Fala, por exemplo, em necrófilos ativos e passivos, necrófilos genuínos e pseudonecrófilos.

Destaca, principalmente, uma ordenação proposta pelo médico indiano Anil Aggrawal (2010), em *Necrophilia. Forensic and medico-legal aspects*: 1) necrófilos jogadores, que adoram parceiros capazes de fingir e interpretar o papel de um cadáver; 2) necrófilos românticos, que só fazem sexo com o cadáver do ser amado, com quem mantiveram uma relação de amor romântico correspondido; 3) necrófilos fantasiosos, que se masturbam em cemitérios, têm fantasias com pessoas mortas ou com a morte de pessoas vivas; 4) necrófilos táteis, que adoram apalpar cadáveres e se masturbar sobre eles; 5) necrófilos fetichistas, obcecados por partes específicas de corpos sem vida; 6) necrófilos maníacos por mutilação, que só atingem o orgasmo através da mutilação de cadáveres; 7) necrófilos oportunistas; 8) necrófilos regulares; 9) necrófilos homicidas, onde Dahmer se encaixa; e 10) necrófilos exclusivistas, cujo prazer sexual se consuma apenas e exclusivamente com cadáveres – são sujeitos incapazes de se relacionar eroticamente com seres humanos vivos.

...

Complementar à história social da morte feita por Benjamin Noys, em *The Culture of Death* (2005), é a história cultural da necrofilia feita por Steve Finbow, em *Grave Desire* (2015). O livro de Finbow visita os necrófilos mais sanguinários de que temos notícia desde a transi-

ção para o século XIX – às vezes, até antes. O recorte priorizado inicia na Revolução Francesa, nas últimas décadas do século XVIII. Finbow coleta, desde então, informações congruentes: são raras as mulheres envolvidas com necrofilia e assassinatos em série⁴⁸; as punições legais à necrofilia são relativamente recentes, remontam a meados do século XIX; os primeiros necrófilos renomados, como o francês François Bertrand, nascido em 1822, foram vistos como praticantes do vampirismo⁴⁹; períodos históricos marcados por revoluções e crises políticas tendem a intensificar as ocorrências, em gravidade e quantidade.

Dahmer, por certo, não escapa ao olhar historiográfico de Finbow. Há um capítulo inteiro reservado para ele. Outro, há especulações instigantes em relação ao sexo virtual – via *webcams*, via *online* –, que é comparado, embora sem maiores arrazoados, à necrofilia, posto que aciona um tipo de virtualização (da presença) do parceiro, uma ausência de embaraço no trato corporal e uma propensão às realizações fantasiosas mais extremas.

O artista britânico Stewart Home, em 1999, como relata Finbow (2015, p. 48), criou *necro-cartões*⁵⁰ – uma espécie de “necro vale”, com função assemelhada às declarações de doadores de órgãos –, através dos quais seus proprietários cadastrados autorizam que seus corpos, depois da confirmação do óbito, sejam reivindicados para a satisfação e o prazer sexual de terceiros.

48 Aggrawal fez um levantamento de 122 necrófilos históricos. Apenas 5% eram do sexo feminino (FINBOW, 2014, p. 30).

49 “Necrogermania” é o título do capítulo dedicado a Peter Kurten (1883-1931), o “Vampiro de Düsseldorf” (FINBOW, 2014, p. 59-72). Inspirado nele, há o filme *M, o Vampiro de Düsseldorf*, um clássico do expressionismo alemão, dirigido por Fritz Lang, em 1931. Esse tema, mais adiante, irá se recolocar.

50 Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/stewart-home-necrocard>.

Imagem 01



O *necrocard* criado por Stewart Home em 1999.

Fonte: www.artsy.net.

24

O DESAFIO DO MANEQUIM

Escondido no trocador de uma loja de roupas, assim que o local é esvaziado e as luzes se apagam, Dahmer caminha em direção a um manequim dourado, onde repousa, em exposição, um terno marrom de fino corte. Sem hesitar, começa a despi-lo, destaca os membros do manequim, desmontando-o por completo – irá levá-lo consigo –, enquanto o acaricia, lascivo, percebendo seus traços e seus contornos masculinos. Furtivo, Dahmer deixa a loja.

Na sequência seguinte, Dahmer tranca a porta de seu quarto. Ele está sozinho. Sabemos que está na casa onde vive, junto com a avó⁵¹. Abre uma latinha de cerveja, relaxa e toma um gole demorado. À meia-luz, ao som de KC & The Sunshine Band – “Please don't go” –, Dahmer tira os tênis e a calça jeans. “I love you”, a canção preenche integralmente o cômodo, “Babe, I love you so...”. Ele se deita em sua cama de solteiro, de cuecas, abraçando-se ao manequim roubado. Toca as partes íntimas daquele corpo frio e estático, tendo acabado de remontá-lo. “Eu não sei se consigo. Você quer que eu faça?”, Dahmer lhe pergunta, soltando um suspiro⁵².

51 Na série, o episódio culmina numa discussão entre Dahmer e sua avó, que teria dispensado o manequim, jogando-o no lixo. A verdade factual é que foi Dahmer quem se desfez do objeto.

52 É impossível contabilizar a quantidade de videoclipes de música pop, nos mais diversos quadrantes e gêneros musicais, explorando as mais diversas tendências e estéticas, que dão vida aos manequins de vitrine, retirando-os da anunciabilidade do consumo e inserindo-os em outras paisagens urbanas e outras situações sociais. Citamos apenas alguns: “Diva” (2009), de Beyoncé; “Get over you” (2000), de Sophie Ellis-Bextor; “Ciega, sordomuda” (1998), de Shakira; “The hearts filthy lesson” (1995), de David Bowie.

Menos literal do que o manequim de Jeffrey Dahmer, o “desafio do manequim”, ao qual Mark Fisher se referiu, no artigo que citamos, foi, na verdade, uma *trend* viral que circulou em novembro de 2016. Consistia em fazer um vídeo em que os participantes permanecessem parados – imitando um manequim –, enquanto a câmera circulava ao redor de quem estivesse engajado na brincadeira.

O que deflagrou o comentário de Fisher (2018) foi o compartilhamento desse tipo de conteúdo pela equipe de Hillary Clinton. Inconformado com a situação, o autor inglês aponta que a participação na brincadeira, de fato, dizia algo sobre a derrota de Clinton para Donald Trump: “[...] foi a sensação de que essa simulação de imobilismo [...] realmente revelava o que [e quem] integrava a campanha da [senhora] Clinton: robôs políticos descompromissados botando em prática, pela última vez, um programa político desgastado, antes de serem desligados definitivamente” (FISHER, 2018, p. 428).

Enquanto Hillary representava mais do mesmo (“bom senso econômico” e “*expertise* política”), a campanha de Trump se inflamava cada vez mais, investida de um profundo clima de descontentamento geral com o realismo capitalista que sua adversária representava – ainda que essa insatisfação fosse conduzida na direção oposta àquela indicada pela raiz do problema, caso interessasse examiná-lo com verdadeira atenção. A mensagem geral da campanha dos Democratas se ancorava na estabilidade, no profissionalismo da “velha política” e, acima de tudo, na paralisia dos movimentos alinhados à esquerda. Foi nessa onda que Donald Trump soube surfar, como bom oportunista, apelando intencionalmente à fantasia, à falsidade e ao fetiche, na avaliação de Fisher (2018).

Ao invés de gozar a credibilidade que a proximidade com Wall Street lhe conferia, por exemplo, Hillary era identificada, por seus opositores, como um “fante do *status quo*”. Independentemente de sê-lo ou não, independentemente de concordarmos ou não com esse juízo, a grande questão, no entanto, é a maneira como Trump

soube se desvencilhar dessa mesma imagem e se apresentar como um *outsider* anti-sistêmico – mais próximo dos anseios populares e de um imaginário *folk* do país.

Em “Mannequin challenge”, Fisher faz um diagnóstico, observa as movimentações dos apoiadores de cada um dos candidatos à presidência dos EUA, no pleito de 2016, e identifica um embate entre dois fetichismos distintos. No caso de Hillary, o objeto fetichizado é a própria “normalidade das coisas”. O realismo capitalista – do qual Hillary era uma personificação categórica, conforme Fisher – enxerga, na postura cheirosa e abotoada da *realpolitik*, na austeridade econômica e na recusa de grandes embates políticos, a única possibilidade plausível e, em última instância, desejável de organização de mundo.

Por outro lado, a imoderação de Trump configurava um tipo de fetiche capaz de mobilizar afetos mais sanguíneos. A própria negação de tudo aquilo que Hillary representava era, ao mesmo tempo, objeto fetichizado e parte de uma dimensão sócio-simbólica muito mais abrangente, atizada largamente. A falta de decoro, o racismo, a xenofobia e a misoginia de Trump, explica Fisher, tinham um apelo não apenas para aqueles que chancelavam, com orgulho, as posições do Republicano. O que esses “*outbursts*” rogavam era, antes de tudo, uma pretensa “autenticidade” e, tão importante quanto, a performatização agressiva de uma certa liberdade libidinal que se contrapunha ao imobilismo e à suposta neutralidade das políticas neoliberais.

O essencial aqui – com Dahmer e para além dele, dentro da série e fora dela – é pensar como se associam determinadas engrenagens sociais e políticas às estruturas de formação do nosso desejo e do nosso imaginário. É ficar atento à conversão de sadismo, imobilismo, canibalismo fetichista, parcialismo e zumbificação em variáveis políticas legítimas, práticas institucionalizadas de governamentalidade.

25

O TRÁGICO E O BARROCO

Façamos agora um salto arriscado. Um salto no tempo e no espaço. Poderíamos entender a história de Jeffrey Dahmer à sombra do “drama barroco”, na acepção que Walter Benjamin (1984, 2013) deu ao termo? Trata-se de um drama trágico real, de impacto jornalístico incontornável, onde amor e morte (*eros* e *thanatos*) operam simultaneamente, num processo de potencialização mútua. Mas estaria o imaginário do amor romântico, por mais paradoxal que pareça, sendo aqui mobilizado, às raias da loucura? Dahmer teria cometido os crimes por amar demais? Ou é mesmo – para além de outras platitudes que possamos listar – o “drama barroco” (o *trauerspiel*, no idioma de Benjamin⁵³) que lhe dá um molde cenográfico e um marco interpretativo aproximado?

Centrais na estruturação do método imagético-digressivo de Benjamin, como sabemos, são as alegorias. Em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, escrito entre maio de 1924 e abril de 1925, o tema é trabalhado detidamente – ainda que reapareça em escritos posteriores⁵⁴. Interessava a Benjamin restituir a alegoria como categoria-chave para a compreensão do barroco alemão do séc. XVII e, a partir daí,

53 Há variações legítimas de tradução. Um dos tradutores, Sérgio Paulo Rouanet opta por “drama barroco”. João Barrento, outro tradutor, opta por “drama trágico”. Qualquer uma das posições é perfeitamente defensável. Na bibliografia especializada, essa é uma nuance tratada sempre com muito cuidado.

54 Trata-se de um dos estudos mais vigorosos e idiossincráticos de Walter Benjamin. Sequer precisaríamos apontá-lo. Destaca-se, com frequência, sua proposição metodológica, seu propalado *anticientificismo* (para os padrões e o contexto da época em que foi produzido). A oposição entre *símbolo x alegoria*, um de seus núcleos teóricos, é outro debate que lhe trouxe fama e interesse fora do comum. Fala-se muito, em acréscimo, sobre o lugar estratégico que passou a ocupar no conjunto da obra posterior de Benjamin, como um laboratório de interesses aos quais ele retornaria, numa persistente lapidação.

derivá-la para a compreensão dos fenômenos estéticos de sua contemporaneidade. Haveria notáveis analogias entre a sensibilidade barroca e a sensibilidade moderna (a modernidade de Benjamin, sublinhe-se: a Alemanha dos anos 1910-1930, a chamada República de Weimar). Por isso, reler peças de alguns dramaturgos alemães – como Opitz, Gryphius, Lohenstein, Hallmann e Haugwitz – seria fundamental.

Mais importante ainda seria atentar na “força da intenção alegórica do barroco”. Até então, o conceito de ‘símbolo’ orientava a estética classicista, com a qual o barroco rompia. Para Benjamin, o entendimento do barroco estava sujeito a uma série de equívocos conceituais e “preconceitos classicistas”. Dedicar-se então a criticar o “uso fraudulento do simbólico” no encaminhamento de sucessivas análises e interpretações.

Caracterizado pela melancolia e pelo luto (ou pelo *enlutamento*, como fala Benjamin), o barroco estaria renunciando uma sensibilidade moderna, ou, no mínimo, um dos traços do que viria a se estabelecer com a “experiência da modernidade”. Assim, Benjamin coloca a literatura (a crítica literária/teatral) como forma de viabilização de seu projeto historiográfico-filosófico. A mentalidade de sua própria época transpareceria num estudo sobre o barroco alemão. O *trauerspiel* e suas construções alegóricas seriam codificações prematuras de um mundo vazio de sentido, “num tempo de homens partidos”: a modernidade em que, junto com ele, nós então ingressávamos.

Conforme José Barros Silva Júnior, o drama barroco não é “mera forma literária e artística, como o classicismo e o romantismo, mas o índice mesmo de constituição do ser histórico do homem na modernidade, cuja existência contraditória está implicada na concepção de vida como imanência e na visão da história como natureza” (SILVA JÚNIOR, 2019, p. 91-92). Para Benjamin – ainda conforme Silva Júnior –, o drama barroco toma por conteúdo a história enquanto grande palco teatral do mundo. Um palco no qual os acontecimentos se desdobram num espetáculo lutuoso – é um *drama lutuoso*, fala Benjamin –, cuja expressão alegórica não é outra coisa senão a história mundial do sofrimento em um cemitério de caveiras (SILVA JÚNIOR, 2019, p. 91-92).

Sérgio Paulo Rouanet, no volume que traz a primeira tradução brasileira do estudo de Benjamin, nos apresenta à estrutura mais facilmente reconhecível do teatro barroco alemão: textos escritos em latim, a serviço da propaganda da Contra-Reforma, com uma profusão de recursos cênicos (coros, pantomimas, máquinas teatrais), personagens alegóricos (para evidenciar vícios e virtudes) e cenas brutais (esquartejamentos e torturas), num apelo desbragado aos sentidos, induzindo-nos a concluir que “os sentidos são diabólicos” e “a vida é habitada pela morte” (ROUANET *in* BENJAMIN, 1984, p. 24).

Num dos autores analisados por Benjamin, destacam-se os paricídios, incestos, incêndios e envenenamentos. Noutro, a fugacidade da vida e a exaltação do martírio. Num terceiro, as decapitações. Num quarto, línguas arrancadas, personagens monstruosos. Uma das histórias nos fala sobre um homem apaixonado que mata o ex-amante da mulher em nome da qual, enlouquecido de paixão, cometeu o crime. Ela, em retribuição, num ritual mágico, lhe propõe arrancar o coração da vítima. Tudo em meio a elementos pastorais e operísticos (ROUANET *in* BENJAMIN, 1984, p. 24-25).

O que Benjamin reivindica é uma revalorização do barraco: de arte perversa, decadente e patológica, identificada com a feiúra e o brutalismo, à expressão genuína de uma sensibilidade moderna em formação, uma sensibilidade fragmentária, impressionável (isto é, sedenta de irritação, sedenta de estímulos) e melancólica, cingida entre a forma clássica e o *ethos* cristão. Rouanet (1984), juntamente com José Barros Silva Júnior (2019), Verena da Costa (2018), Michel Amary Neto (2018) e Danilo Barcelos (2017), são alguns dos autores que avançaram inúmeras interpretações em torno do assunto, na miríade de saídas e possibilidades que nos são oferecidas.

Por enquanto, assumindo-se os riscos de uma superinterpretação (ECO, 2015), importa-nos apenas suspeitar que algo da sensibilidade barroca – a repetição incessante, o destino trágico, o tempo sem fim do eterno retorno, o trabalho do luto, o destino humano como

vislumbre da história natural, o exercício da tirania como permanente estado de exceção –, por mais estranho que seja, parece ter se encarnado nos eventos que Dahmer protagonizou.

...

Além disso, há todo um repertório de imagens da arte barroca que parecem pulular em nossa memória quando vemos as fotografias dos objetos achados no apartamento de Dahmer, bem como as polaróides – com imagens *snuff* – que lhe foram confiscadas. São barris, crânios pintados, “facas, martelos, serras...”, talheres e outros utensílios. São cabeças cortadas, a genitália de um homem e dois corações humanos congelados.

Caravaggio (ITA, 1571-1610) é um dos artistas que nos vem à mente, mobilizando um conjunto de símbolos e esquemas gráficos que parecem aludir ao ambiente mental – e não só ao ambiente doméstico! – em que Dahmer habitava. As pinturas de Caravaggio – *São Jerônimo escrevendo* (1605), *Davi com a cabeça de Golias* (1605), *Judite e Holofernes* (1598-1599) –, primorosas no emprego da técnica do *chiaro-oscuro*, aludem à melancolia, às sensações de impermanência, da passagem inexorável do tempo e da iminência da morte. São imagens densas de significado.

O quarto episódio da série – intitulado “A caixa do bom menino” – é um ótimo exemplo. Trata-se de um episódio romântico cujo ápice é a essência mortuária do barroco. Pode-se entendê-lo assim? A caixa de fotos, títulos de mérito e certificados da infância do pai de Jeffrey Dahmer se torna, para o filho, a caixa de uma recordação tétrica, avassaladora: a cabeça empalhada de Steven Tuomi, o ex-amante assassinado a socos num quarto de hotel. É uma das cenas mais impactantes e macabras de toda a série, diferenciando-se por sua extrema virulência gráfica. Para o espectador que permanecerá acompanhando a trajetória agonística do *serial killer* é um episódio transicional.

26

DEVORAÇÕES

A cultura brasileira dá fartos insumos ao tema da “devoração”. Podemos entendê-lo, paralela e conotativamente, como sinônimo de “compulsão” ou “consumo”. Seja na história, seja na antropologia ou na literatura, o assunto já foi extensamente debatido. Recentemente, para refrescar a lembrança, o ex-presidente Jair Bolsonaro, num de seus tantos registros questionáveis, afirmou que comeria carne humana – “a carne de um indígena” –, se fosse necessário.

Todavia, não devoramos apenas pela boca, mas também pelos olhos, pelos ouvidos e pelo corpo inteiro. Devoramos através da pele. No âmbito do audiovisual, engolimos por meio da visão e da audição. E esse “alimento” nutre o corpo todo – muitas vezes, como *junk food* (lixo); outras tantas, como *fast food* (superficialidade); dificilmente como *slow food* (interpretação sem açodamento, no tempo vagaroso da contemplação tranquila, bem feita).

Norval Baitello Júnior (2014) defende que as imagens⁵⁵ são devoradas permanentemente. Mas também, em contrapartida, nos devoram. Configuram-se então quatro tipos de devorações entremeadas, na dinâmica autocriadora da cultura: humanos devoram imagens (iconofagia impura), imagens devoram humanos (antropofagia

55 O termo imagem, segundo Baitello Junior (2010, 2014), aponta não apenas às imagens técnicas, fotografias e vídeos, mas também às imagens sonoras, táteis, olfativas, dentre outras.

impura), imagens devoram imagens (iconofagia pura) e humanos devoram humanos (antropofagia pura)⁵⁶ (BAITELLO, 2002).

O próprio autor – assim como diversos outros, de outras disciplinas, interessados no modernismo brasileiro, por exemplo – desenvolve, como vemos, uma reflexão crítica sobre a antropofagia como forma de apropriação simbólica da alteridade cultural e como percurso explicativo da devoração de imagens. Para tanto, cunha o termo *iconofagia*⁵⁷, um termo polivalente, que começa a ser esclarecido ao rememorar as afirmações de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica. Baitello Júnior (2018, p. 80) diz que “a passagem de uma ambiência de culto para uma ambiência de exposição” – como previu o filósofo frankfurtiano – “reflete exatamente a alteração de função e motivação para o uso das imagens”, tendo-se em vista, principalmente, o barateamento dos recursos para que sejam produzidas e reproduzidas, por quem quer que seja, cada vez mais.

Inibe-se, portanto, a antropofagia proposta por Oswald de Andrade (1978), em sua defesa da devoração criativa de ícones e símbolos europeus para regurgitá-los, qualitativamente transformados. Surgem, em substituição, “iconófagos de uma assim chamada cultura universal, pasteurizada e homogeneizada e, por último, passamos a servir de comida ou alimento para esta mesma cultura universal das imagens” devoradoras, à nossa espreita (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 9).

Nosso apego às telas demonstra como funciona essa devoção das imagens – uma legítima devoção – e, ao mesmo tempo, sublinha uma compulsão que nos possui, nas tantas horas diárias

56 Quando imagens citam (ou se apropriam de) imagens, temos iconofagia pura; quando a boca de uma criança toca o seio materno para se alimentar, temos antropofagia pura; quando meu corpo se veste de marcas, emblemas e grifes famosas, temos iconofagia impura; quando me esqueço de meu corpo físico, moldando-o à imagem de um filtro digital num telefone móvel ou num aplicativo de alteração da face, temos antropofagia impura (BAITELLO JÚNIOR, 2002).

57 Norval Baitello Júnior escreve sobre esse termo, primeiramente, no livro *A Era da Iconofagia* ([2005] 2014). Posteriormente, aprofunda a reflexão sobre o tema em *A Serpente, a Maçã e o Holograma* (2010), complementando-a, logo à frente, em *A Carta, o Abismo, o Beijo* (2018).

que gastamos em processos de ingestão simbólico-cultural. E a compulsão – entendida como um mecanismo que ativa o bem-estar e nos dá uma espécie de recompensa, mesmo que esses hábitos, num momento posterior, possam não se revelar tão benéficos – é a demonstração de um descontrole.

Em geral, esse descontrole pode ser associado à gula, um dos sete pecados capitais. Ao falar sobre a gula, Vilém Flusser ([1963] 2022) a enquadra como a perversão da fome, como um devorar insaciável, que nos induz a tudo querer deglutir, desde a superfície e as entranhas da terra, até mesmo as nossas próprias entranhas, em termos de uma devoração psíquica⁵⁸.

As imagens, como tantos outros produtos, se oferecem à gula como reflexo das devorações exageradas, tão vigentes em nosso presente (FLUSSER, 1972). Se produzimos cada vez mais, é necessário então consumir cada vez mais. Consequentemente, dispensamos muito tempo nessa empreitada sem fim, enlouquecedora. Segundo o autor, esse quadro configura, mais do que uma sociedade do consumo, uma “sociedade impotente para o consumo”, visto que, assim precipitada, torna-se produtora de lixo excessivo, devolvendo para a natureza, em forma de excrementos, aquilo que dela tirou para produzir o que entendemos como valores e formas desejáveis, nossos ideais de beleza e bondade.

É isto o que acontece com o audiovisual, em diversas mídias: reproduz-se exponencialmente e deixa, atrás de si, numa lógica circular imparável, um lixo excessivo de imagens. Elas circulam em tão grande número e com tanta intensidade que não é mais possível

58 Um caso escabroso aconteceu no Hospital Municipal de Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul, no final de outubro de 2022: um ex-presidiário foi internado com um quadro de surto psicótico gravíssimo, em que praticava o autocanibalismo e automutilações. Ele já havia comido os dedos dos pés e das mãos. “Ele come a própria carne como se estivesse saboreando um churrasco”, uma testemunha disse à imprensa. Ver MILANI, Sílvio. Paciente apavora hospital de Novo Hamburgo com atos de canibalismo. *Jornal NH*, São Leopoldo. Disponível em: <https://www.jornalnh.com.br/noticias/regiao/2022/10/26/paciente-apavora-hospital-de-novo-hamburgo-com-atos-de-canibalismo.html>.

digerir sequer uma de suas frações mais significativas, escolhidas com critério. Ao mesmo tempo, sua validade é curta, porque logo são substituídas por outras e, em seguida, ficam obsoletas. Assim, não só as devoramos, mas, como apregoa Norval Baitello Júnior (2005, 2010, 2018), somos devorados por essas imagens. É nossa carne passando direto pelo moedor.

27

SÉRIES TELEVISIVAS E ASSASSINATOS EM SÉRIE

Num estudo de 2016, João Martins Ladeira propôs um diagrama cartográfico para compreendermos distintos modelos de televisão. Ele distinguiu três sistemas hegemônicos: a televisão por *broadcast*, a televisão multicanal (por cabo ou por satélite) e a televisão por *streaming*. A primeira é a televisão massiva, de canal aberto, de alcance nacional, voltada para um público amplo e indistinto, com uma grade de programação definida, dura e repetida, de tempos em tempos, financiada pela publicidade, majoritariamente, gerida pelas emissoras enquanto agências responsáveis pelos programas levados ao ar. É a televisão que conhecemos entre as décadas de 1950 e 1990.

O segundo padrão traz as marcas de uma produção menos homogênea, voltada para um público delimitado, com interesses mais próprios e restritos, num modelo de financiamento capaz de combinar a publicidade tradicional com o aporte proveniente das mensalidades pagas pelos telespectadores-assinantes; as emissoras atuam como retransmissoras de produções concebidas por terceiros ou terceirizados. É a televisão que se desenhou a partir de 1990.

E, por fim, a televisão por *streaming*: um aperfeiçoamento do formato *on demand*, em sintonia com os bancos de dados digitais e a lógica algorítmico-informacional do capitalismo especulativo, gerando-se um grande acervo de peças disponíveis, às quais se pode acessar no horário em que o usuário preferir, através das mídias que tiver à sua disposição

(tevé, computadores ou aparelhos celulares). Aqui se insere a Netflix⁵⁹. É a televisão que passamos a conhecer a partir dos anos 2000.

Para efeitos de simplificação, poderíamos citar um ordenamento equivalente: 1) o canal Globo de televisão aberta; 2) a GloboNews, como canal segmentado e pago, voltado para uma determinada faixa de público; e 3) a GloboPlay, como arquivo de produções audiovisuais a serem visitadas fora de uma grade de programação e de um fluxo previamente definidos, num maior entrelaçamento com as lógicas algorítmicas da cultura digital e passíveis de serem acessadas através de outras tantas telas (de aparelhos celulares a computadores pessoais). Pertencente ao mundo dos *tablets* e dos *smartphones*, a tevé por *streaming* é potencialmente independente do aparelho televisor. Se for preciso, pode dispensá-lo.

Em ordem, as palavras-chave, que sintetizam cada uma das matrizes operacionais, são: *transmissão*, *segmentação* e *arquivamento*.

Antes de avançarmos, no entanto, algumas ressalvas são recomendadas. O foco de Martins Ladeira (2016) não é *evolucionista* ou *historiográfico*. Antes, é um foco *arqueológico*, em busca de ressonâncias cruzadas, sobrevivência e/ou reaparição de certas características fora dos lugares em que seriam esperadas. Os modais, afinal de contas, conversam uns com os outros. Estão em afetação mútua. Tais sistemas convivem hoje abertamente. O telespectador médio transita entre eles, tenha se dado conta ou não.

As três modelizações dizem respeito, sobretudo, a alterações infraestruturais, observadas na base sociotécnica, econômica e

59 Não é à toa que a empresa tenha iniciado, em 1998, como uma empresa de encomendas *online* e entregas de DVDs físicos. Como se fosse uma videolocadora. Em 2007, o negócio é requalificado: entra na chamada fase de "*instant viewing*" (*visualização instantânea*), propiciada pela digitalização do acervo e pelas condições de oferta de um serviço de distribuição, via computador, de conteúdo audiovisual armazenado em nuvem. Aos poucos, a Netflix foi passando de distribuidora à produtora de (seus próprios) conteúdos audiovisuais. Um produto marcante foi a série *House of Cards*, cuja primeira temporada foi ao ar em fevereiro de 2013 (LADEIRA, 2016; ROCHA e SANTAELLA, 2016).

político-jurídica com a qual a televisão é produzida e vendida, oferecida à sociedade. Em termos de linguagem, não há modificações substanciais diretas, que possam ser mecanicamente apreendidas. A “experiência da serialidade”, por exemplo, é algo que se mantém, com poucas variações.

Como já sabemos, a experiência da televisão, seja ela qual for, é essencialmente *serial*, dividida em blocos, programas, temporadas, interrupções, intervalos, *breaks* e edições temporalizadas (ciclos que encerram e iniciam). O universo televisivo é um universo de descontinuidades, *zapping*, cortes e estilhaçamentos (MACHADO, 2000). Não há espaço para estabilidades, formas expressivas morosas, muito longas e contínuas, arrastadas no tempo. A tevê requer aceleração e agilidade.

A própria experiência de assistir aos episódios de *Dahmer – Um Canibal Americano* é uma experiência de compulsão serial. Mas cabe suscitar essa homologia entre dois tipos de serialidade (uma, ignóbil, inominável; outra, em segurança, no conforto do sofá da sala de estar) como aproximação – guardadas as devidas proporções (!) – entre a experiência do telespectador e a experiência dos assassinos, dentro da série? Isso teria contribuído para que tantos telespectadores tenham se sentido tão desconfortáveis?

28

REALISMO TRAUMÁTICO

No universo da escrita para a televisão, o “piloto” é o obscuro objeto de desejo do roteirista. No primeiro episódio, espera-se que esteja contemplado, sub-repticiamente, o objetivo da série, ao mesmo tempo em que os personagens principais estejam todos apresentados, entregues em suas características e seus conflitos. O piloto não pode ter um minuto sequer desperdiçado. E muitos profissionais da indústria do audiovisual levam anos escrevendo e reescrevendo seus primeiros episódios. Há lendas em torno do tempo necessário para moldar o “piloto perfeito” das séries bem-sucedidas (quase sempre, o modelo é norte-americano): Matthew Weiner teria levado sete anos para escrever o primeiro episódio de *Mad Men*, enquanto Vince Gillian, escritor e diretor do piloto de *Breaking Bad* (ganhador do prêmio de Melhor Primeiro Episódio no principal festival de roteiristas dos Estados Unidos⁶⁰) levou apenas um ano.

É fato: na máxima de que “o cinema é para os que têm fé e a televisão é para os cínicos”, o primeiro episódio ou episódio-piloto é uma peça fundamental no xadrez de conquista da atenção do espectador. E, na era do *streaming*, todo minuto é pouco, ao passo que a oferta de conteúdo é variada, abundante e atraente. Como garantir que o público, do outro lado da tela, não irá largar o episódio e, inquieto, começar outra jornada?

60 É significativo que exista uma categoria reservada à premiação do melhor primeiro episódio.

Nas séries do gênero policial – e considerando-se aí o subgênero dos criminosos seriais –, a relação entre narrativa e expectativa se estrutura diante da caçada policial e da indagação sobre a identidade do assassino (em sua esmagadora maioria, como vimos, criminosos em série são homens). A fórmula (estamos falando de escrita para a televisão, um meio midiático de massa; ou seja, há fórmulas e elas devem ser seguidas) se desenvolve do seguinte modo: um crime acontece; é algo aparentemente banal; esse crime, contudo, desperta a atenção de um investigador/policial (geralmente um personagem com seus próprios demônios internos: solitário, recém-divorciado, ex-alcoólatra, enfim) que, a princípio, não consegue localizar nada de extremo, nada de especialmente suspeito ou intrigante nesse crime em particular. Até que ele se repete. Logo se designa uma dupla de investigação e ambos partem para desvendar a identidade do assassino, iniciando uma corrida contra o tempo. E é nessa batalha da dimensão humana contra a dimensão temporal, do banal contra o hediondo, da vida contra a morte, que são forjadas as sensações de angústia, tensão e clímax tão características do gênero.

O episódio-piloto de *Dahmer – Um Canibal Americano* trabalha sabendo e dominando essa fórmula... e, num truque de mestre, a inverte.

Começamos o episódio – intitulado “Episódio um” – com uma notícia de telejornal sobre uma recente agressão policial racista em Milwaukee, cidade onde a maior parte da série se passa. Quem assiste à televisão é a vizinha de Dahmer, interpretada por Niecy Nash, personagem a qual Ryan Murphy dá centralidade: é ela quem abre e encerra o episódio-piloto. É ela quem reclamará aos policiais, depois da prisão em flagrante de Jeff Dahmer. Ela sabia que algo de errado acontecia no apartamento vizinho e já o havia denunciado algumas vezes, mas fora ignorada em todas as ligações. Contudo, só sabemos seu nome alguns episódios adiante.

Glenda Cleveland assume um certo protagonismo também nos últimos episódios da série, quando Dahmer já está preso e Murphy

desdobra as consequências dos assassinatos sobre a comunidade, sobre as famílias ao redor. No episódio piloto, cabe reparar, ela é somente uma mulher negra, solitária, que dorme enquanto fuma um cigarro em frente à televisão, ao mesmo tempo em que seu vizinho agride mais uma vítima, mais um homem negro.

Após sairmos do apartamento de Glenda, somos apresentados a Dahmer fora de casa, indo a um bar em busca de diversão e companhia. No caminho, cruzamos com um anúncio sobre a busca de um jovem negro: ele está desaparecido. Entramos no bar com Dahmer, acompanhamos a estratégia que usa para convencer financeiramente um homem negro a ir à sua casa e temos um vislumbre do que seria a tese de Murphy sobre Dahmer: uma personalidade partida. No meio da pista de dança, Dahmer, um jovem gay que se diverte ao lado de um suposto parceiro, avista o seu duplo, o seu *doppelgänger*: a imagem de si refletida num espelho, lembrando-o de que está na hora de cumprir sua missão. Estamos a dez minutos de um episódio de cinqüenta. Outros trinta minutos serão construídos inteiramente dentro do apartamento de Dahmer, com a vítima tentando fugir de seu destino – o que acaba por conseguir, a ponto de convocar policiais em ronda noturna, que retornam ao apartamento e efetivamente prendem Dahmer por tentativa de assassinato.

O fim do episódio apresenta ainda o personagem do pai do *serial killer*, num outro holofote narrativo lançado por Murphy. E traz adicionalmente o tema da exploração midiática das gravações do depoimento de Dahmer. Em suma: o assassino foi preso. Não há dúvidas quanto a isso, podemos “descansar”. Podemos mesmo?

Não é bem assim. O efeito que essa inversão de roteiro provoca nos coloca, enquanto espectadores, num lugar bastante desconfortável: uma vez que estamos seguros, na medida em que já vimos o fim da história e o assassino já foi preso, a partir de agora, nosso lugar de identificação narrativa está colado justamente nele. Pois a série se torna a história de como ele se tornou um assassino, a história de sua

caçada particular. A cada episódio, seguimos as pegadas dos seus assassinatos. E essa é uma decisão que poderia causar repulsa em muitas pessoas, porque são jogadas emocionalmente no papel de alguém que cometeu atos hediondos, de violência extremada. Como interpretar tudo isso – essa “estranha familiaridade”?

O crítico e historiador de arte Hal Foster (2005), em “O retorno do real”, apontou que a produção artística do pós-guerra estaria impregnada pela dimensão do trauma. Tudo o que havia sido negado anteriormente, no início do século XX, pelas vanguardas artísticas, retorna com mais veemência a partir da década de 1960. As dimensões da realidade, em todas as suas construções sociais, econômicas e políticas, passam a compor terrenos de disputa. Foster invoca a *pop art* inaugurada por Andy Warhol e suas relações com a sociedade de consumo norte-americana para exemplificar essa triangulação entre o real atravessado pelo trauma, transformando-se em produção artística:

A visão referencial do pop warholiano é defendida por críticos e historiadores que ligam a obra a temas diversos: os mundos da moda, da celebridade, da cultura gay, à Warhol Factory, etc. Sua versão mais inteligente encontra-se em Thomas Crow, que, em seu *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol* (1987), questiona as análises de Warhol ligadas ao simulacro, que afirma serem as imagens indiscriminadas, e o artista, indiferente. Sob a superfície glamourosa do fetiche das mercadorias e estrelas das mídias, Crow encontra “a realidade do sofrimento e da morte”. (...) Aqui, Crow encontra não apenas um objeto referencial para Warhol mas um tema empático em Warhol, e aqui ele situa o caráter crítico de Warhol – não num ataque à “velha coisa, arte” (como Barthes o queria), mediante a aceitação do signo da mercadoria (como queria Baudrillard), mas, antes, numa exposição do consumo complacente por meio do fato brutal do acidente e da mortalidade (FOSTER, 2005, p. 164).

Morte e sexo, como se sabe, eram os temas predominantes na obra de Andy Warhol. Em determinado momento, ele afirmou não ser nada além de pura superfície: “Se quiser saber tudo sobre Warhol, apenas olhe para a superfície de minhas pinturas e filmes, e de mim

mesmo, e lá estou. Não há nada por detrás disso”. Na visão de Hal Foster, Warhol pertence à tradição popular norte-americana do *truth telling* (“contar a verdade”). E sua *pop art* teria inaugurado o que ele chamou de *realismo traumático*: “um sujeito em estado de choque que assume a natureza daquilo que o choca” (FOSTER, 2005, p. 165). Morte e sexo, é desnecessário dizer, são os dois eixos centrais de *Dahmer – Um Canibal Americano*.

Mas é lícito comparar Ryan Murphy a Andy Warhol e convocar a série a ser desfrutada como arte contemporânea? Claro que não. É possível identificar, contudo, nesse giro narrativo que Murphy propôs na escrita do episódio piloto – e que determina a base estrutural dos primeiros seis episódios, de um total de dez –, um produto midiático empenhado na *atitude* do realismo traumático, onde um roteirista força o espectador a se colocar na posição emocional do assassino. Foster continua, dizendo que:

(...) por meio das culturas artística, teórica e popular (no SoHo, em Yale, na Oprah), há uma tendência a redefinir a experiência, individual e histórica, em termos do trauma. (...) De outro lado, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que garante o sujeito, e nesse registro psychologizante, o sujeito, por mais perturbado, retorna como testemunho, atestador, sobrevivente. Aqui se encontra, de fato, um sujeito traumatizado, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode desafiar o trauma do outro, só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. No discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é, ao mesmo tempo, evacuado e elevado. E dessa forma, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura [de] hoje: análise desconstrutivista e política de identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea e na política cultural (FOSTER, 2005, p. 186).

É interessante que Foster chame atenção para o “renascimento do autor”, uma posição que o próprio Roland Barthes passa a defender a partir de 1971. É no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* que ele enuncia pela primeira vez o conceito de “biografema”, um *punctum*

biográfico a partir do qual se espraiam as experiências pessoais (BARTHES, 2005). Nas décadas seguintes, Barthes aprofunda seu trabalho sobre a subjetividade da escrita, a particularidade da experiência e as vivências fragmentadas como resquícios de um incessante ato de criar. O que Roland Barthes deseja eliminar é a *função-autor*, apontada por Michel Foucault, em 1969, como uma forma de subjetivizar o poder (ou como uma forma subjetiva de exercitá-lo); e que também pode ser encontrada no universo artístico/literário em geral, sempre que nos deparamos com esse “A” maiúsculo: o Autor, aquele que publica, aquele que escreve, aquele que detém a Palavra.

Dahmer – Um Canibal Americano ativa um tipo novo e ainda pouco estudado de *realismo traumático*. E isso não é pouco. Mas seria Ryan Murphy um Autor, um autor ou nenhum dos dois?

29

RYAN MURPHY: ANTECEDENTES, *FUNÇÃO-AUTOR*

Antes de mais nada, é preciso lembrar que Ryan Murphy é um *player* no comércio da cultura e da comunicação. É um criador de séries para a televisão norte-americana (e, mais recentemente, para a Netflix, um serviço global de *streaming*). Lida com objetos culturais feitos para comunicar, entreter e, acima de tudo, vender.

Outro aspecto a ser levantado é que séries de televisão têm como única garantia de vida a sua (boa) recepção. Quanto maior a audiência, maior a possibilidade de que determinada narrativa seja concluída. Não raro, os canais (e também os serviços de *streaming*) cancelam as produções em meio de caminho, deixando as histórias soltas e os espectadores “órfãos” de seus personagens fracassados. Daí, derivam-se técnicas de sedução e manutenção do desejo do espectador (voltemos à máxima de que “... a televisão é para os cínicos”). A atuação do roteirista, assim, poderia ser vista como a de um escravo do fetiche: ele precisa dominar, de forma irrevogável, o interesse do espectador/consumidor. Caso não consiga, seu objeto de criação – o seriado – será interrompido. Sem mais nem menos.

Murphy é um homem gay branco. Seu primeiro sucesso foi a série adolescente *Glee*, idealizada, na realidade, por seu parceiro de escrita, Ian Brennan. É uma série musical ambientada numa escola norte-americana, a partir de onde se aborda uma constelação de questões ligadas a esse universo: *bullying*, gravidez na adolescência, perda

da virgindade, descoberta da sexualidade e afins. *Glee*, ao longo dos anos, tornou-se um ícone para a juventude LGBTQIA+. E, durante seu estrondoso sucesso, Murphy recebeu autorização para enveredar no terreno que o tornou mais conhecido: a exploração do obscuro, da violência e da marginalidade.

American Horror Story, por exemplo, é uma série no formato de antologia, assim como *Dahmer – Um Canibal Americano*, e se propõe a pensar a sociedade norte-americana em função do gênero do horror. Bruxas se vingam de adolescentes estupradores, freiras torturam criminosos, candidatos à presidência dos EUA se transformam em bizarros pastores, homens gays se tornam vítimas de um assassino sanguinário. A série tornou-se um sucesso, tanto de público quanto de crítica, e os produtos televisivos criados por Murphy, posteriormente, passaram a se concentrar nas questões e tensões de gênero e raça nos Estados Unidos, sempre tendo sexo e morte como eixos norteadores.

Poderíamos falar sobre *Pose*, série sobre os *ball rooms* nas décadas de 1980 e 1990, concentrada na trajetória de uma comunidade negra trans, abordando a chegada do HIV, o trabalho sexual (e a violência que implica), o BDSM e a transformação dos corpos trans através do uso de implantes e do silicone. Poderíamos falar sobre *American Crime Story*, em que revisita batalhas legais icônicas do sistema judiciário norte-americano, iniciando com o julgamento do esportista negro O. J. Simpson, ou até *Hollywood*, que propõe uma re-escrita da história do culto às celebridades norte-americanas na década de 1950, em que as protagonistas são mulheres negras e homens gays.

Murphy, ao que parece, tem se especializado em ser um exímio tradutor dos anseios da sociedade em que vivemos, com todas as suas complexidades e contradições. Uma delas, por exemplo, está no fato de que, à medida em que minorias sociais almejam lugares de representatividade política, econômica e estética, produtos televisivos feitos a partir de suas perspectivas se tornam estrondosos

sucessos de audiência mundial. Uma pergunta então se coloca: estariam essas minorias... fetichizadas?

Pensar na ideia do autor enquanto divindade significa buscar todas as respostas nele, no autor com letra maiúscula. Declarar a morte da divindade autoral nos permite buscar respostas na própria matéria, em seu texto, em sua obra, no objeto narrativo em si. Ao olharmos para a mudança de estratégia que Ryan Murphy imprime no piloto de *Dahmer – Um Canibal Americano* – qual seja: no conjunto, o estabelecimento imediato da prisão, a mudança de ponto de vista, o forjar da identificação com o personagem do assassino –, podemos cogitar que o roteirista aponta para o fetiche do seu próprio produto, da própria sociedade, do seu próprio meio (ambiente)? O fetichista tornando-se o fetiche de si mesmo? Um narcisista, idólatra e algoz de si?

Aguardemos as próximas temporadas.

30

CONFISSÕES

Outro dado digno de nota: as gravações com os depoimentos de Jeffrey Dahmer. Tais materiais, coletados logo após sua captura, no final de julho de 1991, são explorados com ênfase, desde o primeiro episódio da série. Em realidade, foram 66 horas de gravações, no total. Dahmer dá relatos detalhados sobre cada um dos crimes cometidos. São relatos densos, insuportáveis, que deixaram incrédulos e estupefatos os próprios investigadores do caso. Esses mesmos registros subsidiam ainda outras produções audiovisuais afins – dentre elas, dão material para um documentário, lançado quase simultaneamente, produzido pela Netflix, para exibição na própria plataforma, como produto correlacionado: *Conversando com um serial killer. O Canibal de Milwaukee* (2022), dirigido por Joe Berlinger.

A série reencena, portanto, a tomada dos depoimentos. Utiliza-os como dispositivo narrativo. Com eles, temos provas documentais contundentes, que levam à ampliação das evidências, conduzem à coleta de novas comprovações materiais a serem juntadas ao processo criminal e levadas posteriormente ao júri. Impressiona, nesses registros, o trabalho da memória, a frieza e o ritmo cadenciado da fala de Dahmer, seu tom de voz, as palavras exatas que escolhe e o nível de consciência e compreensão que detinha a respeito da própria conduta.

São registros orais, gravados em fitas cassete. Revelam, por parte de Dahmer, uma disposição para a confissão e o testemunho. E esses temas – confissão e testemunho – são temas caros a uma

ciência da comunicação. São temas foucaultianos, em essência. Ciro Marcondes Filho, em seus escritos sobre epistemologia da comunicação, por exemplo, salienta o fenômeno comunicacional como acontecimento do diálogo, da ordem da confessionalidade⁶¹. As próprias mídias podem ser pensadas como dispositivos conversacionais. É isso o que Dahmer performatiza: um espetáculo de confissão – ou a confissão de um crime hediondo como espetáculo midiático televisivo.

Em Of Men and Monsters. Jeffrey Dahmer and the construction of the serial killer, Richard Tithecott (1997) dedica um capítulo inteiro ao exame dos depoimentos e daquilo que eles significam, em múltiplos âmbitos (destacadamente, nos planos relacional, psicológico, legal e investigativo). São perspectivas tão reveladoras quanto a perspectiva comunicacional que buscamos como via de entendimento da série e dos fatos que ela dá a ver.

Algumas curiosidades iniciais: as confissões foram transcritas na íntegra, o que resultou num documento com mais de 160 páginas; as transcrições foram colocadas à venda, numa edição especial da revista *True Police Cases*, ao valor de \$13,95 dólares; o advogado de defesa de Dahmer, numa entrevista ao programa de Larry King – *Larry King Live* –, em fevereiro de 1992, referiu-se ao documento como “a mais longa confissão da história da América”.

E aqui começam as especulações. Tithecott se questiona sobre o tom e as intenções preponderantes numa fala tão fluente: Dahmer estaria aliviado? Estaria se sentindo livre da culpa acumulada? Estaria tentando agradar a audiência que, subitamente, o havia descoberto? Mas como agradar alguém *desde* uma situação dessas (ou *desde* um lugar tão reprovável, tão inóspito e vergonhoso)?

61 Uma excelente síntese da produção acadêmica de Ciro Marcondes Filho pode ser encontrada na edição de julho-dezembro da revista *Questões Transversais*, publicada em homenagem a ele. Está disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/issue/view/928>.

São perguntas difíceis de responder. O que se sabe é que *serial killers* costumam ser cooperativos e que subjaz um tipo de poder no controle que têm do relato que fazem (como se fosse a extensão do prazer de matar). Tithecott faz uma equivalência ilustrativa entre “*story-telling spree*” e “*killling spree*” – “a farra de contar histórias” e “a farra da matança”, numa tradução imperfeita.

Mais complicado ainda é deslindar o vínculo produzido entre aquele que confessa e aquele que ouve e/ou acata a confissão alheia. Ambos se veem unidos pela linguagem. Colocam-se em comunhão ao compartilhá-la. E acaso a representação oral dialogada das atrocidades, contadas em pormenor, com morosidade, num tom de voz suavizado, não é um modo de fazê-las acontecer outra vez, entregando-as embaladas para o nosso deleite, nosso horror e nosso fascínio? A compulsão do *voyeur* (de querer ver tudo) não é a contraparte simétrica da compulsão do *confessor* (de querer ouvir e saber tudo)? Colocar-se neste lugar – daquele que sabe, vê e ouve tudo – não é se posicionar no lugar de um Deus, uma entidade onisciente, que não julga, não se abala e que existe para além dos fatos e de suas consequências no mundo vivido? Não é esse o poder que o *serial killer* pretende desfrutar?

Outra consideração oportuna feita por Tithecott (1997, p. 100) é a de que a confissão é um ato violento de linguagem. Visa destruir a linguagem, mostrar sua incapacidade, expor suas entranhas. Acaba por trazer luz àquilo que não pode ser expresso, que não cabe em tipo nenhum de representação. Embora nos acene com a verdade, a confissão do assassino em série não nos entrega nada. Muito promete e pouco explica. Só produz um rumor. E o eco de um silêncio em nossa consciência.

...

Em termos midiáticos mais estritos, as especulações de Tithecott (1997) dão amplitude a um conjunto de questões cruciais: do tipo de apelo proposto ao telespectador (entendido enquanto modelo individualizado de uma comunidade de audiência muito mais vasta, uma “comunidade de desejos”) às (in)distingções entre factualidade

e ficcionalidade no registro televisivo (em especial, no gênero *true crime*). Não custa lembrar que o julgamento de Dahmer foi televisivado. Em 27 de janeiro de 1992, o jornalista Mitchell Landsberg escreveu uma matéria sobre a transmissão. Nela recomendava cuidado aos telespectadores e descrevia o *pool* de emissoras e profissionais de imprensa que haviam se mobilizado⁶².

62 Ver LADSBERG, Mitchell. TV covering Dahmer trial, but carefully. *APnews*, 27 jan. 1992. Disponível em: <https://apnews.com/article/40f97405d6cfa400b27c8e3eddb76750>.

31

LENTE DE CONTATO

Guerra nas Estrelas (1977) e *O Exorcista III* (1990) eram filmes que Jeffrey Dahmer vinha assistindo ao longo dos meses que antecederam sua captura. Dahmer possuía cópias em VHS. Assistia-os repetidamente. De certa forma, os filmes reproduzem (ou “dobram”, numa expressão que nos agrada utilizar) o imaginário do criminoso. Servem como um tipo de projeção ou espelhamento psíquico. Os filmes são uma isca e uma inspiração para os assassinatos. Dahmer quer assisti-los em conjunto com suas vítimas, numa espécie de ritual de identificação macabra. É também um momento de intimidade. A antessala da morte indecorosa.

Mas seria produtivo imaginar a recepção de Dahmer, os laços entre a trama dos filmes, a situação subjetiva e o caldo de mediações em que ele próprio se encontrava? É um chavão declarar que ele transpõe a barreira ficcional, apropriando-se dos conteúdos, dando-lhes envergadura em sua vida concreta. Mesmo assim é inevitável.

A realidade – a realidade televisiva, sobretudo nos EUA –, como argumenta Tithcott (1997), parecia atravessar uma crise de confiabilidade, assemelhando-se mais a um estilo, uma retórica televisual, do que a um ponto de ancoragem ontológica, uma referência para distintas matrizes epistêmicas. O noticiário policial passou a se apresentar como “*infotainment*”. Crimes reais, não raro, eram reconstituídos como “docudramas”, interpretados, em parte, por cidadãos comuns que viviam seus próprios papéis. Programas como *Real Patrol* e *Top Cops*, da CBS, *Law and Order*, da NBC, e *America’s Most Wanted*, da Rede

Fox, empenhavam-se em nublar as distinções entre criação ficcional e substrato factual, no transcurso entre as décadas de 1980 e 1990.

Jeffrey Dahmer seria então o subproduto maligno e avançado dessa confusão epistêmica? É provável que sim. Dahmer vive num mundo ficcional, sem normas morais. Ele está preso no imaginário fantasioso de sua adolescência. É a impressão que temos.

Steve Finbow (2014) sustenta que Dahmer acompanhou as notícias sobre os assassinatos cometidos por John Wayne Gacy. Isso o teria estimulado. O caso de Gacy, apelidado de “Pogo, o Palhaço Assassino”, ganhou notoriedade e ampla cobertura da imprensa no final dos anos 1970. Uma interconexão, um laço transcendental entre os dois casos – Gacy-Dahmer – é formulada dentro da série, ao início do episódio de encerramento, “Deus do perdão, Deus da vingança”.

...

No Brasil, em 29 de março de 1990 foi ao ar a primeira edição do programa *Linha Direta*. O programa, em síntese, empregava atores desconhecidos e reconstituía crimes reais cujos autores estariam foragidos da Justiça. A audiência do programa, implicitamente, era convocada a colaborar na elucidação dos casos e na determinação do paradeiro dos criminosos (MARTINS, 2005)⁶³.

A morte da atriz Daniella Perez, ocorrida em 28 de dezembro de 1992, também ajuda a ilustrar, entre nós, o mesmo processo de confusão (ou *retroalimentação de fluxo contínuo*, como quisermos chamar) entre ficção e realidade que Tithcott (1997) identifica nos EUA. Daniella Perez foi morta pelo ator com quem contracenava, com quem vivia um par romântico na novela *De Corpo e Alma*, veiculada

63 Outra vez, é impossível esquecer que, na sociedade de controle, como a definiu Gilles Deleuze (1992), formula-se um convite aberto à participação do público enquanto agente de denúncia. O policiamento se torna onisciente e “democrático”. A audiência televisiva se transmuta num mecanismo de controle e vigilância exponenciais. Em linguagem chula, o telespectador se torna um “dedo-duro”, um “telecaguetador”. Sobre o programa *Linha Direta*, recomendamos consultar a dissertação de mestrado de Maura Martins (2005).

pela Rede Globo de Televisão, entre agosto de 1992 e março de 1993. A novela foi escrita por Glória Perez, mãe da atriz⁶⁴.

Outra lembrança, como reforço: nessa mesma época, o renomado filósofo francês Jean Baudrillard (1991) afirmou que a Guerra do Golfo, ocorrida entre agosto de 1990 e fevereiro de 1991, não teria existido, havia se transformado, acima de tudo, num grande videogame, num jogo de efeitos e emulações televisivas – conforme, ao menos, a cobertura que lhe deu a CNN, liderada por Peter Arnett.

Ou seja: são indícios de que algo no ambiente midiático daquele tempo – uma transformação epistêmica em curso, um remodelamento da noção de realidade praticada pela televisão generalista – facilitou a alucinação hedionda de Jeffrey Dahmer. Seria possível? Teria Dahmer seguido à risca, sem filtros, sem contrapontos, o novo espírito do tempo, moldado pelo espetáculo televisivo em escala planetária, pela violência adornada como mercadoria visual universal, pelo ingresso títubeante (e cheio de temores, é bem compreensível) na última década do século passado? É uma boa hipótese. Mas precisamos ir adiante.

...

Somos seres protéticos e arquivísticos, fundamentalmente. Nossos corpos são conglomerados de agenciamentos orgânicos e discursivos, biomoleculares e semiotécnicos. Trabalhamos sobre o corpo e a memória. As lentes de contato amarelas, utilizadas por Jeffrey Dahmer – como vemos logo no primeiro episódio – representam esse duplo trabalho. Elas expressam um imaginário, uma máscara e um ritual. São modulações do corpo.

64 A lei de crimes hediondos, no Brasil, foi reformulada a partir do assassinato de Daniella Perez (KNORR, 2009, p. 282).

As mídias, muitas vezes, confundem-se com próteses corporais⁶⁵. Num sentido muito literal, as lentes de contato poderiam ser tomadas como próteses da percepção visual. Poderíamos discuti-las assim: enquanto tecnologias corporais ou extensões do corpo humano, no sentido McLuhaniano (McLUHAN, 1974). Chama a atenção, ainda mais, que tal uso, feito por Dahmer, seja um uso estético-performático, um uso ritualístico, inspirado em filmes de horror ou ficção científica. É o anúncio de uma recepção. É a prática tresloucada de um fã. É um *cosplay* (NUNES, 2013; RAHMAN, WING-SUN, CHEUNG, 2012). Não se trata de um emprego corretivo, definido por uma funcionalidade reparatória, de caráter médico-oftalmológico. É o modo através do qual Dahmer vive (e celebra) o personagem “Emperor”, do filme *Guerra nas Estrelas*. E “Emperor”, nós sabemos, é um dos principais antagonistas da franquia.

...

Mas as lentes de contato produzem um efeito ainda mais sutil: um certo tom amarelado impregna a *mise-en-scène*, toma conta das ambientações, embalando-as numa estética *vintage* própria das produções cinematográficas e televisivas dos anos 1980. Essa tonalidade “envelhecida” ajuda a situar o tempo fílmico. Emula-se, através desse recurso, uma “atmosfera” granulada facilmente encontrada nas produções da época. Em contrapartida, passamos a enxergar o mundo através das lentes amarelas de Dahmer-Emperor.

...

65 Como argumenta Cary Wolfe, o homem é “uma criatura protética que coevoluiu [junto] com várias formas de tecnicidade e materialidade, formas essas que são radicalmente ‘não-humanas’ e ainda assim fizeram do humano o que ele é” (apud ALOI, 2018, p. 234). O filósofo francês Bernard Stiegler, por sua vez, desenvolveu – em *La Técnica y el Tiempo. 1. El pecado de Epimeteo* – uma teoria tecnopsicanalítica da protetização humana. Ele nos conduz a uma crítica da indústria cultural como força dominante da consciência contemporânea, capaz de implicar numa “liquidação de nossa ‘economia libidinal’” (STIEGLER, [1994] 1998; O’GORMAN, 2015). Em tom neofrankfurtiano, confecciona, dentre outras, as noções de *tecnofármaco*, *epifilogênese*, *psicotecnologia*, *transindividuação*, *miséria simbólica*, compreende certos efeitos de sincronização promovidos pelos meios da comunicação massiva como *programação psicotecnológica*. Considerando esse campo semântico, atribuindo validade a essas categorias, poderíamos apreciar a avalanche de assassinatos em série nas séries televisivas como um tecnofármaco, um fenômeno de programação transindividual e psicotécnica? Não é tão simples assim. Não é só uma questão de ajuste terminológico.

32

MÍDIA COMO TECNOLOGIA SEXUAL

Numa das passagens encenadas no último episódio, Dahmer conversa com um padre. Ele o havia encontrado no refeitório da prisão e solicitara uma conversa privada. Está interessado em ser batizado. Como bom católico, quer se confessar e fazer as pazes com Deus. Quer orar pela própria alma. Em realidade, está pressentindo a hora da morte. Num momento de introspecção religiosa, com a monotonia habitual de seu tom de voz, Dahmer lhe pergunta:

“Então, por que [você] acha que há tantos de nós agora?”

“[Você] Quer dizer presos?”, o padre lhe provoca.

“Não. Quero dizer caras como eu... Pessoas que chamam de assassinos em série”.

“Não sei se alguém sabe a resposta”, diz o padre, visivelmente embaraçado. “Alguns dizem que são as estradas interestaduais. São relativamente novas na história deste país. Dá para matar alguém e desaparecer rápido, jogar o corpo a mil quilômetros. Ou talvez tenha sido a Segunda Guerra Mundial ou o Vietnã. Os pais voltaram traumatizados da Guerra. Não falam sobre isso. Eles são ausentes, abusivos, criam filhos problemáticos. Há também a explosão e a grande disponibilidade de pornografia. O que só aconteceu a partir dos anos 1970”.

Steve Finbow (2014, p. 133) afirma que Jeffrey Dahmer era viciado em pornografia *hardcore*. Sua coleção de fitas VHS incluía títulos como *Cocktales*, *Tall Dark and Handsome*, *Rock Hard*, *Hard Men II*, *Peep Show* e *Tropical Heat Wave*.

As revistas pornográficas – escondidas, engavetadas, esparrramadas pelo chão – aparecem em vários episódios. Podem ser vistas como mídias ou tecnologias sexuais ativas no despertar da economia libidinal do assassino em série. Dahmer as consulta. Vive com elas. Masturba-se com frequência, “duas ou três vezes por dia” (BARNARD, 2000, p. 92), desde a adolescência. Enquanto estava na prisão, inclusive, Dahmer fez uma assinatura da revista *Playgirl* (BARNARD, 2000, p. 76).

Embora não seja necessariamente inédita, em sua proposição, a relação entre mídias e técnicas masturbatórias, dispositivos tecnológicos e tecnologias do orgasmo (MAINES, 1999), ainda é pouco trabalhada desde os estudos comunicacionais. Ao estudar o complexo arquitetônico, midiático e farmacopornográfico construído pelo norte-americano Hugh Hefner, no curso da década de 1950, em torno da revista *Playboy*, Paul Beatriz Preciado (2020) – em *Pornotopia. Playboy e a invenção da sexualidade multimídia* – avança na elucidação de tais associações.

Hefner teria criado, na interpretação de Preciado, um dispositivo complexo, que funcionaria aos moldes de um “bordel multimídia”, cuja função seria a de embaralhar as distinções entre trabalho \times sexo/entretenimento, público \times privado, masculino \times feminino. O que se colocava em causa era a mansão *Playboy*⁶⁶ – com o estilo de vida, os hábitos sexuais, os padrões de gosto e consumo que tipificava – desdobrando-se, como capital-imagem, nas páginas da revista de circulação mensal. A mansão operava como um centro de emanção de imagens pornográficas. E assim colocava em crise as noções de

66 A mansão funcionava como redação da revista, estúdio fotográfico, espaço de trabalho, set de filmagens ou *playground* para a realização de festas a serem noticiadas. Em realidade, foram duas mansões: a primeira, em Chicago, desde 1959, construída sob a carcaça de um prédio institucional antigo; a segunda, em Los Angeles, onde Hefner iria residir a partir de 1972 (PRECIADO, 2020).

privacidade, heterossexualidade monogâmica, “machismo rancheiro”, individualismo, domesticidade e despolitização que, até então, constituíam o padrão moral e legitimavam as práticas sexuais da época. Hefner revela, diz Preciado, o caráter politoxicômano e compulsivamente masturbatório da sociedade contemporânea. Hefner inventa o consumo da intimidade, o espaço midiático como espaço pós-doméstico e a masturbação em seu *devir-comunicação de massa*.

Juntamente com Dahmer, todos nós somos produtos desse tempo. Resta, no entanto, uma pergunta: se os fluxos de informação erótica entre a mansão do *playboy* (com quem os homens heterossexuais do imediato pós-guerra aprenderam a se medir) e as páginas da revista (onde as imagens suscitavam afetos corporais [e derramamento de sêmen, país afora]) foram descritos como fundantes de uma *pornotopia*⁶⁷, o que dizer da topografia de horrores, o que dizer do teatro de experimentos tanatológicos construído por Jeffrey Dahmer? É uma *necropornotopia*? Uma *distopia necropornográfica*?

Outro estudo qualificado, em convergência com a discussão acima, é *Sex Dolls at Sea*, de Bonnie Ruberg (2022). A pesquisadora norte-americana, atuante na área dos *queer games studies*, busca reconstruir os rumores em torno da existência das *dames de voyage*, as “bonecas sexuais”, carregadas por marinheiros europeus em suas explorações marítimas, desde o século XVI – alguns relatos levantados por ela são ainda mais inconfiáveis, apontam para um tempo ainda mais remoto.

Antes de estatuir uma origem, porém, antes de almejar uma objetividade historiográfica, importam, para Ruberg (2022), as variações, as imprecisões factuais da história, mostrando o quanto ela é reconstruída, ficcionalizada e remanejada. Esses remanejos – naquilo que obscurecem e naquilo que encobrem – são igualmente reveladores, seja do percurso histórico, ele próprio – surpreendente, não-linear, aos saltos –,

67 *Heterotopia* é um conceito foucaultiano: “é um lugar real onde se justapõem diferentes espaços incompatíveis”. Trata-se de pensar as brechas possíveis no modo como o poder se espacializa e gestiona territórios disciplinados. Uma pornotopia é um avanço nessa discussão. Ver Foucault ([1967] 2013), “De outros espaços”.

seja dos poderes envolvidos, das forças sociais que se tenta(m) preservar, das ações políticas que podem estar aí, na pulverização dos relatos, ao longo do tempo, se manifestando como posição de poder, tomada de partido, atenuação ou intensificação de demandas muito conjunturais.

O livro se apresenta como *teoria-ficção* dos brinquedos sexuais em geral. Chega a falar numa “teledildônica”, dado que alguns vibradores atuais, algumas tecnologias sexuais, hoje disponíveis no mercado, já poderiam ser operados à distância, remotamente. Há, portanto – como Bonnie Ruberg nos mostra –, uma fantasia pervasiva que toma conta das narrativas sobre a temática da sexualidade. Essa fantasia tem obviamente correlação direta com as práticas sexuais. Tem a ver com as fantasias produzidas em relação também à técnica⁶⁸ – a tecnologia como terreno privilegiado de uma imaginação fantasiosa, utópica e futurística. O livro trata, enfim, da história de uma “(tecno)cultura (tecno)sexual”. As bonecas sexuais jogadas ao mar constituem uma “fantasmagoria coletiva”, ela nos diz (RUBERG, 2022).

Embora possa parecer uma questão masculina, em sua (suposta e reiterada) origem, resiste, para além da superfície do problema, um conjunto de nuances que transformam os relatos históricos em documentos de uma sexualidade *queer*. Ruberg alude ao “romance masculino com a tecnologia”. Fala sobre o compartilhamento eventual dos brinquedos. Fala sobre a emergência, ao redor deles, de uma tecnocultura tóxica. Esses relatos explicam o fascínio pela tecnologia, por parte dos homens, como um *fascínio substitutivo*. Como se os homens se interessassem mais pela técnica do que se interessam por suas namoradas, esposas ou parceiras. Essa seria uma narrativa cifrada, jamais desprendida das encarnações do mito.

68 A relação entre corpos e tecnologias é um dos *tropos* mais frequentados nos estudos de comunicação. É um assunto recorrente, aparecendo em quase toda parte, seja no cinema de David Cronenberg, nos sucessos televisivos de ficção científica, como a série *WestWorld*, ou na literatura de Marshall McLuhan, Massimo Canevacci ou Donna Haraway. Na investigação de Bonnie Ruberg, há três diferenciais, três forças atrativas: a arqueologia da técnica, a epistemologia feminista e o imaginário ficcional. É a convergência dessas forças que garante sua distinção.

Haveria aí uma ambiguidade essencial: de que as mulheres estão ausentes e, ao mesmo tempo, recolocadas enquanto bonecas, os artefatos materiais que as representam (RUBERG, 2022).

Além disso, esses relatos sempre são acompanhados ou sombreados por relatos minoritários a respeito de “homens de borracha”, “bonecas de borracha para mulheres”, “mulheres para mulheres”. O que vem implícito aí é uma dinâmica cultural de gêneros em atração e alteração de papéis, tudo sob a proteção de uma fachada, um véu. Colabora para isso, para essa *virada queer*, o imaginário urbano construído em torno da figura do marinheiro como transgressor sexual, uma espécie de pirata hiperssexualizado, numa oscilação entre Querelle, Jack Sparrow e Tom of Finland. A boneca sexual se torna, enfim, um aparato através do qual homens fazem sexo entre si de forma assíncrona.

E quanto a Jeffrey Dahmer? Para ele, como disse Steve Finbow (2014, p. 134), “os seres humanos vivos eram simulacros, eram cópias de cópias de cópias de objetos de desejo a serem mut(il)ados em mais cópias até que os sujeitos [...] aos farrapos, [...] decompostos) tivessem que ser (...) transformados em coisas”. Ao fazer as fotografias de seus parceiros desmembrados, Dahmer os reenvia ao domínio das imagens pornográficas radicais que consumia. Ao se masturbar sobre os corpos já sem vida, Dahmer os inscreve no mesmo plano de realidade onde habitam as bonecas sexuais dos marinheiros de Bonnie Ruberg (2022).

33

ESPECTROS FOTOGRÁFICOS

O álbum de fotografias da escola de Dahmer nos dá elementos suplementares para interpretarmos num viés midiático-comunicacional. Em torno dele, encadeiam-se ações reveladoras. É algo muito eficaz para caracterizar a personalidade do protagonista. Ilustra o tratamento que dava, às sabotagens, ao seu círculo social. Ilustra um *mix* de suas capacidades e seus interesses. Os primeiros sintomas de sua inadequação.

São situações recorrentes nos produtos midiáticas afins: Dahmer intrometendo-se na sessão fotográfica dos melhores alunos do último ano do ensino médio, na Revere High School, em 1978; a descoberta, pelos demais, de um “intruso”, sem méritos suficientes para estar ali, subitamente “materializado” no registro fotográfico, conspurcando-o; a esperada reação, por parte dos professores responsáveis, apoiados pelos alunos mais orgulhosos e meritocráticos, vindo como apagamento (manual, feito em caneta preta) das feições do intruso, produzindo-se, em consequência, uma sombra, uma rasura na superfície da imagem. Literalmente, um obscurecimento do rosto de Dahmer, excluído, de pronto, dos documentos e da memória visual oficializada da instituição de ensino.

Imagem 02



A presença/ausência de Jeffrey Dahmer na fotografia da turma de 1978 da Revere High School.

Fonte: *Meu Amigo Dahmer*, de Derf Backderf, 2017.

E há mais. O próprio Dahmer se diz fotógrafo. Torna-se fotógrafo, de certa forma. Chega a atuar numa das sessões de fotos de Tony Hughes, um dos homens com quem se relacionou. E faz da fotografia, desde o primeiro episódio, um dos atrativos para capturar suas vítimas. Dahmer os convida para posar para fotos artísticas. São fotos eróticas, seus modelos bem entendem.

As fotos, no entanto, passam a documentar as sessões de desmembramento. Tornam-se imagens *gore*, *snuff*, *splatter*. São imagens diabólicas. São imagens incriminadoras, depois de tudo. Dahmer é descoberto pelos policiais justamente em razão das fotografias que guardava numa das gavetas do bidê, ao lado da cama onde dormia.

O gosto pela fotografia ecoa o interesse, manifestado desde a infância, por taxidermia. Ambas são formas de lidar com a desapareção do objeto do desejo. São modos de imobilizá-lo para sempre, como conjectura uma conhecida abordagem teórica sobre o “noema” fotográfico.

Noema é um termo do filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938). É o significado essencial de um determinado ato humano ou objeto do mundo tal como aparece à consciência (ou *dentro* dela, sem incorrerem no equívoco de pensá-la como um *recipiente*, dentro do qual se pode colocar ou tirar o que quer que seja). O *noema* da fotografia, assim Roland Barthes (1984) o entende, é sua relação com o passado, com o tempo em seu permanente fluir. A *essência noemática* do fotográfico, formula o autor francês – numa das mais belas definições já escritas sobre a fotografia –, é “isto foi”. Quer dizer: a fotografia é sempre a representação de algo que já não existe mais do modo como foi flagrado no instante único em que o *click* foi feito. Quando vejo meu rosto fixado numa imagem fotográfica, seja ela analógica ou digital, o que vejo é uma *outridade de mim mesmo*. É o rosto de alguém que já não se encontra no tempo presente em que me encontro. É um rosto que me assalta desde um passado, desde um tempo já desvanecido. É o rosto de um morto.

Em *A Câmara Clara*, Barthes (1984) está mais atento à relação (mediada) entre modelo e espectador do que à relação (imediata) entre modelo e dispositivo (a câmera fotográfica). Centra-se num “encontro fotográfico”: o encontro entre o ser (o passado) da *persona* que aparece na fotografia, uma imagem material e representacionalmente única, e a existência presente e reflexiva do espectador diante do registro obtido (YACAVONE, 2017).

Haveria aqui – a partir de Dahmer – a possibilidade de ampliar a fenomenologia barthesiana (BARTHES, 1984) voltada para a fotografia – toda ela calcada nas metáforas da morte: *isto foi, spectrum*⁶⁹, a fotografia como máscara mortuária – para pensarmos a totalidade dos fazeres das mídias? Teríamos, se considerarmos o caso dramático em que nos focamos, como avançar num debate sobre a “*metafísica da presença*” (um termo de Jacques Derrida⁷⁰, ao qual voltaremos) e sobre o potencial filosófico do arquivamento de imagens, onde corpos e momentos restam inscritos? Acaso não há uma dimensão tanatológica intrínseca à medialidade e à midiatização? Dahmer suscita a ampliação (ou apenas a retomada, cautelosa) da fenomenologia poética de Roland Barthes?

Talvez tenhamos a oportunidade de formular uma teoria da comunicação mais abrangente, que possa ter validade para além do caso, em sua especificidade empírica dramática, e para além da própria fotografia enquanto mídia prototípica, mídia-matriz dos modernos meios de comunicação de massa. É um apontamento para o futuro.

Seja como for, Dahmer possui uma intuição correta: quer se manter atrelado àqueles pelos quais se afeiçoa através dos registros midiáticos que pode produzir em substituição a eles, prendendo-os numa fração de tempo, numa imagem fixa, num objeto guardado como relíquia, numa parte do corpo do amante embalsamado como amuleto. Ou prova de amor eterno.

69 Toda fotografia implica um *fantasma* e uma *alucinose*, ensina Barthes (1984). *Spectrum*, para ele, é o ente fotografado, humano ou não, natural ou não; *operator* é o fotógrafo; *spectator* é aquele que vê a fotografia. *Studium* diz respeito ao campo de conhecimentos ativados pela imagem, os requisitos necessários para “decodificá-la”. *Punctum* são detalhes significantes, os afetos acionados conforme a contemplação, a bagagem psíquica e a memória íntima de alguém. *A Câmara Clara* é o livro onde Roland Barthes propõe e aplica lindamente esses operadores teóricos.

70 Num texto escrito em setembro de 1981 – “As mortes de Roland Barthes” –, como homenagem póstuma a Barthes, então recém falecido, Jacques Derrida revisita *A Câmara Clara*. Aponta-o, juntamente com o clássico ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte, entre os dois “textos fundamentais sobre a questão do ‘referente’ na modernidade técnica” (DERRIDA, 2008, p. 274). Além de emocionado, é um bom escrito introdutório à investigação sobre a morte como “evento não-dialético” esparramado ao longo do território coberto pela obra de Barthes, da discussão sobre a fotografia às discussões sobre o sentido, a figura do autor e a novela.

34

“SILENCIADO”

A maneira de posicionar o espectador dentro do texto fílmico, numa perspectiva sonora subjetiva, é discutida por alguns dos principais teóricos do cinema (CHION, 2009, 2011, 2016; JOST, 2009). O sexto episódio da série *Dahmer – Um Canibal Americano*, cujo título é “Silenciado”, emprega um tipo ousado de mixagem, que radicaliza um determinado conceito de auricularização e induz a uma sutil mudança de comportamento no público, redefinindo sua espectralidade mais habitual.

Tony Hughes é uma das vítimas de Jeff Dahmer. Ele é portador de deficiência auditiva neurosensorial. Sua surdez é “simulada” em algumas sequências do episódio, colocando o espectador “dentro” da audição subjetiva do personagem. O efeito se dá por uma atenuação agressiva das frequências altas e um reforço considerável das frequências baixas⁷¹. A utilização dessa filtragem de agudos e o implemento de baixas frequências para representar um mundo silencioso é uma escolha estética viabilizada através da manipulação dos meios físicos das materialidades do som. “O tato é o mais pessoal dos sentidos. O tato e a audição se encontram no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 Hz)” (SCHAFER, 1994, p. 28). As baixas frequências são informações hápticas que utilizam o canal cinestésico. O ritmo grave intermitente da música toca

71 Em sistemas de som caseiros comuns, o espectro de reprodução de baixas frequências é limitado. Determinados ruídos só alcançarão os efeitos estéticos desejados em sistemas *full range*.

o corpo de Tony assim como toca o corpo do espectador. Mas é importante ressaltar que essa representação sensorial é parcialmente verdadeira. As escolhas sonoras buscam retratar as sensações de maneira a substituir a ausência de outros sentidos. Mais do que representar uma verossimilhança com o que está inscrito na imagem, “[o som] será acentuado para transmitir a violência e a brusquidão da sensação” (CHION, 2011, p. 91), quando essa se priva de apoio (ou confirmação) em outros canais sensoriais. Tony Hughes apenas sentiria as vibrações enquanto o espectador que possui audição está ouvindo os ruídos.

A sequência em que Hughes conversa com seus amigos no restaurante (ou quando está com a família na mesa de jantar), recebe um tratamento sonoro similar: exageram-se os graves para que possamos senti-los e eliminam-se as altas frequências para suspender a inteligibilidade. Quando se fala em veracidade e verossimilhança sonora, entende-se que os códigos difundidos pelo próprio sistema de linguagens audiovisuais induzem à aceitação dessa verossimilhança (CHION, 2011, p. 87). Tais representações são recebidas pelo público de maneira discreta, como sugere Chion. Afinal o “som é reconhecido pelo espectador como verdadeiro (...) [apenas] se representa (ou seja, [se] traduz e exprime) as sensações associadas [àquilo que lhes] causa” (CHION, 2011, p. 89).

A abordagem escolhida se atém ao conceito de “ponto de auralização interna primária”, abordado por Jost (2009, p. 172-175). Trata-se de mimetizar a audição de determinado personagem. Entretanto, o efeito não se limita ao cinestésico-auditivo, nem se limita à representação narrativa. Ao reduzir a inteligibilidade dos sons, a visão complementar é aguçada. Em busca de uma compreensão dos diálogos, agora performados silenciosamente por gestos, legendas e linguagem de libras, os olhos do espectador passam a tela em “revista”, intensificam o foco atencional, num processo de *scanning*. A postura do espectador precisa mudar para acompanhar o texto e assim incorpora uma alteração de comportamento que reverbera a experiência audiovisual proposta.

...

Mas o que há de tão perturbador em *Dahmer – Um Canibal Americano*? Recursos sonoros substituem a mostraçãõ explícita que, por si só, já afastaria os espectadores menos sensíveis. E o uso do som evoca imagens mentais que podem resultar tão ou mais perturbadoras. A sensorialidade que emerge em nosso imaginário é, sim, nauseante e incômoda. Os recursos audiovisuais estão em simbiose com o universo interno do protagonista – dão vida às suas parafilias. Percebe-se com clareza a utilização de índices sonoros para construir uma posição aurã e psicológica. O contato com os órgãos internos das vítimas é obtido por Dahmer antes mesmo de matá-las. Ouvir é um ato lascivo que o prepara para o encontro direto com aquele órgão de desejo. É um gesto sexual preliminar. O coração – até aqui – está vivo e ribomba num crescendo libidinoso e afetivo. É um reencontro uterino.

Numa conversa sobre *esplancnofilia*, um psicólogo explica a Dahmer o significado do termo e alude ao brilho dos órgãos internos do corpo humano e ao brilho úmido dos órgãos sexuais. O brilho das cenas é reforçado, bem como o som é unificado ao som úmido da masturbação. O dedo que penetra as entranhas de um peixe e retira suas vísceras, como se mostra, num *flash* de um segundo, é acompanhado por um som úmido e viscoso. Ambos são intencionalmente combinados.

A espectadorialidade física encontrada numa coleção de obras francesas extremas, transgressivas e desconfortavelmente explícitas é batizada por James Quandt (2004) de *cinema du corps*⁷². Filmes de canibalismo e mutilação utilizam modos de espectadorialidade que forcem à recusa do espectador, submetendo-o a um teste de resistência, digamos. Laura Wilson (2015) encontra nesses filmes, como provocação à espectadorialidade física, detalhes visuais das mutilações, recursos sonoros intensificados e ruídos autônomos extremos. Partes e vísceras de corpos humanos vazam, escorrem ou explodem

72 No IMDB há uma listagem de filmes desse movimento, batizado como New French Extremity. Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls094072215/>

na tela, em mutilações representadas com base nos recursos sonoros. Utilizam-se técnicas fisiológicas direcionadas à provocação de náusea e vômito, dando-lhes autonomia e certa independência em relação à *mise-en-scène*, no interior do texto fílmico⁷³. Em *Dahmer – Um Canibal Americano*, essas modalidades mais radicais de espetatorialidade são dosadas com cuidado. Em se tratando de um assassino serial, necrófilo e canibal, os planos de mutilação são relativamente rápidos e não entregam imagens completas. A carne humana dilacerada, quando é exposta na tela, se mantém na superfície do visível durante pouquíssimos segundos. Além de ocorrer pouquíssimas vezes durante todo o seriado. O uso de sons acusmatizados – quais sejam: os sons dissociados de suas fontes sonoras ou dissociados da imagem de suas fontes sonoras – provoca a imaginação do espectador nas cenas mais angustiantes.

Comparadas ao *cinéma du corps*, criticado por ser excessivamente explícito, sádico e gratuito (WILSON, 2015), as escolhas feitas por Ryan Murphy e pelos diretores de cada episódio abrandam a realidade, embora os sons acusmáticos nos empurrem a complementar as imagens. Talvez o plano mais explícito e absurdo de toda a série, ao retratar as ações doentias de Jeffrey Dahmer, aconteça no quarto episódio, “A caixa do bom menino”: o protagonista, antes de guardar em sua caixa de lembranças a cabeça decapitada de uma de suas vítimas, decide beijá-la. Não há violência alguma – por mais bizarro que um beijo necrófilo venha a ser (!). As cenas mais violentas, cabe também apontar, intrigante e paradoxalmente, não são protagonizadas por Dahmer, mas por outros personagens, que o espelham: Ed Gein, John Wayne Gacy e Christopher Scarver, que o executou.

73 Laura Wilson (2015) analisa esses recursos com profundidade nos capítulos “Affective sounds” e “Extreme frequencies”. Resumidamente, são efeitos geradores de resposta biológica direta no corpo do espectador. Quando associados ao contexto fílmico, reverberam, subservientes ao que está sendo dito e mostrado, causando a impressão de que os efeitos biológicos nauseantes dali se originam.

35

MÚSICA POP COMO ARTE NECROMÂNTICA

Excepcionalmente qualificado é o uso feito da música “Please don’t go”, de KC & Sunshine Band, na metade e ao final do segundo episódio. A canção consta num dos trailers oficiais da série, reeditada, submetida a uma camada de efeitos sonoros que a distorcem e lhe dão um aspecto sombrio e estridente. Trata-se de um marcador de época. A música foi lançada em 1979. Um ano antes, Dahmer havia iniciado sua carreira de *serial killer*. É uma canção açucarada, uma *love song* clássica, sob medida para os casais apaixonados. Propicia um acesso ao *stimmung*, ao clima emocional daquele período histórico (GUMBRECHT, 2014)⁷⁴. Um *hit* radiofônico, tornado emblema de uma época, acaba associado a um personagem terrível, humanamente abjeto. Parece traduzi-lo. É uma inversão semiótica de fundo irônico, meta-discursivo. A partir da série é impossível ouvi-la outra vez sem pensar em possessão e parafilias sexuais. “Please don’t go” se converte num hino à perversidade psíquica no código do amor romântico.

74 Séries como *The Crown*, *Stranger Things* e *O Gambito da Rainha*, de forma análoga, encenam revisões nostálgicas de certos passados (geralmente, décadas) recentes. Para obter os efeitos de presentificação do tempo histórico – para atingir um almejado *realismo cronotópico* –, investem, entre outros recursos, na caracterização dos figurinos e na pesquisa fonográfica. *Stimmung* é um conceito de Hans Ulrich Gumbrecht (2014). É eficiente para aludir a “estados de espírito”, “atmosfera” de época materializadas nos textos da cultura (sejam textos literários ou audiovisuais). Ler o *stimmung* é ler para além da trama ou do conteúdo objetivo de uma dada narrativa. É focar-se numa “ambientação”, numa certa “tonalização” que transpareceria, que se *presentificaria*, no ato da leitura (mesmo muito posterior à escrita). Ler o *stimmung* é perceber a presença do passado histórico – o passado histórico como passado tangível, ao alcance da mão (FELINTO, 2016).

...

Necromarketing, álbuns póstumos, concertos de música ao vivo sincronizados às imagens deixadas pelo cantor de um conjunto extinto há décadas. Esse é o enredo destrinchado por Jason Stan-yeck e Benjamin Piekut (2010) num extenso escrito traduzido como “Mortitude: tecnologias do intermundano”. O “intermundano”, para eles, é o espaço tecnológico de trabalho colaborativo e agenciamentos entre vivos e mortos na produção da música pop. Os autores analisam com zelo, invenção de conceitos e certo preciosismo técnico, o dueto digital realizado, em 1991, entre Nat ‘King’ Cole, vitimado pelo câncer em 1965, e sua filha, Natalie, de modo a causar a impressão de que ambos estavam juntos, interagindo no estúdio. O próprio estúdio é concebido como um espaço “intermundano”. “As tecnologias de gravação de áudio”, eles dizem (STANYEK e PIEKUT, 2010, p.15), “foram sempre associadas à morte” .

A música pop, com toda a razão, pode ser vista como um espaço necromântico. É comum ouvirmos rumores de que um (saudo-so) ídolo pop não morreu – “tudo não passa de armação da mídia”, dizem os fãs, inconsoláveis; é comum que aquele outro (saudo-so) ídolo pop seja apresentado como alguém cujo óbito foi ocultado, repousa sob suspeitas e mistérios indevassáveis, para todo o sempre. Circulam diversas teorias conspiratórias (risíveis, infantis) sobre isso: Elvis Presley estaria vivo; Paul McCartney teria morrido durante as gravações de *Abbey Road*, em 1969; Avril Lavigne, cansada da fama e das pressões do empresário, suicidou-se e foi substituída por uma sócia. Há relatos corriqueiros sobre visitas, em turismo ou em peregrinação, a túmulos de artistas adorados. Existe, sem dúvida, um culto tanatológico no âmbito da cultura pop. Há um fascínio com a morte no cerne mesmo da indústria fonográfica. Pesquisas de vendagem demonstram que artistas consagrados, já falecidos, vendem hoje mais do que nunca. Mortos vendem mais do que vivos⁷⁵.

75 Em 2001, a revista *Forbes* passou a publicar uma lista anual das “celebridades mortas mais bem pagas do mundo” (STANYEK e PIEKUT, 2010, p. 12).

A escritora argentina Mariana Enríquez (2017) explorou esse imaginário social no conto “Carne”, incluído no livro *Los Peligros de Fumar en la Cama*. O conto fala sobre um ícone do rock portenho – Santiago Espina – que, depois de morto, foi profanado e devorado por um séquito de fãs radicais, que o haviam entendido à perfeição. Diz-se que a matéria-prima adotada para a criação ficcional, no conto de Enríquez, foram rumores que circularam em Buenos Aires, em meados dos anos 1990, atinentes à morte repentina de um astro encrenheiro do *underground* local.

Pode-se incluir aqui o vasto repertório de menções ao *gore* e à estética do horror entre músicos de rock pesado e a arte de capa dos álbuns de bandas como Carcass (*Reek of Putrefaction* [1988]), Brujeria (*Matando Güeros* [1993]), Mayhem (*Dawn of the Black Hearts* [1995]), Impaled (*Mondo Medicafe* [2002]) ou Most Precious Blood (*Merciless* [2005]). No *goregrind*⁷⁶, um subgrupo do subgênero grindcore, as capas dos álbuns dão lugar a fotografias repulsivas, com cadáveres desmembrados e corpos em decomposição.

Num dos livros da trilogia de Eugene Thacker (2011, 2014, 2015) sobre o horror da filosofia, por exemplo, há uma discussão sobre o Mal, tal como é codificado no black metal, vertente satanista, soturna e agourenta da música pop. Dahmer passa por isso. Isso passa por Dahmer.

76 Outros conjuntos representativos são Impetigo (EUA), Regurgitate (Suécia) e Dead Infection (Polônia). No Brasil, um dos representantes mais longevos é Harmony Fault, de Lajeado, no Rio Grande do Sul.

36

METAL PESADO

Se a violência física nos causa medo, interfere diretamente na experiência que temos do mundo e é fortemente cerceada (ou mobilizada) por sistemas legais desde os inícios da civilização, não surpreende que seja também um tema bastante utilizado pelas artes. A literatura e o cinema, em especial, reimaginam e constroem narrativas de atos de violência inomináveis – reais ou não. E assim é. Dos livros de mistério às *pulp fictions* policiais, dos *westerns* “banguê-banguê” ao cinema de terror psicológico, chegando aos filmes de horror gráfico que empregam todo o tipo de personificação do medo: *serial killers*, ameaças de ficção científica, bonecos e palhaços assassinos, massas gelatinosas ou pássaros em fúria. Se Freddy Krueger e Chucky têm público comercial cativo, firmando um gênero cinematográfico em si, o fato não ocorre, na mesma proporção, com a música. Nessa seara, a violência tende a ser deixada de lado ou percebida com indisfarçável desconforto.

Em seu desenvolvimento, ao final da década de 1960, o heavy metal⁷⁷, por exemplo, adotou uma série de temáticas consideradas extravagantes, até então inéditas. Deena Weinstein apontou que há um vasto alcance, “da salvação cristã ao sexo oral” (WEINSTEIN, 2000, p. 35), mas que certos tópicos são (ou tendem a ser) evitados: o otimismo e a crença num final feliz, a esperança e a confiança de que

77 Embora o heavy metal seja o resultado do encontro entre muitas influências e sonoridades, a banda inglesa Black Sabbath, formada em 1968, é considerada a criadora do gênero como um estilo em si, tributário, mas independente, do hard rock sessentista com o qual dialogou.

há um amanhã melhor por vir. A autora divide os principais assuntos abordados no metal em dois núcleos, que formam um par binário em oposição: os temas *dionisíacos* e os temas *caóticos*.

Os primeiros celebram as forças vitais através de formas variadas de êxtase, como o sexo, o álcool e as drogas. Já os caóticos trazem um “pronunciado envolvimento emocional com tudo que desafia a ordem e a hegemonia na vida diária: monstros, o submundo e o inferno, o grotesco e o horrível, desastres, a loucura e a carnificina, a injustiça, a morte e a rebelião” – tudo, enfim, que “combate a arrogante sensação de segurança da sociedade respeitável” (WEINSTEIN, 2000, p. 36). Esses atributos dão ao heavy metal um caráter transgressivo, aproximando-o da abjeção – fazendo-o testar limites e se perfilar ao lado de tudo aquilo que deve “ser destruído ou removido da sociedade ordenada” (KAHN-HARRIS, 2007, p. 29).

Nesse sentido, o metal deu continuidade ao blues, um dos gêneros musicais que o influenciaram. Weinstein (2000, p. 38) lembra que a alegria é um tema evitado em ambos os estilos e que o blues, à época de seu apogeu, foi compreendido, pela classe média religiosa dos EUA, como um aglomerado de “canções do demônio”. Tanto o heavy metal quanto o blues estão muito interessados na morte e pouco falam sobre o “nascimento”, sobre “uma nova aurora”, “o esplendor de uma nova vida” ou coisas assim.

A temática *caótica* se tornaria mais agressiva no correr das décadas, com o desenvolvimento do heavy metal, com o estilo definindo melhor suas características, seus subgêneros e seus públicos. A partir dos anos 1980, as letras não fariam do mal e da morte, apenas, mas os *corporificariam*, em primeira pessoa. Um dos grupos que protagonizou essa mudança foi o Venom, a “banda mais extrema de sua época” (CHRISTE, 2004, p. 80), que propôs uma oposição ao som refinado e virtuoso que dominava o metal até então. Com sua sonoridade crua, mergulhada num imaginário profano, a banda seria central à cena hoje agrupada como a primeira onda do black metal.

Com o papel de Satã sendo assumido explicitamente nas letras das canções, tomar o lugar de um assassino não foi uma surpresa tão grande. Apesar do papel essencial do Venom, em sua abordagem personalista, Cronos não foi o primeiro vocalista a corporificar o mal na primeira pessoa. Quem inaugurou essa vertente foi a banda Judas Priest, em 1976. Em “The ripper”, segunda música do álbum *Sad Wings of Destiny*, Rob Halford assume a voz de Jack, o estripador:

Eu sorrio quando estou me esgueirando pelas sombras na parede
 Eu rio quando estou me aproximando
 Mas você não vai me ouvir
 Escutem meu aviso: nunca dê as costas ao Estripador

Em um beco qualquer
 É onde provavelmente vamos nos encontrar
 Sob uma lâmpada de gás
 Onde o ar é frio e úmido

Eu sou uma surpresa sórdida
 Eu sou um diabo disfarçado
 Eu sou uma pegada na noite
 Eu sou um grito de pavor

Na medida em que bandas como Venom, Hellhammer e outras, exploravam as facetas mais sombrias do heavy metal, o thrash metal tomou forma, trazendo consigo uma crescente agressividade lírica e sonora. Dentre as bandas de maior público e sucesso comercial do subgênero, foi o Slayer quem assumiu a temática sinistra e a “influência explosiva” dos ingleses do Venom (CHRISTE, 2004), adotando as histórias reais de *serial killers* como parte de seu arco temático. Em “Dead skin mask” (1990), o vocalista Tom Araya toma o lugar de fala de Ed Gein⁷⁸, que além de praticar necrofilia, criava e vestia roupas feitas

78 Ed Gein (EUA, 1906-1984) inspirou o personagem James ‘Buffalo Bill’ Gumb, caçado pela investigadora Clarice Starling, vivida por Jodie Foster, no filme *O Silêncio dos Inocentes*, de Jonathan Demme (1991). O filme é uma adaptação do livro homônimo escrito por Thomas Harris.

com a pele das mulheres que matava. Anos depois, na música “213” (1994), Araya assumiu o papel de Jeffrey Dahmer:

A compulsão me move
Pensamentos mórbidos vêm à mente
Liberação sexual enterrada fundo
Controle completo de um bem valioso
Para tocar e acariciar sem objeções
Almas solitárias, um vazio preenchido
Prazeres físicos e emoção viciante
Um objeto de realidade pervertida
Uma obsessão além de seus sonhos mais selvagens
A morte ama o abraço final
Sua ternura fria
As memórias mantêm vivo o amor
As memórias nunca morrerão
A doce excitação da dissecação
Minha pele se arrepia com velocidade orgásmica
Um objeto sem vida sob minha sujeição
Uma obsessão além de sua imaginação
Instinto primitivo, uma paixão pela carne
Alimentação primordial em múltiplas mortes
Atos sádicos, um amor tão verdadeiro
Fascinado, mastigando uma parte de você
Eu preciso de um amigo
Por favor, seja meu companheiro
Eu não quero ficar sozinho com minha sanidade
Sensações eróticas formigando em minha espinha
Um cadáver deitado ao meu lado
Lábios suaves, pretos, azuis
Começo a salivar enquanto nos beijamos
Meu para sempre, esta doce morte
Eu não esqueço de sua leve respiração
Ofegando, excitado, com minhas mãos ao redor de seu pescoço

Cortinas fechadas, ninguém pode ver
 O que eu fiz, o que eu me tornei
 Aqui eu estou, além de toda a verdade
 Como eu amo, como eu amo matar você

A letra de “213” – título que se refere ao apartamento onde Dahmer viveu e cometeu parte de seus crimes – reconta não apenas alguns dos momentos da biografia do *serial killer*, mas também encena sua motivação psicológica, o trabalho de sua perlaboração⁷⁹.

Em outros casos, Dahmer aparece com menos sutileza. A banda de death/grind Macabre lançou, em 2000, um álbum conceitual sobre o assassino: com o título de *Dahmer* e sua foto na capa, as 26 músicas do disco formam um quase-documentário. Mas as letras adquirem agora um tom irônico, sarcástico ou mesmo cômico – como, por exemplo, na faixa “McDahmers”:

O catchup era sangue
 A mostarda era pus
 Dentro do armário
 Ficavam os genitais em conserva

McDahmers – não é o seu tipo de lugar
 McDahmers – não é um lugar feliz
 McDahmers – ele vai ferver a sua cara
 McDahmers – você nunca vai sair vivo deste lugar

Há tantos outros exemplos. Todas as músicas dos seis álbuns do Church of Misery, banda japonesa de doom metal, têm letras sobre *serial killers* reais. Dahmer também aparece na faixa “Control”, do Black Dahlia Murder. A canção “Whitechapel”, do Manilla Road, é sobre Jack, o estripador. “Psychopathy red”, também do Slayer, é sobre

79 A “perlaboração” é central no método clínico freudiano. É o esforço de rememoração das recordações recalçadas. É a “parte do trabalho que tem o maior efeito modificador sobre o paciente, e que distingue o tratamento psicanalítico de toda influência por sugestão” (FREUD, [1914] 2010, p. 209).

Andrei Chikatilo, o “açougueiro de Rostov”, que fez mais de 52 vítimas. A condessa húngara Elizabeth Báthory, acusada de torturar e matar centenas de meninas e mulheres entre 1590 e 1610, é uma personagem histórica que surge em músicas de bandas como Venom, Slayer e Cradle of Filth – tendo, inclusive, seu sobrenome adotado pela banda sueca Bathory, outra representante fundamental da primeira onda do black metal. A capa de *When the Kite String Pops* (1994), disco da banda de sludge metal Acid Bath, traz a infame pintura de John Wayne Gacy na qual o *serial killer* se autoretrata como o palhaço Pogo.

Nas letras apresentadas, a morte enseja um “exame de consciência”, um passeio no interior da mente de um assassino, visando criar um efeito ameaçador. São mais comuns os casos, especialmente no death metal, onde o assassino é anônimo e a violência é tanto gráfica quanto exagerada. Um exemplo clássico é a faixa “Hammer smashed face” (1992), do Cannibal Corpse:

A brutalidade se torna meu apetite
 A violência é meu modo de vida
 O martelo é minha ferramenta de tortura
 Enquanto esmaga a sua testa
 Seus olhos saltando dos soquetes
 Com cada batida do meu martelo
 Esmago sua cabeça até que o cérebro esorra
 Através das fissuras, o sangue vaza
 Beleza distorcida, catástrofe
 Gosmas quentes espalhadas em mim
 Corpo sem vida, desmazelado, morto
 Abscesso lascivo onde uma vez houve uma cabeça

Esses exemplos não compõem uma lista exaustiva, mas demonstram como o tema é presente nas letras de heavy metal. O banco de dados colaborativo Encyclopaedia Metallum lista 239 bandas cuja lírica ronda os *serial killers*, 4.019 bandas onde o tema é descrito como “violência” e, em 16.332 casos, o tema é simplesmente “morte”.

...

Mas sejamos justos: a comunidade criada em torno do heavy metal, em linhas gerais, é uma comunidade de diversão e aventura, saúde mental e solidariedade. Martin e Seagrave (1988) e Scheel e Westefeld (1999) apontam que o metal não gera raiva, mas produz efeitos purgativos e catárticos em seus ouvintes, atuando para aliviar os sentimentos de ódio e angústia. Outros, como Arnett (1996) e Epstein, Pratto e Skipper (1990), atestam que não há relação consistente entre os índices de criminalidade (ou violência urbana) e o consumo festivo de heavy metal. Sinclair (2011) nota ainda que a catarse também se apresenta de maneira particular nos shows de metal extremo, o ritual de um “descontrole controlado das emoções” (SINCLAIR, 2011, p. 96). Weinstein (2000, p. 123), noutro recorte, cita uma pesquisa segundo a qual apenas 12% dos ouvintes de metal prestam atenção às letras. Isso se deve à forma como a vocalização é utilizada: os vocais passam de virtuosos e operísticos, no heavy metal tradicional, para vocais gritados, no thrash metal, a vocais ásperos e urros, no black metal, e a ruídos guturais e gorgorejos, no death metal, onde é difícil (e, às vezes, impossível) distinguir o que, afinal de contas, está sendo cantado.

37

LOBOTOMIA

De uma parte, existem as teorias da comunicação. As teorias são sistemas organizados de pensamento, movidos por uma intencionalidade epistêmica – pretendem resolver problemas do conhecimento, confeccionar artefatos técnicos ou dar subsídios para que possamos nos orientar e interferir no mundo, tornando-o menos hostil, mais afeito às nossas necessidades. As teorias – como se esperassem por nós, acondicionadas na prateleira de um supermercado – são pacotes de preceitos conceituais e metodológicos. São unidades orgânicas dotadas de coerência interna e campos de aplicação predeterminados, submetidas, no curso do tempo, a confrontações e testes empíricos. O andar da história é o que lhes derruba, lhes traz aperfeiçoamento progressivo, precisão e vitalidade.

De outra parte, existe o imaginário teórico da comunicação. É um acervo de metáforas, verdades parciais, certas imagens recorrentes, o senso comum de nossa disciplina científica, um conjunto de sínteses e saídas explicativas pouco lapidadas, inespecíficas, sem contexto, consequências ou filiação muito bem definidos. Repousam aí os mitos que nos assombram, as marcas daquilo que fomos no passado, a mentalidade paracientífica da qual nos distanciamos.

Ciborgues, autômatos e monstros mecânicos. Teletransporte, oráculos e mensagens cifradas. Telepatia, assombrações e comunicação com os mortos. Iluminação artificial. Lobotomia e o esvaziamento

da consciência⁸⁰. As fantasias de controle da mente, da percepção e da volição alheias. A transcendência. A superação dos limites do corpo. A comunhão total. Os mitos da manipulação dos sujeitos, da propriedade absoluta sobre o desejo e a racionalidade do outro. Hermes, Narciso e Pigmalião. Desde os primórdios da Teoria Crítica – desde as primeiras duas décadas do século passado, portanto –, são esses os assuntos (e os Deuses) aos quais retornamos, querendo fazer ciência. Enquanto estudiosos das mídias, esse é o imaginário que nos amalgama⁸¹. Nossa disciplina organiza-se em torno dessas concepções. Quer lapidá-las.

Por duas vezes, Dahmer tentou produzir um zumbi⁸². Numa delas, de posse de uma agulha hipodérmica, injetou água fervente e ácido muriático no cérebro de Konerak Sinthasomphone. Não gostaria de matá-lo. Queria preservá-lo como um morto-vivo. Preferia tê-lo, enquanto pudesse, como um acompanhante dócil, incapaz de opor restrições. Um brinquedo com o qual pudesse interagir. Uma escultura. Um boneco sexual. Uma mídia primária.

...

Possuídos. Crimes hipnóticos, ficção corporativa e a invenção do cinema, livro de Stefan Andriopoulos (2014), inventaria a trama de conexões imaginárias que unia literatura, ciências médicas e ciências jurídicas, por volta de 1880, funcionando como o substrato cultural

80 Psicanalistas freudianos condenam a lobotomia como um assalto brutal ao cérebro. Julio González Álvarez (2012, p. 97), em sua *Breve História del Cerebro*, a coloca no capítulo “mais sórdido da neurociência recente”. A técnica foi desenvolvida pelo português Egas Moniz (1874-1955), que viria a ganhar, em razão disso, o prêmio Nobel de medicina, em 1949. Indo além dos eletrochoques, do coma insulínico induzido e das injeções de metrazol, visava provocar lesões deliberadas no córtex frontal para evitar, em pacientes com transtornos mentais graves, crises agudas de ansiedade, convulsões, conduta violenta, neurótica ou suicida. Nos EUA, um dos principais entusiastas da técnica foi o neurologista Walter Freeman (1895-1972).

81 No Brasil, uma forma de acompanhar os desenvolvimentos teóricos e analíticos dos estudos do imaginário é acompanhar a produção do grupo Imaginalis, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ver ARAÚJO, BARROS, CONTRERA e MELO ROCHA, 2018; De CARLI e BARROS, 2019).

82 Um ensaio instigante, numa perspectiva filosófica, sobre a figura do zumbi no cinema é o livro de Jorge Fernández Gonzalo (2011).

necessário para a invenção e o estabelecimento do cinema – seja como mídia, como *fato mental*, prótese da percepção ou indústria da cultura. Segundo ele, a *hipnose* se afirmara como uma obsessão pública tremenda, mobilizando escritores, juristas e doutores em geral. Muito se discutia – na Áustria, na França ou na Alemanha – sobre as técnicas do hipnotismo, as diferenças entre hipnotismo e sonambulismo, hipnotismo e espiritismo, as relações entre histeria e hipnotismo, sobre hipnotismo e “sugestão”, hipnotismo e “possessão demoníaca”, “despersonalização”⁸³, hipnose em massa e a inimizabilidade dos crimes cometidos sob os efeitos condicionantes da hipnose. Tal imaginário acaba ligado ao expressionismo alemão (anos depois), ao romance gótico (do qual parecia derivar), às crises sensoriais de transição para a modernidade do início do século passado, a modernidade tardia – ou “modernidade benjaminiana”, como podemos chamá-la. O cinema germina aí⁸⁴.

Jeffrey Dahmer – em busca de um zumbi, em busca de um títere para chamar de seu – invoca essa mesma rede de associações imaginárias. Contos como “O horla”, de Guy de Maupassant, publicado em 1887, o *gótico burocrático* (*O Processo* [1914-1915], *O Castelo* [1922], parte significativa da obra) de Franz Kafka, filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919-1920), *Doutor Mabuse, o jogador* (1922), *As Mãos de Orlac* (1924) e *O Testamento do Doutor Mabuse* (1932) também dão corpo a esse conjunto difuso de referentes, inquietações e temores culturais, transformando-os em arte ou entretenimento.

Quase um século depois, Dahmer se alinha a isso. De certa forma, esse é o magma que subjaz – como *fantasma na máquina* – por trás das primeiras teorias da comunicação, na compreensão

83 À época, um estudioso de patologias sexuais defendia que a homossexualidade masculina representava a presença de uma vontade feminina num corpo masculino. Seria um fenômeno de dissociação subjetiva, um fenômeno de “despersonalização” (ANDRIOPOULOS, 2014).

84 No mesmo período histórico, na mesma latitude, atenta à mesma discussão, dando-lhe, porém, uma outra cara, a psicanálise também dava seus primeiros passos. Freud, no entanto, substituiu as “práticas de sugestão” pelas “técnicas de livre associação”. Dizia que a psicanálise, propriamente dita, “começava com a renúncia à hipnose como instrumento” (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 97).

que tinham das empresas comunicacionais como “corporações do mal”, “entidades legais invisíveis”, instâncias de formatação e regulação da conduta, manipulação política e indução à obediência – ou ao crime e à imoralidade, caso as más intenções preponderassem. A suposição de que o público comum é uma massa amorfa de teleguiados, em alienação, floresceu aí.

Dahmer – sem sabê-lo, obviamente –, reencena esse imaginário. Esse imaginário grita *através* dele.

38

TAXIDERMIA

Roland Barthes definiu a fotografia como “isto foi”. Maurício Lissovsky, quarenta anos depois do semiólogo francês, a definiu como um “cachorro empalhado” (2018, p. 27). Duas dimensões, nessa última definição, nos interessam. A primeira delas diz respeito à construção geral da problematização, ao eixo de questões-guia e variáveis conceituais que Lissovsky persegue, em seu caminho heurístico. A segunda dimensão importa porque nos abre a possibilidade de capturar Dahmer não só enquanto um fotógrafo, mas enquanto um taxidermista amador e especulativo (ALOI, 2018).

Num artigo que é um primor de erudição e rigor crítico, bom humor e clareza expositiva – e que é também um de seus últimos escritos publicados em vida –, Maurício Lissovsky adere às especulações de Giorgio Agamben sobre a natureza e o funcionamento de certas “máquinas antropológicas”, como o próprio filósofo italiano as chamou. Tais máquinas seriam dispositivos metafísicos variados, produzidos ao longo da história universal, capazes de produzir “humanidade”, produzir versões (parciais, convergentes, acumuladas, autocorrigidas) do que entendemos como sendo o “humano”. Sejam quais forem materialmente esses dispositivos, neles se produz, sempre, uma regulação da animalidade, um afastamento e/ou uma aproximação do mundo animal. Essa modulação tem efeitos *antropogênicos*. Ela nos ensina a ser quem somos.

Ao tomar o dispositivo fotográfico como um tipo de máquina antropológica, o autor desliza numa rede curiosíssima de associações de imagens, pinturas e fotografias, nas quais seres humanos e cães posam lado a lado. “Que outro dispositivo, nos últimos dois séculos, teria sido mais *cosmoplástico*, que a câmera fotográfica?”, ele se pergunta (LISSOVSKY, 2018, p. 18).

Questões de pose, sujeição e docilidade, autoestranheza e convívio entre as espécies vão sendo abordadas, no mesmo fluxo em que somos orientados a observar com mais atenção imagens de Diego Velázquez – o quadro *Las Meninas* (1656), famoso pela análise que lhe dedicou Michel Foucault, no capítulo inicial de *As Palavras e as Coisas* ([1966] 2000) –, Rodrigo de Villandrando – um retrato do Rei Felipe IV da Espanha, então príncipe (1620) – e fotografias de Robert Capa, Baldomero Alejos e William Wegman.

Submetidos ao *click*, às poses, à iluminação concentrada e, às vezes, ao estúdio fotográfico completo, com todos os equipamentos possíveis, os seres ali conjuminados se contrastam, aproximam-se e se afastam, muito embora imóveis, disponíveis à fixação na superfície lisa da imagem, ao passo que a máquina metafísica gagueja, antropomorfizando o animal e animalizando o humano. E existe algo mais inquietante do que um cachorro imóvel, quieto, como se estivesse paralisado, sem vida, posando para uma fotografia, como se fosse gente – e redundando, numa (dupla ou) tripla mimese, tal qual um cão empalhado⁸⁵?

...

Embora já tenha aparecido em Walter Benjamin – Benjamin falou sobre os museus de cera no *konvolut* L, “Morada de sonho, museu,

85 É um efeito semiótico e representacional similar àqueles provocados pelo que Michel Foucault chamou de “índices não-afirmativos”, vistos em *A Traição das Imagens* (*Isto Não é um Cachimbo*), pintura de René Magritte (1926), analisada no livro *Isto Não é um Cachimbo* (FOUCAULT, 1988).

pavilhão termal”⁸⁶, no afamado *Passagens* (BENJAMIN, [1982] 2006) –, o tema da taxidermia, a princípio, é bastante exótico ao universo das mídias. É um tema *weird* – ainda que tenha se tornado um *hobby hipster*, em meados dos anos 2000, conforme matérias publicadas no *Evening Standard*, em Londres, e no *Sky News*, em Nova York (ALOI, 2018, p. 15).

Mas não seria o caso de enxergar na prática da taxidermia – para além da badalação dos novos *hipsters* – um antecedente histórico inusitado daquilo que se configura, entre as três últimas décadas do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, como o compromisso último dos meios de comunicação de massa e das mídias em geral, como instâncias de fixação/imobilização do tempo histórico, de reprodução fidedigna, tão verídica quanto possível, da realidade fenomênica? A fotografia *enquanto* mídia, *enquanto* cachorro empalhado, *enquanto* exercício taxidérmico – como Lissovsky dá a entender – não mereceria ser mais explorada?

Em estudos recentes, tanto Jonathan Crary (2016) quanto Donna Haraway (2015) já falaram sobre o assunto. Julgamos oportuno revisar, mesmo brevemente, esses estudos e pensar a taxidermia como um “fascínio moderno” instalado no aparelho psíquico e na base comportamental, no conjunto de práticas e interesses formativos de Jeffrey Dahmer.

Fotografia e taxidermia resultariam aqui como primas nem tão distantes, antecessores históricos da televisão e de outras mídias. Além do mais, ao recorrer a essas máquinas antropossemióticas – “máquinas antropológicas”, como disse Agamben –, Dahmer estaria inserindo (ou revelaria nutrir) um nódulo midiático-comunicacional no núcleo *hard*

86 *Konvoluts* são arquivos ou fichários de anotações, pensamentos soltos e inacabados, citações coletadas a esmo, rascunhos, imagens e esboços de reflexão, com os quais Benjamin foi estruturando aquele que talvez seja o maior projeto intelectual do século XX. Ali, Benjamin anotou: “No fundo, [na] estátua de cera (...), a superfície, o tom de pele e o colorido do ser humano são expressos de maneira tão fiel e perfeita que a reprodução da aparência humana dá uma reviravolta, e então a estátua nada mais representa do que a mediação engenhosa e aterradora entre as vísceras e a vestimenta” (BENJAMIN, [1982] 2006, p. 453). Nesse *konvolut* há notas sobre outros espaços heterotópicos – ou “moradas de sonho”, como Benjamin dizia –: jardins de inverno, fábricas, cassinos, estações ferroviárias, corredores, esgotos e cemitérios.

de suas pulsões de morte e desejo? Seriam gargalos ancestrais de sua desumanidade? Tais dúvidas procedem? Só nos resta sondá-las.

...

Descrita como “exemplo de um paradigma da ‘ressurreição’”, a atividade taxidérmica é apresentada por Crary como um palimpsesto de saberes técnicos, uma *artesanía de artesanias*, com o qual se produz a ilusão da vida a partir de algo morto ou inerte (CRARY, 2016, p. 105).

Estamos no último capítulo do livro de Crary. Nele, como sabemos, o autor investiga a gestão da visibilidade e da luminosidade como bens sociais e os ataques velados ao sono como último espaço de reciprocidade, como resguardo ético da consciência coletiva, reduzido ainda inexplorado, ainda insuficientemente colonizado pelo capital financeiro global, o turbocapitalismo 24/7.

Menções à taxidermia surgem em meio às análises com as quais o autor nos brinda a respeito do clássico *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. “O caráter sombrio de *Psicose*” – Crary avança – “vem da colisão devastadora de uma tentativa patológica [por parte do personagem Norman Bates] de parar o tempo e as identidades no presente com o caráter desenraizado e anônimo da modernidade” (CRARY, 2006, p. 104). A taxidermia é associada a um esforço de interceptação do fluxo temporal, da maturação e do desenvolvimento históricos, dentro de um espaço subjetivo, habitado por Bates, que mais se assemelha a um museu, demarcado, ou cujas fronteiras estão circunscritas, à frente e aos fundos, simbolicamente, por um motel de beira de estrada e pela antiga casa de uma família norte-americana tradicional.

É interessante que essas ponderações se apliquem a Dahmer. Elas lhe caem bem.

...

Donna Haraway – resguardados seu percurso e seu direcionamento teóricos, o campo de aplicação de seu pensamento – nos permite acessar uma série de variáveis históricas e epistemológicas, sem as quais é impossível delinear os traços essenciais da taxidermia, os sentidos culturais que se aglutinaram nessa prática (sentidos que, hoje, ela ainda detém e devolve à sociedade).

Haraway está interessada na formulação de uma crítica epistemológica feminista, interseccional e interespécies. Seu trabalho é um marco no campo dos estudos culturais sobre tecnociência. A taxidermia, para ela, coloca a caçada (a coragem e a destreza do caçador no campo), o masculinismo e o hiperrealismo à serviço do acesso científico à “verdade natural”.

A técnica – cujos desenvolvimentos iniciais se deram por volta de 1820, no contexto das expedições coloniais aos países do terceiro mundo, em especial ao continente africano – auxilia na caracterização do *homem de ciência* como um tipo heróico de artista. Um artista-caçador, “amante da natureza”, para quem a taxidermia está em linha de continuidade com a arma de fogo – afinal, a fera selvagem precisa ser morta, para ser exibida, posteriormente, empalhada, como um troféu – e com a máquina fotográfica, que irá figurar como um suporte secundário muito bem vindo, em auxílio à compreensão de que o fato científico construído (*scientific fact*) precisa ser observado, dominado, conservado e exibido.

A taxidermia é um discurso tridimensional, geopolítico, cronopolítico e antropocentrado⁸⁷. Trata-se, em síntese, de um instrumento taxonômico, colonialista e heterossexista, de dominação da natureza pela

87 A taxidermia pertence à constelação do safari, da pistola, do museu de história natural, da antropologia visual mais remota, do parque de exposições e do diorama. Pertence também à constelação imagética da revista *National Geographic* e do cinema de horror. Em “The horror of everyday life. Taxidermy, aesthetics, and consumption in horror films”, Jeffrey Niesel (1994) diz que a taxidermia sintetiza os desejos mórbidos dos *serial killers* cinematográficos, vide *Psicose* (1960), *O Massacre da Serra Elétrica 02* (1986) e *O Silêncio dos Inocentes* (1991). Como argumenta Niesel, “por levar o fetiche ao seu fim lógico (o assassinato), [a taxidermia] expõe conexões entre consumismo, estética e patriarcado e mostra como esses sistemas contribuem para criar relações de violência particularmente no esforço de silenciar a subjetividade feminina” (NIESEL, 1994 *apud* ALOI, 2018, p. 20).

cultura, de espetacularização pretensamente pedagógica do mundo natural (e, por extensão, das culturas ditas primitivas) e de restituição ou recolocação, museograficamente ordenada, da natureza selvagem no interior da paisagem metropolitana dos principais centros urbanos do mundo (dito) civilizado.

Há inúmeras coincidências históricas entre a emergência da taxidermia como técnica científica – e razoabilidade epistêmica encarnada – e a emergência das mídias como vetores da cultura popular de massa, como Haraway nos mostra. Os primórdios da taxidermia coincidem com o universo do circo, em seu auge, e do cinema de atrações, o chamado primeiro cinema. Um dos mais antigos feitos taxidérmicos de enorme repercussão pública foi a “restituição à vida” do elefante Jumbo, atropelado por um trem no Canadá, em setembro de 1885. Jumbo era um dos componentes mais badalados do circo de P. T. Barnum.

Um dado, no mínimo, é bastante curioso: *El Patriarcado del Osi-to Teddy. Taxidermia en el Jardín del Éden*, que tomamos aqui como guia⁸⁸, centra-se na figura de Carl Akeley (EUA, 1864-1926), um pioneiro norte-americano. O nome de Akeley se liga à própria história da fotografia, concomitantemente, tendo-se em conta que desenvolveu experimentos com imagens estereoscópicas e máquinas fotográficas adaptadas para expedições de caça⁸⁹.

Por volta de 1890, Akeley se instalou, profissionalmente, em Milwaukee, tendo contado com o apoio do Museu de História Natural da cidade, para o qual trabalhou com regularidade.

Uma hipótese a ser ampliada: as perversidades de Jeffrey Dahmer ecoam um fascínio e uma cultura científica locais? Não convém

88 O livro é uma reedição espanhola, acrescida de imagens, de um artigo publicado originalmente, em língua inglesa, na revista *Social Text*, em 1984/1985. Posteriormente, o texto saiu, com ligeiras variações, como um dos capítulos de *Primate Visions. Gender, race, and nature in the world of Modern Science* (Routledge, 1989).

89 A relação entre fotografia e taxidermia é explorada em pormenores no capítulo “The end of daydream. Taxidermy and photography”, do livro *Speculative Taxidermy. Natural history, animal surfaces and art in the Anthropocene*, de Giovanni Aloï (2018).

esquecer que o pai de Dahmer, Lionel Dahmer, era um químico graduado, um desses homens de ciência sobre os quais Donna Haraway ([1989] 2015) parece estar nos falando. E mais: um limitado (porque ingênuo) romantismo científico e uma epistemologia perversa ressoam junto aos crimes cometidos pelo canibal de Milwaukee⁹⁰?

É possível que sim. Mas é difícil responder.

90 *Diorama*, livro de Carol Bensimon (2022), baseia-se num crime político real transcorrido em Porto Alegre, na década de 1980, para explorar paralelos sugestivos entre taxidermia e assassinato.

39

UM CASO RECORRENTE

Um estudo à parte seria requerido para examinar a quantidade de produtos audiovisuais dedicados a Jeffrey Dahmer. À exceção de *Meu Amigo Dahmer*, HQ com propósitos documentais – que deu base ao filme *Meu Amigo Dahmer. O despertar de um assassino* (2017) – e cujo foco está nos anos de formação e no ambiente escolar do futuro assassino em série, poderíamos citar (e incluir numa eventual lista de análises), pelo menos, outras dez narrativas⁹¹. Trataria-se de propor uma reflexão intersemiótica sobre o modo como a mesma história vai recebendo distintas versões – como varia, em distintas mídias, no curso dos últimos trinta anos. Afinal, há uma verdadeira dispersão midiática da figura de Dahmer, exponenciada pela quantidade de vídeos amadores disponíveis no Youtube, entrevistas dadas para a televisão (seja por ele próprio, seja por seus parentes, por criminologistas envolvidos no caso ou testemunhas oculares). Seria importante esmiuçar essa rede de textos culturais, ver o modo como conversam, compartilhando cenas, estilemas, reescrevendo episódios verídicos, incorrendo numa ou noutra caracterização genérica.

91 Consultar referências.

Imagens 03 a 12



Dez produtos audiovisuais, entre documentários e obras de ficção, sobre o caso Dahmer.

Fonte: Wikipedia; filmow.com

Além da série da Netflix, há documentários para a tevê e documentários ficcionalizados – sobre alguns dos quais já falamos – ou peças de ficção inspiradas nos fatos reais. Seria recomendável, numa virtual ampliação desse debate, evidenciar as redes de compartilhamento intermedial, ausências e recorrências dramáticas. Seria relevante colocar os casos (os dez audiovisuais) em relação, examinando-os naquilo que, neles, é típico, comum aos demais, e atípico, singularizado, exclusivo de um registro ou de outro. Como a história de Dahmer se explica nessa teia, nesse entrecruzamento de narrativas convergentes e dissipativas?

O que se percebe, num rápido sobrevoo por esse material, é uma aderência a uma *estética do choque*, em proximidade tanto com o jornalismo sensacionalista, por um lado, quanto, por outro, com um cinema de sensações (de exploração de uma sensorialidade corporal [um tipo de *body horror*, um tipo de *cinema du corps*]). Não é difícil achar

imprecisões ou desacordos pontuais quanto às datas, aos nomes dos mortos, à dosagem da pena (a sentença recebida no Tribunal do Júri de Milwaukee) e quanto ao encadeamento cronológico dos acontecimentos. No conjunto, às vezes, pode não haver tanta precisão factual, mesmo em produtos (auto)rotulados como documentais, comprometidos com um coeficiente maior de referencialidade.

Dahmer, o Canibal de Milwaukee, por exemplo – produzido em 1993, ainda muito próximo dos acontecimentos –, inicia com uma advertência: “O filme que você irá assistir é baseado na história real dos ataques e homicídios de Jeffrey Dahmer, [cometidos] durante mais de quatorze anos. Transformaram-se alguns fatos e personagens em ficção, constituindo-se uma história que pudesse ser mostrada. Muitos dos feitos do *serial killer* americano mais famoso [de todos os tempos] são grotescos demais para serem mostrados na tela. Para preservar questões delicadas e os sobreviventes, estes relatos poderão se chocar com alguns detalhes do que realmente aconteceu em alguns casos isolados. Somente Jeffrey Dahmer sabe toda a verdade”.

Segue-se um extenso monólogo confessional. É um texto explicativo, em primeira pessoa – o protagonista é vivido pelo ator Carl Crew –, narrado em voz *off*. Mostra-se então a sequência do caroneiro, como se o primeiro crime tivesse ocorrido na casa da avó de Dahmer, enquanto ela se entretinha, na peça ao lado, com suas atividades corriqueiras à máquina de costura (!). Depois disso, mantém-se – ao longo de uma hora e meia – o emprego da mesma voz narrativa como fio condutor da trama. Continuam as atuações desastrosas, a *mise-en-scène* semi-amadora e as imprecisões factuais. Sob certo ponto de vista, é um filme ruim, na órbita do cinema *trash*, definido por certa crueza, um humor negro involuntário e boas doses de violência gráfica. É uma produção de baixo orçamento, que representa Dahmer como a autoconsciência de um Mal transcendente.

Dahmer – Mente assassina, filme de 2002, dirigido por David Jacobson – para citarmos outra narrativa “ficcional, baseada em fatos”

–, é mais eficiente e mais bem resolvido. É bastante forte, inclusive, nas cenas de estupro e abuso sexual. Embora nos apresente um Dahmer – interpretado por Jeremy Renner – um tanto quanto *clean*: um “almo-fadinha”, eloquente em excesso, que vive num apartamento limpo e bem decorado. O filme sobrepõe eventos que, na série, são melhor circunscritos temporalmente e rendem melhor efeito dramático.

Dahmer – Um Canibal Americano e *Dahmer – Mente assassina* são produtos midiáticos similares. O primeiro, no extremo, parece reescrever o segundo, aprimorando-o, em termos de acabamento técnico, correspondência à factualidade e contundência nas atuações. Os núcleos de tensão inscritos na trama são os mesmos. A própria estrutura narrativa, aos saltos, indo no passado e voltando ao presente, é uma aposta compartilhada, bastante eficaz.

Outros paralelos poderiam ser feitos. De modo que poderíamos abarcar essa produção toda – com toda sua diversidade, com todos os seus desníveis – como um único texto sendo reescrito, vivo na cultura, respondendo às demandas de sua atualização, aos públicos e suas circunstâncias. Com o tempo, como costuma ocorrer com as narrativas míticas, limítrofes, investidas de peso fundacional, as distinções entre fabulação e factualidade podem se tornar dispensáveis e irrelevantes.

O “canibal de Milwaukee” então se transformaria num referente vazio e adaptável – uma lenda urbana, um conto moral. Uma máquina *antropogenética*, capaz de regular o crime e o punitivismo, as práticas sexuais e a moralidade. Caso isso ocorra, Jeffrey Dahmer terá se transfigurado, ao seu modo, numa *dame de voyage*.

40

SÍNDROME DE BONNIE E CLYDE

No Brasil acontecem coisas inacreditáveis. Um mês depois de ser preso, em agosto de 1998, Francisco de Assis Pereira, conhecido como o “Maníaco do Parque”, já havia recebido mais de mil cartas de amor. No intervalo de um ano, ele assassinou onze mulheres e seus crimes haviam ganhado ampla repercussão midiática. Em maio de 2002, casou-se com uma de suas correspondentes, uma jovem loira chamada Jurema, de sobrenome desconhecido, nascida em Santa Catarina.

A história do Maníaco do Parque, no entanto, não é incomum. O mesmo desfecho romântico costuma se repetir com outros assassinos-celebridade. Nem mesmo Ted Bundy, o *serial killer* que vitimou mais de trinta mulheres, nos Estados Unidos, entre meados de 1970 e 1978, escapa à *hibristofilia* – ou Síndrome de Bonnie e Clyde, como nomeiam alguns médicos: a fascinação erótica por criminosos confesos. Bundy, por exemplo, casou-se com Carole Ann Boone, em 1980, em meio ao próprio julgamento.

Mas essas mulheres – sob as quais recai o preconceito e o estigma de serem “loucas” – não são as únicas a se apaixonarem por homens desse tipo, em dívida com a Justiça. A sociedade em que vivemos parece ter se tornado uma sociedade *hibristofílica* por

excelência⁹². Todos somos levados à *estesia*⁹³ e à fascinação, em algum nível, com tais figuras associadas à morte, à criminalidade e à transgressão. A série documental *Murders at Starved Rock* (2021) nos mostra como a imagem de Chester Weger, preso injustamente por um triplo homicídio, ocorrido em 1961, no estado de Illinois, foi construída aos moldes de um *rock star*: costeletas muito bem cortadas, topete apontado para cima e o cigarro equilibrado nos lábios, em fotografias que exalam um charme irresistível.

Certas técnicas de construção pornô-imagética de *serial killers* se perpetuam na mídia televisiva. Quando Thiago Henrique Gomes da Rocha, o “Maníaco de Goiânia”, foi pego, em 14 de outubro de 2014, uma fotografia mostrando seu belo rosto e seu peitoral peludo apoiou todas as manchetes. Três anos depois, já condenado, o assassino deu uma entrevista para a Rede Record exibindo uma imagem muito mais dócil e contida: roupa social branca, barba e cabelos aparados. O *bad boy* havia se regenerado.

Seja virilidade ou sacralidade, a beleza superdimensionada do Canibal de Milwaukee e do Maníaco de Goiânia, entre outros, põe a público desejos ambíguos, demarca uma zona de indiscernibilidades entre repulsa e atração, tesão e nojo. As parafilias se agitam, se misturam.

92 Trata-se de um problema sócio-comunicacional delicadíssimo. Para deslindá-lo seria necessário ouvir uma junta de especialistas. Seria preciso desmontar diversas armadilhas. Uma delas é o de tomar tais informações como “*naturalmente espantosas*” e como índices de que algo, *necessariamente, sem apelação*, vai mal com o conjunto todo da sociedade. Casos afins povoam a HQ *Loucas de Amor: mulheres que amam serial killers e criminosos sexuais*, de Gilmar Rodrigues e Fido Nesti (2009). A HQ é uma adaptação de um livro homônimo de Rodrigues, lançado anos antes, com uma grande reportagem sobre mulheres apaixonadas por assassinos em série. Fica subentendido, nesses dois produtos, que algumas dessas mulheres são evangélicas e que, em razão disso, enxergam os relacionamentos em que se inserem como provação de fé e instrumento de conversão religiosa dos maridos.

93 O emprego da expressão *estesia* denota um de nossos pressupostos teóricos mais caros: a teoria estética de Walter Benjamin tal como interpretada por Susan Buck-Morss (BUCK-MORSS, 2012). Benjamin fala no estético como aquilo que é apreendido pelos sentidos. Para ele, a estética estaria ligada à realidade terrena, à realidade material. É questão do corpo. Não é mais questão do espírito. Benjamin recupera uma definição primitiva, que antecede à formação do gosto e à compreensão moderna de estética como âmbito exclusivo das belas-artes.

É verdade que a relação ritualística, teatral e mística com a morte é muito antiga (NOYS, 2005), mas a necrofilia surge empregada agora para demarcar a instrumentalização da morte pela engrenagem do consumo – através da industrialização do produto noticioso. Por que o crime e a morte violenta, entre outras abjeções, foram incorporados pelos jornais, administrados em bases industriais, desde as primeiras décadas do século XIX? Porque tais temas possuem (e adquiriram, historicamente) o poder de agregar leitores, consumidores curiosos e, mais do que isso, cativar a audiência através da sobreposição do interesse *do público* (ou de *um público*, em específico) ao *interesse público* (às necessidades da sociedade em geral, como um todo orgânico, vivo e articulado).

É dessa tensão criminológica que vivem certas textualidades: as páginas policiais, o telejornalismo policial e o romance policial, a rádio-patrolha. Foi a partir desses gêneros que conhecemos o “Cara de Sapato”, a “Dália Negra”, o “Bandido da Luz Vermelha”, o “Crime da Galeria de Cristal” ou o “Crime do Castelinho da Rua Apa”.

Tal esfera policialesca é marcada por uma cultura da necessidade da morte (e de sua posterior elucidação, de seu rechaço punitivista, quando aplicável): queremos saber quem morreu em nosso bairro, quem matou, quem são os suspeitos do assassinato. Produz-se assim, além de formas e recursos retóricos para contar tais histórias, seus próprios narradores autorizados: o radialista Beija-Flor, Gil Gomes, Alborguetti. Tais atores – como enunciadores legítimos – emulam características de nossa moralidade popular, valem-se do suspense e do alarde para narrar os crimes. É algo que se consolidou com os programas jornalísticos policiais (ROMÃO, 2013), em franca proliferação no Brasil, a partir do final dos anos 1990. *Aqui, Agora* (SBT), *Brasil Urgente* (Band), *190* (CNT) e *Linha Direta* (Globo) são exemplos memoráveis.

A programação policial é vinculada, de forma preconceituosa, a um consumo popular, a um público menos abastado, inculto e periférico. No entanto, a necrofilia é hoje discursivizada em várias mídias,

em diferentes gêneros, justamente para atender a vários registros de consumo. Para além dos programas vespertinos mostrando corpos estirados ao meio-fio, junto a poças de sangue, o mesmo desejo e o mesmo anseio de visualizar a morte, aproximar-se dela, são perceptíveis em franquias de terror, como *Halloween* e *Jogos Mortais*, ou em séries como *CSI* e *Bones*. Esses produtos nos entregam, com frequência, análises de ossadas e cadáveres, exames de corpo de delito.

E mais do que isso, como percebeu Cristina Vieira de Melo (2017), uma franja dessa produção se empenha na tentativa de esvaziar ou desacelerar a morte, sem deixar de flertar com ela, enrolando-a nos protocolos de atendimento e nos jargões da semiosfera médica, submetendo-a a toda sorte de fármacos, recomendações e cuidados paliativos.

41

O CÉREBRO DE JEFFREY DAHMER

Logo após a morte de Dahmer, Joyce Flint e Lionel Dahmer discutiram sobre o que fazer com o corpo do filho. Cremá-lo ou não? Conservar o cérebro em formaldeído e encaminhá-lo para algum laboratório ou centro universitário para que fosse estudado? Não é uma escolha fácil. Os pais de Dahmer não entram num acordo.

A cena, retratada na série, mostra-os constrangidos, encontrando-se na sala de espera de um escritório de advocacia. O constrangimento está explícito no modo como se comportam, impacientes, desviando o olhar para o chão, aos resmungos, tamborilando os dedos da mão contra as pernas, consultando o relógio de pulso. Depois de aguardar alguns segundos, ambos são chamados pelo nome. Levantam-se e saem do quadro, Lionel dando passagem a Joyce. Há então um corte. Em seguida, eles estão sentados, lado a lado, porém distantes, em frente à mesa de trabalho de um mediador de conflitos – é um operador da lei, provavelmente.

“Não entendo”, diz Lionel Dahmer. “O corpo do Jeff foi cremado. Recebi os restos mortais há duas semanas”.

“Metade deles”, Joyce corrige. “A outra metade foi [enviada] pra mim. A mãe dele”.

“Depois que seu filho foi morto”, o advogado explica, “houve, é claro, uma autópsia. E, quando fazem isso, o corpo é meio...”

“Dissecado?”, a mãe de Jeffrey Dahmer vai direto ao ponto. “O Lionel sabe tudo sobre isso”, ela diz, apontando para o ex-marido. “Foi ele quem despertou o interesse do Jeff no assunto”.

“Você é uma figura, não é?”, Lionel Dahmer reage.

“Pessoal?! Olhe, podemos...”, o advogado tenta reencontrar o rumo da conversa, serenando-a. “O cérebro foi removido para determinar a causa da morte. A sra. Flint sente que temos uma oportunidade de tirar algo bom disso tudo. Cientistas da Universidade Estadual de Fresno querem estudar o cérebro de Jeff”.

“Espere”, Lionel intervém. “Não entendo. Onde esteve o cérebro todo esse tempo? Onde está agora?”

“Em Madison”, diz o advogado – enquanto enxergamos, na tela, na inserção de uma informação visual, sobreposta ao áudio, o cérebro devidamente catalogado e preservado dentro de um freezer. “No Laboratório de Patologia da Universidade de Wisconsin”.

“De jeito nenhum...”, Lionel Dahmer se manifesta.

“Lionel, por favor. Escute, para variar [você não escuta]”, Joyce Flint lhe pede, encarecida.

“Ele deixou um testamento”, Lionel enfatiza, dirigindo-se à ex-esposa. “Ele disse que queria ser cremado o mais rápido possível. O cérebro dele é parte do corpo. Sem caixão aberto, funeral, lápide e marcador”.

E Joyce acrescenta: “Se se importa tanto com o desejo de Jeff, por que fez um funeral para ele?”

“Foram só amigos da família”, diz Lionel, fazendo pouco caso.

“Mas não a mãe dele”, Joyce Flint comenta.

“Ok”, Lionel dá prosseguimento, “o cérebro deve ser cremado. Devia ter sido [cremado, junto] com o corpo”.

“Temos uma chance, aqui, Lionel, de descobrir por que ele era assim”, Joyce Flint apela. “Era algo com que ele nasceu? Talvez houvesse um pequeno tumor?”

“Cada um tem a própria hipótese sobre o que fez Jeff (...) [ser] assim, não é?”, pergunta Lionel, com certo cinismo, num tom falsamente interrogativo.

“Pare. Que vergonha”, diz Joyce.

“Sabe, eles fizeram a mesma coisa com aquele John Wayne Gacy. Tiraram o cérebro dele, fizeram lâminas e tal. A conclusão? Perfeitamente normal. É o que vão dizer sobre o [cérebro] do Jeff”.

“Como você sabe?”, Joyce Flint se irrita.

“A resposta é não, Joyce. Nunca. Acho que precisamos deixar isso para trás. Pare de estender isso e supere [esse fato]”, Lionel Dahmer, mais uma vez, é taxativo. Ele levanta e se encaminha para a porta.

“Sr. Dahmer”, diz o advogado, “[isto] é algo que a sra. Flint irá querer resolver no Tribunal”.

“Aposto que sim”, Lionel Dahmer comenta, antes de abrir a porta do escritório e sair. Corta. Encerra-se a cena.

Mas, de fato, o que se pode depreender disso tudo? Existem alterações físicas? A morfologia do cérebro de Jeffrey Dahmer seria diferente? Haveria lesões materiais? A que conclusões um estudo desse tipo poderia nos conduzir? Que impedimentos ou dilemas éticos passam a se colocar? Que utilidade sociológica se pode dar a estudos deste tipo? Pode-se “fabricar” um *serial killer*, tendo-se acumulado determinados conhecimentos a respeito? Pode-se intervir, medicamentosa e anatomicamente, antes que eles ingressem na carreira do crime?

A série mostra que se chega a uma tomada de posição sobre isso. No entanto, caberia ainda discutir, de um lado e de outro, os prós

e contras, as implicações que teríamos entre estudar ou não o cérebro de um criminoso serial – bem como as próprias condições do estudo, os métodos e a viabilidade real de investigações deste tipo.

...

Dezesseis anos depois da morte de Dahmer, o professor de neurocirurgia da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, Raul Marino Júnior, publicou um artigo cujo título é “Neuroética: o cérebro como órgão da ética e da moral” (MARINO JÚNIOR, 2010). Dirigindo-se aos médicos brasileiros – mas não só a eles –, o autor revisa parte da bibliografia acadêmica disponível sobre o papel de determinadas áreas cerebrais como sede do comportamento ético e moral. A *neuroética* – ou *encefaloética* –, subdisciplina que dava então os primeiros passos, estaria se constituindo como uma extensão aplicada da *bioética*.

À época, segundo o autor, um programa multidisciplinar vinha sendo tentado, no cruzamento entre ciências médicas, filosofia, direito, psiquiatria, interesses políticos e pautas sociais, no intuito de resolver problemas ligados à neurobiologia da dependência química, às intervenções neurocirúrgicas, à neuroimagem, às interfaces entre o cérebro e a robótica, a psicofarmacologia e a neuroestimulação. Procurava-se erigir uma filosofia de vida a partir de suas bases cerebrais, de modo que até mesmo uma *neuroteologia*, ou uma *neurofilosofia*, já podiam ser vislumbradas, acenando no horizonte, prontas para serem desveladas.

O autor não fala em *centros cerebrais*. Fala em *sistemas* onde ocorrem articulações complexas entre tipos de cognição, modos de comportamento e tipos particulares de memória. Num cenário de múltiplos estímulos, compensações e arranjos cruzados, danos cerebrais podem acarretar prejuízos morais, ele defende (MARINO JÚNIOR, 2010, p. 112).

Escapando ao determinismo e ao voluntarismo – a crença de que o comportamento é o reflexo condicionado das determinações biológicas *versus* a crença na existência de um *fantasma na máquina*,

isto é, que o comportamento é produto puro do livre-arbítrio –, Marino Júnior elenca descobertas sobre a inibição dos *mecanismos de veto* (na contenção do comportamento agressivo, por exemplo), em razão de disfunções no lobo frontal, a circuitaria cerebral dos *neurônios-espeelho*, associados às reações de empatia e cooperação, a *estimulação magnética transcraniana* como meio para estudar a mimetização das ações sociais e os processos de aprendizagem por imitação.

Refere-se ainda aos estudos de Antonio Damásio e seu grupo, demonstrando que lesões no córtex pré-frontal prejudicam julgamentos morais (MARINO JÚNIOR, 2010, 115). Faz-se, enfim, um verdadeiro passeio por diversas regiões do cérebro humano – o circuito límbico do lobo temporal, o hipocampo, o córtex do giro cíngulo –, expondo-se o funcionamento de cada uma delas, a função que desempenham na cadeia de processamento de cognições e emoções morais, articulando-se ao raciocínio moral altamente abstrato.

Esse é o campo de estudos, em desenvolvimento desde os anos 1990 – Dahmer veio a falecer em 1994, não podemos esquecer [e seu cérebro nunca foi examinado] –, onde se formula o conceito moderno de *morte encefálica* – hoje importantíssimo na viabilização dos transplantes de órgãos – e onde ocorrem uma série de achados sobre a chamada *molécula do espírito*, produzida pela glândula pineal: uma “verdadeira substância psicodélica endócrina”, capaz de produzir “estados psicológicos de tipo espiritual, associados a experiências de morte ou de quase morte”, e “manter nosso cérebro sintonizado em seu ‘canal normal’”, como se fosse uma televisão ligada (MARINO JÚNIOR, 2010, p. 118).

42

CANIBALISMOS PLURAIS

O comportamento de Jeffrey Dahmer enseja uma outra pergunta desconfortável, porém fundamental: seria ele um *alien*? Pode um homem branco, católico, de classe média, estar tão alheio à cultura estadunidense onde foi criado, tão desconectado dela, a ponto de praticar os crimes hediondos que praticou? Excluindo-se a evidente diferença de escala e método, caberia uma questão auxiliar: quem são, preferencialmente, as vítimas do sistema penal nos Estados Unidos, senão latinos e negros, não raramente condenados à prisão perpétua e à pena de morte⁹⁴?

A questão aqui – em suas variações, em sua cisão – tem contornos complexos. É interessante, ao menos, considerar dois aspectos: 1) é instigante pensarmos a cultura como um agente pensante, que atua sobre os corpos que nela habitam – isto é, não somos nós, apenas, que pensamos a cultura, mas a cultura (o *american way of life*, por exemplo) também “pensa” *em nós*, quando agencia comportamentos, valores e significados de nossa compreensão sobre o mundo em que vivemos; disso decorre um segundo aspecto: 2) a tentação de expulsarmos de nossa própria cultura aquilo que nos parece repulsivo – uma das maneiras de fazer isso é explicar de forma etnocêntrica o *serial killer* de Milwaukee como um “canibal”, como um “monstro” quase inominável, ao qual nos faltam termos e, em razão disso, é visto como um estrangeiro, um alienígena radical. “Sim”, o apressado diria. “Ele é um *alien*. Um obsceno. Um *freak* incorrigível”.

94 O estado de Wisconsin, onde fica a cidade de Milwaukee, não possui pena de morte desde o século XIX, sendo um dos primeiros estados da Federação a abolir esse tipo de sentença.

Mas talvez seja mais produtivo dobrar a aposta do que responder frontalmente à pergunta da qual partimos. Não seria Dahmer, ao invés de uma excrescência sociocultural, justamente a expressão mais fiel da cultura norte-americana? Dito com outras palavras: o que precisaria ser exposto não é o canibalismo como realidade *extracultural*, mas a hegemonia de uma cultura que produz um canibal urbano, que vive numa grande cidade, sai para dançar, vai ao cinema, frequenta casas noturnas. E vira ídolo pop.

Para interpretar o canibalismo num sentido menos específico, como fenômeno social, antes de tudo, é preciso escolher os instrumentos corretos para sua dissecação. A primeira precaução é retirar as vestimentas do moralismo. Daí a pertinência da segunda questão formulada há pouco.

Existem, seja como for, modalidades aceitáveis de canibalismo? Ainda que parte dos relatos científicos a respeito da prática se assentem sobre o preconceito e, às vezes, neguem a realização desses rituais (o que nenhum etnólogo sério faz), a resposta é: sim, há modalidades aceitáveis de canibalismo.

No caso dos povos nativos do território brasileiro é ampla e conhecida a literatura a respeito do tema. Desde o século XVI há relatos de cronistas, católicos e protestantes, sobre os rituais de antropofagia de diferentes povos do tronco Tupi, característica incontornável da sociabilidade guerreira dessas nações indígenas⁹⁵. Essas práticas são chamadas de *exocanibalismo*, isto é, o canibalismo realizado com o outro, representante da alteridade cultural. Há, por exemplo, entre os ianomâmis que vivem no Brasil e na Venezuela, ainda hoje, a prática de “comer ossos moídos de seus mortos”, o chamado *endocanibalismo*.

95 Sobre o tema, ver o incontornável livro de Florestan Fernandes, *A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá* (2006). Referência secundária é *Patagônia Canibal*, de Pablo Ferrajuolo (2007), que faz um inventário da ação de bandoleiros, guerras e rituais antropofágicos observados entre o Chile e a Argentina, no início do século XX, nas margens da Cordilheira dos Andes, no território indígena que vai do pampa úmido ao norte da Patagônia.

Compreender o canibalismo não como significante vazio – que o reduz à visão etnocêntrica e moralizante da perspectiva Ocidental –, mas como um artifício cultural complexo, implica conhecer as diferentes aplicações nas quais a prática emerge. O canibalismo pode ser mágico (para assimilar as virtudes dos mortos ou, ao contrário, afastar suas almas), alimentar (em tempos de penúria e caos social⁹⁶), político (castigo de criminosos ou vingança contra um inimigo), ritual (quando ligado a um culto religioso, a uma festa dos mortos, a um rito de passagem para a vida adulta ou para assegurar prosperidade agrícola). Pode também ser terapêutico, como atestam muitas prescrições da medicina em tempos antigos e, na Europa, em um passado nem tão distante.

A rigor, o canibalismo em si próprio não tem uma realidade objetiva, tal como sugeriu Lévi-Strauss (2022). Com isso, podemos concordar com a ideia de que não existe algo que, por sua essência, possa ser definido como canibalismo *stricto sensu*. Cumpre retomar o argumento que afirma que o canibalismo “só existe aos olhos das sociedades que o proíbem”.

Vejamos um dos problemas metafísicos fundamentais das sociedades ocidentais cristãs: a transubstanciação de uma minúscula bolacha de água e trigo no corpo de Cristo, por meio do ritual da eucaristia. Afirmar que uma hóstia se transforma no corpo de Cristo implica concluir, por reciprocidade lógica, que os praticantes da maior religião monoteísta do Ocidente são, por definição, canibais⁹⁷. Mas isso, em nossa cultura, não é visto como canibalismo, nem semiótica nem culturalmente. Entre outras razões, porque aquele que

96 O filme *Vivos!*, dirigido por Frank Marshall, em 1993, conta a história de um desastre aéreo na Cordilheira dos Andes, na fronteira entre a Argentina e o Chile. O voo trazia uma equipe uruguaia de rugby. Os sobreviventes, em sua maioria, jovens do sexo masculino, precisaram recorrer ao canibalismo para sobreviver até serem encontrados, cerca de dois meses depois da queda.

97 *Em Dahmer – Mente assassina*, de 2002, há uma cena em que Dahmer faz uma pergunta a uma de suas vítimas, antes de tentar matá-la: “Você sabe o que é a cruz?”. “Foi onde Jesus morreu”, ele ouve como resposta, enquanto contempla o crucifixo que ela traz pendurado ao pescoço. Ato contínuo, Dahmer corrige: “É um instrumento de tortura, usado para matar criminosos... Quando você reza é como se estivesse rezando para a cadeira elétrica ou a guilhotina”, complementa.

compartilha conosco um mesmo ponto de vista compartilha conosco os mesmos pontos cegos. A resultante disso é que tendemos a compreender o canibalismo somente diante daquilo que nos parece *extracultural* – alienígena, monstruoso, obtuso, incivilizado.

Objetivamente, poderíamos resumir o conceito de canibalismo ao ato “de introduzir voluntariamente, no corpo de seres humanos, partes ou substâncias provenientes de outros seres humanos”. O cacete racional de nossas sociedades, herdeiras da tradição Moderna, tende a compreender certas práticas culturais, entre elas a antropofagia, desde uma assimetria moral que serve tão somente para confirmar a crença, em tudo falsa, de nossa virtude e superioridade intelectual.

Um exemplo bastante particular nos ajuda a pensar como o canibalismo exorcizado de sua aura antropocêntrica nos devolve sem trégua um certo moralismo que costumamos aplicar às práticas alimentares eventualmente observadas em nossa própria cultura. Vejamos o veganismo. É possível, sob certo ponto de vista, afirmar que as pessoas que se alimentam de grãos e vegetais são tão canibais quanto os carnívoros. Para os yudjá, também conhecidos como juruna, como descreve Tânia Stolze Lima (2005), o processo de produção de cauim – bebida fermentada feita da puba da mandioca – funciona como um complexo ritual de caça praticada somente por mulheres e que envolve todo o preparo da bebida. Caso alguma etapa deste processo não funcione perfeitamente, a bebida causará mal-estar, azia e dores no estômago. A explicação para o desconforto, segundo os yudjá, são as flechadas do espírito humano da mandioca se vingando de quem a comeu. Ora, sob essas circunstâncias, não há dúvidas de que, retirado o fetiche em torno do tema, “o conceito de canibalismo parece relativamente banal”.

Feita essa digressão, cabe encarar uma terceira pergunta: somos também canibais de um modo que não reconhecemos? Novamente, a resposta é sim. Isso nada tem a ver com banalizar o terror e a crueldade que caracterizam os crimes de Jeffrey Dahmer e, tampouco, colocá-lo

lado a lado com rituais e práticas sociais sofisticadas, vistas em diferentes povos nativos do Brasil e do mundo. Trata-se de pensar quais são as condições da realidade objetiva que fazem de um canibal um canibal. O canibalismo, como fenômeno de compreensão universal – a despeito de sua solidez no imaginário do senso comum e de sua presença inquietante na paisagem midiática contemporânea –, não existe, pois sempre dependerá de modalidades descritivas que variam de acordo com a cultura (isto é, com o tempo e o espaço) em que emerge. Por outro lado, num exercício dialético, é possível afirmar que, universalmente, o que existe é o canibalismo como fenômeno humano. E não extra-humano.

Portanto, afirmar que somos todos Jeffrey Dahmer implica “dessa-cralizar” o canibalismo de um pedestal *extracultural* e entendê-lo a partir das dinâmicas internas de nossa própria cultura. Há poucos dispositivos tão refinados na produção em série de horrores quanto a maquinaria cultural do Ocidente, variando em modalidade, variando em grau: das bruxas e hereges da Inquisição à morte em escala industrial na Segunda Grande Guerra. A essas populações chamamos de “civilizados”, em oposição aos “selvagens”, os povos nativos, escravizados, residentes em toda a extensão do Sul Global, vindos, em particular, do continente africano.

O que a série *Dahmer – Um Canibal Americano* coloca em causa, de maneira invulgar e perfeitamente clara, é o regime semiótico sob o qual o canibalismo de um *serial killer* do norte dos EUA resulta não somente da expressão doentia de um sujeito com comportamentos psicopatas, mas também de um conjunto de práticas socioculturais e institucionais de Estado que permitiram a emergência, a progressão e o espetáculo generalizado do assassino em série.

43

DO VALOR ARTÍSTICO DO ASSASSINATO EM SÉRIE

E se considerássemos – em radicalização, num teste de nossos limites heurísticos – os gestos e os feitos de Jeffrey Dahmer como feitos e gestos “*artísticos*”? As polaróides que fez de suas vítimas, desmembradas e esquartejadas, em poses grotescas e incomuns, não insinuam haver um olhar estético se manifestando através dos horrores dos assassinatos e das supostas pretensões do *serial killer*, sejam elas quais forem? É isso que a pesquisadora mexicana María Luisa Bacarlett Perez (2021), um pouco a título de provocação, discute num artigo em que relaciona os atos de Jeffrey Dahmer e Dennis Nilsen, um assassino em série e necrófilo britânico, ativo entre 1978 e 1983, aos conceitos de *metafísica da presença*, de Jacques Derrida, e *imagem do mundo*, do filósofo alemão Martin Heidegger.

A série nos mostra, por parte de Dahmer, uma necessidade atávica de preservar suas vítimas, possuí-las e controlá-las, à cata de um modo de evitar o abandono. Dahmer deseja, alucinadamente, garantir uma *presença*. Morte e esquartejamento não são produzidos por meio (ou pela mediação) do ódio, mas por uma *adoração*, pela busca desesperada de uma *transcendência*, uma *experiência sublime* – embora vil e desumana. Através da destruição e da dissecação, Dahmer almeja uma determinada unidade, a ocupação plena do espaço vazio que tem diante de si, especula a autora (BACARLETT PÉREZ, 2021). E não são apenas os destroços dos corpos que alimentam essa expectativa –

a expectativa de defrontar-se com uma presença estável, absoluta, intocada pela aleatoriedade do mundo –, mas também as próprias fotografias, cuidadosamente pensadas para exibir os corpos como objetos contorcidos, eviscerados e vistos por dentro – retidos para sempre.

Bacarlett Pérez discorre sobre a crítica feita por Jacques Derrida à metafísica Ocidental, que se utiliza do conceito de *presença* como ponto de partida para a apreensão do sentido e a fuga do caos (a fuga do *sem-sentido*). A ilusão metafísica, alega Derrida, entende que o ser, aqui e agora, é único e idêntico a si mesmo, ao passo em que é pleno, presente por completo, diante da intimidade de sua autoconsciência, sua ruminação interior. No entanto, os seres nunca estão completos, de fato, porque nunca conseguimos esgotar ou apreender a totalidade nem mesmo de nossa própria presença sensível no mundo. Quando o fazemos, já somos outra coisa. O presente – a imediaticidade, o *presente da presença*, a impressão de que as coisas *estão aí* [ou estão aí *representadas*] – seria essa ilusão. Estaríamos presos num descentramento contínuo, à espera de uma completude sempre inacabada, sempre faltante.

A noção de *imagem do mundo* em Heidegger, por sua vez, requer, de imediato, um alerta: não se reduz às imagens técnicas, no sentido flusseriano – à fotografia, às imagens de vídeo, à película cinematográfica, à imagem digital –, nem se reduz à natureza semiótica das imagens gráficas, verbais ou sonoras, em todos os seus matizes. Antes, dirige-se à *imagicidade do mundo*, ao mundo *enquanto imagem* fenomenológica, às coisas brutas do mundo em sua qualidade de se fazerem presentes, apresentarem-se para nós, *postas aí*, à nossa disposição, à nossa mão, à nossa intervenção. A *imagem do mundo*, diz a autora, é intrínseca à compreensão do mundo em termos instrumentais. É assim que agimos: agimos no mundo enquanto representação mental (e imagética).

Vejamos a intervenção cirúrgica. Surgida na França por volta de 1720, prática disputada, ao princípio, por médicos e barbeiros – cada uma dessas classes se enxergava como a mais qualificada para

o exercício do novo ofício –, a cirurgia se desloca da dissecação, do fracionamento e dos cortes incisivos em corpos reais para reconstruir uma imagem global, formular um entendimento científico, generalista e anatomopatológico. Do corpo bruto surge um *corpo cognoscível* – um *corpus* – enquanto imagem do corpo em abstrato, para além de uma presença empírica circunstancial e singularizada.

Em sua ânsia por desvelar as *imagens do mundo*, torcê-lo e eviscerá-lo, para certificar-se de sua *mundanidade real* inapreensível, em sua ânsia por detê-lo (ou retê-lo), Dahmer é agido pela *metafísica do sentido*. É um exemplo trágico. Mata e morre por isso.

E a análise de María Luisa Bacarlett Pérez (2021) vai ainda além. Sua perspectivação estética decorre da base filosófica que encontra em Heidegger e Derrida. Ao invés de uma ciência ocidental *standard*⁹⁸, a arte não visa encontrar unidades, presenças, totalidades e o domínio instrumental sobre as coisas do mundo. Ainda assim produz ataques, disparos e incisões. Produz “cortes no caos”, como Gilles Deleuze e Félix Guattari definiram, com beleza e precisão irritantes.

O tema do assassinato enquanto expressão artística já foi encarado pelo escritor inglês Thomas De Quincey (1785-1859), em *Do Assassinato como uma das Belas Artes* ([1827] 1985). O ato de matar, para ele, precisaria ser julgado em dois âmbitos. O primeiro seria o âmbito moral, que considera as condições anteriores ao crime. O segundo seria o âmbito estético, que principia quando o crime já está feito, quando a morte já é irremediável. Deve-se reconhecer que tudo na vida pode ser aprimorado, ele diz. De Quincey fala em “níveis de

98 O padrão de ciência “normal” ao qual aludimos aqui – e que desejamos tangenciar, numa defesa de outras formas expositivas e outras epistêmes mais afins aos fenômenos comunicacionais – é aquele de base racionalista, lógica e empirista, marcado por deduções, testes e verificações, comprometido com a verdade factual, os métodos observacionais, o uso instrumental da linguagem e o embate argumentativo aberto, entre os pares.

perfeição”. Fala mesmo na mais “*perfeita imperfeição*”⁹⁹. Até o assassinato, portanto, poderia ser avaliado segundo o padrão de excelência alcançado, seu refinamento, a raridade de sua realização.

Se considerarmos, em acréscimo, o sublime kantiano como um sentimento de gozo permeado pelo medo, pela angústia e pelo sofrimento, como fala Bacarlett Pérez (2021, p. 14), se considerarmos ainda a hipótese de que Dahmer, ao invés de deter o fluxo do tempo, estivesse mais interessado em injetar intensidade no instante (fugidio), talvez possamos aceitar, com todos os descontos, com todas as desculpas cabíveis, a imagem perturbadora do artista enquanto *serial killer*.

99 Como ensina Márcio Seligmann-Silva (2010), o livro de De Quincey é uma bomba de ironia. Revela o que a virtude pode ter de doentio. A reflexão (ou teoria) moral é atravessada pela reflexão (ou teoria) estética – e vice-versa. Combinando crônica, pastiche, biografia e jornalismo policial, De Quincey lança as bases do Novo Jornalismo e de gêneros narrativos populares organizados em torno de um *realismo cru* e de uma *abjetificação do sublime*. O que lhe interessava, em última instância, era questionar os imperativos categóricos, era questionar o “fundamentalismo ético” kantiano. O assassinato é entendido, numa determinada passagem, como sendo a “sétima arte”. Curioso é que, cem anos após a publicação do livro, é o cinema que recebe essa mesma alcunha.

44

RASTROS INTERSECCIONAIS

O viés teórico (ou a lente) da interseccionalidade, além do mais – para que possamos, desde já, fazer alinhavos conclusivos –, nos permite atentar para algumas particularidades cruciais da série *Dahmer – Um Canibal Americano*. Não somente a questão racial, abordada anteriormente, mas outros eixos opressores estruturantes – sexualidade, classe, território e deficiência – ganham relevo na narrativa e na construção das personagens. Deixam “rastros interseccionais” (CARRERA, 2020) na materialidade do texto audiovisual. Fernanda Carrera alerta para a necessidade de nos fixarmos, em nossas análises de produtos comunicacionais, nas intersecções mobilizadas (ou não mobilizadas) pela construção das narrativas em circulação nas mídias.

Em *Dahmer – Um Canibal Americano*, a interseccionalidade ajuda a evidenciar as situações em que (onde, como e quando) as vítimas, e suas famílias, são discriminadas e violentadas. Mostra-se que estão, muitas vezes, posicionadas nas “avenidas identitárias” de opressão. Sendo assim, estão mais vulneráveis às colisões das estruturas e das poderosas emanações simbólicas da modernidade colonial (AKOTIRENE, 2019).

Além disso, a interseccionalidade aciona um olhar crítico dirigido àquele que “merece” ser cuidado (ou não “merece” ser cuidado) pela sociedade e pelo estado. O que nos parece imprescindível é nos perguntarmos quais corpos podem morrer. Quais são eles? Quais são os corpos “abjetos”?

São perguntas que Judith Butler nos endereça. A autora salienta que “corpos abjetos” são corpos que habitam zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social. Portanto, os corpos abjetos, “aqueles que ainda não são sujeitos”, são os que escapam à norma. São aqueles cuja forma de viver não conta como “vida”. São vidas que não vale a pena salvar ou proteger. Não são dignas sequer de luto. São os corpos que não importam, tornando-se corpos desumanizados, excluídos: *não-corpos* (BUTLER, 2000, p. 112).

É possível traçar um fio condutor que cruza (e amarra) toda a narrativa de *Dahmer – Um Canibal Americano*. Através dele se expõe, e se denuncia, em diversas cenas, em episódios distintos, o caráter interseccional da violência sofrida pelas vítimas e seus familiares, sendo possível identificar como os eixos opressores de raça e sexualidade – racismo e homofobia –, mais intensamente, funcionam como formas de menosprezar e desumanizar os sujeitos presentes naquele mundo diegético.

De maneira geral, os assassinatos de Dahmer são *autorizados*, pois os desaparecimentos pouco importam ou pouco pesam para grande parte da sociedade ao redor. Além de pertencentes a um grupo oprimido por raça, tais corpos são atravessados pela homofobia, pelo classismo, pela xenofobia: são majoritariamente negros, gays, vivendo e frequentando espaços geolocalizados nas periferias. Ocupar esses espaços automaticamente os coloca como corpos em perigo. A negligência com que estes sujeitos são tratados, sem merecer o luto, sem merecer nem mesmo morrer de forma digna, ilumina a violência interseccional fortemente disseminada na sociedade norte-americana.

É importante mencionar que Jeffrey Dahmer escolhe um local específico para morar. E não é por acaso. Nesse sentido, a haste do território como eixo opressor é iluminada. Ele usufrui da invisibilização e do esquecimento do território marginalizado, que passa a ocupar, principalmente por questões de raça e classe. Já os mesmos eixos de raça e classe proporcionam a Dahmer a autorização para continuar matando livremente. Como um homem branco, de classe média, ele sabe usufruir de seus privilégios, como vimos – mesmo sendo um homem gay.

45

NECROPOLÍTICA AUDIOVISUAL

Para além da violência – e nos encaminhamos para nossos últimos apontamentos, é útil repetir –, há que se atentar para outra especialidade da série. A memória do caso se revela fecunda para reflexões sobre aquilo que Achille Mbembe (2019) definiu como *necropolítica*. Partindo das noções de *biopolítica* e *biopoder*, cunhadas por Michel Foucault, Mbembe acentua que o estado utiliza o discurso institucional não apenas como instrumento de poder, mas também de segregação.

Em praticamente todos os assassinatos cometidos por Dahmer, o racismo e a homofobia, legitimados, direta ou indiretamente, pelas instituições norte-americanas, foram cruciais para a prática dos crimes, deixando-se bem claro que o poder institucional, nesse caso – seja por negligência, seja por omissão –, agiu de modo a “ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2019, p. 66).

No entanto, é nos episódios em que Jeffrey Dahmer menos aparece que a questão da necropolítica melhor se evidencia. Ou então é nas cenas isoladas do julgamento e das ações policiais que o racismo e a homofobia são escancarados. O sétimo episódio, intitulado “Cassandra”, no qual Glenda Cleveland ganha protagonismo, é um dos momentos em que a questão se revela com brutal clareza.

Paradoxalmente, na maior parte da atração, o que vemos é o selo da própria necropolítica contemporânea: a indústria audiovisual explorando as memórias de um caso traumático – um trauma para uma população historicamente segregada –, de modo a encaixá-lo

numa série de padronizações, com o objetivo último de atenuar seu impacto e tornar possível sua exploração econômica máxima. Nos episódios finais, a série nos mostra como as mídias, à época, abusaram do caso, gerando relativização e fetichização. Permanece, contudo, alheia – cínica ou convenientemente alheia – ao fato de que os episódios precedentes haviam adotado o mesmo caminho. É uma contradição intransponível (ou quase).

Nesse ponto, uma das observações feitas pelo cineasta Michael Haneke, sobre a conduta dos realizadores na representação da violência, deve ser examinada. Para o cineasta, ao invés de perguntar-se “como devo mostrar a violência?”, seria mais proveitoso se os realizadores se perguntassem “como mostro ao espectador sua própria posição em relação à violência?” (HANEKE, 2010, p. 579), bem como expusessem as tantas formas que temos de representá-la. Talvez não seja uma conduta que se possa estimular com facilidade, indiscriminadamente. Mas pode ser útil para evitar os efeitos ambíguos e narcotizantes dos textos audiovisuais, sugerindo um caminho para descobrir o que devemos fazer, no futuro, com a memória de Dahmer e de outros tantos que a ele possam se assemelhar.

46

NECROMÍDIA

Outra possibilidade é a de situar a série como produto *necromidiático* exemplar, para usarmos uma expressão de Marcel O’Gorman (2015). Ainda não é o caso de propor – com base em amostragem tão singela – uma teoria geral das dimensões tanatológicas da experiência midiática. Mas se pode chamar a atenção para aspectos relativos não só à representação da morte nos meios de comunicação, como também ao convívio com a morte, os tempos midiáticos em função dos quais a morte é constantemente retrabalhada, os modos através dos quais nos é apresentada, os tipos de experiência que dela acessamos através dos meios de comunicação de massa, a própria tevê por *streaming* como um reservatório sem fim de experiências de morte e quase-morte. Estaríamos diante de uma “televisão de atrocidades”? As mídias nos acostumam a esse tipo de “exibição”, sem alternativa? É esse o seu destino inquestionável?

“*Necromedia*”, o livro de Marcel O’Gorman (2015, p. 19), “tenta produzir uma fusão entre teorias filosóficas, psicológicas e antropológicas (...) sobre a negação [e a transcendência] da morte com a teoria da mídia e a filosofia pós-humanista contemporânea” (O’GORMAN, 2015, p. 19). Como questões e temáticas existenciais são colocadas numa sociedade definida por um imperativo tecnológico? Como se relacionam, mídia, morte e tecnologia?

O’Gorman (2015) nos diz ainda que:

Dada a obsessão [que hoje temos] com a prescrição de anti-depressivos, já é hora de trabalhar a depressão ou, mais especificamente, a ansiedade, de forma mais eficaz em nossa

compreensão da condição pós-moderna. A esquizofrenia pode ser útil como uma metáfora para descrever [o modo] como nosso funcionamento cognitivo é mediado e fraturado pelas tecnologias de comunicação em nossa cultura contemporânea, mas a ansiedade atinge a raiz do desejo de escapar para a multiplicidade [de saídas e avatares digitais que nos são oferecidos] e revela muito sobre nossa aceitação cega da tecnologia (O'GORMAN, 2015, p. 21).

Valendo-se da antropologia de Leroi-Gourhan, do existencialismo filosófico de Søren Kirkegaard e, principalmente, do celebrado *A Negação da Morte* ([1973] 1991), do antropólogo Ernest Becker, O'Gorman alega que a humanidade é definida sempre a partir de sua contraposição à técnica. Os laços entre subjetividade e tecnologia seriam inextricáveis, ele comenta. A tecnologia é pensada positivamente como extensão da memória e do corpo físico, como se implicasse uma *superação* do humano, sua reinstauração qualificada. E se não for assim? E se fizéssemos o raciocínio contrário? Se pensássemos nossas inúmeras ampliações tecnológicas, as próteses que utilizamos (as lentes de contato, os fármacos, os dildos, os automóveis) e as próprias mídias como evidência das moléstias, das carências e das imperfeições que nos caracterizam? Seria possível pensar as mídias como se reconfigurassem, de modo inescapável, um registro tanatológico, na medida em que imobilizam o fluxo temporal, criam *spectralidades* e presenças-ausência? A morte não seria, portanto, um tema talhado à perfeição, do ponto de vista formal e do ponto de vista dos conteúdos tidos como socialmente atraentes? Toda e qualquer questão midiático-comunicacional, se pensarmos assim, não incubaria, em essência, uma dimensão tanatológica?

Provavelmente, sim.

47

CAPITALISMO GORE

Além disso, podemos situar *Dahmer – Um Canibal Americano* como um produto midiático típico daquilo que a socióloga mexicana Sayak Valência (2010) chamou de “capitalismo gore”. De fato, a série é um sintoma revelador do atual estágio de desenvolvimento do sistema capitalista, em escala global. Talvez ilustre, como poucos, o engendramento entre a produção televisiva distribuída por *streaming* e o afloramento das facetas criminais e psicopatológicas que marcam o liberalismo econômico hoje em hegemonia no mundo em que vivemos.

Em *Capitalismo Gore*, Valência (2010) propõe uma militância transfeminista e transfronteiriça do Terceiro Mundo *gore*. O México é seu campo de observações empíricas. Tijuana, na Baixa Califórnia – cidade imortalizada nas análises de Néstor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas* (1998) –, volta a ser vista em chave etnográfica, sendo desvestida, contudo, da sobrerepresentação e da sacralização que o antropólogo argentino lhe atribuiu, naquele que é um dos livros seminais dos estudos culturais latino-americanos. Sayak Valência (2010) a interpreta como “sobreespecialização da violência” associada ao capitalismo tecnoinformacional, *la última esquina de Latinoamérica*, uma capital *gore*, através da qual fluem os dividendos produzidos pelo narcotráfico, pelo tráfico de armas, pelo contrabando, pela pirataria, pela McMáfia, pelo trabalho informal, criminoso e, em última instância – na mesma cadeia de intensificações –, assassino.

O que importa, para a autora, é surpreender os nexos entre *economias da legalidade* e *economias da ilegalidade*, estrutura de funcionamento recalçada do liberalismo econômico de fachada. O capital do crime organizado, por exemplo, estaria inextricavelmente fundido com o capital dos grandes conglomerados econômicos transnacionais.

“Gore”, expressão proveniente do universo cinematográfico, como já tratamos, dá conta da extrema violência, do uso predatório dos corpos, da aceitação da morte, da mutilação, da vilania e da brutalidade como implicações naturais da ação social e da livre concorrência num mercado agressivo e desimpedido. O objetivo, é bem possível supor, é a autoafirmação perversa e o enriquecimento exponencial, ainda que ilícito.

...

Ao atualizar e ampliar as formulações do filósofo camaronês Achille Mbembe sobre *necropolítica*, alinhando-se a perspectivas já defendidas anteriormente por Roberto Saviano (2009) e Franco “Bifo” Berardi (2003, 2007), Valência discorre sobre necropoder, necropráticas, necroempoderamento e tanatofilia. É um jargão muito próprio. E muito elucidativo. Esses termos são correlacionados.

O necropoder, para ela, seria capaz de empregar os poderes do Estado para comercializar com a morte. Explora a possibilidade de fazer morrer ou deixar morrer como válida num cálculo político aceitável. Nesse cálculo, a morte é apenas uma variável, dentre outras, a ser considerada com desassombro, com total naturalidade. “Morrem milhões. O que mais se pode fazer?”. Trata-se de assumir os riscos que os delitos implicam.

“Nas últimas décadas”, diz a autora, “uma nova sensibilidade cultural do assassinato o torna mais permissível, dado que se espetaculariza através dos meios de comunicação, possibilitando a execução de formas de crueldade mais incisivas e mais assustadoras que se podem spectralizar através de seu consumo como ócio televisonado” (VALÊNCIA, 2010, p. 147).

A série *Dahmer – Um Canibal Americano* talvez se encaixe aqui, como um anestésico, um instrumento de familiarização com a mortalidade espetacularizada do outro, no trato social diário. Há um trabalho da morte, ao qual nos acostumamos. A morte espetacular se vê convertida em capital e entretenimento midiáticos. Mídiação e tanatofilia se tornam fluxos em atração, visceral e existencialmente convergentes, numa explosiva coexistência.

“Ao empregar o termo tanatofilia”, Valência continua, “nos referimos ao gosto pela espetacularização da morte nas sociedades hiperconsumistas contemporâneas, bem como o gosto pela violência, pela destruição, o desejo de matar e a atração pelo suicídio e pelo sadismo” (VALÊNCIA, 2010, p. 149). O novo capitalismo *gore*, tal como descrito, funcionaria graças à gestão necromidiática da subjetividade. O espaço onde isso ocorre é um necromercado, nos termos que Sayak Valência lhe dá. Dentro dele, há um necroconsumo. Decorre disso um necroentretenimento.

O necromercado é o local onde são ofertados os produtos e serviços associados ao necropoder e às necropráticas: a venda de drogas ilegais, a gestão da violência, a venda de órgãos humanos, o assassinato encomendado, o tráfico de crianças ou de mulheres. É dentro do necromercado que reivindico (e asseguro, financeiramente), caso seja essa a minha vontade, o meu direito de matar, o meu direito de portar uma arma – ou de ostentar minha HK47, pois até isso nos é permitido.

Dahmer – Um Canibal Americano parece se valer desses preceitos, parece colocá-los em operação. A série ganha uma representatividade bizarra quando vista sob o prisma teórico-conceitual arquitetado por Valência (2010). Bizarra porque esdrúxula e escarrada. “As práticas *gore* nos horrorizam”, diz a autora, “porque cada vez estão mais próximas e não fomos treinados para pensá-las e, menos ainda, para enfrentá-las” (2010, p. 159). Produz-se, em torno da atração concebida por Ryan Murphy, um efeito sinistro interminável, que desbarata violentamente nossas ontologias, borra distinções entre imaginação

e realidade, aciona imaginários comunicacionais antigos, produz (e regula) automatismos e sensações corporais, além de alastrar, globalmente, a psicopatologia norte-americana, fazendo com que possamos aderir a ela, vesti-la, senti-la pulsar em nossos corpos, eletrizante.

E há, pelo menos, dois outros avanços que podemos obter a partir da leitura de *Capitalismo Gore* (VALÊNCIA, 2010). Primeiro: que possamos nos indagar sobre a responsabilidade que assumimos diante das imagens *gore* de nosso consumo sócio-midiático rotineiro. Temos consciência disso? O que temos feito em relação a esse problema? Segundo: *espectralidade* tornou-se uma categoria econômica e filosófica indispensável para ler a mídia e o mundo em que hoje habitamos. Uma sociedade superpovoada de espectros (fantasias, temeridades, simulações, passados revividos, imagens especulares, emblemas, narrativas e ícones midiáticos) precisa confeccionar instrumentos conceituais que a suportem. Estamos satisfeitos? Nos sentimos seguros, epistemologicamente seguros?

Enquanto pesquisadores da área das mídias, nosso compromisso é aprimorar respostas a tais questões. Refinar a qualidade das perguntas, em termos de sua oportunidade, de seu detalhamento e de sua precisão, já estaria de bom tamanho.

48

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa intenção nunca foi aprofundar uma análise hiperfocalizada da série *Dahmer – Um Canibal Americano*. Nunca nos interessamos esgotá-la, como faríamos numa tese, observando-a num ângulo previamente construído, testando hipóteses, ajustando metodologias e problematizações de fundo, com o maior cuidado e o maior labor teórico possíveis. Ao contrário de uma leitura verticalizada, visando foco restrito e aprofundamento progressivo, optamos por uma leitura superficial, o mero reconhecimento de ranhuras numa planície medial muito convidativa, digna de ser explorada. Preferimos nos deixar impressionar pela assistência direta, pelo consumo espontâneo, numa situação regular de recepção (pós-)televisiva¹⁰⁰, e reagir a ela mais livremente, extraindo-lhe pontos críticos para abrir e conduzir nosso debate¹⁰¹. Este livro é isso.

Além do que vimos, muitos tópicos foram deixados de lado: a cobertura de imprensa dada aos assassinatos, Dahmer como fato memético, Dahmer convertido em produto *cult*, numa subcultura de nicho, no âmbito de consumo irônico da cultura *trash*, o rastro da

100 *Pós-televisivo* abarca aqui as caracterizações que já fizemos sobre a experiência da televisão por *streaming*. Eventualmente, esse termo pode ganhar sentidos mais específicos, conforme um autor ou outro, dentro da literatura especializada.

101 O grupo de pesquisa que mantemos junto ao PPGCom da UFRGS se reúne quinzenalmente, desde 2011. No dia 23 de outubro de 2022 nos reunimos com o propósito de discutir a série, sondar ângulos de análise e problemas comunicacionais que pudessem rebater ou ecoar as temáticas que perseguíamos individualmente, em nossas atividades regulares de pesquisa, em nossas investigações de mestrado, doutorado ou pós-doutorado. Este livro desdobra e materializa o debate realizado naquela tarde, num longo e acalorado encontro via Zoom. Conferir: <https://www.ufrgs.br/corporalidades/>

presença televisiva do pai de Dahmer, o panorama bibliográfico formado, no Brasil, pelas publicações de Ilana Casoy (2004, 2014, 2022) e pela Editora DarkSide Books¹⁰² (SCHECHTER, 2018; RESSLER e SHACHTMAN, 2020, 2021), o vasto conjunto de publicações em língua inglesa¹⁰³, o *queer* (e a melancolia *queer*) em Dahmer (DUARTE FILHO, 2019), o santuário de restos humanos que ele projetava construir¹⁰⁴, a série vista à luz da nova fenomenologia do horror (ou do horror da filosofia) de Dylan Trigg (2014) e Eugene Thacker (2011, 2014, 2015), a série comentada em vídeos no YouTube, em redes sociais e sites de compartilhamento, numa amostragem mais fidedigna de sua recepção contemporânea. São assuntos, junto com inúmeros outros, que poderiam ser trazidos à baila, aos quais o leitor, por sua própria conta e risco, poderá dar prosseguimento.

Mais do que refletir sobre a série, nos percebemos refletindo *na* série, encontrando *nela* elementos de nossas investigações pessoais em andamento, que corriam em paralelo, como se tivéssemos achado, num golpe de sorte, um espelho abrangente, capaz de nos representar a todos, numa única clivagem, a um só tempo. Este livro precisa ser acolhido assim: como um ensaio coletivo, um esforço de escrita cooperativa, a coleção das curiosidades diversas que temos enquanto grupo de pesquisadores que atua unido. Dahmer, para nós, oportunizou um ponto de aterrissagens e convergências. Pareceu-nos dotado de extrema relevância e de uma certa urgência.

102 A editora tem se especializado, nos últimos anos, em atender (e produzir) a demanda por publicações sobre crimes reais e assassinos em série no Brasil.

103 Uma simples consulta ao site da Amazon, em janeiro de 2023, nos permitiu localizar 52 livros sobre o caso específico de Jeffrey Dahmer. Há muita repetição de informações. Na maioria, são biografias e livros de curiosidades sobre a personalidade do assassino.

104 Uma citação extraída de um dos livros de Ressler e Shachtman (2021), para dar destaque à natureza do problema: "Dahmer queria construir o que chamava, às vezes, de 'centro de poder' e, às vezes, de 'templo', composto por uma mesa comprida sobre a qual colocaria seis crânios. Haveria dois esqueletos completos nas laterais da mesa, apoiados sobre um suporte ou pendurados no teto. Um abajur grande ficaria no centro, emanando a luz de seis lâmpadas azuis sobre os crânios. Estatuetas de quimeras completariam o cenário" (RESSLER e SHACHTMAN, 2021, p. 191).

No princípio, quando o projetamos, imaginamos um documento que lembrasse, tanto em termos de estilo (o ataque direto, a retórica impressionada e a informalidade [para-acadêmica]), quanto em termos de sua estrutura narrativa (o avanço por acúmulo de tópicos, com cortes, saltos e nexos internos eventuais, facultativos), *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (1984), e *O Queijo e os Vermes*, de Carlo Ginzburg ([1976] 2006). Obviamente, estamos muito aquém dessas duas obras clássicas. Quem dera chegássemos perto delas¹⁰⁵. Citá-las, agora, no entanto, serve para produzir maior razoabilidade e enunciar certas intenções, nossos objetivos de origem. Isso é fundamental para que possamos concluir.

E para concluir, enfim, alguns bolsões de reflexão se impuseram. Vejamos.

Uma epistemologia da comunicação e uma história abrangente de nossa disciplina, bem como uma arqueologia das mídias que seja vigorosa, jamais acontecerão sem considerar a emergência do assassinato em série como fenômeno fundante e paradigmático. Se a comunicação é uma disciplina indiciária, como disse José Luiz Braga (2008), cotejando uma conhecida discussão do historiador italiano Carlo Ginzburg ([1976] 2006), há pouco citado, nada é mais indiciário do que a ação furtiva de um *serial killer*. Ele vive intensamente nos rastros que deixa. É uma *indicialidade de perturbação*. Provoca-nos muito em razão disso, instiga-nos à sua leitura e à composição de sua imagem completa, tão nítida quanto possamos produzi-la, através dos instrumentos investigativos de que dispomos.

105 Entre autores brasileiros, quem nos inspira à adoção desta estrutura argumentativa e narrativa é Norval Baitello Júnior, no livro *Existências Penduradas. Selfies, retratos e outros pendurcalhos* (BAITELLO JÚNIOR, 2020). Como já dissemos noutro lugar: é “um modo expositivo receptivo à respiração literária, à proximidade com o leitor, ao ritmo do cotidiano, à reflexão em tom menor, longe da certeza e da grandiloquência esperadas de uma intervenção acadêmica mais sóbria e embasada” (SILVEIRA, 2022, p. 14). É um tipo de escritura condizente também à usual fragmentariedade do sintagma televisivo e à abordagem ofensiva de um *serial killer*, de posse de um instrumento perfurocortante.

E não só a elucidação (visto que implica a leitura de um código, o desvelamento de uma mensagem criptografada, algo muito similar a isso) mas a narrativa mesma de um crime fazem aflorar apelos estetizantes – *estesias* –, curiosidade e temores públicos, limitações das linguagens e inconsistências dos suportes dos quais nos valem para atribuir forma compreensível aos eventos do mundo. O “barulho” produzido por um *serial killer* é um excelente detonador de questões midiático-comunicacionais (enquanto questões indiciárias). Nenhum fenômeno é tão intrinsecamente comunicacional quanto à cena de um crime.

Não é à toa que nossas análises tenham cercado a figura real de Jeffrey Dahmer, cotejando-a à sua figura televisual, cotejando ambas a outras figuras públicas, imaginárias ou não (vampiros, monstros, outros personagens da televisão ou do cinema; Adolf Eichmann, Donald Trump, Hugh Hefner, outros canibais, seus colegas de colégio, de carma ou de cela). Há uma ecologia midiática – uma rede de mídias, mediações e medialidades – unificando (ou cobrindo) esses dois âmbitos de realidade que atravessamos, entrando e saindo, num golpe e noutro, sempre atentos ao acompanhamento e à paciência do leitor.

A perspectiva que alimentamos para pensar as mídias – com dois conceitos aglutinadores, aos quais acessamos numa via, às vezes, arqueológica, às vezes, culturalista, respeitando-se certos princípios de uma estética associada às experiências e aos materiais concretos – irá desaguar sempre num tipo de sensorialidade equivalente, ao final, à sensorialidade mesma da imprensa popular, do jornalismo sensacionalista? O apelo corporal, a irritação, a comoção generalizada encontram aí seu germe, seu referencial de inauguração? É muito provável.

Em se tratando de uma pesquisa sobre corpos e produtos tecnocomunicacionais, é difícil escapar à “instauração neurológica da modernidade”, tal como dito numa famosa formulação de Walter Benjamin. Afinal, os primeiros *serial killers* (Jack, o Estripador tomado como marco) e as primeiras mídias modernas compartilham a mesma historiografia, surgem num mesmo contexto histórico datado. Do ponto

de vista de sua gênese historiográfica, portanto, são fenômenos contemporâneos. E não só isso: são fenômenos correlativos, mutuamente implicados desde a emergência.

Outro aspecto importante: a ideia de que assassinos seriais se tornam mais e mais frequentes conforme a turbulência do período histórico vivido. Estamos de acordo. Eles seriam, conseqüentemente, sintomas de crises agudas, no que toca à estabilidade política, aos hábitos cognitivos ou à confiança epistemológica. Uma nova realidade sócio-política acarreta uma nova paisagem sexual, sustenta Finbow (2014). Foi assim na Revolução Francesa. Foi assim no início do século XX. Foi assim na Guerra Fria. Foi assim no início dos anos 1990. É assim agora: numa época em que as plataformas de *streaming* moldam a sensibilidade e a realidade televisivas. Múltiplas camadas de mediação e medialidade – nossos dois conceitos aglutinadores! – se acumularam, num percurso de centenas de anos. E hoje o assassino em série ganha *media appeal*, requalifica sua *midiogenia*, intensificando sua vocação natural à circulação midiática e ao espanto da população. Cabe-nos lidar com essas sedimentações.

Ao lado disso tudo, há outra variável. A psicopatia, como dizem alguns especialistas, não é uma doença, no sentido de que as doenças supõem uma posologia, um modo de tratamento e, sobretudo, a possibilidade de uma cura. A psicopatia não é fruto de uma lesão material no cérebro, não resulta de má-formação anatômica nenhuma. Diz-se que a psicopatia é, além de multifatorial, ambiental. Isto é: assemelha-se a um *fluxo social*, um fenômeno de ambiência¹⁰⁶. Diz respeito à captura de uma certa tonalização social. É um espraiamento produtor de um nódulo, uma ruga no tecido social. Sendo assim, poderíamos supor que a psicopatia está incrustada nos fluxos de

106 Psiquiatras e psicólogos se esforçaram para caracterizar o caso de Jeffrey Dahmer como um caso *singularizado ao extremo*. Descreveram, com rigor, uma confluência raríssima de distúrbios genéticos, deficiências neurológicas e desequilíbrios bioquímicos. Mesmo assim – como chancela Tithcott (1997, p. 34-39) –, ninguém é suficientemente taxativo: ninguém deixa de conceber a psicopatia como algo que, para além do psicopata individual, com todas as suas idiosincrasias, circula socialmente.

midiatização, na forma como as informações circulam e reverberam na sociedade? Falar em *psycopathia medialis*, como já fizemos numa outra ocasião¹⁰⁷, muito experimentalmente (SILVEIRA, 2022), seria absurdo ou inoportuno? Parece-nos que não: nem absurdo, nem inoportuno. Muito embora o refinamento teórico da proposta, agora, ainda nos pareça distante e impraticável. É algo para investidas futuras.

Dito isto, em corolário, caberia indagar sobre nossas interfaces disciplinares, sobre as pactuações epistêmicas entre os estudos de mídia e os estudos de medicina. É como se houvesse, entre eles, uma certa convergência arqueológica. É como se, em retrospectiva, pudéssemos encontrar as duas áreas em forte coordenação, incidindo simultaneamente sobre os corpos, o domínio das sensações corporais e a ambiência sensorial em que a vida urbana, modernamente, passa a pulsar. Ambas dizem respeito à invenção técnica, ao aparelhamento do mundo, à construção de dispositivos materiais para o remodelamento do corpo, para a compensação e o registro de capacidades físicas e processos biológico-corporais. Esses nexos se insinuaram ao longo da leitura, quatro ou cinco vezes destacadamente¹⁰⁸.

A série coloca, além disso – e agora sim, para terminar –, uma questão incômoda sobre os limites de nossa imaginação sexual. Até onde ela pode ir? A esse respeito, lembramos de uma afirmação do escritor J. G. Ballard, em *Atrocity Exhibition* (*apud* FINBOW, 2014, p. 14): “a imaginação sexual é ilimitada, em seu escopo e em seu poder metafórico, e não pode ser reprimida com sucesso”. Não há como detê-la.

Há uma questão igualmente inconveniente, trazida por Foucault (1988b; DEAN e ZAMORA, 2021), que parte da seguinte premissa: toda

107 Ver SILVEIRA, Fabricio. Atentado político, assassinato em massa e suicídio. Corporalidades, Porto Alegre, 30 set. 2022. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/corporalidades/atentado-politico-assassinato-em-massa-e-suicidio/>

108 Pioneiro ao explorar a interface disciplinar mídia-medicina é o estudo de Lisa Cartwright (1995). A interpretação feita por Susan Buck-Morss (2012) do clássico ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte tecnomidiaticamente reproduzida também dá ótimas pistas para o reconhecimento de conexões férteis entre duas disciplinas aparentemente tão distantes – apenas aparentemente distantes, como suspeitamos.

e qualquer questão atinente ao sexo deve ser radicalmente apartada da intervenção do Estado. O que fazer, então, quanto a Dahmer? Todo e qualquer desejo sexual, tudo o que diz respeito à sexualidade não merece o extravasamento, não foge à governamentalidade e às expectativas de gestão institucional? É a própria relação entre as mídias e a modulação social do desejo que se vê aqui em crise. E o desejo, muitos autores o corroboram, é o altar de reconhecimento último e mais fundamental do sujeito.

Mas é possível compreender um *serial killer* sem humanizá-lo, sem enxergar nele o impulso sexual que vejo em mim mesmo? E o que pode ser pior: humanizá-lo ou desumanizá-lo? O que nos atrai, na triste história que une Jeffrey Dahmer e suas vítimas, não é aquilo que existe aí de humano, demasiado humano? Não é aquilo que o torna um produto deste, de outros e de todos os tempos, importando talvez muito pouco o arranjo midiático através do qual essas paixões explodem diante de nossos olhos?

REFERÊNCIAS

- AGGRAWAL, Anil. **Necrophilia**. Forensic and medico-legal aspects. Boca Ratón, London, New York: CRC Press, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- _____. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?** São Paulo: Pólen, 2019.
- ALOI, Giovanni. **Speculative Taxidermy**. Natural history, animal surfaces and art in the anthropocene. New York: Columbia University Press, 2018.
- ÁLVAREZ, Julio González. **Breve Historia del Cerebro**. Barcelona: Crítica, 2012.
- AMARY NETO, Michel. O drama barroco alemão e a melancolia: o estado de exceção da alma. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 21, p. 29-51, 2018.
- ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas VI – Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Manifestos, teses de concurso e ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. **Possuídos**. Crimes hipnóticos, ficção corporativa e a invenção do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014a.
- _____. **Aparições Espectrais**. O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014b.
- ARAÚJO, Denise; BARROS, Ana Taís Portanova de; CONTRERA, Malena; MELO ROCHA, Rose de (orgs.). **IMAG(EM)INÁRIO**. Imagem e imaginário na Comunicação. Porto Alegre: Editora Imaginalis, 2018.
- ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- ARNETT, Jeffrey. **Metalheads**. Heavy metal music and adolescent alienation. Boulder: Westview Press, 1996.
- BACARLETT PEREZ, María Luisa. Asesinos seriales, arte y ontología. Reflexiones a partir de dos casos: Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen.
- El Ornitorrinco Tachado** – Revista de Artes Visuales, núm. 14, noviembre, Universidad Autónoma del Estado de México, Ciudad de México / DF, 2021.

BACKDERF, Derf. **Meu Amigo Dahmer**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. As quatro devorações. Iconofagia e antropofagia na comunicação e na cultura. In: ANAIS DO 11º ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2002, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2002. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2002/trabalhos/as-quatro-devoracoes-iconofagia-e-antropofagia-na-comunicacao-e-na-cultura?lang=pt-br>> Acesso em: 29 dez. 2022.

_____. **A Serpente, a Maçã e o Holograma**. Esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. **A Era da Iconofagia**. Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

_____. **A Carta, o Abismo e o Beijo**. Os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

_____. **Existências Penduradas**. *Selfies*, retratos e outros penduricalhos. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2020.

BALLARD, J. G. **Atrocity Exhibition**. London: Panther Books, 1972.

BARCELOS, Danilo. A tragédia grega em *Origem do Drama Trágico Alemão*, de Walter Benjamin. **Ribanceira** – Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará (UEPA), out./dez., 2017, 10p.

BARNARD, Ian. The racialization of sexuality: the queer case of Jeffrey Dahmer. **Thamyris Overcoming Boundaries: Ethnicity, Gender and Sexuality**, 7.1-2 (2000): 67-97.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu**. Paris: Galilée, 1991.

BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN,

Miriam. **Benjamin e a Obra de Arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENSIMON, Carol. **Diorama**. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.

BERARDI, Franco “Bifo”. **Neuromagma**. Lavoro cognitivo e infoproduzione. Roma: Castelvecchi, 2003.

_____. **Generación Post-Alfa**. Patologías e imaginários en el semiocapitalismo. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

BOGOST, Ian. **Alien Phenomenology or What It’s Like to Be a Thing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da Comunicação. São Leopoldo – RS, Unisinos. Revista **Verso & Reverso**, XXV(58): 62-77, janeiro-abril, 2011.

_____. Comunicação, disciplina indiciária. **MATRIZES**, São Paulo / SP, 1(2), 73-88, 2008.

BRENNAN, Joseph. Cruising for Cash: Prostitution on Grindr. **Discourse, Context & Media**. v. 17, p. 1.8, jun. 2017.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A Obra de Arte, de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a Obra de Arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva, 2ed., Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARRERA, Fernanda. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. **E-Compós**, 2020. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198>. Acesso em: 8 jan. 2023.

CARTWRIGHT, Lisa. **Screening the Body**. Tracing medicine’s visual culture. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1995.

CASOY, Ilana. **Serial Killer**. Louco ou cruel? São Paulo: Madras, 2004.

_____. **Arquivos Serial Killers**. Made in Brazil. São Paulo: Darkside Books, 2014.

_____. **Arquivos Serial Killers**. Louco ou cruel. São Paulo: Darkside Books, 2022.

CHAMAYOU, Grégoire. **Las Cazas del Hombre**. El ser humano como presa de la Grecia de Aristóteles a la Italia de Berlusconi. Madrid: Errata Naturae Editores, 2012.

_____. **Teoria do Drone**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHICK, Stevie. "This is the devil's music". **The Guardian**, 27 jun. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2008/jun/27/filmandmusic1.filmandmusic8>>. Acesso em 11 dez. 2022.

CHION, Michel. **Film, A Sound Art**. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

_____. **Sound: An acoulogical treatise**. Durham e London: Duke University Press, 2016.

COSTA, Verena Seelaender da. O emudecimento perante a morte enquanto forma sócio-teológico-jurídica na reflexão sobre a tragédia na obra *Origem do Drama Trágico Alemão*, de Walter Benjamin. **Ensaaios Filosóficos**, v. 17, p. 31-46, 2018.

CRARY, Jonathan. **24/7**. Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

_____. **Suspensões da Percepção**. Atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. **Técnicas do Observador**. Visão e modernidade no século XIX. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

CHRISTE, Ian. **Sound of the Beast**. The complete headbanging history of Heavy Metal. New York: Harper Collins, 2004.

DAHMER, Lionel. **A Father's Story**. Brattleboro, Vermont: Echo Point Books & Media, 1994.

DEAN, Mitchell; ZAMORA, Daniel. **The Last Man Takes LSD: Foucault and the end of revolution**. London: Verso Books, 2021.

De CARLI, Anelise; BARROS, Ana Taís Martins Portanova de (orgs.).

Comunicação e Imaginário no Brasil. Contribuições do grupo Imaginalis (2008 – 2019). Porto Alegre: Imaginalis, 2019.

DE QUINCEY, Thomas. **Do Assassinato como uma das Belas Artes.** Porto Alegre: L&PM, 1985.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo:** comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. *In:* DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

_____. **Sacher-Masoch.** O frio e o cruel. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 7, n. 20, pp. 264 a 336, agosto de 2008.

DUARTE, Elizabeth B. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. *In:* DUARTE, Elizabeth. B. e CASTRO, Maria Lília Dias de. **Televisão: entre o mercado e a academia.** Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 19-30.

DUARTE FILHO, Ricardo. Onde andar a bicha melancólica? **Significação**, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 251-270, jan-jun., 2019.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELSAESSER, Thomas. Subject positions, speaking positions: from Holocaust, our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's List. *In:* SOBCHACK, Vivian (ed.). **The Persistence of History:** Cinema, Television and the Modern Event. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.

ENRÍQUEZ, Mariana. **Los Peligros de Fumar en la Cama.** Madrid: Anagrama, 2017.

EPSTEIN, Jonathon S.; PRATTO, David J.; SKIPPER, James K. Teenagers, behavioral problems, and preferences for heavy metal and rap music: a case study of a southern middle school. **Deviant Behavior**, vol. 11, p. 381-394, 1990.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais.** Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FELINTO, Erick. As imagens inconstantes: lendo ambiências no cinema. *In:* SANTAELLA, Lucia (org.). **Novas Formas do Audiovisual.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016, p. 64-79.

_____. **O Cartógrafo sem Bússola**. Vilém Flusser, prolegômenos a uma teoria do pensamento líquido. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FERNANDES, Florestan. **A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá (1920-1995)**. São Paulo: Globo, 2006. E-book. Não paginado.

FERRAJUOLO, Pablo. **Patagonia Canibal**. Buenos Aires: Piloto de Tormenta, 2007.

FINBOW, Steve. **Grave Desire**. A cultural history of necrophilia. Winchester: Zero Books, 2014.

FISHER, Mark; AMBROSE, Darren (eds.). **K-Punk**: the collected and unpublished writings of Mark Fisher (2004-2016). London: Repeater, 2018.

FLECK, Amaro. O conceito de fetichismo na obra marxiana: uma tentativa de interpretação. *ethic@*, Florianópolis / SC, v. 11, n.1, p. 141-158, jun. 2012.

FLUSSER, Vilém. Da gula. O Estado de São Paulo, 7 dez. 1963. Suplemento literário. Disponível em: www.cisc.org.br/flusser. Acessado em: nov. 2022.

_____. A consumidora consumida. **Comentário** – revista trimestral que comenta o mundo e seus problemas. Vol.13, n.51, 3º trimestre, 1972. Rio de Janeiro.

FOSTER, Hal. O retorno do real. *In*: **Concinnitas** – Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8. Rio de Janeiro / RJ, 2005.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Conferência proferida no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de março de 1967, e publicada originalmente em **Architecture, Mouvement, Continuité**, n.5, outubro 1984, p. 46-9. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf

_____. **Isto Não é um Cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988b.

_____. **As Palavras e as Coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. *In*: FREUD, Sigmund. **Observações Psicanalíticas sobre um Caso de Paranóia Relatado em Autobiografia (“O caso Schreber”)**. Artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Editora Guanabara & Koogan, 1988.

- _____. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GONZALO, Jorge Fernández. **Filosofía Zombi**. Barcelona: Anagrama, 2011.
- GONZATTI, Christian. **Pode um LGBTQIA+ ser Super-Herói no Brasil?** Salvador: Devires, 2022.
- GUINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- GUMBRECHT, Hans **Atmosfera, Ambiência, Stimmung**. Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro / RJ: Editora Contraponto, Editora PUCRIO, 2014.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 39-80.
- HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife: CEPE, 2020.
- HARAWAY, Donna. **El Patriarcado del Osito Teddy**. Taxidermia en el Jardín del Éden. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- HANEKE, Michael. Violence and the media. *In*: GRUNDMANN, Roy (ed.). **A Companion to Michael Haneke**. Malden: Blackwell Publishing, 2010.
- HOOBLER, THOMAS; HOOBLER, Dorothy. **Os Crimes de Paris**. O roubo da Mona Lisa e o nascimento da criminologia moderna. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- HOOKS, bell. **Olhares Negros**. Raça e representação. São Paulo: Elefante Editora, 2019.
- JENTZEN, Jeffrey; PALERMO, George; JOHNSON, L. Thomas; HO, Khang-Cheng; STORMO, K. Alan; TEGGATZ, John. Destructive hostility: the Jeffrey Dahmer case. A psychiatric and forensic study of a *serial killer*. **The American Journal of Forensic Medicine and Pathology**, Vol. 15, No. 4 (1994): pg. 283-294.
- JOST, François. **Seis Lições sobre Televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- _____. **Do que as Séries Americanas são Sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- JOST, François; GAUDREAU, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.
- KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal**. Music and culture on the edge. London: Berg, 2007.

- KITTLER, Friedrich. Por uma ontologia da mídia. Revista **Eco-Pós**, 21 (2), 2018, p. 143-155.
- KNORR, Eliane. A ameaça do canibalismo. **Verve** – Revista do Nu-Sol, Núcleo de Sociabilidade Libertária, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUCSP, 15: 273-290, 2009.
- LADEIRA, João. **Imitação do Excesso**. Televisão, *streaming* e o Brasil. Rio de Janeiro: Folio Digital, Letra e Imagem, 2016.
- LANKFORD, Adam; HAYES, Jenna. Could serial killing actually be addictive? A close examination of compulsion and escalation in the Jeffrey Dahmer case. **Sexual Health & Compulsivity**, Volume 29, Issue 3-4, Philadelphia / PA, 2022, pp. 198-224.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Somos Todos Canibais**, precedido por **O Suplício do Papai Noel**. São Paulo: Editora 34, 2022.
- LEYTON, Elliott. **Compulsive Killers**. The story of modern multiple murder. New York: New York University Press, 1986.
- LIMA, Tânia Stolze. **Um Peixe Olhou pra Mim**: o povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: Editora UNESP, ISA; Rio de Janeiro, NuTI: 2005.
- LISSOVSKY, Mauricio. Fotografia e antropogênese: o melhor amigo do homem. **Estudos Ibero-Americanos**, vol. 44, núm. 1, 2018, Janeiro-Abril, pp. 17-27, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.
- MAILER, Norman. **The White Negro**. Superficial reflections on the hipster. San Francisco – California: City Lights Press, 1957.
- MAINES, Rachel. **The Technology of Orgasm**: “hysteria”, the vibrator, and women’s sexual satisfaction. The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 111-123.
- MARINO JÚNIOR, Raul. Neuroética: o cérebro como órgão da ética e da moral **Revista Bioética**, Conselho Federal de Medicina, Brasília / Brasil, vol. 18, núm. 1, 2010, pp. 109-120.
- MARTIN, Linda; SEGRAVE, Kerry. **Anti-Rock**. The Opposition to Rock and Roll. New York: Archon, 1988.
- MARTINS, Maura Oliveira. Estratégias de representação do real: um olhar semiótico às narrativas do *New Journalism* e *Linha Direta*. Mestrado

em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, RS, 2005.

MASTERS, Brian. **The Shrine of Jeffrey Dahmer**. London: Coronet Books, 1993.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

McLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOWLBOCUS, Sharif. Representing gay sexualities. *In*: SMITH, Clarissa; ATTWOOD, Feona; MCNAIR, Brian (eds.). **The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality**. London e New York: Routledge, 2018. p. 49-58.

NOYS, Benjamin. **The Culture of Death**. Oxford: Berg Publishers, 2005.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. A cena cosplay: vinculações e produção de subjetividade. **Revista FAMECOS – Mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 430-445, maio-agosto, 2013.

O`GORMAN, Marcel. **Necromedia**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

OHLER, Norman. **High Hitler**. Como o uso de drogas pelo *Führer* e pelos nazistas ditou o ritmo do Terceiro Reich. São Paulo: Planeta, 2017.

PATTERSON, Dayal. **Black Metal**. Evolution of the cult. Feral House: Port Townsend, 2013.

PERNIOLA, Mario. **O Sex Appeal do Inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Junkie**. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: Edições n-1, 2018.

_____. **Pornotopia**. *Playboy* e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: Edições n-1, 2020.

PUAR, Jasbir. “Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa”: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva. **Meritum** – Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 343-370, jul./dez., 2013.

QUAMMEN, David. **Monstro de Deus**. Feras predadoras: história, ciência e mito. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

QUANDT, James. Flesh & blood: sex and violence in recent french cinema. **Artforum**, (42:6), p. 126-132, 2004.

RAHMAN, Osmud; WING-SUN, Liu; CHEUNG, Brittany Hei-Man. “Cosplay”: imaginative self and performing identity. **Fashion Theory**, volume 16, issue 3, pp. 317–342, 2012.

RESSLER, Robert K.; SHACHTMAN, Tom. **Mindhunter Profile**. São Paulo: DarkSide Books, 2020.

_____. **Mindhunter Profile 2**. São Paulo: DarkSide Books, 2021.

ROCHA, Servando. **La Facción Caníbal**. Historia del vandalismo ilustrado. Madrid: Editorial La Felguera, 2013.

RODRIGUES, Gilmar. **Loucas de Amor em Quadrinhos**. Mulheres que amam *serial killers* e criminosos sexuais. Porto Alegre: Ideias a Granel, 2009.

ROMÃO, Davi Mablona Marques. Jornalismo Policial: indústria cultural e violência. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RUBERG, Bonnie. **Sex Dolls at Sea**. Imagined histories of sexual technologies. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2022.

ROCHA, Edson; SANTAELLA, Lucia. O futuro da televisão: avanços da Netflix. In: SANTAELLA, Lucia (org.). **Novas Formas do Audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016, p. 264-273.

SANTOS, Dominique; SONAGLIO, Alisson. A *Ars Moriendi* e a construção da “boa morte”: práticas pela salvação da alma no século XV. **Brathair** – Grupo de estudos celtas e germânicos. UEMA, São Luís / MA, 17 (1), 2017, 20p.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SAVIANO, Roberto. **Gomorra**. A história real de um jornalista infiltrado na violenta máfia italiana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Do Assassinato como uma das Belas Artes*, de Thomas de Quincey, ou quando a ética se torna uma questão de gosto. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, 20(3), 2010, p. 193–209.

SCHECHTER, Harold. **Serial Killers – Anatomia do Mal**. Entre na mente dos psicopatas. São Paulo: DarkSide Books, 2018.

SCHEEL, Karen; WESTEFELD, John. Heavy metal music and adolescent suicidality: an empirical investigation. **Adolescence**, v. 134, p. 253-273, 1999.

SCORSATO, Helen. O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – século XIX. **Estudios Históricos**, CDHRPyB, Año IV, Diciembre 2012, No 9, ISSN 16885317, Uruguay / UY.

SHARMA, Romil. **The Netflix Effects**: impacts of the streaming models on television storytelling. Middleton: Wesleyan University, 2016.

SILVA, Arturo; FERRARI, Michelle; LEONG, Gregory. The case of Jeffrey Dahmer: sexual serial homicide from a neuropsychiatric developmental perspective. **J. Forensic Sci**, nov., vol. 47, No. 6, West Conshohocken, PA, 2002.

SILVA JÚNIOR, José Barros. Escatologia e drama barroco em Walter Benjamin e Ariano Suassuna. Revista **Lampejo**, vol. 8, no, 2, 2019, p. 90-107.

SILVEIRA, Fabrício. “Heróis. atentados políticos, assassinato em massa e suicídio”. Intervenção apresentada na mesa de abertura do GP Teorias da Comunicação, XXXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, realizado na Paraíba, em João Pessoa, de 05 a 09/09/2022.

_____. Luz Artificial. Questões de autoria e escritura na pesquisa em Comunicação. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Epistemologia da Comunicação do 31o Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz – MA. 06 a 10 de junho de 2022, 16p.

SINCLAIR, Gary. Heavy metal rituals and the civilising process. *In*: McKINNON, C. *et al.* (eds). **Can I Play with Madness?**: Metal, dissonance, madness and alienation. Oxfordshire: Inter-Disciplinary Press, 2011.

STANYEK, Jason; PIEKUT, Benjamin. Mortitude: tecnologias do intermundano. *In*: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da Cultura da Música**. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 11-62.

STIEGLER, Bernard. **La Técnica y el Tiempo**. 1. El pecado de Epimeteo. Madrid: Hiru, 1998.

THACKER, Eugene. **In The Dust of This Planet**. Horror of philosophy. Vol. I. Winchester, Washington: Zero Books, 2011.

_____. **Starry Speculative Corpse**. Horror of philosophy. Vol. II. Winchester, Washington: Zero Books, 2014.

_____. **Tentacles Longer Than Night**. Horror of philosophy. Vol. III. Winchester, Washington: Zero Books, 2015.

- TITHECOTT, Richard. **Of Men and Monsters**. Jeffrey Dahmer and the construction of the *serial killer*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997.
- TRIGG, Dylan. **The Thing**. A phenomenology of horror. Winchester, UK / Washington, USA: Zero Books, 2014.
- VALÊNCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Barcelona: Melusina: 2010.
- VIEIRA DE MELO, Cristina Teixeira. Um novo regime da morte na tevê. **E-Compós**, Brasília, v. 20, n. 3, set./dez., 2017.
- VIGARELLO, Georges. Treinar. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo**. As mutações do olhar: o século XX. v. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 197-252.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. Os pronomes cosmológicos e perspectivismo ameríndio. *In*: ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal**. The music and its culture. Cambridge: DaCapo Press, 2000.
- WEST, Cornel. **Questão de Raça**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.
- WILSON, Elisabeth. **Gut Feminism**. Durham, London: Duke University, 2015.
- WILSON, Laura. **Spectatorship, Embodiment and Physicality in the Contemporary Mutilation Film**. London, New York: Palgrave MacMillan, 2015.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005.
- YACAVONE, Kathrin. **Benjamin, Barthes y la Singularidad de la Fotografía**. Barcelona: Alpha Decay, 2017.
- ZIMMER, Catherine. **Surveillance Cinema**. New York, London: NYU Press, 2015.

FILMOGRAFIA

O Gabinete do Doutor Caligari. Dirigido por Rober Wiene. Studio Babelsberg, 1920.

Doutor Mabuse, o jogador. Dirigido por Fritz Lang. Universum Film AG, 1922.

As Mãos de Orlac. Dirigido por Rober Wiene. Berolina Film GmbH, Pan Films, 1924.

M, o Vampiro de Düsseldorf. Dirigido por Fritz Lang. Nero-Film, 1931.

Zaroff, o Caçador de Vidas. Dirigido por Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel. RKO Radio Pictures, 1932.

O Testamento do Doutor Mabuse. Dirigido por Fritz Lang. Nero Films, 1932.

Ensayo de un Crímen (ou **La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz**).
 Dirigido por Luis Buñuel. Alianza Cinematográfica Española. 1955.

Psicose. Dirigido por Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1960.

Cabaret. Dirigido por Bob Fosse. ABC Pictures, Allied Artists, 1972.

Guerra nas Estrelas. Dirigido por George Lucas. Lucas Films & 20th Century Fox, 1977.

Halloween. Vários diretores. Criado por John Carpenter. Compass International Pictures, Trancas International Films, Universal Pictures, Dimension Films, 1978.

Apocalypse Now. Dirigido por Francis Ford Coppola. Omni Zoetrope. 1979.

O Massacre da Serra Elétrica. Dirigido por Tobe Hopper. Canon Films, 1986.

O Exorcista III. Dirigido por William Peter Blatty. 20th Century Fox & Warner Home Video, 1990.

Law and Order. Vários diretores. Criado por Dick Wolf. Wolf Entertainment, Universal Television, 1990.

O Silêncio dos Inocentes. Dirigido por Jonathan Demme. Strong Heart Productions, 1991.

O Vídeo de Benny. Dirigido por Michael Haneke. Veit Heiduschka, 1992.

Vivos! Dirigido por Frank Marshall. The Kennedy/Marshall Company, 1993.

The Sopranos. Vários diretores. Chase Films, Brad Gray Television, 1999.

CSI. Crime scene investigation. Vários diretores. CBS Television, 2000.

Hannibal. Dirigido por Ridley Scott. Metro Goldwyn Mayer / Universal Pictures, 2001.

Jogos Mortais. Vários diretores. Vários produtores, 2004.

Desperate Housewives. Vários diretores. Cherry Productions

Touchstone Television, ABC Studios, 2004.

House, M.D. Vários diretores. Heel and Toe Films, Shore Z Productions, Bad Hat Harry Productions, NBC Universal Television Studio, Universal Media Studios, Universal Television, 2004.

Bones – Sempre em medicina. Dirigido por Hart Hanson. Fox Broadcasting Company, 2005.

Caché. Dirigido por Michael Haneke. France 3 Cinéma, Canal+, Bavaria Film, Wega Film, 2005.

Heroes. Vários diretores. NBC, 2006.

Buñuel's Philosophical Toys. Dirigido por Susana Medina. Produção independente. 2007.

Mad Men. Inventando verdades. Vários diretores. Weiner Bros., Lions Gate Entertainment, 2007.

Onde os Fracos não Têm Vez. Dirigido por Ethan & Joel Cohen. Paramount e Miramax Films 2008.

Breaking Bad. A química do mal. Vários diretores. High Bridge Entertainment, Gran Via Productions, Sony Pictures Television, 2008.

The Mentalist. Dirigido por Chris Long. CBS, 2008.

Lie to Me. Vários diretores. Fox, Imagine Television, 20th Century Fox Television, MiddKid Productions, Pagoda Pictures, 2009.

Glee. Vários diretores. Produzido por Ryan Murphy. 20th Century Fox Television, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Productions, 2009.

Heavy Metal Britannia. Dirigido por Chris Rodley. Produção de Mark Cooper e Chris Rodley. Londres: BBC, 2010.

American Horror Story. Vários diretores. Produzido por Ryan Murphy. Fox, 2011.

A Caça. Dirigido por Thomas Vinterberg. Nordisk Films & Califórnia Filmes, 2012.

House of Cards. Vários diretores. Media Rights Capital, Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes King Productions, 2013.

Stranger Things. Vários diretores. Netflix, 2016.

The Crown. Vários diretores. Netflix, 2016.

American Crime Story. Vários diretores. Produzido por Ryan Murphy. Scott & Larry Productions, Color Force, Ryan Murphy Productions, FXP, Touchstone Television, 2016.

- WestWorld. Onde ninguém tem alma.** Vários diretores. HBO, 2016.
- The Confessions Tape.** Dirigido por Kelly Loudenberg. Netflix, 2017.
- Manhunt: Unabomber.** Dirigido por Greg Yaitanes. Discovery Inc., 2017.
- Por Dentro da Mente do Criminoso.** Dirigido por Max Serio. Netflix, 2017.
- Mandamentos de um *Serial Killer*.** Dirigido por Maarten Moerkerke. Netflix, 2018.
- Sou um Assassino.** Vários diretores. Netflix, 2018.
- Unabomber. Suas próprias palavras.** Dirigido por Mick Grogan. Netflix, 2018.
- Making a Murderer.** Dirigido por Laura Ricciardi e Moira Demos. Netflix, 2018.
- Take Your Pills.** Dirigido por Alison Klayman. Netflix, 2018.
- Pose.** Vários diretores. Produzido por Ryan Murphy. Color Force Brad, Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Television, Touchstone Television, FXP, 20th Television, 2018.
- MindHunter.** Dirigido por Joe Penhall. Netflix, 2019.
- O Assassino Confesso.** Dirigido por Robert Kenner e Taki Oldham. Netflix, 2019.
- Conversando com um *Serial Killer*: Ted Bundy.** Vários diretores. Netflix, 2019.
- Bandidos na Tevê.** Vários diretores. Netflix, 2019.
- Quem Matou Maria Marta?** Dirigido por Alejandro Hartmann. HBO Max, Netflix, 2020.
- O Estripador.** Dirigido por Ellena Wood e Jesse Ville. Netflix, 2020.
- Hollywood.** Vários diretores. Produzido por Ryan Murphy. Ryan Murphy Productions, Netflix, 2020.
- O Gambito da Rainha.** Dirigido por Scott Frank. Netflix, 2020.
- Lost Girls. Os crimes de Long Island.** Dirigido por Liz Garbus. Netflix, 2020.
- A Caçada.** Dirigido por Craig Zobel. Universal Pictures, 2020.
- Night Stalker. Tortura e terror.** Dirigido por Tiller Russel. Netflix, 2021.
- Ted Bundy. A confissão final.** Dirigido por Amber Sealy. XY Films, 2021.
- Cena do Crime. O assassino da Times Square.** Dirigido por Joe Berlinger. Netflix, 2021.
- Elas Contra o *Serial Killer*.** Dirigido por Mona Achache e Patrícia Tourancheau. Netflix, 2021.

Cena do Crime. Mistério e morte no Hotel Cecil. Dirigido por Joe Berlinger. Netflix, 2021.

O Assassino da Capa de Chuva. Caça ao serial killer coreano. Dirigido por John Choi e Robert Sixsmith. Netflix, 2021.

Os Filhos de Sam. Loucura e conspiração. Dirigido por Joshua Zeman. Netflix, 2021.

Arquivos de um Serial Killer. Dirigido por Michael Harte. Netflix, 2021.

Elize Matsunaga. Era uma vez um crime. Dirigido por Eliza Capai. Netflix, 2021.

The Murders at Starved Rock. Criado por Jody McVeigh-Schultz. HBO Max, 2021.

Eu Matei Meus Pais. Dirigido por Skye Borgman. Netflix, 2022.

Na Cola dos Assassinos. Vários diretores. Netflix, 2022.

Sally. Fisiculturismo e assassinato. Vários diretores. Netflix, 2022.

Conversando com um Serial Killer. O Palhaço Assassino. Dirigido por Joe Berlinger. Netflix 2022.

Assassinos Indianos. O estripador de Déli. Vários diretores. Netflix, 2022.

Os Crimes da Nossa Mãe. Dirigido por Skye Borgman. Netflix, 2022.

O Assassino da Minha Filha. Dirigido por Antoine Tassin. Netflix, 2022.

Take Your Pills: Xanax. Dirigido por Blair Foster. Netflix, 2022.

SOBRE JEFFREY DAHMER

Dahmer. O canibal de Milwaukee. Dirigido por David Bowen. Monolith Films. 1993.

Serial Killers: the real life Hannibal Lecters. Dirigido por Sean Buckley. Buck Productions, 2001.

Dahmer – Mente assassina. Dirigido por David Jacobson. Peninsula Films, 2002.

Raising Jeffrey Dahmer. Dirigido por Rich Ambler. Renegade Pictures, 2006.

The Jeffrey Dahmer Files. Dirigido por Chris James Thompson. IFC Films, 2012.

Meu Amigo Dahmer. O despertar de um assassino. Dirigido por Marc Meyers. Ibid Filmworks, 2017.

Dahmer por Dahmer. Na mente de um *serial killer*. Produzido por Rod Aissa. Oxygen Media, 2017.

Jeffrey Dahmer – Assassino canibal. Paramount / Claro TV, 2019.

A Mente de um Monstro: Jeffrey Dahmer, o canibal. Dirigido por Chris Holt. Discovery / Prime Vídeo, 2020.

Conversando com um *serial killer*. O canibal de Milwaukee. Dirigido por Joe Berlinger. Netflix, 2022.

Dahmer – Um Canibal Americano. Monstro: a história de Jeffrey Dahmer. Vários diretores. Netflix, 2022.

SOBRE OS AUTORES

Caroline Roveda Pilger

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Graduada em Jornalismo pela Universidade Feevale. Pesquisadora do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC / UFRGS) e do Grupo Criança na Mídia (Feevale). Coordenadora do Pesquisa Gordas – Grupo de Estudos Transdisciplinares das Corporalidades Gordas no Brasil.

Fabrcio Silveira

Formado em Comunicação Social – Jornalismo (UFSM). Mestre em Comunicação e Informação (UFRGS) e doutor em Ciências da Comunicação (UNISINOS / RS). Pós-Doutor pela School of Arts and Media (Salford University, UK). Realizou estágio pós-doutoral – bolsa PNPd Capes – no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. Professor visitante na Universidade Federal de Ouro Preto / MG.

Fernanda Dupont

Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisadora do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

Gilmar Montargil

Doutorando e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Pesquisador do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

João Batista Nascimento dos Santos

Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Integrante do Grupo de Pesquisa Processos Comunicacionais: epistemologia, midiaticização, mediação e recepção (PROCESSOCOM).

Leonardo Bracht

Produtor cultural e *sound designer*. Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Comunicação Social – Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Pesquisador do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

Letícia Simões

Cineasta e roteirista. Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e PhD Student em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Cine-Esaio pela EICTV, em Cuba, e Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Estudou Roteiro e Documentário na London Academy of Film, Media and TV e Artes Plásticas na London Art Academy.

Nísia Martins do Rosário

Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS). Mestra em Semiótica pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professora da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora do Núcleo Corporalidades e do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Realiza, atualmente, estágio pós-doutoral junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP).

Rafael de Campos

Cineasta. Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Comunicação Social – Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Pesquisador do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

Ricardo Machado

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Especialista em Filosofia (UNISINOS). Professor da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB) e integrante do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

Rodrigo Fernandez

Graduando em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pesquisador do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

Taís Severo

Doutoranda e mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisadora dos Núcleos Semiótica Crítica e Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

WWW.PIMENTACULTURAL.COM

TELEVISÃO
POR *STREAMING*,
NECROMÍDIA
E CAPITALISMO
GORE

EXPLORANDO
A SÉRIE
DAHMER—
UM CANIBAL
AMERICANO