

**Universidade de Évora**

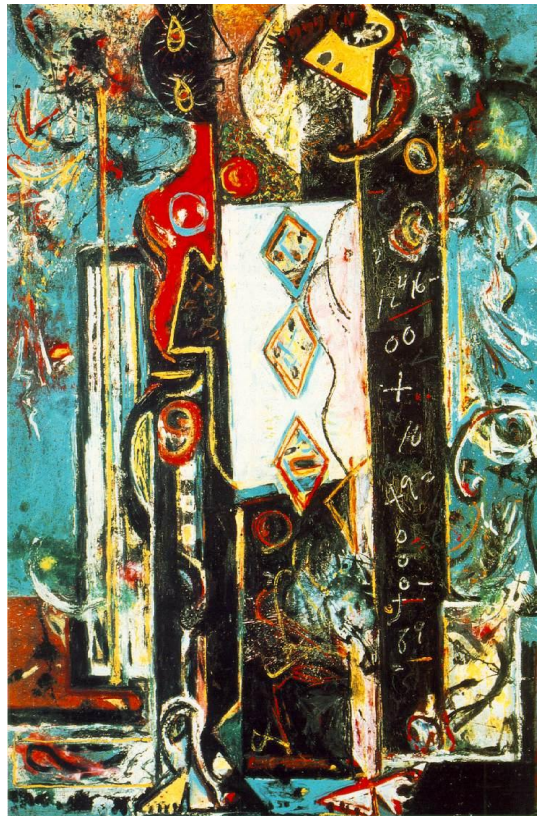
**Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**

**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

**Representações da Mulher na Psicopatologia  
Masculina no Gótico Americano Contemporâneo**

**Luís Manuel Félix Quintas Elói**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Antónia Lima**



Jackson Pollock, *Male and Female*, 1942.

**Universidade de Évora**

**Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**

**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

**Representações da Mulher na Psicopatologia  
Masculina no Gótico Americano Contemporâneo**

**Luís Manuel Félix Quintas Elói**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Antónia Lima**



**Aos meus pais**

## AGRADECIMENTOS

A nível académico, dirijo os meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora Maria Antónia Lima, que foi incansável e procurou constantemente auxiliar-me através das suas preciosas indicações e apoio. Graças ao seu rigor e ao seu saber, ajudou-me a explorar um universo literário e artístico, que combina beleza, bem como impulsos violentos e reflexos psicopatológicos. A todos os outros Professores do curso agradeço, também, pelo enriquecimento que me proporcionaram.

A um nível mais pessoal, dirijo um especial agradecimento aos meus pais, pelo apoio que me deram. Aos meus amigos e colegas, agradeço a paciência e compreensão para ouvirem os meus desabafos e por estarem *lá* quando foi necessário.

# ÍNDICE

<b>Resumo .....</b>	<b>8</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>9</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1 – O Perfil de um Psicopata.....</b>	<b>26</b>
1.1. Famílias disfuncionais na gênese do psicopata.....	27
1.2. Repressão sexual na identidade do psicopata .....	29
1.3. Perdidos no tempo: passado ou presente?.....	37
1.4. Reflexos da psique no espaço físico .....	41
1.5. Percepção da realidade através da fragmentação do ‘eu’ .....	44
1.6. Protocolo de atuação: <i>o modus operandi</i> .....	49
1.7. Catarse na narrativa de desintegração .....	53
<b>Capítulo 2 – Projeções da Figura Feminina nas Psicopatologias de Personagens</b>	
<b>Masculinas .....</b>	<b>58</b>
2.1. A origem do mal em <i>Psycho</i> e <i>Red Dragon</i> .....	59
2.2. Idealização da figura feminina na gênese de impulsos perversos: Patrick Bateman em <i>American Psycho</i> .....	68
2.3. Caos na psique masculina em <i>Rose Madder</i> .....	74
2.4. Scopophilia: a contemplação perversa de Norman Bates e Mark Lewis .....	79
2.5. ‘Garmombozia’ em <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> .....	87

<b>Capítulo 3 – Psicopatologia e Violência na Arte .....</b>	<b>93</b>
3.1. Willem De Kooning: representações femininas disformes.....	94
3.2. Jackson Pollock e a violência dos impulsos artísticos .....	99
3.3. Nan Goldin: a cultura de obsessão e dependência .....	104
3.4. Cindy Sherman: de fotografias vulgares a representações extraordinárias .....	110
<b>Conclusão .....</b>	<b>119</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>128</b>

## RESUMO

A Literatura, o Cinema e a Arte revelam bastantes pontos de contacto entre si, no que concerne a representação de atos grotescos e violentos, resultantes das psicopatologias humanas. Nesta investigação, realçou-se a projeção da figura feminina na mente psicótica masculina, de modo a compreendermos o verdadeiro impacto das suas ações e dos seus motivos num universo masculino psicologicamente perturbado.

Neste sentido, chegou-se a uma seleção, para a qual convergiram algumas obras de autores americanos contemporâneos, como Robert Bloch, Thomas Harris, Bret Easton Ellis e Stephen King; de realizadores, como Alfred Hitchcock, Michael Powell e David Lynch; de artistas, como Willem De Kooning, Jackson Pollock, Nan Goldin e Cindy Sherman. Assim, tentar-se-á evidenciar a génese das psicopatologias masculinas, nas quais há fatores determinantes que as desencadeiam – no passado e no presente – levando a um processo contínuo e inacabado. Serão, também, estabelecidos paralelismos entre as tipologias artísticas mencionadas, a fim de evidenciar como se manifestam os impulsos agressivos e obsessivos nas criações artísticas dos artistas selecionados.

**Palavras-chave:** Psicopata, Psicopatologias, Psicopatologia Masculina, Violência, Repressão, Sexualidade, Grotesco, Gótico, Fragmentação, Perversão, Obsessão, Comportamento Desviante, Crime.



# Representations of Women in Male Psychopathologies in Contemporary American Gothic

## ABSTRACT

Literature, Cinema and Art reveal many links with each other regarding the grotesque and violence, as a result of human psychopathologies. This research will give emphasis to the projection of the female figure in the male mind, in order to understand the true impact of his actions and his representations in a psychologically disturbed male universe.

For this purpose converged contemporary artists, from Literature, Cinema and Art, such as Robert Bloch, Thomas Harris, Bret Easton Ellis, Stephen King, Alfred Hitchcock, Michael Powell, David Lynch, Willem De Kooning, Jackson Pollock, Nan Goldin and Cindy Sherman. This way, I will try to evince about the origin of the male psychopathologies, in which there are crucial factors that trigger them – in the past and present – leading to a continuous and unfinished process. There will also be established parallels between the artistic types mentioned, in order to demonstrate how aggressive and obsessive impulses express themselves through the artistic creations of the selected artists.

**Key-words:** Psychopath, Psychopathologies, Male Psychopathologies, Violence, Repression, Sexuality, Grotesque, Gothic, Fragmentation, Perversion, Obsession, Deviant Behavior, Crime.

## INTRODUÇÃO

A presente investigação foca-se nos efeitos provocados pelas representações da figura feminina sobre os protagonistas masculinos no Gótico Americano Contemporâneo. É importante esclarecer que as personagens femininas não são responsáveis pelas psicopatologias da figura masculina. Acontece que existe uma distorção no modo como o protagonista a percebe, que é motivadora de impulsos perversos e homicidas e de estados psicóticos violentos. Considerando o tema central, há conceitos para os quais este estudo deve convergir, principalmente o Gótico, a Psicopatologia e a Psicanálise. Neste sentido, estes conceitos constituem os alicerces teóricos deste trabalho. Como tal, procuraremos desmistificar alguns pensamentos, que concernem a relação humana / sexual entre as personagens femininas e masculinas; apontar os fatores determinantes do comportamento obsessivo e desviante masculino; entender de que modo os protagonistas são psicopatas, qual a importância do inconsciente para as suas psicopatologias e de que modo estas personagens se encontram na senda da tradição gótica, a partir de uma fundamentação teórica sólida.

Para tal, extraíram-se alguns exemplos significativos da Literatura, do Cinema, e da Arte, de maneira a constituir um *corpus* consistente e adequado. Assim, na Literatura Norte-Americana Contemporânea destacam-se as obras *Psycho* de Robert Bloch (1959), *Red Dragon* de Thomas Harris (1981), *American Psycho* de Bret Easton Ellis (1991) e *Rose Madder* de Stephen King (1995); no Cinema selecionaram-se os filmes *Peeping Tom* de Michael Powell (1960), *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960) e *Twin Peaks: Fire Walk With Me* de David Lynch (1992); na Arte houve um realce da Pintura e Fotografia, nomeadamente de Willem De Kooning (1904-1997), Jackson Pollock (1912-1956), Nan Goldin (1953) e Cindy Sherman (1954).

Todas as criações artísticas são testemunhas da evolução da sociedade e da condição humana, física e psíquica, ao espelharem valores e categorias do pensamento. Segundo esta ideia, é necessário proceder a um enquadramento de conceitos, a fim de compreendermos melhor as produções artísticas selecionadas. Para tal, apresentar-se-á

uma breve contextualização histórica e tentar-se-ão criar alicerces sólidos, assentes nos conceitos do Gótico, da Psicopatologia e da Psicanálise.

Historicamente, testemunhamos autênticos períodos de viragem e de transformação na Cultura Ocidental durante o século XX. Os artistas em causa originaram uma contracultura, cuja finalidade era reagir subversivamente às normas instituídas na sociedade. Havia, pois, um espírito que ambicionava romper com tabus, abrindo caminho para o desenvolvimento de uma revolução social, psíquica e física. Por isto, as criações destes escritores e artistas assumem-se como um vislumbre da necessidade e do desejo de os indivíduos se rebelarem contra a conformidade social e o conservadorismo social e psicológico.

O tema central desta tese é sustentado pelo Gótico, pois, segundo David Punter, “Gothic is the paradigm of memory and forgetting”<sup>1</sup>. Punter apresenta este modo literário como um paradigma, devido à sua dualidade. Neste caráter dual, verifica-se a recorrência a conceitos polares: a memória e o esquecimento. Estes fazem alusão ao passado traumático vivido pelas personagens, que, apesar de se encontrar no mundo do inconsciente, não foi esquecido. As memórias são ativadas em determinados contextos, pois “the mind unconsciously selects one memory of its vast storehouse which encodes troubling aspects of one’s contemporary situation”<sup>2</sup>. Nesta linha, a relação entre estados conscientes e inconscientes reporta-nos para uma ampla temática da ordem da psicologia do terror e do imaginário: desintegrações psicológicas, duplos e psicopatologias visíveis em obras literárias, como *Psycho*, *Red Dragon*, *American Psycho* e *Rose Madder*. Estas temáticas acentuam a atmosfera de terror e de medo, típicas da narrativa gótica, assim como alguma ambiguidade de conceitos, provocando fascínio e repulsa. O ambiente de terror, que se vive na ficção, desenvolve estes sentimentos ambíguos no leitor. Por um lado, sente repulsa pelo caráter violento e obsessivo das ações das personagens; por outro lado, sente fascínio pelo poder exercido pelos protagonistas masculinos sobre as demais personagens. Assim, existe quase sempre uma atmosfera de terror muito realista neste tipo de ficção, desde os seus primórdios, uma vez que “early high Gothic literature tended toward a realist or quasi-realist expression”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> David Punter, *Gothic Pathologies*, p. 10.

<sup>2</sup> David L. Smith, *Approaching Psychoanalysis: An Introductory Course*, p. 40.

<sup>3</sup> Jack Morgan, *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*, p. 40.

Devido à atmosfera de terror, causadora de sentimentos ambíguos no leitor, o Gótico adquire uma dimensão transgressiva. Então, se este se pauta por deixar o público em sobressalto e ao mesmo tempo desperta interesse, concluímos que se revela capaz de provocar ansiedade emocional e prazer estético. Na obra *The Philosophy of Horror; Or, the Paradoxes of the Heart*, Noël Carroll defende que a ficção gótica é um campo paradoxal, na medida em que capta a atenção do público e simultaneamente causa repulsa. Tanto gera sentimentos de inquietação, angústia e desconforto, como origina empatia pelo vilão; esta simpatia tem a sua origem no poder e na influência exercida pelo protagonista sobre as restantes personagens. Assim, Noël Carroll conclui que:

It obviously attracts consumers, but it seems to do so by means of the expressly repulsive. Furthermore, the horror genre gives every evidence of being pleasurable to its audience, but it does so by means of trafficking in the very sorts of things that cause disquiet, distress, and displeasure.<sup>4</sup>

Fred Botting, à semelhança de Noël Carroll, crê que é possível que o público desenvolva alguma afinidade com uma criação gótica. Este autor considera que a empatia entre o público e a respetiva criação artística tem a ver com o reconhecimento da monstruosidade, que reside na psique de cada indivíduo. Embora todos nós tenhamos um lado negro inato, que é desencadeado em situações reprodutoras de algo que nos atormenta, tentamos sempre ocultá-lo, ao invés da Arte que o desoculta. Deste modo, Botting afirma que:

Though the attractions of evil always lurked in the texts, the movement towards sympathy (beginning with Mary Shelley's humane depiction of her monster) underlines a major shift in perceptions of the Gothic monstrosity, from a horrifying sight of that which was most unbearable in a culture to a recognition and embrace of the monster as the image, the inner, often denied aspect, of who we, in a (post)modern western world, truly are: love all monsters, love your monster as yourself, becomes the next refrain.<sup>5</sup>

Além da transgressão de sentimentos veiculados pelas criações artísticas góticas, estas também se assumem como uma reprodução da sociedade, favorecendo uma introspeção para questões de foro psíquico. Então, o leitor tem a possibilidade de fugir à realidade, ao identificar-se com estas criações artísticas.

---

<sup>4</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, the Paradoxes of the Heart*, p. 159.

<sup>5</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 3.

Outro motivo pelo qual o Gótico se torna central para esta investigação, prende-se com o facto de o Gótico Americano Contemporâneo não esquecer as suas raízes ancestrais, como indica Andrew Smith. De acordo com o mesmo autor, este modo literário evidencia “murder, and insanity which arguably have their roots in the Gothic of Edgar Allan Poe”<sup>6</sup>. Torna-se, assim, necessário descobrir indícios e correspondências entre algumas ficções deste autor, nas quais o feminino é perseguido por um masculino perturbado pelas suas obsessões psicóticas. São exemplo desta temática, certas narrativas góticas como as de Poe, *Ligeia*, *Berenice*, *The Fall of the House of Usher* e *The Oval Portrait*, de Bram Stoker, *Dracula*, de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Matthew Lewis, *The Monk*, e até de Mary Shelley, *Frankenstein*. Por sua vez, estas obras literárias associam-se às obras em estudo, ao ilustrarem estados de desintegração psicológica, que se encontram na génese de personagens duplas. Nos exemplos indicados, as correspondências fazem-se entre elementos do fantástico e cenários reais, possibilitando uma atuação genuína das personagens. Assim, segundo David Punter, concluímos que “Gothic is the paradigm of all fiction, of all textuality”<sup>7</sup>, pois é visível a destruição das barreiras psicológicas entre o mundo ilusório e o mundo real, causando um estado de sobressalto constante no leitor, como comprova Horace Walpole: “There is no bombast, no similes, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Everything tends directly to the catastrophe. Never is the reader’s attention relaxed”<sup>8</sup>. Assim, as ficções em causa enquadram-se no Gótico, visto terem por intenção a criação de fortes estados de excitação, cujo processo Poe denominava de “elevating the soul”<sup>9</sup> onde a morte ou a perseguição de uma figura feminina bela se poderá tornar no assunto literário e poético mais poderoso, daí a grande recorrência, até aos nossos dias, de narrativas nas quais o feminino é incontrolavelmente perseguido por personagens masculinas, profundamente atraídas e psicologicamente marcadas pela sua presença.

Relativamente ao Gótico Inglês, podemos verificar que em *The Monk*, de Matthew Lewis, é exposto o impacto que a sexualidade feminina causa na psique masculina. O protagonista desta obra vive num dilema entre um comportamento virtuoso e um comportamento de vícios. Se, por um lado, sente a necessidade de viver

---

<sup>6</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 140.

<sup>7</sup> David Punter, *Gothic Pathologies*, p. 1.

<sup>8</sup> Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, p. 4.

<sup>9</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 889.

segundo princípios de humildade e castidade, por outro lado, denota um incontrolável desejo sexual, agravado pela personagem de Matilda. A figura feminina, neste conto, simboliza a manipulação sobre a figura masculina e o desejo de transgressão, rompendo com o autoritarismo religioso, pois o representante masculino anseia por pecar. Matilda, enquanto figura feminina, é uma alegoria do diabo, ao representar a tentação.

Nestas narrativas são explorados certos estereótipos das relações humanas, que são refletidos nos conhecidos clichés da tradição gótica. As personagens femininas não são responsáveis pela psique perturbada nem pelo comportamento desviante da figura masculina. Existe uma distorção no modo como o protagonista a percebe. Ao generalizarem-se certas percepções, desenvolvem-se impulsos perversos e homicidas associados a um passado traumático, no qual a forma como o universo feminino foi percebido causou danos irreversíveis na psique masculina. As relações humanas, neste sentido, apresentam uma dicotomia entre perseguidor e perseguido. Por um lado, encontramos a figura masculina ligada à ideia de perseguidor e violador; por outro lado, a figura feminina representa a vítima inocente.

Posto isto, e segundo alguns teóricos, muitas destas ficções góticas dão larga visibilidade à psique humana, desvendando algumas das suas disfunções. De acordo com Irvin Malin, a sociedade resulta de uma explosão de energias com origem na psique humana. Assim, coloca-se a questão: que energias poderosas são essas? A resposta traduz-se numa só palavra: psicopatologias. Segundo Kerry L. Jang, a estas organizam-se em torno de “milestones, transitions, and sequences in physical, cognitive, and social-emotional development. Thus, development is viewed as a series of qualitative reorganizations within and among various systems”<sup>10</sup>. Como sabemos, as psicopatologias são determinadas por diversos fatores, nomeadamente fatores genéticos, fisiológicos, comportamentais, psicológicos e ambientais. No caso particular dos protagonistas masculinos em estudo, esses fatores são a ausência de afeto, vivências num ambiente frio e distante, repressões de impulsos sexuais e marcas de nascença. Em virtude destas motivações, os protagonistas apresentam um comportamento desviante contínuo, pois enquadram-se na categoria daqueles que:

repeatedly engage in nontrivial criminal behavior constitute the key population to which the psychopathology argument is being applied, whether they are

---

<sup>10</sup> Barbara A. Winstead & James E. Maddux, *Psychopathology: Foundation for a Contemporary Understanding*, p. 355.

caught offenders who reside in prison or as whether they are undetected, repeated offenders residing in the community.<sup>11</sup>

Assim, inferimos que, em virtude das psicopatologias, as personagens masculinas revelam uma psique fragmentada, que responde com atitudes obsessivas e violentas ao mundo exterior. Há um esforço para repor a ordem pelo caos e os seus atos agressivos advêm das suas fraquezas. Assim, Malin sustenta que:

New American Gothic is primarily concerned with love (...). The typical hero is weakling. The only way he can escape from that anxiety which constantly plagues him is through compulsion. He 'loves' others because he loves himself: he compels them to mirror his desires. Love for him is an attempt to create order out of chaos, strength out of weakness; however, it simply creates monsters.<sup>12</sup>

Neste sentido, as personagens de Patrick Bateman ou Francis Dolarhyde, a título de exemplo, representam o que Irvin Malin acima refere. Revelam uma psique fragmentada, fruto do narcisismo, violência e obsessões, com o intuito de repor a ordem, entretanto extinta. Para estes psicopatas, o mundo externo contribui para a fragmentação e colapso da psique. Assim, o Gótico influencia a psique humana, visto revelar uma realidade presente no mundo que nos rodeia, como atesta Linda Bayer-Berenbaum, ao afirmar que “Furthermore, the perception of the expanded reality involves an expansion of reality”<sup>13</sup>.

Neste seguimento, a desintegração psicológica pressupõe a existência de um outro ‘eu’, denominado de ‘duplo’<sup>14</sup>. A duplicidade advém de estados psicológicos desintegrados e tem a sua origem em desejos e sentimentos reprimidos no passado. Por isso mesmo, Andrew Smith, na Introdução da obra *Gothic Literature*, adianta que “For Freud, the double suggests that the self is haunted by repressed feelings which threatens to disrupt commonplace notions of everyday reality”<sup>15</sup>. Segundo Smith, há a possibilidade de o reprimido se fazer notar no presente e libertar energias negativas, que constituem uma ameaça à uniformidade da psique. Voltando à premissa referida anteriormente – que a psique prevalece sobre a sociedade – a mente humana assume-se

---

<sup>11</sup> Adrian Raine, *The Psychopathology of Crime: Criminal Behavior as a Clinical Disorder*, p. 2.

<sup>12</sup> Irvin Malin, *New American Gothic*, p. 5.

<sup>13</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 21.

<sup>14</sup> O duplo define-se como uma força psíquica muito poderosa, que exerce poder sobre o ‘eu’, a verdadeira identidade, de forma a sobrepor a sua presença. Este conceito implica estados de incoerência psíquica resultantes de experiências passadas traumáticas, segundo Fred Botting, *The Gothic*, p. 8.

<sup>15</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 6.

como um elemento bastante poderoso e perigoso, visto ser daí que emanam distúrbios de grandes proporções: nomeadamente as psicopatologias. Por psicopatologia<sup>16</sup>, entenda-se todo o tipo de comportamento anormal e desviante, resultante de estados psicológicos perturbados e desconcertantes. Assim, Roy Porter sublinha que “it is not the body but the soul itself from which mental disturbances directly and primarily originate”<sup>17</sup>. Logo, este comportamento anormal e desviante tem a sua génese no mundo do inconsciente, o que nos possibilita inferir que a Literatura Gótica se caracteriza por retratar psiques desintegradas, dando forma à concretização das psicopatologias dos seus protagonistas.

Com base nestas ideias, o público adere e interessa-se por personagens masculinas psicóticas e góticas. A atenção e fascínio dos leitores é dirigida para protagonistas como Bates, Dolarhyde, Bateman e Daniels, pela forma como manipulam e exercem poder sobre as demais personagens, de maneira a atingirem um fim e a criarem uma visão idealizada do mundo. Todos os indivíduos desenvolvem uma certa empatia por estas personagens, porque, no final de contas, todos os seres humanos possuem um lado mais sombrio. A diferença entre os leitores e aquelas personagens consiste no facto de as segundas fazerem o que os primeiros gostariam de fazer, mas não fazem, por falta de coragem e por receio de transgredir convenções sociais. Muitos de nós, decerto, possuem fantasias sobre sermos sedutores inveterados, movimentarmos no mesmo meio social que Bateman, relacionarmos com as mesmas figuras femininas deslumbrantes e sensuais, agindo de forma similar a um psicopata em certas circunstâncias. Enquanto o ser humano comum vive esta fantasia psiquicamente, o psicopata destas ficções pode, de facto, vivê-la na realidade. Curiosamente, essa fantasia, expressa no mundo ficcional, é inspirada e extraída da própria realidade, onde, hoje em dia, convivem várias psicopatologias coletivas. Deste modo, o Gótico Americano Contemporâneo reproduz a sociedade e favorece uma introspeção para questões importantes do foro psíquico.

Nesta linha, será, então, necessário recorrer a suportes teóricos da área da Psicanálise, recorrendo aos pensamentos dos seus mais ilustres representantes: Sigmund Freud, Jacques Lacan e Carl Gustav Jung. Tal recurso explica-se por ser a Psicanálise

---

<sup>16</sup> As psicopatologias traduzem-se num comportamento desviante a agressivo, dado o ser algo inato aos indivíduos, pois as suas ações assentam na premissa de “a mobile without motive”, segundo Edgar Allan Poe, *The Imp of the Perverse in The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 281.

<sup>17</sup> Roy Porter, *Madness*, p. 140.



entendida como uma área científica, cujas preocupações se dirigem para o inconsciente, segundo Julia Kristeva:

The analytic experience in fact dredges up the libido buried under seemingly humble or pure desires and aspirations. Encompassing the death instinct as well, repressed sexuality turns out to be the point of interchange between, on the one hand, biological energy and its neurological traces (...) and, on the other hand, psychic inscriptions and representations.<sup>18</sup>

De acordo com esta autora, a sexualidade reprimida faz a ligação entre as energias biológicas e as energias psíquicas. Contudo, é da repressão sexual que surgem alterações de estados psicológicos. A esta ideia, Freud acrescenta a existência de impulsos não sexuais na origem de psicopatologias. Este psicanalista sugere que a perda de contacto com a realidade resulta do conflito entre a sexualidade e o ego. Como tal, Freud reconhece que a Psicanálise:

never forgot that non-sexual impulses exist. It insisted on the decided distinction between sexual and ego-impulses and maintained in the face of every objection not that neuroses arise from sexuality, but that they owe their origin to the conflict between sexuality and the ego.<sup>19</sup>

No âmbito do relacionamento humano, referido na contextualização do Gótico, será útil atendermos aos conceitos de 'anima' e 'animus', desenvolvidos por Jung. Segundo este psicanalista, o conceito de 'anima' sugere a existência de uma figura feminina contida na psique do protagonista masculino; por seu turno, o conceito de 'animus' veicula a figura masculina, atuando na psique da personagem feminina. Neste contexto, ambos os conceitos constituem representações psíquicas, nos quais estão subjacentes complexos e personificações, que funcionam a partir do inconsciente. Enquanto se destacam conotações com a inquietação, a promiscuidade e o mau humor na figura masculina, a personagem feminina é moldada por um lado controlador, obstinado e cruel. Assim, será interessante considerar o pensamento de Anthony Stevens, que diz respeito à psicologia analítica de Jung:

Jung also found that in practice both anima and animus act in dreams and in the imagination as mediators of the unconscious to the ego, so providing a means for inner as well as outer adaptation. He described

---

<sup>18</sup> Julia Kristeva, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*, p. 45.

<sup>19</sup> Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, p. 304.

them as ‘soul-images’ and the ‘not-I’, for they are experienced as something mysterious and numinous, possessing great power. The more unconscious the anima or animus, the more likely it is to be projected (...).<sup>20</sup>

Está claro que Jung, no âmbito da psicologia analítica, defende a importância do inconsciente. O estado de inconsciência é fundamental, porque permite ao indivíduo multiplicar-se em identidades, sem que estas sejam o seu ‘eu’, mas fragmentos muito poderosos.

Sigmund Freud dedicou-se ao estudo do inconsciente, das repressões psicológicas, dos mecanismos de defesa contra o mundo envolvente e do desejo sexual, que considerava uma energia motivadora para a vida humana; daí que Mark Edmundson, na Introdução de *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, indique que “we all fall in love not only with ‘sexual objects’ (as Freud charmingly calls them) but, individually and collectively, with power”<sup>21</sup>. Na Introdução da mesma obra, Mark Edmundson conclui que os comportamentos bizarros e inesperados do ser humano têm como pano de fundo impulsos sexuais e afetivos considerados normais, visto os indivíduos não terem uma verdadeira noção dos mesmos. Então, é óbvio “The fact that people of all sorts do the most bizarre and unexpected things for love, that they live in a haze, abaze themselves, act in outlandish ways, is something we simply accept as normal”<sup>22</sup>. Neste âmbito, este psicanalista desenvolveu uma teoria psicanalítica, na qual a consciência se divide em três níveis: Id, Ego, Superego. Em primeiro lugar, o Id rege-se pelo desconhecimento de padrões éticos e morais, preocupando-se exclusivamente com a busca daquilo que produz prazer; em segundo lugar, o Ego introduz a razão, visto o indivíduo conseguir retardar a satisfação de algo até que a realidade o permita com o mínimo de consequências; em terceiro lugar, o Superego concerne a inibição de impulsos contrários às regras, forçando o Ego a comportar-se de modo moral – ainda que irracionalmente – a fim de atingir a perfeição. Neste seguimento, existem pontos de contacto com o que se passa no comportamento masculino das personagens em estudo. Todas essas personagens se apresentam desprovidas de valores éticos e padrões morais, em função de um passado marcado pela ausência de ligações afetivas e de transmissão de valores e padrões morais. Consequentemente, tentam compensar essa ausência pela

---

<sup>20</sup> Anthony Stevens, *Jung: A Very Short Introduction*, p. 71.

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, p. vii.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. xi-xii.

busca imediata de prazer, embora de forma calculista e primitiva. A violência é um substituto do que se encontra reprimido: a sexualidade. Ou seja, as repressões são exteriorizadas através de impulsos agressivos, como meio compensador de uma sexualidade inexistente, conferindo um certo primitivismo às respetivas personagens masculinas. Freud conclui, neste sentido, que “the primitive man made work acceptable at the same time that he used it as an equivalent and substitute for sex-activity”<sup>23</sup>. O seu comportamento, ainda que irracional, adota uma postura regida por valores – distantes da norma instituída – de forma a alcançar um suposto estado de perfeição, cujo objetivo consiste em castigar as personagens representativas de algo oposto à sua visão do mundo. Nesse caso, Patrick Bateman exemplifica o que foi dito, ao exprimir a sua “urge to strike out, to insult, and to punish her, rises then subsides”<sup>24</sup>. Estamos, então, frente a frente com um campo de investigação da psique humana, que se propõe compreender o Homem, enquanto sujeito do inconsciente, havendo lugar a uma investigação da mente e do comportamento humanos.

Tal como Freud, também Jacques Lacan demonstrou alguma preocupação em situar o ‘eu’, enquanto instância de desconhecimento, de ilusão e sede do narcisismo. Efetou uma ligação entre o desejo sexual e a agressividade através dos conceitos de ‘Complexo de Castração’ e ‘Complexo de Édipo’ – no seguimento de Freud. Assim, repressão e negação tornam-se vitais para entender os estados de dualidade do indivíduo (amor / ódio), tal como os seus estados psicóticos, como o próprio sugere:

Mais nous posons que c’est la loi propre à cette chaîne qui régit les effets psychanalytiques déterminants pour le sujet : tels que la forclusion (*Verwerfung*), le refoulement (*Verdrangung*), la dénégation (*Verneinung*) elle-même, - précisant de l’accent qui y convient que ces effets suivent si fidèlement le déplacement (*Entstellung*) du signifiant que les facteurs imaginaires, malgré leur inertie, n’y font figure que d’ombres et de reflets.<sup>25</sup>

Neste propósito, convém referir Norman Bates em *Psycho*, que tão depressa se sente atraído por Mary Crane, como sente alguma fúria, sendo a mesma situação observável em *Red Dragon* entre Francis Dolarhyde e Reba: esta figura feminina, tanto fomenta o aparecimento de um lado mais humano de Dolarhyde, como algum receio. No caso de Bates, a atração tem a ver com o facto de nunca ter tido um contacto tão

---

<sup>23</sup> *Idem, A General Introduction to Psychoanalysis*, p. 138.

<sup>24</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 163.

<sup>25</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 11.

próximo com uma figura feminina bela, sensual e determinada. No fundo, era o que esta personagem gostaria de ter. O sentimento de ira deve-se ao facto de ter sido uma figura feminina a privá-lo do desenvolvimento de uma relação emocional e sexual saudável com o universo feminino e, assim, terá de ser castigada, pelas repressões que a sua figura o faz vivenciar. No caso de Dolarhyde, Reba consegue humanizá-lo, por assim dizer, visto ajudá-lo a compreender que o mundo, afinal, não é tão maléfico como parece e que todos podemos ser felizes. Porém, para ter alguma harmonia psíquica, esta personagem, necessita exteriorizar impulsos perversos e violentos, sendo clara, então, a dualidade do indivíduo e da sua psique, como sugere Lacan.

Tal como estes pensadores, também Jung procurou estudar o mundo do inconsciente. Porém, a sua preocupação residia num inconsciente comum a uma comunidade e revelador de predisposições inatas para comportamentos desviantes, como o próprio atesta: “I regard as the sum total of all those psychic processes and contents which are capable of becoming conscious and often do, but are then suppressed because of their incapability and kept subliminal”<sup>26</sup>. As teorias de Jung tornam-se vitais para entender os comportamentos recorrentes das personagens em estudo, porque a totalidade dos estados psicóticos que vivem é o resultado de várias questões que, por sua vez, afetam todos os indivíduos. Embora o lado sombrio seja inato a todos, tenta-se agir com moderação entre impulsos positivos e negativos. As respetivas personagens não possuem esta capacidade de agir com moderação, pois a sua vida sempre foi marcada – desde muito cedo – por vivências extremas e intensamente negativas. Logo, julgam que são forçadas a agir violentamente, enquanto meio de defesa; tudo e todos são responsáveis pelo seu sofrimento.

Em suma, Freud, Lacan e Jung constituem um suporte teórico consistente para o estudo do inconsciente e para compreendermos como este se materializa e com que consequências. Desta forma, podemos ligar o conceito de perversão aos de impaciência e excitação. Por perversão, entendemos, segundo David L. Smith, que se trata de “sexual acts involving parts of the body not designed for reproductive sex”<sup>27</sup>. Então, perversão é sinónimo de objetificação do corpo humano, o que nos reporta para uma sexualidade anormal, que, por conseguinte, “Freud points out that all people have

---

<sup>26</sup> Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*, p. 93.

<sup>27</sup> David L. Smith, *Approaching Psychoanalysis: An Introductory Course*, p. 58.

aspects to their sexuality unrelated to the normal aim of reproduction”<sup>28</sup>. Assim, tudo o que tem origem no inconsciente tem de se concretizar, fazendo com que “through its promptings we act without comprehensible object”<sup>29</sup>, tal como afirma Edgar Allan Poe em *The Imp of the Perverse*. Assim, a perversão assume-se como inata ao ser humano, devido ao caráter primitivo que confere à ação humana. Concluimos, pois, que o ser humano revela uma eterna tendência pela busca de prazer, nomeadamente satisfação de desejos sexuais, ainda que desviante. Em suma, o modo como as figuras femininas são percebidas pelo universo masculino desencadeia energias psíquicas muito poderosas, que se convertem em impulsos obsessivos, agressivos e homicidas.

Este trabalho de investigação encontra-se dividido em três capítulos. Nesses, explora-se a gênese dos impulsos masculinos violentos, do seu consequente comportamento desviante, da sua psique perturbada e como muitos destes fatores se desenvolvem na interação com o universo feminino.

No primeiro capítulo – intitulado “O Perfil de um Psicopata” – verificamos que o comportamento psicopatológico dos protagonistas masculinos remonta à infância e adolescência. É crucial entendermos o que motivou estas personagens a seguir uma direção bastante sinuosa, conducente a uma vida de obsessões, violência e ausência de harmonia com o mundo exterior. Por isso mesmo, tal como afirma Mary Shelley, “Every thing must have a beginning, to speak in Sanchean phrase; and that beginning must be linked to something that went before”<sup>30</sup>. Deste modo realçar-se-ão múltiplos aspetos, nomeadamente a disfuncionalidade familiar, a ausência de afetos e transmissão de padrões e valores morais, a repressão de desejos e impulsos sexuais e, em consequência, a psique perturbada<sup>31</sup>. Seremos, então, confrontados com um protagonista detentor de um perfil psicológico desfasado da realidade e da norma social, que desenvolve comportamentos psicóticos e ações agressivas e homicidas.

Como se sabe, a ficção gótica é responsável pela transgressão de fronteiras, ao favorecer a conexão entre o belo e o terrível, o permitido e o interdito. A subversão das normas, patente nestas obras, aproxima-se da sensibilidade contemporânea, dado a satisfação dos desejos não encontrar limites, conduzindo a um processo de destruição.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>29</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 281.

<sup>30</sup> Mary Shelley, *Frankenstein*, p. 5.

<sup>31</sup> As perturbações psíquicas advêm de traumas e repressões experienciados no passado, que, por sua vez, incapacitaram o desenvolvimento de uma relação harmoniosa entre masculino e feminino e favoreceram uma sexualidade masculina falhada, de acordo com Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 130.

Então, estamos perante outro conceito crucial para o tema central do presente estudo: o Grotesco. Embora o Grotesco esteja ligado ao Gótico, estes dois não simbolizam necessariamente o mesmo. O Gótico, neste caso o Gótico Americano Contemporâneo, lida com ambientes psíquicos e assume-se um meio revelador de estados inconscientes e de impulsos humanos primitivos. Deste modo David Punter, em *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, descreve o Gótico como “a mode of revealing the unconscious; connections with the primitive, the barbaric, the tabooed – all of these meanings have attached themselves in one way or another to the idea of Gothic fiction”<sup>32</sup>. O Grotesco relaciona-se com o Gótico ao criar figuras e ações estranhas e bizarras, através das quais é possível observar a convivência simultânea de conceitos antitéticos. Assim, o Grotesco aproxima o cómico ao trágico, o humor ao terror, o belo ao horrível, o ódio à paixão. Atentemos na seguinte situação vivida por Dolarhyde em *Red Dragon*, e ilustradora do que foi dito sobre o Gótico e o Grotesco: “The first film is a picnic from the Fourth of July weekend. A handsome family; three children, the father bull necked, dipping into the pickle jar with his thick fingers. And the mother”<sup>33</sup>. O carácter gótico desta citação tem a ver com o facto de causar algum incómodo psicológico no leitor – enquanto reflexo da psique desintegrada deste psicopata – ao expor o tema do voyeurismo. O Grotesco acentua-se através da associação de conceitos opostos: o sentimento de terror está associado ao humor; o belo ao horrível. Dolarhyde extrai satisfação e beleza de algo considerado anormal e abjeto. Logo, as suas ações suscitam repulsa e fascínio no leitor, uma vez que constituem elementos simbólicos do tempo em que a ordem desmoronou.

Assim, estamos perante obras literárias grotescas, visto o protagonista ser um vilão contemporâneo do mundo real, que representa o que atormenta a psique humana, lida com o horrendo e o que causa estranheza. Aproveitando a citação acima transcrita, relativa a Francis Dolarhyde, concluímos que a relação do familiar com o Grotesco é uma polaridade interessante. A noção de família é algo comum e próxima à grande maioria dos seres humanos, ao criar e desenvolver ligações afetivas, emocionais e morais. Para uma pequena minoria, a noção de família causa estranheza – considera-se uma realidade desconhecida para alguns indivíduos – visto esses indivíduos não terem crescido e se desenvolvido num ambiente familiar saudável e harmonioso. É assim que

---

<sup>32</sup> David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, p. 4.

<sup>33</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 258.

esta polaridade se aproxima ao perfil dos psicopatas em estudo. Por meio da ficção gótica, há um esforço no sentido de desocultar o que atormenta a mente humana e permite a convivência do familiar em conjunto com o que gera estranheza. Sobre a ficção gótica, Rosemary Jackson conclui que “the fantastic traces the unsaid or the unseen of culture: that has been silenced, made invisible, covered over and made absent”<sup>34</sup>.

O segundo capítulo – “Projeções da Figura Feminina nas Psicopatologias de Personagens Masculinas” – enfatiza o comportamento psicopatológico de personagens masculinas, sem esquecer a relação com o mundo feminino, que é o centro deste capítulo. Neste, veremos como a figura feminina é captada de forma disforme pelas personagens masculinas e quais as consequências dessa distorção. Na senda desta ideia, serão abordados os seguintes protagonistas: Norman Bates (*Psycho*), Francis Dolarhyde (*Red Dragon*), Patrick Bateman (*American Psycho*), Norman Daniels (*Rose Madder*), Mark Lewis (*Peeping Tom*) e Leland Palmer (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*). Aqui, os temas recorrentes da Literatura Gótica (medo, loucura, perversão, comportamento desviante, sexualidade, entre outros) serão relacionados com o universo da sétima arte, realçando questões do foro da Psicologia e da Psicanálise. Na relação entre Literatura e Cinema, o Gótico Americano Contemporâneo destaca-se pela importância dada a questões do foro já referido. Estas criações artísticas impedem uma visão objetiva do mundo e proporcionam uma imersão na psique desintegrada dos protagonistas, por parte do espectador, como revela David Punter:

‘New American Gothic’ is said to deal with landscapes of the mind, settings which are distorted by the pressure of the principal characters’ psychological obsessions. We are given little or no access to an ‘objective’ world; instead we are immersed in the psyche of the protagonist, often through sophisticated use of first-person narrative.<sup>35</sup>

Os respectivos protagonistas masculinos sobressaem, na medida em que apresentam uma psique fragmentada. Nós, enquanto público, apercebemo-nos dessa situação, pois temos acesso permanente ao estado psicológico dessas personagens, através do seu comportamento e dos seus pensamentos – fruto de um passado

---

<sup>34</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 48.

<sup>35</sup> David Punter, *Ibid.*, p. 2.

constrangedoramente aflitivo – que nos vai sendo revelado à medida que interagem com outras personagens.

Não obstante, é fundamental reter que a figura feminina não é culpada nem voluntariamente causadora dos impulsos violentos e homicidas do universo masculino; o elemento catalisador é a forma como essas figuras são percebidas pelo mundo masculino e como este se relacionou com o universo feminino. Nas várias obras literárias estudadas, os protagonistas dão continuidade à tradição do tema do duplo na ficção gótica, sustentada pelas teorias psicanalíticas de Freud, Lacan e Jung, estabelecendo, também, importantes pontos de contacto com algumas narrativas sobre duplos, como já foi mencionado.

No terceiro e último capítulo – “Psicopatologia e Violência na Arte” – procura-se destacar de que forma certos artistas, no âmbito da Fotografia e da Pintura, conseguiram representar a violência na Arte, revelando que o próprio processo de criação artística resulta frequentemente de estados psicóticos. Como tal, será importante analisar algumas criações artísticas de Willem De Kooning, Jackson Pollock, Nan Goldin e Cindy Sherman, onde estas temáticas melhor se evidenciam. As obras destes artistas apresentam um denominador comum com a Literatura e o Cinema Góticos: a projeção do poder do inconsciente e a representação de impulsos masculinos violentos e perversos. Estes pintores e fotógrafos enquadram-se na corrente gótica, pois as suas obras devem ser entendidas como ambíguas. Causam repulsa, porque retratam um lado mais sombrio e violento da sociedade, recorrendo a alguns estereótipos; por exemplo, a figura feminina, enquanto vítima de violência física e sexual. No entanto, despertam curiosidade e atração no espetador, ao retratarem os impulsos primitivos do ser humano, que, muitas vezes, só a Arte consegue revelar e expor com toda a necessária autenticidade. Como já se observou anteriormente, na génese desses impulsos encontram-se repressões, uma sexualidade violenta e desviante e, conseqüentemente, tendências destrutivas. Os traços definidores destas criações assumem-se como representações do mundo exterior coletivo e do inconsciente pessoal de cada um destes artistas, sendo profundamente reveladores do estranho mundo perturbado em que habitamos. Neste sentido, Fred Botting sugere que:

Here, the Gothic delivers more than an understanding of the various modes of destructive violence, social repressions and disturbing sexual energies characterising particular moments of modernity: it



begins to be strangely integral to the formation, self-representation and maintenance of the modern world we inhabit.<sup>36</sup>

Posto isto, esta investigação procurará refletir sobre alguns fatores determinantes, de maneira a entendermos a gênese das psicopatologias dos protagonistas ficcionais masculinos, tendo como auxílio alguns teóricos da Psicanálise, a fim de melhor compreender certos aspetos da desintegração psíquica dominante e tão fortemente presente na nossa contemporaneidade. Assim, será interessante encontrar significativos denominadores comuns entre a Literatura, o Cinema e a Pintura e Fotografia, o que demonstrará que estas formas artísticas se encontram, desde há muito, unidas pelo desejo comum de penetrar nos labirintos da fragmentação psíquica, trazendo à superfície das nossas consciências revelações de grande beleza estética, mas, profundamente perturbantes.

---

<sup>36</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 6.

## 1 – O PERFIL DE UM PSICOPATA

As personagens masculinas selecionadas, de algumas obras da Literatura Norte-Americana Contemporânea conotadas com o Gótico, que personificam o Mal e assumem um caráter maléfico e perverso sobre o mundo externo, são as personagens de Norman Bates de *Psycho*, Francis Dolarhyde de *Red Dragon*, Thad Beaumont de *The Dark Half*, Patrick Bateman de *American Psycho* e Norman Daniels de *Rose Madder*. Estas personagens demonstram múltiplos pontos de ligação entre si, no que concerne a sua infância e seus reflexos na vida adulta, a vida familiar e social e o modo como exorcizam os seus conflitos interiores, dando-nos uma maior percepção sobre o seu caráter impulsivo e obsessivo, além de nos revelarem uma mente rica em repressões.

Todas estas personagens apresentam o poder de escolher entre o Bem e o Mal. A escolha recai sobre a segunda opção, porque todas as personagens masculinas acreditam que os outros são responsáveis pelo seu destino. Estes ‘outros’ dizem respeito aos que contactaram, no passado, com estas figuras masculinas e as marcaram de modo negativo, física e psicologicamente. A escolha do Mal concerne, também, certas figuras que, embora desconhecidas, representam algo familiar, nomeadamente atitudes, formas de pensar ou aspeto físico, pois, segundo DeNevi, “The men perceived discipline in the home, school failures, and other inadequate performance as part of an unfair world. Their resultant belief is that other people are responsible for their fates”<sup>37</sup>.

Assim, será feita uma abordagem com o intuito de tentar traçar o perfil de um psicopata, fazendo diversas e recorrentes referências a estes protagonistas em cada subcapítulo.

---

<sup>37</sup> Don DeNevi & John Campbell, *Profilers: Leading Investigators Take You Inside The Criminal Mind*, p. 78.

## 1.1. Famílias disfuncionais na gênese do psicopata

A personagem Patrick Bateman cresceu longe da sua família, designadamente num colégio interno. A ausência de afeto e de preocupação com outros indivíduos, bem como o seu caráter fortemente antissocial, baseiam-se em negligência familiar. Bateman não teve nenhum familiar que lhe transmitisse afeto e lhe proporcionasse a estabilidade própria de uma família estruturada. Na idade adulta, tornou-se num *yuppie* bastante valorizador dos bens materiais. O mesmo se verifica com Norman Daniels e Francis Dolarhyde. O contexto familiar de Norman resume-se a uma família desestruturada, na qual o pai alcoólico o agredia a si e à sua mãe. Enquanto permitiu que o seu pai continuasse a abusar de si, o mesmo não se pode dizer da mãe de Daniels, que fugiu, abandonando o filho. Norman enquadra-se, neste sentido, na categoria das vítimas de negligência maternal. Posteriormente, entrou na vida ativa a desempenhar o papel de um polícia, o que se justifica pela necessidade de lutar contra o Mal, que vivenciou na infância; porém, a defesa da lei é uma mera ilusão. À semelhança de Norman, Francis, também, foi vítima de negligência parental e de abusos domésticos; foi, ainda, abandonado à nascença, devido à sua disformidade facial. Apresentava uma fissura labiopalatal e viria a desenvolver Afasia de Wernicke, que consiste na perda de “ability to understand the spoken word or to speak intelligibly. This became known as ‘Wernicke’s aphasia’ (...)”<sup>38</sup>, como afirma Roy Porter. Face à presença de marcas nos protagonistas, como a pluralidade psíquica (socialmente respeitáveis / assassinos em série) e a deformação física, particularmente de Dolarhyde, é imediata uma conotação com o horror. Ao ser confrontado com comportamentos e características mórbidas, o leitor é confrontado com obras artísticas, nas quais “literary horror seeks to put its readers in touch with this morbid sense of their own physicalness”<sup>39</sup>.

Norman Bates surge no seguimento de Norman Daniels e Francis Dolarhyde. A ausência da figura masculina na infância, visto ter perdido o pai precocemente, e superproteção da figura maternal foram decisivas na formação do seu caráter. Esta personagem não era vítima de negligência, mas, sim, de excesso de proteção maternal; ou seja, era a sua mãe que ditava os modos de agir e pensar, nunca se conseguindo libertar desta constrangedora privação de liberdade. Cresceu e tornou-se um indivíduo

---

<sup>38</sup> Roy Porter, *Madness, A Brief History*, p.148.

<sup>39</sup> Jack Morgan, *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*, p. 74.

aborrecido e quase invisível; características úteis para não levantar suspeitas, quanto às suas psicopatologias.

Sobre estas personagens, podemos concluir que as disfunções na vida familiar constituem o epicentro das mentes psicóticas e perturbadas destes protagonistas masculinos, que constituem exemplos de psicopatas, como comprova o seguinte pensamento de Michael H. Stone:

... it is rare to find a serial killer who was raised in a family that was even a close approximation of “normal”(…) This is because a horrific environment can lead all by itself to future violence, including the extreme kinds of violence that we label as evil.<sup>40</sup>

Nestas famílias, os padrões de comunicação são inexistentes, fracos ou agressivos. Além do mais, a visão das relações humanas está desfasada da realidade externa. É como se existisse uma linha invisível no seio familiar, impedindo esses membros de desenvolver e manter uma relação cordial e saudável entre si.

Caso no futuro estes protagonistas constituam família, haverá tendência não só para continuar com esta noção desajustada do conceito de ‘relacionamento familiar’, bem como para proporcionar um ambiente familiar de maior austeridade afetiva e emocional. Conclui-se que se trata de um ciclo, no qual quem está uma vez envolvido jamais poderá sair, comprovando a existência de fatores genéticos e ambientais na origem das famílias disfuncionais, os quais muito contribuem para o surgimento de indivíduos perturbados, a nível psicológico. Verifica-se, assim, uma degeneração familiar responsável pelo progresso da degradação humana. Daí que Bilynsky e Vernaglia afirmem que “In some families, there are very rigid boundaries between family members, and the family appears cold and detached. In other families, there are no clear boundaries within the system, and the family is fused or enmeshed”<sup>41</sup>. Deste modo, estamos perante narrativas góticas. O seu caráter gótico assume uma forma desconcertante e fragmentada, em virtude de as personagens viverem estados polares: certeza e ilusão, energia e cansaço, confiança e receio, ordem e caos, sob a presença de um fantasma que paira sob as suas psiques. Neste sentido, verificamos que “The disintegrative gothic course prevails—from certainty into the delusional, from energy to

---

<sup>40</sup> Michael H. Stone, *The Anatomy of Evil*, p. 223.

<sup>41</sup> Elizabeth Rudow Vernaglia & Natalie Sufler Bilynsky, “Identifying and working with dysfunctional families” in *Professional School Counseling*, p. 305.

fatigue, from confidence to trepidation, from order to turmoil. Drifting figures, barely discernable semblances, move in the shadows”<sup>42</sup>.

## 1.2. Repressão sexual na identidade do psicopata

No relacionamento familiar, descrito como frio e distante, pressupõe-se a existência contínua de abuso infantil, sob as formas física, sexual, emocional e psicológica. Todos os protagonistas masculinos, abordados no presente estudo, se encaixam nestas formas de abuso. Foram vítimas, diretas e intencionais, de agressões físicas, emocionais e psicológicas, e indiretas, no que concerne a agressão sexual. Neste último caso, não foram abusados sexualmente, mas houve um elemento familiar que influenciou o seu desenvolvimento sexual, ao favorecer repressões e abstinência sexual, criando-se a imagem de um ato pecaminoso a repudiar. A família parece incentivar a gênese do comportamento pré-homicida – durante a pré-adolescência e a adolescência – caracterizado por determinados padrões de atuação, designadamente fogos postos, elucidativos do desejo de eliminação de conflitos interiores e como meio de purificação; desenvolvimento de crueldade em animais, como forma de canalizar a sua raiva para seres indefesos e, assim, exercer poder supremo; incontinência urinária, enquanto símbolo de autoestima e autocontrole insuficientes: Verifica-se, então, a existência de um comportamento padrão na gênese do perfil de um psicopata; como tal, está patente a existência de “a triad of behaviors that some psychiatrists believe precedes homicidal behavior: fire-setting, cruelty to animals, and bed-wetting”<sup>43</sup>. A atmosfera familiar retratada vai ao encontro do monstro gótico de *Frankenstein*. Do mesmo modo que as famílias de estas personagens masculinas assassinam as relações familiares, também, na obra de Mary Shelley, Frankenstein asfixia as relações domésticas, na medida em que a família surge como destruidora de qualquer possibilidade de existência de um ambiente familiar regular. Como tal, em *Gothic Literature*, “just as Frankenstein figuratively murdered his family, so the monster literally murders Frankenstein's domestic

---

<sup>42</sup> Jack Morgan, *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*, p. 148.

<sup>43</sup> Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, p.48.

relationships”<sup>44</sup>. Porém, conquanto em *Frankenstein* a criação projeta um efeito destruidor no criador, nas obras em causa a criação sofre as projeções violentas do seu criador.

Neste sentido, surgem dois conceitos vitais. Em primeiro, o chamado ‘complexo de castração’, referente a Francis Dolarhyde. As ameaças de castração feitas pela avó, caso se envolvesse em algum ato sexual, resultaram em isolamento sexual e compulsão para obsessões. Além do mais, o seu comportamento infantil, próprio da idade, era punido com ameaças, que incentivavam a repressão sexual, como sugere a avó desta personagem: “Look, she said. She grabbed the back of his head and bent him over to see his little penis across the bottom blade of the open scissors. She closed the scissors until they began to pinch him”<sup>45</sup>. Num período mais distante da sua vida, a repressão foi forçada, mas atualmente esta repressão já não é forçada por terceiros; é imposta por si próprio, enquanto mecanismo de defesa. Billig indica que é feito um esforço tremendo, para colocar estes traumas de infância no fundo do subconsciente, mas eventualmente pode surgir algo que provoque o ressurgimento desses traumas, tornando-os bem presentes e trazendo consigo graves consequências, nomeadamente “... forces of resistance, which prevented the forgotten material ‘being made conscious’ and which must ‘have pushed the pathogenic experiences in question out of consciousness”<sup>46</sup>. Portanto, no momento presente, continua a existir repressão, de forma a afastar os fantasmas do passado. Contudo, quando a consciência volta a despertar para traumas passados, o ‘dark side’ emerge violentamente. Portanto, a fim de reduzir o conflito psíquico, entre memória e tabu sexual, a memória é remetida para o inconsciente, mas não é esquecida. As memórias emergem por meio de reconstituições das cenas traumáticas e a sua reprodução fomenta um sentimento de histeria, em virtude de uma forte carga emocional. À luz desta ideia, ao chegar à idade adulta, estas personagens masculinas tornam-se “sexually aware, the memory of the early sexual event is reinforced by a massive amount of energy and becomes powerfully reactivated”<sup>47</sup>, segundo Andrew Smith. Concluindo, o complexo de castração está intimamente ligado ao complexo de Édipo. Nesta ligação, sugere-se que os protagonistas masculinos, num período mais recuado, se aperceberam da limitação e impossibilidade de realizarem os

---

<sup>44</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 47.

<sup>45</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 241.

<sup>46</sup> Michael Billig, *Freudian Repression: Conversation Creating the Unconscious*, p. 29.

<sup>47</sup> David L. Smith, *Approaching Psychoanalysis: An Introductory Course*, p.35.

seus desejos sexuais, em virtude de fatores ambientais. Ao reprimirem os impulsos sexuais, que surgem no contexto do conceito edipiano, fomentam estados psicopatológicos. Assim, Victoria Hamilton sugere que estes dois complexos estão ligados, pois:

The resolution of the Oedipus complex entails a renunciation; not only must the child give up the fantasy that he can have an exclusive relationship with the parent of the opposite sex, he must also accept that there is an objective order of things which he will never completely understand or control.<sup>48</sup>

Em segundo, surge o conceito religioso de ‘Mystery of Babylon’. Embora este seja de foro religioso, favoreceu o desenvolvimento da repressão sexual e simultaneamente motivou, na vida adulta, a expressão dessa repressão sexual de formas pouco convencionais. Em ‘Mystery of Babylon’, episódio bíblico, a figura feminina é aproximada ao Diabo, alegoricamente. Por baixo da beleza visível oculta-se uma fonte de perversão, criando o binário exterior (inocência e virtude) / interior (perversão e devassidão). A figura feminina simboliza a tentação e a corrupção, que, através da sedução e prazer sexual, leva os homens por caminhos desconhecidos e perigosos, pois, como atesta Martha Banta “she may look innocent but be a wanton; or she may appear fast while being virtuous. She may seem as though she wishes love and yet be a calculating manipulator or men’s head”<sup>49</sup>. A ideia da figura feminina, como uma alegoria do Diabo, remete-nos para a era puritana, na qual predominava o conservadorismo de valores morais. Ironicamente, quem veicula este mito são figuras femininas, nomeadamente a conservadora e hipócrita avó de Francis Dolarhyde e a superprotetora mãe de Norman Bates, ao imporem o seu afastamento de todas as mulheres. Torna-se óbvio que estas personagens, avó e mãe, são figuras psicóticas, uma vez que, no seu imaginário, todo o universo feminino, está corrompido. Atentemos, então, na seguinte transcrição bíblica:

E levou-me em espírito a um deserto, e vi uma mulher assentada sobre uma besta de cor de escarlata, que estava cheia de nomes de blasfémia, e tinha sete cabeças e dez chifres.

E a mulher estava vestida de púrpura e de escarlata, e adornada com ouro, e pedras preciosas e pérolas, e tinha na sua mão um cálix de ouro, cheio das abominações e da imundície da sua prostituição.

---

<sup>48</sup> Victoria Hamilton, *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*, p. 273.

<sup>49</sup> Martha Banta, *Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History*, p. 50.

E na sua testa estava escrito o nome: Mistério, a grande Babilónia, a mãe das prostituições e abominações da terra.<sup>50</sup>

Neste ponto, gera-se alguma ambiguidade. Constata-se a existência de personagens femininas causadoras de repressões em figuras masculinas que, por sua vez, as materializarão noutras figuras femininas. É óbvio que a mãe / avó, das respetivas personagens, sofreram repressões, devido, possivelmente, a uma figura masculina, que optaram por materializar por transferência em figuras masculinas próximas de si, designadamente os filhos. Associada a esta perturbação psicológica encontra-se subjacente uma influência religiosa, pois estas figuras femininas acreditam que todo o destino é determinado por Deus e todas as ações desviantes, forçadas ou voluntárias, têm de ser exemplarmente punidas. É com esta doutrina que a mãe de Norman Bates e a avó de Dolarhyde tentam hipocritamente manter o filho / neto, respetivamente, sob o seu domínio. É inevitável, neste seguimento, estabelecer uma relação entre estas personagens femininas autoritárias e as figuras femininas de *The Monk*. É notório o impacto que a sexualidade feminina causa na psique masculina. Enquanto as primeiras tentam proteger aqueles que lhes são próximos, as segundas, nomeadamente Matilda, motivam o desejo sexual, a depravação e a vontade de pecar. Existe uma função moral subjacente, na medida em que se cultiva um comportamento virtuoso, mas em constante tentação para o vício, como a personagem bíblica de Adão. Assim, surge uma visão gótica, na qual o universo feminino é associado a algo demoníaco, e as personagens masculinas, como Ambrosio, são “seduced by a demon in the guise of a woman, Matilda, who had infiltrated his monastery by pretending to be a fellow monk, Rosario”<sup>51</sup>.

Desta forma, as desilusões, as obsessões e as repressões excessivas advêm de uma sexualidade desviante e perversões; logo, as psicoses têm a sua origem “formed in part at the cost of abnormal sexuality”<sup>52</sup>. O afastamento da realidade de todas estas personagens surge de situações provocadas pelo universo feminino, segundo a perceção disforme, desse mesmo mundo, pelas respetivas personagens masculinas. De tal forma, os traumas sexuais e as memórias reprimidas conduzem a psicoses. De acordo com Roy Porter, Freud trabalhou “on the idea that neurosis stemmed from early sexual

---

<sup>50</sup> *Bíblia, Apocalipse 17:3,4,5.*

<sup>51</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 28.

<sup>52</sup> David L. Smith, *Ibid.*, p. 61.



traumas...” e “... repressed memories...”<sup>53</sup>. Estes psicopatas provêm, assim, de famílias disfuncionais, nas quais uma figura assume um excessivo controlo físico e psicológico que, por consequência, dará lugar a repressões. A única forma de se libertar, ou pelo menos de lidar com a repressão, será de maneira perversa.

Estas personagens apresentam, nesta linha de pensamento, um desejo e um vício comuns: o desejo de vingança. Patrick e Norman Daniels chegam ao ponto de usar o seu estatuto social e os seus conhecimentos como arma. O desejo de causar sofrimento, através de torturas dantescas e de matar para obter prazer, constitui um meio de exorcizar os seus fantasmas. Norman Bates, Francis Dolarhyde, Thad Beaumont, Patrick Bateman e Norman Daniels ofendem as personagens que os rodeiam, para se defenderem a si próprios do que lhes aconteceu no passado. Assim, à ofensa pela defesa, associa-se o seu carácter narcisista, que é um mecanismo de defesa. Nada importa a não ser o seu bem-estar, alcançado à custa do sofrimento e da humilhação infligidos nos outros. Assim, os seus atos adquirem um verdadeiro carácter maléfico, como indica Michael H. Stone: “For an act to reach the level of evil – whether violent or murderous or simply humiliating or sadistic in extreme, though without violence – an intense narcissism is almost always part of the personality makeup...”<sup>54</sup>

Estas personagens são narcisistas, pois revelam um elevado nível de dificuldade em estabelecer empatia com os outros, apresentam alguma hipersensibilidade, relativamente a insultos reais e/ou imaginários, precisando de contemplação do mundo externo, manifestam incapacidade em perceber o mundo pelos olhos de outrem e evidenciam inexistência de sentimentos de remorsos e de gratidão. São incapazes de usar o narcisismo na sua forma mais positiva, dando lugar a uma existência intoxicada pelo uso excessivo do seu poder. Do mesmo modo que a Arte nasce da perseguição do artista por um determinado objetivo, também, num período inicial, as ações de estas personagens encontram a sua génese na busca por algo, refletindo, então, o seu carácter narcisista, que, mais tarde, adquire contornos violentos, subvertendo o espírito inicial e normal dessa busca, pois, como concluiu Jung, “Every man who pursues his own goal is a ‘narcisist’”<sup>55</sup>.

Nesta atitude de ofender para se defender, estas personagens são verdadeiros solitários emocionais, em cuja base comportamental se encontram sentimentos de raiva,

---

<sup>53</sup> Roy Porter, *Madness, A Brief History*, p.189.

<sup>54</sup> Michael H. Stone, *The Anatomy of Evil*, p. 286.

<sup>55</sup> Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*, p. 79.

inveja e/ou de insanidade, permitindo ao psicopata agir sem ficar com remorsos, descartando qualquer responsabilidade associada a determinados atos. Ninguém recebe consideração nem empatia da parte de um psicopata narcisista, porque a dor e os sentimentos dos outros são invisíveis: “The rage factor raised the question of possible ‘diminished responsibility’ or ‘temporary insanity’”<sup>56</sup>.

A propósito do sentimento de raiva, previamente mencionado, torna-se fundamental abordar o comportamento dos protagonistas em causa, na perspetiva dos conceitos de ‘raiva narcisista’ e ‘dano narcisista’. A falta de empatia para os outros, valorização hiperbólica do materialismo e reconhecimento da possibilidade de alguém não os valorizar nem admirar são, muitas vezes, o resultado de interpretarem certos sinais comportamentais semelhantes a um insulto ao seu ego. Recordem-se as inúmeras situações, nas quais Bateman se revolta, quando outras personagens confundem a marca dos seus fatos de luxo, por exemplo. Estes supostos insultos provocam o que de pior há nestas personagens, levando-as a limites extremos de raiva, culminando em atos de requintada malvadez e isolamento físico e emocional. Por outras palavras, esta raiva provém de obstáculos no seu caminho, como atesta Joan Lachkar:

They value such material things as fame, physical beauty, wealth, social position, and power. They are dominated by defenses that include guilt, idealization, omnipotence, and pomposity. When hurt or personally injured they will respond with narcissistic rage or withdraw, isolating themselves physically or emotionally.<sup>57</sup>

Relacionado com os conceitos de ‘raiva narcisista’ e ‘dano narcisista’ está uma perceção disforme, destes psicopatas, relativamente ao seu objeto sexual. De acordo com Freud, em *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, todos os seres humanos se veem a si próprios sexualmente objetificados, embora também percecionem outros indivíduos como objetos sexuais, em função daquilo que representam. Cada personagem idealiza alguém como um objeto sexual, em virtude de determinadas características com as quais se identifica, havendo, deste modo, uma grande pluralidade de objetos sexuais idealizados nas obras em estudo. Os objetos sexuais podem ser mulheres de família – casadas e com filhos – no caso de Dolarhyde; figuras femininas louras, esbeltas e lindas, em Bateman; prostitutas, na perspetiva de Daniels. Esta

---

<sup>56</sup> Michael H. Stone, *Ibid.*, p. 89.

<sup>57</sup> Joan Lachkar, *The Narcissistic / Borderline Couple: New Approaches to Marital Therapy*, p. 2.

idealização exacerba o ‘eu’ de cada uma destas personagens e, simultaneamente, transfere alguns dos seus traços pessoais para os respetivos objetos, daí que “Idealization is a process involving the object itself, whereby the object is magnified and exalted in the individual’s mind without itself changing in nature”<sup>58</sup>.

Através de um olhar mais profundo, está implícito, a toda a questão narcisista, um complexo de inferioridade, que apela à necessidade do psicopata se autovalorizar e responder a eventuais obstáculos e divergências pessoais com violência extrema, a fim de compensar a ausência de empatia pelos outros e vice-versa. Na forma como responde à realidade exterior, subentende-se um certo primitivismo, ao compensar a ausência de algo, ou uma perturbação psíquica, através do uso constante da violência, o que nos leva a inferir que “the psychodynamics of violence involve the desire to destroy the despised part of oneself as it is projected onto the victim”<sup>59</sup>. Assim, podemos relacionar o conceito de ‘raiva narcisista’ com o de ‘herói sádico’. Segundo este conceito, os respetivos protagonistas desencadeiam um processo de transformação, que ganha forma através da destruição. Criam uma nova realidade por meio da destruição massiva, o que se assume como fonte de prazer e acentua o seu papel transcendentalmente poderoso, uma vez que “The Sadian hero puts himself in the position of God, and becomes, through a process of destruction, the creator of a new kind of reality”<sup>60</sup>.

A inveja, outra característica destes psicopatas, constitui um incentivo à perversão. Note-se que as vítimas de Francis são famílias; ou seja, aquilo de que foi privado. Porém, a personagem a quem dá mais atenção é a figura feminina, que, por sua vez, desempenha o papel de mãe. O sentimento de inveja prende-se com o facto de Francis não suportar a ideia de ter sido abandonado à nascença pela mãe.

Na génese da solidão emocional reside uma sexualidade reprimida na adolescência e, conseqüentemente, um afastamento do mundo exterior, causando uma dor psicológica. Esta dor assenta em danos psicológicos e, até mesmo, físicos, impedindo o amor, ou qualquer relação afetiva, pois, enquanto não houver paz com o ‘eu’, não haverá lugar para sentimentalismos, como atesta Freud: “The libido, having been withdrawn from the external world, is channeled into the ego, giving rise to a form of behavior that we can call narcissism”<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, p. 23.

<sup>59</sup> Joan Lachkar, *Ibid.*, p. 80.

<sup>60</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, p. 4.

<sup>61</sup> Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 4.

Posto isto, os impulsos reprimidos originarão psicoses, desejos eróticos – na sequência do isolamento e fragilidade sexual (impotência sexual) – disfunções afetivas, relacionais e comportamentais, podendo haver uma oscilação entre comportamentos de acalmia e de hiperatividade. Logo, tanto se pode observar o mundo com alguma passividade, como participar ativamente no mesmo, como sugerem Davies e Frawley:

Such dissociated states are unavailable to the personality and, as such, cannot be subject to psychic operations of elaboration. They are likely to make presence felt via the emergence of recurrent intrusive images, violent or symbolic enactments, inexplicable somatic sensations, recurrent nightmares, anxiety reactions, and psychosomatic conditions.<sup>62</sup>

Como foi referido, o despertar da consciência, para um passado traumático, provocará danos irreversíveis, em si e no mundo envolvente. Há um sentimento de revolta na mente destas personagens, exteriorizando-se face a desordens psicológicas. Segundo Freud, “the realization of impotence, of one’s own inability to love, as a result of some psychological or pshysical disorder, has an extremely debilitating effect on self-feeling”<sup>63</sup>. Qualquer indivíduo é uma potencial vítima de violência, embora essa violência seja, quase sempre, canalizada para a figura feminina. A incapacidade em lidar com estas figuras conduz a comportamentos psicóticos, como reconhece Bateman: “I’m into, oh, murders and executions mostly. It depends”<sup>64</sup>.

Linda Bayer-Berenbaum defende a existência de uma idealização da figura feminina, no romance gótico, como pano de fundo para atos de crueldade.<sup>65</sup> Neste caso, é possível interpretar a figura feminina como símbolo de morte espiritual e física, por um lado, e como símbolo de declínio psicológico, por outro lado. No primeiro caso, verifica-se morte espiritual, dado esta representar a mulher, em geral, e uma figura maternal, em particular, que desempenhou mal o seu papel, favorecendo um ambiente familiar frágil e moralmente pobre. No segundo caso, essa personagem feminina é vista como uma figura sexualizada, que, face à impotência e incapacidade masculina de lidar com o feminino, é agredida ou assassinada, o que constitui uma forma de afirmação do poder masculino. A recorrência a prostitutas contribui, também, para a idealização sexual da figura feminina na psique do protagonista masculino. Com estas, há uma

---

<sup>62</sup> Jody Messler Davies & Mary Gail Frawley, *Treating the Adult Survivor of Childhood Sexual Abuse: A Psychoanalytic Perspective*, p. 31.

<sup>63</sup> Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 27.

<sup>64</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 197.

<sup>65</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 24.

recusa de laços afetivos e, como tal, todos os desejos eróticos têm a possibilidade de serem materializados, exteriorizando, desta maneira, impulsos sexuais reprimidos sem constrangimentos, como acontece com Bateman, ao recorrer ao universo da prostituição feminina:

I tell the chauffeur to head over to the meat-packing district just west of Nell's, near the bistro Florent, to look for prostitutes and after heavily scanning the area twice – actually, I've spent *months* prowling this section of town for the appropriate babe (...) She's blond and slim and young, trashy but not an escort bimbo, and most important, she's *white*, which is a rarity in these parts.<sup>66</sup>

A materialização destes impulsos nem sempre é feita positivamente; geralmente, acarreta violência contra a figura feminina, não só como meio de poder, como também uma forma recreativa e de estímulo sexual, tal como Robert I. Simon comprova: “that is to say, they capture, torture, and kill for recreational purposes. Killing is usually an integral part of the sexual turn-on.”<sup>67</sup>

### 1.3. Perdidos no tempo: passado ou presente?

Todas as experiências vividas no passado, à semelhança da influência de outras figuras, fazem com que este adquira extrema importância. Há uma consciência do passado gravada na mente humana, sendo essa consciência a motivação das ações de estas personagens, como indica Norman Daniels, ao revelar que “Probably was for the dinks of the world, anyway – this had been an unspoken but fiercely held tenet of his life's code ever since his early teens, when his mother had left and his father had really started to crank upon the beatings”<sup>68</sup>. Ao contrário da maioria dos seres humanos, estas personagens não aprendem com o passado experienciado, pois as experiências já vividas aumentam o desejo de exteriorizar o ‘dark side’, levando a um comportamento antissocial e superficial, uma vez que “they are loners; they are self-preoccupied”<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Bret Easton Ellis, *Ibid.*, p. 161.

<sup>67</sup> Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, p.255.

<sup>68</sup> Stephen King, *Rose Madder*, p.237.

<sup>69</sup> Don DeNeve and John Campbell, *Profilers: Leading Investigator Take You inside The Criminal Mind*, p. 56.

A compulsão para o comportamento desviante, acima referido, resulta de um caráter regressivo. Existe uma incapacidade em viver o momento atual em paralelo com o passado, que se faz sentir no presente. Esta incapacidade faz com que, em vez de lembrar o passado, haja uma forte necessidade de o reviver. A oposição entre lembrar e reviver origina um impulso de repetição, indo ao encontro do princípio do prazer, que preconiza a obtenção de prazer por meio de uma posição de dominação no presente, relativamente ao que outrora constituiu sofrimento e foi alvo de repressão:

The patient is unable to remember all that is repressed within him, especially perhaps its most essential elements, and thus fails to be convinced that the interpretation presented to him is the correct one. Instead he is driven to repeat the repressed matter as an experience in the present, instead of remembering it as something belonging to the past...<sup>70</sup>

A importância do passado assenta em dois pilares, nomeadamente a regressão e a repressão. No primeiro caso, todas estas personagens sentem uma necessidade de reviver o passado. Quer dizer que, ao cometerem os seus crimes, conseguem obter vingança e satisfação pessoal; logo, esta tentativa de reviver o passado é reconfortante, pois permite recriar uma situação idêntica, na qual o que é feito no presente foi pensado e desejado no passado, mas não chegou a ser concretizado por diversos motivos, entre eles o medo e a relação de subjugação. No segundo caso, estas personagens contêm na sua mente situações reprimidas, que tentam exteriorizar, cometendo crimes, mas sem alcançar uma sensação de plenitude; daí a necessidade de cometer crimes, de forma compulsiva. Regressão e repressão, então, constituem marcas da Literatura Gótica Contemporânea, visto o reprimido fazer notar a sua presença na contemporaneidade das personagens com traços psicopatológicos. Então, em *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*, evidencia-se que aspetos como a “Physicality, the unpredictable, dangerous force of sexuality, will have its say, enabling (...) the surfacing of the primordial in the contemporary”<sup>71</sup>. No contexto da regressão e da repressão, o passado, a memória e, acima de tudo, a consciência de um passado tumultuoso refletem-se devastadoramente neste grupo de personagens, ao nível da psique (binário consciência / inconsciência). Esse reflexo manifesta-se, ainda, nas personagens que os rodeiam; essas, por algum motivo, terão de pagar pelo que aconteceu no passado. Assim, segundo

---

<sup>70</sup> Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, p. 56.

<sup>71</sup> Jack Morgan, *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*, p. 125.

Cindy Sherman, “The mimesis of regression is pronounced in contemporary art”<sup>72</sup>, ou seja, é evidenciada a importância da regressão na Arte Contemporânea.

As personagens têm plena consciência daquilo que fazem e como o fazem, devido às experiências passadas, o que faz com que ajam com bastante racionalidade, mesmo em momentos de loucura. A inconsciência revela-se por estas personagens agirem e, em algumas situações, não se lembrarem do que fizeram ou questionarem se o que fizeram foi real ou fruto da sua imaginação. Assim, cria-se alguma ambiguidade, no que concerne a identidade, como realça Thad Beaumont: “The *right identity*, one that was separate from mine”<sup>73</sup>. A ambiguidade de identidades é uma marca gótica, pois, segundo o pensamento de Thad, a multiplicidade de identidades, que o ‘eu’ pode apresentar, confere uma maior dimensão maléfica aos seus protagonistas. Logo, duplicidade e Gótico são conceitos que se interrelacionam, uma vez que o Mal é inato e se manifesta numa pluralidade de identidades, logo “the Gothic’s use of doubling is a clear indication of the internalisation of ‘evil’”<sup>74</sup>. Estes estados de inconsciência permitem uma aproximação a um estado de felicidade bizarro, entre si e o mundo, ainda que temporariamente. Relembre-se ainda que os estados de inconsciência, tal como as psicoses, podem ser desencadeados por algo reprimido e, também, pelos próprios indivíduos, adotando comportamentos excessivos, tais como o vício de beber, de tomar medicamentos – Xanax, Valium ou substâncias ilícitas, como cocaína ou marijuana – e, excetuando Norman Bates, o vício em sexo, recorrendo à prostituição. No caso do agente Daniels, verifica-se, ainda, a automutilação. São estes impulsos que trazem à luz o ‘dark side’ dos protagonistas, numa tentativa desesperada de libertação da sua psique, caracterizando estas narrativas como um “full-fledged American dark tale”<sup>75</sup>.

No entanto, há uma linha de atuação que se mantém, em simultâneo, no passado e no presente. Nestes dois espaços temporais, passado e presente, predomina uma relação de dominador e dominado. Enquanto no passado Francis, Patrick e Norman Daniels eram dominados, no presente evoluíram para uma posição de dominador. Bates, por seu lado, permaneceu na posição de dominado nesta trajetória temporal, tal como Thad, sendo estes dominados por figuras oniscientes. Gera-se, então, uma alteração na percepção da realidade, devido a alucinações visuais e auditivas. O estado psicótico, que

---

<sup>72</sup> Cindy Sherman, *October Files*, p. 183.

<sup>73</sup> Stephen King, *The Dark Half*, p. 26.

<sup>74</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 94.

<sup>75</sup> Jack Morgan, *Ibid.*, p. 122.

aquelas personagens experienciam, traduz-se na vivência de uma dupla realidade: uma realidade psicótica e uma realidade vivida. A primeira, a realidade psicótica, destrói o ‘eu’, daí que as personagens de Norman Bates, Francis Dolarhyde, Thad Beaumont, Patrick Bateman e Norman Daniels sejam dominadas por sentimentos de angústia, desespero e raiva; a segunda, a realidade vivida, resulta da primeira e destrói o ambiente envolvente ao ‘eu’.

A ideia de perversão é um aspeto comum a estas personagens. Bates, Dolarhyde, Beaumont, Bateman e Daniels manifestam um lado perverso, temível, demoníaco e maquiavélico, que se traduz em impulsos violentos. Por sua vez, a agressividade patente no seu comportamento, resulta de distúrbios psíquicos, em virtude de uma nova identidade, o ‘eu’ genuíno destes protagonistas, que se assume como uma poderosa arma, ao censurar e reprimir o cerne da sua identidade. Por conseguinte, constata-se que a consciência adulta de estas personagens masculinas “turns into a dangerously powerful form of censorship that, for Freud, stifles the development of the self so that the double becomes ‘the uncanny harbinger of death’ because it psychologically kills (or represses) the self”<sup>76</sup>. A perversão, que paira sobre as suas mentes, encontra-se conectada à ideia da temporalidade e do desconhecido. Essa conexão tem a sua origem numa dicotomia temporal e de um confronto com realidades pouco familiares. No passado, estas personagens reconheciam que não eram felizes, embora não compreendessem o porquê dessa situação. Além do mais, estas personagens não reuniam condições para pôr em prática um plano de salvação pessoal; como tal, tiveram de se conformar, ainda que temporariamente, até poderem alcançar os meios necessários para reagir. No presente, conseguem obter os meios necessários, de forma a se libertarem das assombrações do passado. Todavia, ao invés de se libertarem e seguirem em frente, optam por reviver o passado, embora numa posição diferente, designadamente a de agressor e dominador. Neste seguimento, a vivência simultânea, de um tempo real e de um tempo irreal, fomenta o desenvolvimento de um lado perverso, que, também, é inato ao ser humano, na psique.

---

<sup>76</sup> Andrew Smith, *Ibid.*, p. 94.



## 1.4. Reflexos da psique no espaço físico

Curiosamente, o espaço físico é um elemento refletor da psique de estas personagens. Bateman vive numa casa imaculadamente branca, no bairro de Upper West Side, em Nova Iorque. Aparentemente, não reflete qualquer tipo de anormalidade. Todavia, um olhar mais profundo e crítico põe a descoberto a ilusão das ideias de pureza, ingenuidade e tranquilidade. Este espaço é um disfarce para conservar um local de carnificina, onde o vermelho do sangue das vítimas contamina a aparente harmonia do local. Além deste microcosmo, o espaço físico exterior manifesta correspondências com o estado psicológico decadente de Bateman:

A torn playbill from ‘Les Misérables’ tumbles down the cracked, urine-stained sidewalk. A streetlamp burn out. Someone in a Jean-Paul Gaultier topcoat takes a piss in an alley. Steam rises from below the streets, billowing up in tendrils, evaporating. Bags of frozen garbage line the curbs. The moon, pale and low, hangs just above the tip of Chrysler Building. Somewhere from over in the West Village the siren from an ambulance screams, the wind picks up, it echoes then fades.<sup>77</sup>

Tal como Bateman, Norman Daniels reside numa casa luminosa e confortável, sendo visível uma dicotomia entre aparência e realidade. A luminosidade e o conforto ocultam a realidade dura e a atmosfera de medo vividos por Rose, tal como um animal aprisionado, visto que “She reached behind her and touched the knob of the door – the door that led into *her* cage”<sup>78</sup>. Quem detém o poder, para alternar entre estas duas realidades, é Daniels, que o faz conforme o seu quadro psíquico momentâneo.

O proprietário do inconfundível Bates Motel, Norman Bates, habita numa casa ilustrativa de um ambiente gótico e sombrio, na qual tudo – aspeto da casa, mobília e decoração – pertence a tempos longínquos, deixando transparecer indícios de uma paragem temporal, que equivale a uma paragem na psique de Norman. Mary Crane, neste seguimento, descreve o cenário como “had never been ‘modernized’”<sup>79</sup>. Esta casa é reveladora do estado psicológico estagnado de Bates, o que demonstra a sua incapacidade em prosseguir com a sua vida, acabando por viver em regime de co-dependência com o cadáver da progenitora, física e psicologicamente. Tal como Bates,

---

<sup>77</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p.123.

<sup>78</sup> Stephen King, *Rose Madder*, p. 23.

<sup>79</sup> Robert Bloch, *Psycho*, p.28.

Dolarhyde vive na casa onde cresceu. Trata-se, igualmente, de um local pautado pela existência conjunta de obscuridade, perversidade e angústia, à semelhança da sua psique. O diálogo entre Dolarhyde e Reba transparece essa ideia: “Museum air. And was that incense? A clock ticked far away. ‘It’s a big house isn’t it? How many rooms? ‘Fourteen’. ‘It’s old. The things in here are old’”<sup>80</sup>. A diferença entre Bates e Dolarhyde reside no seguinte: enquanto o primeiro não foi capaz de desenvolver um espírito consciente e autónomo, o segundo aproveitou o espaço para desenvolver a sua autonomia, ainda que esta autonomia favoreça ações voyeuristas e macabras conscientes.

As casas, nas quais estas personagens habitam, apresentam fissuras, da mesma forma que a casa de Roderick Usher, em *The Fall of The House of Usher*<sup>81</sup>; esta fissura constitui um elemento descritivo da psique humana em desmoronamento. É reveladora de uma estrutura familiar instável, que se reflete na casa e, por sua vez, na psique. Em suma, estamos perante espaços catalisadores de estados transcendentais e de múltiplos tons emocionais, designadamente ansiedade, medo, culpa e condenação; este último aspeto, implica tragicidade, dado predominar o pensamento que todos estão condenados, quer pelas suas ações, quer pelo passado.

Nesta linha de raciocínio, os espaços físicos, que servem de residência aos protagonistas masculinos, consideram-se locais sinistros e perigosos, porque é lá que se encerram segredos, principalmente de índole sexual, que jamais poderão ser revelados. Por isso, ninguém penetra nesses espaços, a não ser o proprietário, dando-se uma recusa em conviver e permitir a entrada do desconhecido no seu mundo. Portanto, as suas casas são a sua área de conforto, na qual estão rodeados por um ambiente familiar e seguro, permitindo aos que já morreram a possibilidade de permanecerem vivos. O confronto com elementos desconhecidos, o ‘uncanny’, agrava as suas psicopatologias. Por isto, este elemento físico, a casa, apresenta uma dicotomia entre as ideias de segurança e agressão, familiar e não familiar. Assim, Andrew Smith, em *Gothic Literature*, explica que, nesta perspetiva:

for Freud, the key terms of the uncanny relate to the home. The home is a place of family, domesticity, and therefore safety. However, Freud famously notes that linguistically, the two terms of his argument – *heimlich* (homely) and

---

<sup>80</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 305.

<sup>81</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*.

*unheimlich* (unhomely, or uncanny) – merge, leading him to conclude that ‘*unheimlich* is in some way or other a subspecies of *heimlich*.’<sup>82</sup>

O enquadramento nos seus espaços góticos fechados faz com que estas figuras desenvolvam, não só impulsos criminosos, como também impulsos artísticos. Os seus crimes são a conversão de uma necessidade abstrata numa satisfação concreta e visual, nomeadamente a criação de um cenário ilustrativo de uma forte carga emocional negativa, resultante da repressão dos seus impulsos emocionais. O ato de criar – especificamente cometer crimes e criar cenários horrendos – desperta sentimentos de prazer e excitação, como nos sugere o autor Thomas De Quincey, ao afirmar que: “important changes often depend on their deaths; and, from the eminence on which they stand, they are peculiarly exposed to the aim of every artist who happens to be possessed by the craving for scenical effect”<sup>83</sup>.

A inspiração e a motivação, para comportamentos obsessivos e impulsos homicidas, advém, em parte, de um espaço físico familiar que – em virtude dos materiais utilizados, decoração e arquitetura – projeta nos seus habitantes alterações psicológicas muito negativas, refletindo as suas desintegrações psíquicas. Além do mais, estes espaços estão associados a figuras femininas. Tanto pode haver uma ligação ativa, devido à existência de figuras femininas no presente, como Rose Madder ou Lady Madeline, como uma ligação inativa, em virtude da ausência atual de figuras femininas, como a avó de Dolarhyde, que habitou na casa, mas agora já não. Possivelmente, o mundo feminino familiar a estas personagens transfere os seus males físicos e psicológicos para um espaço físico, projetando-o em figuras masculinas, levando-as a uma perceção fragmentada de tudo o que lhes parecia familiar e seguro na sua mente. Assim, entendemos este símbolo físico – a casa – como um elemento gótico, posto que é um local gerador de extremo perigo, devido à presença omnisciente de outras personagens, como assegura Andrew Smith, ao indicar que “Freud claims that feelings of uncanniness are generated by the intimated presence of ‘spirits and ghosts’”<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 88.

<sup>83</sup> Thomas De Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, p.28.

<sup>84</sup> Andrew Smith, *Ibid.*, p. 89.

## 1.5. Percepção da realidade através da fragmentação do ‘eu’

A questão do duplo, da fragmentação do ‘eu’, é visível em todas estas personagens, “based on the unconscious feelings of ambivalence”<sup>85</sup>. A pluralidade do ‘eu’ representa uma forma de captar e interpretar a realidade, em virtude da psique de cada personagem. Assim, a questão da duplicidade manifesta-se em personagens, cujas ações e pensamentos constituem fragmentos de si próprios a habitar no mesmo corpo e, neste seguimento, as atitudes são desencadeadas por determinados mecanismos, como podemos atestar:

People with classic MPD [Multiple Personality Disorder] generally have two or more fully developed personalities, although sometimes they may have only one completely developed personality and other fragments or personality states. These personalities each contain unique memories, patterns of behavior, and ways of relating to other people.<sup>86</sup>

Neste contexto, as personagens de Norman Bates, Francis Dolarhyde, Thad Beaumont, Norman Daniels e Patrick Bateman são os seus representantes.

Neste seguimento, surge o vulgar e aborrecido Norman Bates, que necessita da proteção da falecida mãe. Este caso é muito similar a Francis Dolarhyde, na medida em que Bates, também, apresenta um duplo, que é um reflexo de alguém muito próximo: a sua hiperprotetora mãe: Norma. Após o falecimento da mãe, Bates adquiriu uma nova identidade, que aflorava em situações críticas e de algum perigo. Ao invés das outras personagens, que possuem duplos destrutivos, Norman possui um duplo de caráter protetor. Queria ser como a sua mãe e, simultaneamente, desejava que a progenitora se tornasse parte de si, devido à consciência da existência daquela na sua mente. Todavia, este ‘eu’ é autodesencadeado. Por outras palavras, Norman detinha poder para fazer surgir este ‘eu’ através do álcool, sugerindo a sua fraca autoestima e pouco poder de defesa. Era como se Norman se sentisse na obrigação de acolher a progenitora na sua psique, em sinal de retribuição por o ter criado. Esta personagem possuía, ainda, uma terceira identidade, que lhe permitia lidar com a rotina diária, como qualquer indivíduo comum:

---

<sup>85</sup> Robert Bock, *Sigmund Freud*, p. 91.

<sup>86</sup> Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, p. 137.

(...) Bates has now a multiple personality with at least three facets. There was ‘Norman’, the little boy who needed his mother and hated anything or anyone who came between him and her. Then, ‘Norma’, the mother, who could not be allowed to die. The third aspect might be called ‘Normal’ – the adult Norman Bates, who had to go through the daily routine of living, and conceal the existence of the other personalities from the world.<sup>87</sup>

No caso de Francis Dolarhyde, o seu novo ‘eu’, apelidado de *Dragon*, é quem exerce o poder, criando uma posição de dominador e dominado (Francis). O *Dragon* é um reflexo da avó autoritária e manipuladora de Francis, que continua a exercer uma grande força possuidora e destrutiva. Esta energia negativa conduz a uma união psicótica entre Francis e o *Dragon*, tal como a avó queria que o neto fosse à sua semelhança: “He knew who spoke and he was frightened. From the beginning, he and the Dragon had been one. He was Becoming and the Dragon was his higher self. Their bodies, voices, wills were one”<sup>88</sup>.

Quanto a Thad Beaumont, podemos falar de uma ficção dentro da ficção. Também esta personagem, um escritor, possui duplicidade de identidade. O seu duplo denomina-se de *George Stark*, um pseudónimo criado para publicar alguns livros. *George* é um fragmento de Thad, que morreu e foi enterrado, mas não se conforma, pois pretende regressar do mundo dos mortos e eliminar todos os que contribuíram para a sua morte. É um duplo de carácter vingativo, frio, calculista e intelectualmente poderoso, da mesma forma que o são todas as outras personagens em estudo. Thad leva uma vida pacata e dedicada à família e ao trabalho, enquanto *George* persegue, tortura e elimina os que estiveram implicados na sua morte. A proximidade entre Thad e o outro ‘eu’ concretiza-se pela escrita: aquilo que Thad escreve é o que o seu duplo faz e vice-versa; é como se partilhassem um laço especial de irmandade, da mesma forma que irmãos gémeos o fazem, como comprova a própria personagem, ao refletir que “He put a hand up to his head and touched the small scar there, and the shiver came again, stronger this time, twisting through his flesh like wire. ‘Lie me an alibi, George’, he thought ‘I’m in a bit of a tight here, so lie me an alibi’”<sup>89</sup>. Em Thad, os *déjà vu* são recorrentes, o que significa que, apesar de não se recordar das ações praticadas pelo seu duplo, essas ações assaltam a sua mente através de *déjà vu*, que podemos considerar fragmentos de memória daquilo que o seu duplo fez.

---

<sup>87</sup> Robert Bloch, *Psycho*, p. 180.

<sup>88</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 329.

<sup>89</sup> Stephen King, *The Dark Half*, p. 93.

Patrick Bateman, por sua vez, não apresenta um duplo do mesmo modo que as outras personagens. Não obstante, a sua atitude pode ser explicada à luz de outros contornos. Apresenta perturbações de nível psicológico e tem consciência da sua condição e do seu comportamento, estando na base a regressão, a repressão e o narcisismo, já mencionados. Em todo o caso, as mudanças de personalidade ocorrem na sequência de um conflito entre as diversas personalidades do mesmo 'eu', enquanto resposta a situações previamente definidas e acordadas entre o 'eu'.

Daniels, na ânsia de encontrar Rose, experiencia sentimentos de desespero e ansiedade, devido ao facto de aquela personagem feminina conseguir ser tão inteligente, ao ponto de deixar um rasto pouco perceptível. Após a localizar e planejar um castigo, o seu estado de ansiedade ganha contornos intensos, favorecendo o aparecimento de uma identidade alternativa sob a forma de uma figura selvagem e demoníaca – denominada de *Ze Bool*. Esta nova identidade torna-se mais agressiva e deixa de agir consciente da realidade. Por um lado, age consciente que tem de matar Rose, mas, simultaneamente, age inconscientemente, ultrapassando qualquer obstáculo que se encontre no seu caminho. Atua inumanamente, o que é realçado pela sua figura grotesca: “horns sprouted from the top of its head, horns which appeared to be swollen with strange, tumorous growths”<sup>90</sup>.

Além do aspeto, com estas mudanças de personalidade, a sua memória é igualmente afetada. É natural que, após a posse do seu corpo e da sua mente por *Ze Bool*, Norman sofra perdas de memória, que se podem justificar segundo duas perspetivas. Por um lado, as suas ações são causadas por estados de ansiedade e impulsos homicidas, cuja génese pressupõe a existência de estados psicóticos; por outro lado, na origem das suas ações encontram-se repressões. Deduzimos, então, que o início falhado da vida sexual provoca estados de ansiedade e, conseqüentemente, o desenvolvimento de psicopatologias. Numa perspetiva psicanalítica, observamos a existência de ações reprodutoras deste “forgotten period of life into memory; one cannot resist the supposition that the beginning of sexual life it contains furnishes the motive for this forgetting, namely, that this forgetting is a result of suppression”<sup>91</sup>. A repressão resulta da manipulação psicológica de outrem no passado e faz-se notar no presente, por meio do superego. Segundo este raciocínio, as psicopatologias advêm da ação do

---

<sup>90</sup> *Idem, Rose Madder*, p. 474.

<sup>91</sup> Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, p. 282.

superego, que representa a consciência moral e a busca pela perfeição através da prática de uma suposta conduta moral irrepreensível. Em todo o caso, o superego age de acordo com pensamentos e desejos reprimidos, pois “repressed returns time and time again in these spheres of social cultural action”<sup>92</sup>.

Em qualquer uma destas figuras masculinas, concluímos que a memória desempenha um papel decisivo na criação de fragmentos psíquicos. As experiências traumáticas vividas não foram esquecidas. Embora não estejam sempre presentes, a reconstrução de algo semelhante a uma experiência traumática desperta-as, evidenciando um lado criativo e interativo com o momento atual. Neste sentido, “Memory is seen as creative and interactive, in the sense that the past assumes a different significance in the light of my present knowledge. We might even say that the past changes in the light of the present”<sup>93</sup>.

Posto isto, é fundamental fazer a distinção entre os conceitos de “*mental abnormality*” e “*mental disorder*”<sup>94</sup>. No primeiro caso, inserem-se as personagens com perturbações psíquicas e psicológicas, tal é o caso dos psicopatas. Nestes, as suas perturbações devem-se a situações vividas e experienciadas no passado, que, no momento atual, constituem um trauma por resolver. É essa anormalidade mental que desencadeia o seu comportamento psicopatológico. Quanto ao segundo caso, pressupõe alterações na perceção da realidade, o que conduz a psicoses. Logo, os psicopatas inserem-se nesta categoria, embora noutra perspetiva. As desordens psíquicas concernem, ainda, perturbações ligadas à alteração do modo como se percebe a realidade, como a esquizofrenia – que afeta o pensamento – e estados maníaco-depressivos – que afetam a disposição e o humor. Assim, falamos em psicose, na medida em que “All these conditions come under the heading of ‘psychosis’, which is simply a technical term indicating a condition that seriously disturbs one’s grip on reality”<sup>95</sup>. Bates, Francis, Thad, Patrick e Norman Daniels são passíveis de serem contextualizados num quadro esquizofrénico e maníaco-depressivo, pelo facto de, às vezes, agirem com base num plano, mas, também, por agirem impulsivamente e cometerem atos horrendos. A dificuldade em distinguir as experiências interiores e a realidade externa condu-los a um quadro esquizofrénico, que se assume como “a

---

<sup>92</sup> Robert Bock, *Sigmund Freud*, p. 92.

<sup>93</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p. 62.

<sup>94</sup> Michael H. Stone, *The Anatomy of Evil*, p. 213.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.73.

psychotic disorder, in that contact with reality and insight are impaired”<sup>96</sup>. Além da esquizofrenia, enquadram-se num contexto de desordens afetivas, o que nos permite deduzir que “biological, psychological and social facts have all been linked to the development of affective disorders”<sup>97</sup>.

Estamos, portanto, perante a existência de forças da índole do fantástico, que contribuem para o caráter em colapso das personagens psicopatas, nomeadamente por meio de vivências transcendentais. Estas experiências são o resultado, não só de uma continuidade do passado, embora em tempos diferentes e com mudanças de papéis, como de uma forma de lidar com a sua raiva contra a realidade externa. Este comportamento psicopatológico, de acordo com Samuel Chase Coale, é condicionado pela sociedade. Esta é, pois, a grande responsável pela pluralidade de identidades apresentada pelos psicopatas, como considera o mesmo autor:

The self in postmodern theory, a victim of forces beyond individual control, becomes a contested category, a creature and function that is more socially conditioned than personally directed, so much that it might not exist at all but appear as a creation of language and desire.<sup>98</sup>

As personagens masculinas revoltam-se contra o mundo, recorrendo a uma duplicidade de identidade psíquica, como maneira de exteriorizar as suas psicoses. Numa outra perspetiva, podemos opor à exteriorização de psicoses a interiorização das mesmas. O que interessa não é a forma como as psicoses são materializadas, mas o que leva à sua génese e como se formam na psique humana.

Neste sentido, verifica-se a existência de pontos de ligação entre personagem e autor – nomeadamente loucura e criatividade – permitindo que sejam o reflexo um do outro. Uma personagem pode ser a voz daquilo que um autor não disse, mas queria dizer e fazer. Uma personagem é um duplo do seu criador, atingindo um registo quase semiautobiográfico, como atesta Branimir M. Rieger: “The pathology of a literary character is used to account for the pathology of its author”<sup>99</sup>. Num registo psicanalista, conclui-se, ainda, que a perceção fragmentada da realidade constitui um substituto, uma compensação para os seus tormentos. Por sua vez, o relacionamento com a realidade externa é afetado, na medida em que as relações sociais e emocionais são inexistentes e

---

<sup>96</sup> Jonathan Hellwell & John Stirling, *Psychopathology*, p. 23.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>98</sup> Samuel Chase Coale, *Paradigms of Paranoia The Culture of Conspiracy in American Fiction*, p. 63.

<sup>99</sup> Branimir M. Rieger, *Dionysus in Literature*, p.33.



a sexualidade é desviante, devido à incapacidade em lidar com outrem, neste caso, o mundo feminino. Segundo Freud, a duplicidade constitui uma alternativa de compensação, a fim de satisfazer as necessidades dos protagonistas, uma vez que “these either cause him suffering in themselves or become sources of suffering for him by raising difficulties in his relations with his environment and the society he belongs to”<sup>100</sup>.

### **1.6. Protocolo de atuação: *o modus operandi***

Todas estas personagens apresentam mais um ponto em comum, que tem a ver com o seu *modus operandi*. Estas cinco personagens são consideradas predadoras, pois a sua sobrevivência depende da satisfação de obsessões e comportamentos desviantes, visto preconizarem uma relação dicotômica de perseguidor / perseguido; o masculino associado ao papel de perseguidor, o feminino ligado ao papel de vítima. Os seus métodos de atuação, apresentados oportunamente, são bastante diversificados e ajudam-nos a decifrar o porquê da incapacidade em lidar com o feminino. Essa incapacidade advém de traumas psicológicos sofridos na infância e causados por figuras femininas próximas, motivadoras de obsessões e intenções homicidas. Conforme Linda Bayer-Berenbaum, em *The Gothic Imagination*, as intenções homicidas e comportamentos psicopatológicos de estas personagens devem-se a uma busca intensa de emoções, começando pelo sensualismo inato ao feminino e terminando nos domínios do sadismo e do satanismo, a fim de exteriorizar algo há muito reprimido. Como tal, as personagens femininas, para as quais são canalizados esses comportamentos, são figuras idênticas, cujos papéis, ações e aparência são semelhantes. As suas intenções homicidas têm a ver com o facto de possibilitarem a descoberta e a destruição da beleza externa, que oculta a suposta podridão interior. Logo, os atos homicidas constituem um meio instantâneo de prazer visual e, por conseguinte, psicológico, fruto de uma distorção dessa figura. A suposta degradação, que se esconde por trás da beleza feminina, é em tudo semelhante a estes psicopatas, que cultivam em grande escala a sua beleza física, como forma de

---

<sup>100</sup> Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, p. 55.

encobrir uma psique em decadência contínua, como ilustra a descrição relativa a Dolarhyde: “By 10 P.M. Dolarhyde has worked out to near-exhaustion with his weights, had watched his films and tried to satisfy himself. Still he was restless”<sup>101</sup>.

O *modus operandis* assume múltiplas formas, sendo vital mencionar os conceitos de parafilia, necrofilia, canibalismo, que pressupõem mutilação, e voyeurismo; em qualquer um dos conceitos está subjacente uma atmosfera de terror e horror.

A parafilia é uma característica de Bateman e Daniels. Estas duas personagens obtêm prazer através da humilhação infligida na figura feminina. Sentem, ainda, uma profunda necessidade de forçar o seu parceiro sexual à prática de atos sexuais, caracterizados pela utilização de objetos não humanos e de torturas sexuais. O recurso à parafilia constitui uma forma de libertação de forças escondidas e de algo reprimido na psique, pois, de acordo com Michael H. Stone, “Sexual urges directed at nonhuman objects (including animals) or the infliction of suffering and humiliation on a sexual partner or children are viewed together as “paraphilia””<sup>102</sup>.

Os atos necrófilos representam, além de uma fonte de prazer mórbida, um modo de interação seguro. A questão da segurança advém do caráter antissocial e da incapacidade de estabelecer laços afetivos ou sexuais. Caso o parceiro esteja morto, há mais à-vontade e menos receio para interagir com maior proximidade, sem haver a necessidade de criar uma ligação. Obviamente, um ato necrófilo não se considera uma relação sexual, visto o relacionamento, a ligação e os sentimentos não serem mútuos, pois um parceiro está vivo e o outro não. Logo, concluímos que:

It is even questionable to classify necrophilia as a type of relationship when taking account of the fact that the necrophiliac's partner is not able to show and reciprocate any feelings whatsoever—the anticipated mutuality of human interactions purportedly forcing dead-lovers to avoid all conventional forms of bonding with living people.<sup>103</sup>

Na sequência da necrofilia surge o ato de ingerir partes do corpo humano, por outro ser humano, denominado de canibalismo. Mais uma vez, trata-se de um traço característico de personagens que sofrem de psicopatologias. Thad, Patrick e Norman

---

<sup>101</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 294.

<sup>102</sup> Michael H. Stone, *The Anatomy of Evil*, p. 236.

<sup>103</sup> Duncan Cramer & Robin Goodwin, *Inappropriate Relationships: The Unconventional, The Disapproved & The Forbidden*, p. 172.

Daniels revelam um apetite insaciável por carne e sangue humanos. No desenrolar do processo de tortura das suas vítimas, estas personagens recorrem frequentemente a atos canibais. Como já foi mencionado, estas personagens foram marcadas por um passado traumático, que fomentou o aparecimento de psicoses. Da mesma forma que os rituais de canibalismo constituem um ponto de passagem para a idade adulta, em algumas tribos, podemos estabelecer a mesma analogia com estas personagens, sendo que, neste caso específico, a passagem aponta para uma maturidade psicológica. Estes atos abjetos são cometidos com a finalidade de exercer uma demonstração de poder sobre o mundo exterior e de afirmação pessoal, contribuindo para o fortalecimento do seu autoconceito, dado que, segundo William Sumner, “When savage and brutal emotions are stirred, in higher civilization, by war and quarrels, the cannibalistic disposition is developed again”<sup>104</sup>.

Nos conceitos referidos anteriormente, verifica-se que todos concernem formas de atuação ativa. Os atos dos psicopatas refletem fortes obsessões e impulsos homicidas direcionados para personagens femininas. Porém, podem agir de forma passiva, sem necessidade de materializar violência física. Neste sentido, a visão desempenha um papel fulcral, o que nos remete para o conceito de voyeurismo, que é motivado pela curiosidade do ser humano para observar outros indivíduos, especialmente as ações privadas. Nesta prática, as personagens, vivendo sob estados psicóticos, espiam outras figuras, visionando vídeos das futuras vítimas, realizados por si ou pelas próprias vítimas ainda em vida; neste último caso, mais tarde, são roubados.

O fenómeno de ‘olhar’ é um indício de uma possível agressão e de fonte de prazer, neste contexto. Neste caso, enquadra-se Dolarhyde, que se satisfaz sexualmente ao ver os filmes das famílias escolhidas para assassinar, designadamente os Leeds e os Jacobi. Ainda sobre Dolarhyde, podemos caracterizá-lo de pré-voyeurista e pós-voyeurista. No primeiro caso, porque observa as suas vítimas meticulosamente, aquando do processo de seleção das mesmas; já no segundo caso, porque faz bem ao seu ego e à sua mente, pois sente-se realizado, vingado, satisfeito e indestrutível, ao visionar imagens das vítimas. Em todo o caso, o desejo de observar alguém é mais forte que Dolarhyde, por isso “He would watch his film of the Shermans, the people he would

---

<sup>104</sup> William Graham Sumner, *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*, p. 335.

visit next”<sup>105</sup>. Bateman utiliza um método similar. Este tipo de voyeurismo poder-se-á considerar ativo, porque é feito pelas próprias personagens, que desejam obter satisfação. Todavia, poderemos considerar o erotismo e a pornografia, que estas personagens consomem, voyeurismo passivo, na medida em que é feito por outros indivíduos e para um público geral, não apenas para si. A observação de cenas privadas é algo socialmente incorreto e proibido e é isso que desperta a sua atenção para estas situações.

Freud (in Saul, 1952) linked voyeurism and exhibitionism as two facets of scopophilia (literally, love of looking). He indicated that they were aspects of the same problem in which sexual energy, normally invested in genital union, is totally used in the act of looking.<sup>106</sup>

Curiosamente, as personagens praticantes de voyeurismo gostam de ‘ver’, mas não de ser vistas. Talvez seja essa a razão para que se verifique, por vezes, a intenção de cegarem as suas vítimas, privando-as de visão. A ausência da visão, por um lado, evita que as vítimas consigam ver a alma do predador, visto os olhos serem o espelho da alma, como se costuma dizer. Por outro lado, os restantes sentidos ficam mais apurados, o que significa que as vítimas sentem, acentuando a sua dor e sofrimento. O objetivo central é fomentar a criação de um sentimento de medo e de um clima de suspense, como ilustra o momento seguinte de tortura, protagonizado por Bateman:

(...) I’m stroking her face, which is slick, owing to tears and Mace, gently, and it burns me that she actually looks up hopefully for a moment before she sees the lit match I’m holding in my hand (...) and I lower it to her eyes, which she instinctively closes, singeing both eyelashes and brows, then I finally use a Bic lighter and hold it up to both sockets, making sure they stay open with my fingers, burning my thumb and pinkie in the process, until the eyeballs burst.<sup>107</sup>

É natural que o público destas narrativas entenda que os seus protagonistas revelem perturbações psicológicas e que sejam maléficos, devido à prática de parafilias, necrofilia, canibalismo e voyeurismo. Neste sentido, confirma-se a conexão entre o Gótico e a Psicanálise. A perversão e a ideia de proibição contribuem para essa conexão, já que a “emergence of psychoanalysis at the end of the nineteenth century was already foreshadowed in the Gothic’s images of perversion, transgression and the

---

<sup>105</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 309.

<sup>106</sup> Ron Langevin, *Erotic Preference, Gender Identity, and Aggression in Men: New Research Studies*, p. 78.

<sup>107</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 293.

forbidden”<sup>108</sup>. Estes comportamentos enquadram-se no Gótico, que, por seu turno, pressupõe a Psicanálise. Quando a sexualidade humana se revela problemática, assume uma certa perversão, daí o desenvolvimento de gestos narcisistas, sádicos, parafílicos, necrófilos, canibais e voyeuristas, com o intuito de obter prazer sexual, embora de modo disfuncional. A sexualidade é diversa por natureza, mas adquire um caráter desviante ao fugir do fim normal reprodutivo. Segundo Kristeva, “psychoanalysis is neither a manifesto for sexual liberation nor a method of enforcing some sort of ‘normal sexuality’. The psychoanalyst knows that human sexuality (...) is by its very nature diverse”<sup>109</sup>.

## 1.7. Catarse na narrativa de desintegração

Chegados a este ponto, concluímos que estamos diante de narrativas de desintegração, dado que as personagens e o mundo são retratados como fragmentados e representativos de um processo contínuo de degradação. Uma narrativa de desintegração define-se como um reflexo da psique das personagens, estabelecendo uma correspondência com a realidade, segundo Jung:

The psychological mode works with materials drawn from man’s conscious life – with crucial experiences, powerful emotions, suffering, passion, the stuff of human fate in general. All this is assimilated by the psyche of the poet, raised from the commonplace to the level of the poetic experience, and expressed with a power of conviction that gives us a greater depth of human insight by making us vividly aware of those everyday happening which we tend to evade or to overlook because we perceive them only dully or with a feeling of discomfort.<sup>110</sup>

A Arte será, assim, um reflexo da ação e da vida humana. O criador artístico constrói uma ponte entre a obra e o leitor, uma vez que dá a conhecer os meandros da psique humana através do confronto com algo chocante e horrífico, evidenciando o que se tende a esquecer ou, por vezes, a desvalorizar. Contudo, para os psicopatas ficcionais

---

<sup>108</sup> Andrew Smith & Jeffrey Wallace, *Gothic Modernisms*, pp. 3-4.

<sup>109</sup> Julia Kristeva, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*, p. 48.

<sup>110</sup> Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*, pp. 104-105.

em análise, aquilo que não se costuma valorar é o que aqueles mais valorizam, pois têm uma capacidade mais acutilante para extrair prazer e beleza do horrendo.

Ao refletir sobre a degradação e o declínio da psique humana e da sociedade, somos conduzidos ao conceito de ‘Humanismo Trágico’. Com este conceito, Maria Antónia Lima<sup>111</sup> sugere que o mundo é um local mau para habitar e os seus habitantes são perversos, de modo a que tudo convergirá para a ruína, tragicidade e morte. Os pontos de contacto entre a Arte e a realidade são a alegoria e a transgressão. No primeiro caso, as personagens retratam condições dramáticas da existência humana. No segundo caso, o realismo da realidade exterior entra no universo do fantástico e vice-versa, evidenciando que “on a formal level the Gothic typically transgresses models of reality by dwelling on fantastic experiences”<sup>112</sup>. Tenta-se, deste modo, representar a realidade de forma objetiva, deixando transparecer, também, a sua subjetividade, designadamente sentimentos e estados psicológicos motivadores de determinadas ações.

Neste sentido, de acordo com Aristóteles, na obra *Poetics*, a Arte é um processo de imitação do Homem e da Vida. As personagens literárias devem possuir qualidades de carácter e de pensamento distintivas dos seres humanos comuns; as suas ações, enquanto imitação da Vida, devem aproximar-se o máximo possível da realidade, retratando múltiplos aspetos, tais como o medo, a angústia, o ‘dark side’ e, até mesmo, a capacidade de surpreender os outros e a si mesmo. Estas ações têm forçosamente de causar situações penosas, física e psicologicamente. As personagens selecionadas correspondem a este sentido de imitação, o que faz com que as obras a que pertencem sejam consideradas de ficção trágica gótica, que, por sua vez, assenta em factos reais. É essa imitação da Vida que molda o carácter e as ações das respetivas personagens, indo, assim, ao encontro do pensamento de Aristóteles: “For Tragedy is an imitation, not of men, but of an action and of life, and life consists in action, and its end is a mode of action, not a quality”<sup>113</sup>.

Embora a questão da imitação seja visível na Arte, o ‘dark side’ retratado converge para o terror, chocando e causando impacto negativo na psique, ou para o horror, gerando impacto físico e moral. Em todo o caso, há constantemente um clima de suspense proporcionador de experiências góticas, pois, no contexto em estudo, o medo provém de algo familiar. É possível, todavia, extrair algo positivo de algo tão negro e

---

<sup>111</sup> Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Volume II, p.387.

<sup>112</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 184.

<sup>113</sup> Aristotle, *Poetics*, p. 13.

obsuro; a sensibilidade de extrair beleza de materiais repugnantes e abjetos denomina-se de sublime<sup>114</sup>. É necessário que haja distanciamento, a fim de contemplar a obra artística, e depois, sim, atingir o sublime. Por isso, as ações imitadas e representadas, nas ficções em causa, são conscientes e consistentes. As ações desenvolvem-se de modo consciente, enquanto resposta a estados psicóticos motivados pela ação do mundo envolvente; são consistentes, porque conduzem a um processo contínuo de degradação interior e exterior.

Nem sempre é possível saber se o que é retratado numa obra constitui uma imitação fiel da realidade; essa imitação pode ser adulterada, para melhor ou pior, para que a obra atinja uma maior magnitude. Uma coisa é garantida: parte-se sempre da realidade para construir uma obra de ficção. Por isso, o artista é um imitador do mundo envolvente: “The poet being an imitator, like a painter or any other artist, must of necessity imitate one of three objects – things as they were or are, things as they were said or ought to be, or things as they ought to be”<sup>115</sup>. Está claro que o artista é um imitador do mundo envolvente, pois, segundo pensamentos psicanalistas, “psychoanalysis sees no reason for hiding matters or treating them by innuendo”<sup>116</sup>. Conquanto as personagens têm tendência para reprimir e ocultar, o artista tem tendência para expor as condições dramáticas da psique humana, dando voz a criações ficcionais.

Não obstante, convém esclarecer que esse mundo envolvente diz respeito ao mundo físico e palpável e ao mundo psicológico, que se encontra fora do alcance da visão. Ao entrar no domínio da psique, pressupõe-se que haja curiosidade em querer descobrir o que a visão não capta. Não é uma tarefa fácil, uma vez que existe algum medo em reconhecer que as raízes dos males humanos advêm de algo familiar a cada indivíduo, que há muito se encontra reprimido nos meandros da mente humana, remetendo-nos para o ‘uncanny’, que Bloom descreveu como “for this uncanny is in reality no thing new or foreign, but something familiar and old-established in the mind that has been estranged only by the process of repression”<sup>117</sup>.

Embora a realidade apresente um princípio, um meio e um fim, uma obra literária não tem de apresentar sempre essa estrutura. Algumas obras literárias

---

<sup>114</sup> A este conceito está subjacente a obtenção de prazer através da prática de ações horríficas, pois “whatever is fitted to produce such a tension, must be productive of a passion similar to terror, and consequently must be a source of the sublime, though it should have no idea of danger connected with it”. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 121.

<sup>115</sup> Aristotle, *Ibid.*, p. 49.

<sup>116</sup> Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, p. 126.

<sup>117</sup> Clive Bloom, *Gothic Horror*, p. 50.

contemporâneas, como as obras abordadas para o presente trabalho, não revelam essa estrutura. Quando chegamos ao fim da obra, verificamos que o percurso dos protagonistas é conducente a um fim trágico na sua psique. O seu percurso psicológico está longe de chegar ao fim, apesar de a obra ter terminado, sugerindo a ideia de continuidade. Neste momento, o leitor verifica a ocorrência, ou não, de uma catarse na mente dos psicopatas.

A catarse pode manifestar-se de formas plurais. Em Norman Bates ocorre graças às suas confissões, que constituem uma descarga emocional dos seus dramas. Em Dolarhyde, ironicamente, é uma personagem feminina que, ainda que inconscientemente, contribui para uma refração e diminuição dos seus impulsos perversos e psicóticos. No caso de Patrick Bateman confirma-se que, apesar da consciência dos seus atos, é incapaz de parar, continuando a espalhar o terror em busca de prazer. Ainda que dê continuidade a esta demanda, o facto de estar ciente do que faz, de não conseguir parar e de optar por continuar a viver desse modo, constitui, por si só, uma catarse. Atente-se, então, na seguinte reflexão de Bateman, que é bastante elucidativa:

There are no more barriers to cross. All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it, I have now surpassed it. I still, though, hold on to one single bleak truth: no one is safe, nothing is redeemed. Yet I am blameless (...) My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone. In fact I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape. But even after admitting this – and I have, countless times, in just about every act I've committed – and coming face-to-face with these truths, there is no catharsis<sup>118</sup>.

Em suma, a consciência dos seus comportamentos psicopatológicos constitui um efeito catártico nesta personagem. Contudo, Bateman não é um narrador fiável, na medida em que, enquanto leitores, não temos como nos certificarmos se o que é narrado corresponde à realidade ou a uma partida da sua mente. É esta ambiguidade entre realidade e ficção, e a transgressão das suas fronteiras, que acentua o valor desta obra literária, integrando-a no cânone do Gótico Americano.

As personagens referidas e os enredos a que pertencem ilustram um processo de desconstrução, que expõe os efeitos negativos de crescer em famílias disfuncionais, a

---

<sup>118</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 362.



duplicidade e o materialismo da sociedade americana. O crescimento e desenvolvimento cognitivo e psicológico no seio de famílias disfuncionais resultam, num momento posterior, em terríveis consequências. A sociedade americana é representada desprovida de escrúpulos e veicula-se a supremacia dos bens materiais sobre os indivíduos. A génese deste materialismo, como meio de compensação, origina comportamentos psicóticos e obsessivos. Daí que, ao longo destas narrativas góticas, todos esses aspetos emergem sob a forma de processos de provocação de terror e perturbação no leitor, de maneira a que este reflita sobre a condição humana e como todos os indivíduos são vulneráveis aos constrangimentos impostos pelo mundo envolvente, como constata Linda Bayer-Berenbaum: “however beneath the gothic gimmicks the essential tenet is an expansion of consciousness and reality that is basic to every aspect of the gothic from setting to metaphysical claims”<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 21.

## 2 – PROJEÇÕES DA FIGURA FEMININA NAS PSICOPATOLOGIAS DE PERSONAGENS MASCULINAS

Para este capítulo, serão abordadas as narrativas textuais e cinematográficas contemporâneas. À semelhança da narrativa textual, o cinema exhibe um clima de terror destinado a suscitar medo e desconforto no público, recorrendo a estereótipos da ficção gótica e de psiques perturbadas e assombradas por algo desconcertante. Desta forma, está patente uma conexão entre ideias antagônicas, dado existir uma aproximação entre o belo e o abjeto, o prazer e o medo. Assim, Helen Weatley sugere:

The Gothic television narrative is likely to feature many of the following: a mood of dread and / or terror inclined to evoke fear or disgust in the viewer; the presence of highly stereotyped characters and plots, often derived from the Gothic literary fiction (...); representations of the supernatural; images of the uncanny; and, perhaps, most importantly homes and families which are haunted, tortured or troubled in some way.<sup>120</sup>

Segundo as premissas indicadas, o caráter gótico do universo cinematográfico fica em vantagem, comparativamente ao universo literário, visto a observação de imagens intensificar sentimentos antitéticos no público. Permite, ainda, que o espectador assista à duplicidade de identidades e partilhe um traço voyeurista com as personagens.

A correspondência entre Gótico e Grotesco evidencia-se nas produções artísticas e na relação entre personagens femininas e masculinas. Uma vez que o Gótico não esquece as suas raízes, é vital criar ligações com outras obras cinematográficas, entre as quais se destacam *American Beauty* e *Ed Gein*; mais, serão frequentemente estabelecidas correspondências com a área científica da Literatura, central para a presente investigação. Logo, procura-se realçar de que forma a figura feminina é percecionada pelo universo masculino e como induz a impulsos perversos e grotescos, nos quais se incluem voyeurismo, agressão, violência e incesto.

---

<sup>120</sup> Helen Weatley, *Gothic Television*, p. 3.

## 2.1. A origem do mal em *Psycho* e *Red Dragon*

Neste subcapítulo, procura-se-á explicitar de que forma as personagens femininas se encontram na raíz de estados psicóticos severos nas personagens de Francis Dolarhyde, na obra *Red Dragon* de Thomas Harris, e de Norman Bates, na obra *Psycho* de Robert Bloch. Nesta tarefa, evidenciar-se-á o que aproxima as respetivas figuras. Serão, ainda, referidos alguns paralelismos com outras produções artísticas, sempre que estes forem considerados pertinentes.

Na génese do carácter psicótico e angustiado de Bates e Dolarhyde encontra-se uma forte repressão sexual motivada por personagens femininas familiares, que contribuem para pôr a descoberto um lado negro, em virtude das suas ações. Uma vez que toda a ação pressupõe uma reação, podemos descrever estas personagens como terroristas físicos e emocionais, devido ao terror incutido nas suas vítimas, sendo detentores de inteligência e perspicácia. A repressão sexual – na base do comportamento psicopatológico das respetivas personagens – constitui, neste sentido, uma marca transgressiva da Arte. Na contemporaneidade, as criações artísticas estreitaram uma relação de dependência com os domínios do terror e do abjeto. Assim, o ambiente de terror e confronto com o abjeto são vividos na ficção e na realidade externa, conduzindo a psique ficcional além dos limites do fantasioso, o que nos leva a entender que a Arte contemporânea “has come more and more to rely upon the terror and abjection of subjective experience (especially sexuality) to achieve its transgressive effect”<sup>121</sup>.

Durante a sua infância, Bates viveu um período de tormento, pois a figura materna tudo fez para lhe refrear os impulsos e desejos sexuais próprios da adolescência, isolando-o do mundo exterior. Esta relação de autoritarismo físico e psicológico possibilita o estabelecimento de uma correspondência com o filme *Ed Gein*, realizado por Chuck Parello. Nesta película, o protagonista – Ed Gein – é um assassino em série. Os impulsos homicidas devem-se à vivência sob a alçada de uma mãe puritana

---

<sup>121</sup> M. Keith Booker, *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, p.94

e dominadora. Conseqüentemente, este psicopata assassina figuras femininas, a fim de criar um fato feminino composto por diversas partes corporais das suas vítimas, tais como pele e outros pedaços de corpo humano. Tal acontece, também, com a personagem Buffalo Bill em *The Silence of the Lambs*, que esfolia as vítimas femininas com o intuito de fazer um fato. A finalidade da criação dessa peça de vestuário bizarra era usá-la, de modo a tornar-se na sua mãe. Tardiamente, descobre-se a perversão de Ed Gein, originando admiração em toda a gente, daí que se conclua que “The mad person is often not so very different from you or me”<sup>122</sup>. Todas as personagens masculinas podem viver uma vida dual: aparentemente respeitável e ao mesmo tempo perversa e sombria. Não obstante, a ideia de a perversão ser inata ao ser humano encontra-se associada às enormes probabilidades que o psicopata tem de sair impune dos seus crimes, pois o rasto que deixa é pouco perceptível, ficando isento de qualquer suspeita, como aponta o seguinte pensamento de Poe:

The idea of detection never once entered my brain. On the remains of the fatal taper I had myself carefully disposed. I had left no shadow of a clew by which it would be possible to convict, or even to suspect, me of the crime. It is inconceivable that how rich a sentiment of satisfaction arose in my bosom as I reflected upon my absolute security.<sup>123</sup>

O facto de sair incólume, de atos agressivos e homicidas, gera um sentimento de satisfação e realização pessoal. Ainda que o psicopata reconheça o seu comportamento violento, tenderá a minimizá-lo e a negar as conseqüências, pois tudo acontece por uma razão. Esta personagem faz o que faz, porque foi uma vítima de um mundo injusto e impiedoso, como afirma Robert D. Hare: “although sometimes a psychopath will admit to have performed the actions, he will greatly minimize or even deny the consequences to others”<sup>124</sup>. Esta linha de pensamento justifica-se por todos os seres humanos terem segredos, na medida em que não existe ninguém que partilhe a sua vida na totalidade e, em virtude do seu passado, os psicopatas em análise não comentam nem partilham as suas experiências passadas. Reprimem-nas no mundo do inconsciente, até que sejam desencadeadas por uma determinada ação exterior. Sendo assim, devido a uma incompatibilidade com as representações da realidade externa, o ego mantém a sua integridade, levando essa representação para lá dos limites da consciência. A repressão

---

<sup>122</sup> Branimir M. Rieger, *Dionysus in Literature*, p. 13.

<sup>123</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 283.

<sup>124</sup> Robert D. Hare, *Without Conscience*, p. 43.

resulta, então, num desprovemento de energia afetiva da situação/evento representado, reportando-o para o inconsciente e, como tal, é reprimido. Assim, “When individuals encounter something that is incompatible with the reigning mass of representations (*Vorstellungsmasse*) in their ego (*Ich*), the latter tries to maintain its integrity by driving the event out of consciousness”<sup>125</sup>. Neste sentido, todos os protagonistas, tal como os seres humanos, mantêm alguns aspetos das suas vidas em segredo. Apesar do seguinte pensamento referir Hitchcock, podemos estendê-lo à personagem de Dolarhyde, uma vez que esconde algo. Assim, somos confrontados com “... another gothic element: the secret. Everyone in *Psycho* has a disguise or something to hide”<sup>126</sup>.

Neste sentido, Norman julgou conseguir libertar-se do pesadelo da mãe, caso esta desaparecesse da sua vida. No entanto, após eliminá-la da sua vida, esta continuou mais presente que nunca, pois, ao reprimir a culpa do matricídio, desenvolveu múltipla personalidade, tendo-se a sua mãe tornado num ‘eu’ alternativo. É interessante que este distúrbio de personalidade se manifestava somente em situações de invasão do seu território, nomeadamente a chegada de Mary Crane ao motel Bates, como atesta um excerto da narração de *Psycho*:

Now she [Mary Crane] could detect a low murmur of voices, and at the first she thought it might be coming from the gramophone’s bell-shaped horn; then she identified the source of the sound. It was coming from upstairs, from the lighted room.

Mary knocked again, using the end of the flashlight. This time she must have made her presence known, for the sound ceased abruptly, and she heard the faint thud of footsteps.<sup>127</sup>

De acordo com a citação acima transcrita, compreendemos que a múltipla personalidade de Norman aflora com a chegada de Mary Crane. A chegada desta personagem ao motel é sinónimo da entrada de uma figura feminina num espaço puritano, isento de devassidão e perversão, e a presença de uma mulher corrompe o espaço e a psique de Bates; de facto, é o que se constata. A presença de uma figura feminina despertará a curiosidade de Norman pelo sexo oposto e, ainda, a satisfação sexual obtida através da observação; isto é, voyeurismo.

---

<sup>125</sup> Dany Nobus, *Jacques Lacan and the Freudian Practice of Psychoanalysis*, p. 23.

<sup>126</sup> Donald Spoto, *The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, p. 421.

<sup>127</sup> Robert Bloch, *Psycho*, pp. 28-29.

Estas duas personagens – Dolarhyde e Bates – são voyeuristas, já que a observação e a visualização de imagens eróticas permitem aliviar os seus impulsos sexuais. No entanto, fomentam o aparecimento de impulsos agressivos e eventualmente homicidas, pois “The staring in Hitchcock’s *Psycho* (...) is not only morally sightless – it is a prelude to death”<sup>128</sup>. Não nos esqueçamos dos vídeos que Dolarhyde vê e revê sobre as famílias assassinadas e que Bates observou Mary a despir-se e a preparar-se para o banho. No âmbito do erotismo, alcançado por meio de uma atitude voyeurista, a imagética feminina é interpretada à luz de duas perspetivas, na medida em que “the presentation of pornographic female poses confronts us with an attitude of mixed tolerance and temptation”<sup>129</sup>. Para os psicopatas, como Bates e Dolarhyde, a tentação apresenta-se de forma irresistível, mas com graves consequências, embora ausentes de tolerância. Esta última está mais ligada ao leitor / espetador – visto este apresentar um carácter tolerante para as figuras femininas – porque não as distorce, dado reconhecer o seu enquadramento numa obra de arte de ficção; já as personagens masculinas, por seu lado, não fazem a distinção entre ilusão e realidade, havendo uma confusão de estados psicológicos.

À semelhança de Norman Bates, Francis Dolarhyde vivenciou diversos momentos causadores de traumas. Foi criado por uma avó má, puritana e castradora de liberdade – física, psicologia e sexual – ficando a sua masculinidade em causa. Como se não fosse suficiente, tal como Mary Crane contribui para os impulsos perversos de Bates, também a avó de Dolarhyde contribui para o desenvolvimento desses impulsos, o que nos leva a inferir que o mundo feminino é “very dangerous, since it might seduce one from the onerous duty of being masculine”<sup>130</sup>. Debrucemo-nos, então, sobre alguns aspetos fundamentais, relativamente a Francis Dolarhyde.

Debrucemo-nos, então, sobre Francis Dolarhyde, que surge como um assassino em série, cujas vítimas são famílias – os Jacobi e os Leeds – recaindo o enfoque sobre a figura feminina. Atenemos na descrição narrativa, que a seguir se apresenta para refletirmos:

When all of them were dead, except possibly Mrs. Leeds, the smashing of mirror began, the selection of shards, the further attention to Mrs. Leeds. (...) The increase of serotonin and free histamine levels in the gunshot wound

---

<sup>128</sup> Donald Spoto, *Ibid.*, p. 424.

<sup>129</sup> Uta Grosenick, *Women Artists in the 20th and 21st Century*, p. 35.

<sup>130</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p. 126.

indicated she had lived at least five minutes after she was shot. The histamine was much higher than the serotonin, so she had not lived more than fifteen minutes. Most of her other injuries were probably, but not conclusively, post-mortem.<sup>131</sup>

A partir da citação acima transcrita, inferimos que a figura feminina foi o alvo preferencial durante a matança desta família, pois o seu corpo foi o mais agredido, em vida e *post-mortem*. Desta forma, o psicopata direciona a sua fúria para a figura feminina, cujo papel é o de uma mãe de família. É importante reter que Dolarhyde foi vítima de abuso infantil e de abandono, tendo as figuras da mãe e da avó contribuído de forma negativa. A mãe abandonou-o, devido ao seu aspeto facial deformado, e a avó acolheu-o, facultando-lhe uma vivência constrangedora, na qual todos os desejos e impulsos carniais, bem como o desenvolvimento de laços afetivos normais, foram descurados e inclusivamente considerados desnecessários e imorais. Dolarhyde cresceu, por isto, com alguns complexos, no que concerne o seu aspeto físico e o seu desempenho sexual, resultantes de mais violência psicológica que física. Reflitamos, pois, um pouco sobre as palavras de Lacan: “un parent sévère intimide par sa seule présence et l’image du Punisseur a à peine besoin d’être brandie pour que l’enfant la forme. Elle retentit plus loin qu’aucun sévice”<sup>132</sup>. Considera-se agressão todo o tipo de violência exercida por todos os que participam, de maneira direta e ativa, no desenvolvimento de uma criança. A consciência de alguém ter uma relação de dependência leva a que haja um maior impacto psicológico negativo e, por conseguinte, a vítima – neste caso particular, Dolarhyde – vê a sua autoimagem fragmentada e reprimida. As atitudes pouco positivas de que é vítima geram uma transferência negativa. Logo, a agressividade provém de alterações de estados psicológicos e como retaliação a algo reprimido, no sentido de combater um sentimento de inferioridade, como sugere Lacan, ao afirmar que “La tendance agressive se révèle fondamentale dans une certaine série d’états significatifs de la personnalité, qui sont les psychoses paranoïdes et paranoïaques”<sup>133</sup>. O sentimento de inferioridade acentua o seu carácter narcisista, através do cultivo da imagem corporal, e o complexo de Édipo, na medida em que inviabiliza um relacionamento saudável com o sexo oposto. Assim, as agressões resultam de repressões e de um desenvolvimento atípico de ordem familiar, sexual e

---

<sup>131</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 15.

<sup>132</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 103.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 109.

social, que conduz à prática de perversões e favorecimento de psicoses, como conclui o mesmo autor:

C'est à toutes les phases génétiques de l'individu, à tous les degrés d'accomplissement humain dans le personne, que nous retrouvons ce moment narcissique dans le sujet, en un avant où il doit assumer une frustration libidinale et un après où il se transcende dans une sublimation normative.<sup>134</sup>

Em suma, Dolarhyde assume-se como uma personagem incapaz de controlar os seus impulsos violentos e sexuais. Essa incapacidade justifica-se pelo receio de ver a sua sexualidade e masculinidade colocadas em causa. Assim, agredir e assassinar permitem-lhe tornar-se num ser pleno, ao libertar as suas repressões e frustrações. O comportamento psicopatológico deste protagonista deve-se ao facto de ter desenvolvido uma identificação com uma figura adulta. Estas identificações “lead to the formation of the super-ego which is the internalised parental authority”<sup>135</sup>. Em *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*, depreendemos que houve uma identificação com a figura adulta (a avó), devido à forma disforme como percebe o mundo. No entanto, esta altura da sua vida coincidiu com o desenvolvimento de instintos e desejos sexuais, que tiveram de ser reprimidos devido à ameaça de um complexo de castração. Segundo Victoria Hamilton, após estas experiências, os respetivos protagonistas adotam um comportamento exemplar, mas, após a entrada na vida adulta, “the trauma returns and is often accompanied by 'the symptom of sexual impotence' and 'sadoomasochistic phantasies’”<sup>136</sup>.

Dolarhyde, em virtude do seu comportamento desviante, sente-se completo. Contudo, na génese dessa realização e desse comportamento desviante reside uma obsessão pelo quadro *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in the Sun*, da autoria do Inglês William Blake. De acordo com esta personagem, o dragão representado na respetiva obra de arte emana poder e escolheu Dolarhyde para o receber. É por isso que este psicopata pratica culturismo físico, a fim de melhorar o aspeto físico e ficar mais enérgico; mais, tem o seu corpo tatuado com a imagem de um enorme dragão. Acredita que, deste modo, assemelhar-se-á à imagem do quadro de Blake e poderá encarnar essa entidade – o *Dragon* – daí que essa dupla identidade

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>135</sup> Victoria Hamilton, *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*, p. 276.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 276.



assassina seja denominada pelo nome desse animal. Além de se sentir superior em relação ao mundo envolvente, sente, ainda, a necessidade de ser contemplado, tal como uma obra de arte, segundo o próprio Dolarhyde:

A full-length mirror was mounted on the wall of Dolarhyde's attic gym beside his barbells and weight bench. It was the only mirror hanging in his house and he could admire his body in it comfortably because he always worked out in a mask.

He examined himself carefully while his muscles were pumped up. At forty, he could have competed successfully in a regional body-building competition. He was not satisfied.

Within the week he came upon the Blake painting. It seized him instantly.<sup>137</sup>

Atentemos ainda na imagem *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in the Sun* de William Blake:



William Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in the Sun*, 1805-1810.

É óbvio que a admiração que Dolarhyde nutre por este quadro é a que deseja que nutram por si. Trabalha o seu corpo com afincado e possui um espelho – objeto que detesta – para se poder contemplar a si próprio. Afinal de contas, só precisa que alguém o valorize e admire – algo elementar, mas de que foi privado na infância e na adolescência – e, para esse efeito, opta por trilhar um caminho sombrio e alternativo,

---

<sup>137</sup> Thomas Harris, *Red Dragon*, p. 263.

cuja escolha foi, em parte, devido à influência da figura feminina. No entanto, não suporta ver-se ao espelho, daí que em casa estes objetos estejam cobertos. A contemplação que faz ao espelho, referida no início deste período, é algo que Dolarhyde faz com algum desagrado, pois, ao visionarmos o filme, captamos a ideia de Dolarhyde recusar, salvo esta exceção, a utilização de espelhos. Assim, este elemento decorativo constitui um elemento gótico significativo, porque “The mirror is not only, as in gothicism, a prop suitable for the representation of the split personality – it also marks the need for introspection”<sup>138</sup>. Logo, o espelho simboliza multiplicidade de personalidade e, ainda, uma necessidade de introspeção, em Dolarhyde e em Norman Bates.

Uma vez demonstrada a ligação destrutiva ao mundo feminino e o impacto desta no universo psíquico masculino, é intrigante que Dolarhyde se apaixone pela colega de trabalho Reba McClane. Pela primeira vez, em toda a sua vida, sente que alguém gosta de si e acredita que talvez seja possível desenvolver e estreitar uma relação afetiva. Esta ideia parece surgir desenquadrada de todas as outras ideias exploradas. Todavia, há um pormenor que permite o enquadramento desta ideia, no seguimento do que se tem vindo a abordar neste subcapítulo: Reba é cega. Metaforicamente, a cegueira de Reba é o que dá visibilidade à sua relação com Dolarhyde. Este reconhece que estará sempre numa posição confortável, visto Reba não poder ver o seu aspeto e, por conseguinte, não o colocar em causa. Além do mais, é uma testemunha silenciosa, na medida em que pode contactar com a realidade de Dolarhyde, sem que se aperceba disso, ficando os segredos deste psicopata a salvo, o que coincide com a sua ideia inicial, após começar a relacionar-se com Reba: “Maybe he already knew she was blind. Better yet, maybe he didn’t give a damn. That would be refreshing”<sup>139</sup>.

Neste seguimento, o Gótico oferece ao público um momento de subversão para uma realidade imaginária e imoral, que é vivida por personagens masculinas psicopatas. Nesta linha de pensamento, observamos que não são apenas as personagens que passam por estas experiências; o público também as vivencia. Ao falarmos em voyeurismo, à vista desarmada, concluímos que as respetivas personagens são os principais agentes. Mas, num olhar mais atento, verificamos que nós, o público, também partilhamos esta característica, envolvendo-nos, de certo modo, no enredo do filme. Por isso, Donald

---

<sup>138</sup> Donald Spoto, *The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, p. 422.

<sup>139</sup> Thomas Harris, *Ibid.*, p. 270.

Spoto, a propósito de *Psycho*, opina que “One not only watches Perkins watching – the camera swings round and the viewer stares with him”<sup>140</sup>.

Verifica-se, ainda, um poder transgressivo, ao retratar a sociedade de modo fiel. Ou seja, através da ficção é possível ao leitor abstrair-se da realidade, embora esta seja retratada na ficção, como reflete Maggie Kilgour:

while to earlier conservative moralists the gothic’s offer of an imaginative retreat from reality was seen as potentially amoral subversion of social order, to many modern critics, this contradictorily, has proved it to be a reactionary, socially conservative form.<sup>141</sup>

Em suma, a figura de Frankenstein superou o seu criador e a criação adquire um lado demoníaco, segundo Maggie Kilgour, dado que “Frankenstein is a central metaphor for the gothic genre as it thematises, and ultimately demonises, its own creation”<sup>142</sup>. As figuras femininas, das obras em análise neste subcapítulo, estabelecem uma conexão com o criador de Frankenstein, uma vez que as suas criações as superaram e em grande escala. A superação face ao criador traduz-se num reconhecimento dos traumas e, por conseguinte, no desenvolvimento de um estado psicológico afetado por uma perturbação pós-traumática – devido à incapacidade de conviver e lidar com o sexo oposto – que serve de motivação a um comportamento obsessivo e desviante. Assim, como atesta Fred Botting, concluímos que “Gothic, then would mark a recognition of the post-traumatic ruin of motive”<sup>143</sup>. Ao invés do poema de Poe *To my mother*, no qual se veicula a imagem de uma figura materna angelical e amada, que depois de morta deixa saudade, as figuras maternas de Norman Bates e Francis Dolarhyde não são percecionadas como angelicais. Antes pelo contrário, são entendidas como figuras perversas e más e, ainda que não deixem saudades depois de mortas, a sua presença torna-se onisciente.

---

<sup>140</sup> Donald Spoto, *Ibid.*, p. 424.

<sup>141</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 8.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>143</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 14.

## **2.2. Idealização da figura feminina na génese de impulsos perversos: Patrick Bateman, *American Psycho***

De acordo com o título deste subcapítulo, procurarei explicar de que modo a distorção da figura feminina pelo protagonista causa reações negativas e violentas, cuja vítima é pertencente ao mundo feminino. Convém, então, clarificar as causas desses impulsos e a forma como se refletem, pois o *modus operandi* subentende alguns dos motivos que se encontram na génese das suas psicoses. A figura masculina em estudo será Patrick Bateman, protagonista da ação do livro e filme *American Psycho*, visto ser uma personagem elucidativa de bastante instabilidade psicológica, em virtude de vários fatores.

Por trás de impulsos violentos e grotescos encontram-se repressões sexuais associadas a estados de ansiedade, que se refletem em comportamentos desviantes. A isto, acresce uma conotação perversa, visto a sexualidade ser associada a questões racionais e morais, em virtude de uma conceção distorcida do universo feminino, o que leva Julia Kristeva a considerar que:

If it is true that the progress of civilization was achieved through the control of sexuality by means of symbolism, then that control must be relaxed in order to alleviate anxieties born of repression. The first and most ‘popular’ effect of psychoanalysis was to challenge the perverse ways in which sexuality had been misused.<sup>144</sup>

Apesar de as repressões serem de carácter sexual, têm, também, a sua génese num carácter não sexual. No primeiro caso, entende-se que, numa determinada fase da sua vida, a figura masculina foi forçada a reprimir desejos e impulsos sexuais – ato sexual, masturbação e pensamentos eróticos – que contribuíram para o aumento significativo desse desejo. O facto de algo ser proibido torna-se ainda mais apetecível, embora não seja exequível, de acordo com os padrões sociais e éticos definidos pela sociedade. No caso dos psicopatas, como Bateman, há uma figura feminina a que se podem associar essas repressões sexuais: a sua mãe. Há, portanto, uma figura feminina castradora de um desenvolvimento sexual normal, na medida em que enclausurou o filho num colégio interno durante um longo período, isolando-o do mundo exterior, como o próprio indica “finding myself back at boarding school, then at Harvard, the dead walk among the

---

<sup>144</sup> Julia Kristeva, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*, p.46.

living”<sup>145</sup>. No segundo caso, há a possibilidade das repressões não estarem associadas à sexualidade, mas, sim, a aspetos como a ausência de afetos e de modelos sociais e afetivos. Neste sentido, Patrick descreve um retrato familiar disforme, no qual as figuras surgem numa “photograph of my father, when he was a much younger man, on my mother’s bedside table, next to a photograph of Sean and me when we were both teenagers, wearing tuxedos, neither one of us smiling”<sup>146</sup>. Este momento é crucial para compreendermos por que Patrick se sente psicologicamente perturbado. Viveu um passado marcado pela ausência de afetos e de quem o encaminhasse na direção apropriada. Consequentemente, não entende como pode alcançar paz interior e um estado de felicidade de forma natural. O estado de tranquilidade e felicidade é atingido por meio da materialização de impulsos violentos para personagens femininas, que correspondem a uma dupla idealização. Por um lado, trata-se de figuras femininas da alta sociedade, bonitas e instruídas; por outro lado, há figuras femininas que representam o oposto, nomeadamente a prostituição – estas assumem-se como uma alegoria daquilo que Bateman foi privado.

Como já vimos, um aspeto subjacente às repressões experienciadas por psicopatas é o passado, que faz questão de se manter ativo no presente. Segundo Fred Botting, teórico do Gótico, a reprodução de determinados acontecimentos “locates the wisdom and truth of the legal order in an archaic past, a time immemorial, a mediaeval time made present”<sup>147</sup>. O passado assume-se como um fantasma eternamente presente nas suas mentes, que alimenta o desejo de vingança por algo negativo já ocorrido. Bethany é uma antiga conhecida de Patrick que, no passado, colocou em causa a sua autoestima, originando-lhe alguma insegurança e nervosismo, que ainda subsistem, como o próprio afirma: “Today I’m meeting Bethany for lunch at Vanities, the new Evan Kiley bistro in Tribeca, and though I worked out for nearly two hours this morning and even lifted weights in my office before noon, I’m extremely nervous”<sup>148</sup>. Esta insegurança é antecedida por um sentimento de prazer, na medida em que a inconsciência de Bethany, perante a aproximação do perigo, gera satisfação e excitação em Bateman. Talvez seja essa a razão pela qual Patrick Bateman mantém uma relação exclusivamente sexual com Evelyn, para satisfazer as suas necessidades básicas. O facto

---

<sup>145</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 356.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>147</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 89.

<sup>148</sup> Bret Easton Ellis, *Ibid.*, p. 221.

de ter personagens, como Evelyn e Courtney, a seu lado, desconhecedoras da intensidade do perigo a que estão sujeitas, intensifica o seu comportamento psicopatológico.

Além do prazer mórbido, manifestado por Bateman, as repressões assumem extrema importância na conduta de um psicopata. É pertinente considerar os impulsos perversos, enquanto instintos primários na gênese do seu comportamento desviante. A perversão consiste numa atuação movida por motivos errados, designadamente aqueles pelos quais não devemos agir, tratando-se de uma ação sem motivação. Não é necessário haver um motivo para agir, apenas um impulso – por sinal, primitivo – como realça Edgar Allan Poe: “a mobile without motive, a motive not motiviert”<sup>149</sup>. As ações resultam de um impulso e não de uma motivação e, assim, os impulsos perversos apresentam uma necessidade de autodefesa contra o mundo exterior. Este protagonista evidencia ansiedade e receio pelo futuro e, também, por uma versão maléfica da realidade; acredita que o mundo nunca há de ser um lugar bom para viver e deseja que essa sua visão pessimista recaia sobre todos. Assim, na senda da tradição gótica, verifica-se um “belief in forces of evil dedicated to the destruction of the traditional moral order, grows; malevolent imagery begins to dominate the imagination”<sup>150</sup>. Acerca deste caráter combativo, Poe acrescenta que “it is our safeguard against injury. Its principle regards our well-being”<sup>151</sup>. Além da estratégia da ofensa pela defesa, os atos perversos dos psicopatas são percebidos como fonte de prazer. Porém, o sentimento de segurança desvanece, na medida em que o ‘eu’ começa a olhar com desconfiança para o mundo envolvente. Nesta obsessão contínua de se salvaguardar e manter em sigilo a sua conduta, estas personagens psicopatas revelam, inconsciente e/ou involuntariamente, alguns indícios da sua ação, o que os impossibilita de travar o seu comportamento perverso e desviante. Neste seguimento, observa-se receio e a impossibilidade de as figuras masculinas iniciarem e manterem um compromisso amoroso. Como tal, atentemos nas afirmações de Patrick Bateman:

My ... need to engage in ... homicidal behavior on a massive scale cannot be, um, corrected,” I tell her, measuring each word carefully. “But I ... have no other way to express my blocked ... need”. I’m surprised at how emotional this admission makes me, and it wears me down; I feel light-headed. As usual,

---

<sup>149</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 281.

<sup>150</sup> Sherri Cavan, *20th Century Gothic: America’s Nixon*, p. 11

<sup>151</sup> Edgar Allan Poe, *Ibid.*, p. 281.

Evelyn, misses the essence of what I'm saying, and I wonder how long it will take to finally rid myself of her<sup>152</sup>.

São visíveis os impulsos homicidas de Bateman, que denunciam um comportamento patológico. Não é possível corrigir a sua atitude negativa e destrutiva, porque se trata de algo que lhe é inato. Há uma incompatibilidade no seu relacionamento com os outros, dado tratar-se de um ser humano desprovido de humanidade e incapaz de desenvolver afetos e relações de amizade e amorosas. Além da ausência de humanidade, persiste a insegurança e o receio de não corresponder às expectativas de uma figura feminina. Manifesta receio de se sentir humilhado, devido a uma fraca performance sexual da sua parte, o que justifica a escolha de prostitutas para a prática sexual. Como Bethany é uma figura da alta sociedade e socialmente idêntica a si, Bateman fica ansioso ao pressupor que, ao invés das prostitutas, esta pode rejeitá-lo e, até mesmo, permitir, ainda que involuntariamente, que este desenvolva um sentimento de inferioridade e de pouco à-vontade, podendo originar uma troca de papéis no que toca ao poder. Bateman conclui que “I'm afraid of rejection (though I can't understand why: *she* called *me*, she wants to see *me*, she wants to have lunch with *me*, she wants to fuck *me* again)”<sup>153</sup>. Este desconforto, sentido por Bateman, pressupõe um forte egocentrismo. Repare-se como todos os seus receios se abatem sobre si, subentendendo a sua preocupação com o seu aspeto físico e masculinidade – desempenho sexual. Neste seguimento, os psicopatas são desprovidos da capacidade de desenvolverem gestos de afeto. As personagens femininas são vistas como instrumentos complementares ao seu prazer sexual, o que confere maior carga erótica, mas diminui as possibilidades de intimidade e compromisso, como Robert I. Simon afiança: “psychopaths can have lustful sex, but for them the experience is devoid of any intimacy or commitment; the partner is essentially an instrument of masturbation”<sup>154</sup>.

Desta maneira, depreendemos que as psicopatologias estão no modo de expressão dos crimes e que o comportamento dos seus autores é justificado, em certa medida, à luz do complexo de Édipo, que consiste numa atração por pessoas do sexo oposto no ambiente familiar. Este complexo liga-se a repressões sexuais, isto é, as repressões são a solução encontrada para as psicoses promovidas por este complexo. Assim, as repressões persistem no inconsciente e gera-se um efeito patogénico, daí que

---

<sup>152</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 325.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>154</sup> Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, p. 37.

quando o ego “achieves no more than a repression, the Oedipus complex 'persists in an unconscious state in the id and will later manifest its pathogenic effect'”<sup>155</sup>. O confronto com a rejeição foi tão intenso e severo, que deixou marcas profundas, que se vieram a revelar na sua relação com o mundo feminino. A relação entre masculino e feminino caracteriza-se por um estado de acalmia psicológica, em virtude do direcionamento de impulsos violentos, resultantes de um forte desejo de vingança, para figuras femininas. De certa forma, é como se todas as personagens femininas, que Bateman agride, tortura e assassina, fossem uma representação da sua mãe. Acerca destas atitudes, o francês Jacques Lacan afirma que:

Ces conduites deviennent tout à fait claires à la lumière de l'interprétation oedipienne. Mais ce qui les distingue comme morbides, c'est leur caractère symbolique. Leur structure psychopathologique n'est point dans la situation criminelle qu'elles expriment, mais dans le mode *irréel* de cette expression.<sup>156</sup>

Portanto, um psicopata lida com os traumas e repressões experienciados no passado, manifestando impulsos obsessivos, agressivos e homicidas. Assim, verifica-se um reforço das psicoses na figura masculina, face à representação alegórica da figura feminina, o que poderá provocar o desenvolvimento de uma visão pessimista do mundo. Bateman nunca experienciou um gesto, um olhar, um sentimento de afeto ou gentileza, sendo a sua ligação ao sexo oposto desprovida de compromissos e de criação de laços de intimidade, daí que se julgue incapaz de retribuir com uma atitude de generosidade ou gentileza. Não acredita que as pessoas possam ser boas, porque nunca ninguém foi bom para si, de maneira que atua guiado por aquilo que lhe é familiar – frieza e distanciamento – e, como tal, crê que o mundo é assombrado por um mal permanente, que jamais poderá ser erradicado, como o próprio afirma:

This was what I could understand, this was how I lived my life, what I constructed my movement around, how I dealt with the tangible. This was the geography around which my reality revolved: it did not occur to me, *ever*, that people were good or that a man was capable of change or that the world could be a better place though one's taking pleasure in a feeling or look or a gesture, or receiving another person's love or kindness. Nothing was affirmative, the term “generosity of spirit” applied to nothing, was a cliché, was some kind of bad joke. Sex is mathematics. Individuality no longer an issue. What does intelligence signify? Define reason. Desire – meaningless. Intellect is not a cure.

---

<sup>155</sup> Victoria Hamilton, *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*, p. 274.

<sup>156</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 130.



Justice is dead. Fear, recrimination, innocence, sympathy, guilt, waste, failure, grief, were things, emotions, that no one really felt anymore. Reflection is useless, the world is senseless. Evil is its only permanence.<sup>157</sup>

É interessante que, na citação acima transcrita, Patrick começa por fazer uso da forma verbal no passado, a fim de referir o seu modo de vida anterior, pobre em laços de amizade e carinho. Sentiu que o mundo o desiludiu e, nesse sentido, utiliza a forma verbal no presente, de modo a evidenciar o seu estado de indiferença por um mundo impessoal e desumano, onde reina a ausência de emoções. O mundo tornou-se insensível e dominado por um ambiente maléfico e, assim, Bateman deseja que todos sintam a sua angústia e o seu sofrimento. Assim, esta figura, no âmbito do complexo de Édipo, é impelida a castigar o mundo exterior, a fim de recuperar a ordem, entretanto perdida, o que leva Victoria Hamilton a destacar que “Connected to these feelings about boundary are phantasies of punishment or prohibition, which may form part of normal oedipal development but may also represent fixated oral or sexualised phantasies about knowing”<sup>158</sup>.

Há, por conseguinte, a noção de um *American Dream* falhado, que foi substituído por um *American Nightmare*, face à valorização do capitalismo e do consumismo, em detrimento de um esforço no sentido de valorar o ser humano e qualquer tipo de ligação afetiva e psicológica. Portanto, este pesadelo americano tem as suas raízes num mundo insensível e gerador de estados de angústia e ansiedade. O mundo é entendido como insensível, dado ninguém ter demonstrado sensibilidade e afetividade para as personagens em estudo. Face a esta perceção, estes indivíduos sentem-se revoltados e angustiados por terem sido privados de uma vivência saudável. Assim, o único culpado que encontram são as personagens femininas. No seguimento das ideias expostas, desenvolvem um mecanismo de compensação do deficit de atenção, recorrendo ao materialismo. Lembremo-nos de Bateman, que culpa o universo feminino pelo seu estado psíquico desintegrado e desprovido da capacidade de amar. Para tal, entra abruptamente no mundo feminino, a fim de compensar um deficit de atenção, que o tornou marcadamente narcisista através do consumismo compulsivo.

Concluindo, o sonho americano desvaneceu e deu lugar a um pesadelo. Esta situação é clara ao longo de *American Psycho* e em outras obras, tais como no filme

---

<sup>157</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 360.

<sup>158</sup> Victoria Hamilton, *Ibid.*, p. 282.

*American Beauty*, de Sam Mendes. Neste filme, as personagens de Lester e da esposa personificam o materialismo, a ambição e a obsessão pelo sucesso, gerando uma descontinuidade emocional e sexual entre os dois. Ambos – filme e obra literária – sensibilizam o leitor para preocupações estéticas e morais, como atestam Howard Temperley e Malcolm Bradbury, “For many Americans, the promise of an American life has always been an economic one”<sup>159</sup>. Assim, estas obras, denunciam uma falsa beleza, atrás da qual residem impulsos primitivos e perversos, e sugerem que o universo feminino não é o motivo principal da perversão, pois esta é inata ao ser humano.

### **2.3. Caos na psique masculina em *Rose Madder***

Neste subcapítulo Norman Daniels, personagem masculina central de *Rose Madder*, é merecedor de destaque. A sua relevância deve-se ao facto de ser um psicopata, cuja vida é aparentemente imaculada e correta. Ironicamente, é um polícia, cuja função é a de proteger a sociedade do mal, mas, no conforto do lar torna a vida da esposa num inferno. Interessa compreender o porquê dessa vida dupla e de que modo a figura feminina contribui para o acentuar das suas psicoses, embora todos os seres humanos revelem um lado sombrio inato. Aliás, de acordo com Lisa Hopkins, uma das principais características do Gótico é a preocupação com a pluralidade de identidades combinada com outros elementos, nomeadamente de índole do mundo do fantástico. Assim, no contexto do Gótico, “its principal characteristics are a concern with the fragmented and often doubled nature of the self (...) and a concentration on the gloomy, the mysterious, and the ruined”<sup>160</sup>.

O tema da violência doméstica desempenha um papel vital na vida de Norman Daniels, desde o passado até ao presente. Esse tema constitui um arquétipo do processo criativo, segundo Jung, ao ativar a consciência do leitor para a relação entre estados psicóticos masculinos e a existência feminina pois “The creative process, so far as we are able to follow it all, consists in the unconscious activation of an archetypal image,

---

<sup>159</sup> Howard Temperley & Malcolm Bradbury, *Introduction to American Studies*, p. 307.

<sup>160</sup> Lisa Hopkins, *Screening the Gothic*, p. xi.

and in elaborating and shaping this image into the finished work”<sup>161</sup>. Portanto, esse tema serve para retratar a sociedade – uma vez que a Arte é uma imitação da Vida – para enquadrar o comportamento desviante de Norman.

Independentemente de se considerar a violência doméstica um arquétipo, esta assume-se como um dos motivos causadores do comportamento de Norman. Durante a infância e adolescência, esta personagem foi vítima de violência e assistiu aos maus tratos infligidos na mãe. Julga que as atitudes do progenitor se deviam a algo que a mãe fizera e culpa-a por o ter deixado à sua sorte com o pai. Logo, há uma consciência do passado muito forte e geradora de *dark moods*. Norman manifesta, assim, um caráter regressivo ao insistir em não seguir em frente e deixar para trás o passado. Faz questão de o reviver, de forma a descarregar as suas frustrações em Rose, a sua esposa, materializando o seu desejo de vingança pelos traumas reprimidos, como ilustra o seguinte excerto:

Fourteen years of that. A hundred and sixty-eight months of it, beginning with his yanking her by the hair and biting her shoulder for slamming a door on their wedding night. One miscarriage. One scratched lung. The horrible thing he'd done with the tennis racket. The old marks, on parts of her body her clothes covered. Bite-marks, for the most part. Norman loved to bite.<sup>162</sup>

Desta forma, a percepção disforme da figura feminina ganha importância para a compreensão da duplicidade de Norman, pois julga o universo feminino como um todo uniforme. Considera as personagens femininas não merecedoras do seu respeito, por serem lascivas, promíscuas e cobardes. Norman cresceu e desenvolveu uma necessidade de castigar as personagens do sexo feminino, o que nos remete para o pensamento de Linda Bayer-Berenbaum. Segundo esta autora, “idealized feminity, for example, is extremely common in the Gothic novel and is usually more functional as a backdrop for cruelty than as a convincing description of behavior”<sup>163</sup>. Do ponto de vista psicanalítico, o mundo feminino não está a salvo das ações exercidas pelo protagonista, pois o mal que se abate sobre as figuras femininas constitui um mecanismo de proteção para o protagonista. Neste sentido, nada é seguro e não existe “no safe place that isn't also a punishment: our ways of protecting ourselves from madness or passion are ways of

---

<sup>161</sup> Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*, p. 96.

<sup>162</sup> Stephen King, *Rose Madder*, pp. 17-18.

<sup>163</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 24.

punishing other people”<sup>164</sup>. Apesar de um psicopata desenvolver uma visão disforme do universo feminino, esta figura não é culpada das visões distanciadas que os psicopatas desenvolvem. O motivo de atuação de um psicopata não é a figura feminina, mas a distorção que se gera no modo como a percebe aliada a um caráter maléfico inerente. Assim, para os psicopatas, a ilusão da figura feminina é considerada um elemento acelerador de impulsos sexuais, violentos e homicidas, como sugere Philip L. Simpson: “In the Gothic, this dark, amoral figure stalks a usually female character through the narrative landscape in a metaphoric seduction”<sup>165</sup>. A percepção disforme da figura feminina, aliada a traumas e/ou repressões, torna o protagonista num psicopata sedento de vingança, cuja vítima será do sexo feminino. Não se consegue distanciar do passado e crê que todas as personagens são produzidas em série, escondendo-se um caráter diabólico sob a sua beleza. Neste seguimento, Freud acrescenta que “the accumulation of excitations bursts into the very fabric of the psyche, thus creating a hole and remaining there as a foreign body”<sup>166</sup>. A afirmação de Freud sublinha a dificuldade que o protagonista masculino apresenta em lidar com o sexo oposto, psicológica e sexualmente; não nos esqueçamos da obsessão de Norman por sexo fácil, o que se explica pelo facto da sua psique se encontrar moldada pela excitação sentida perante um corpo estranho. Encontra-se, então, subentendida uma crítica à sociedade e aos seus valores. A sociedade adjetiva-se como impura, devido à presença feminina ambígua, pois oculta um espírito maléfico sob uma beleza física. Esta ideia atesta que o mal é inato ao universo feminino e que esta figura apresenta uma tendência para explorar os piores caminhos, determinantes para a ocorrência de transgressão e respetiva necessidade de castigar e pelos estados psicológicos perturbados originados no homem, como nos sugere James Guimond, ao afirmar que “she [Diane Arbus] wanted to explore what she called evil, or – in her daughter’s words – forbidden subjects”<sup>167</sup>. O mal é inato ao ser humano e a figura feminina é o seu causador; isto, de acordo com a percepção falaciosa processada pela mente masculina.

Esta visão distorcida da figura feminina justifica a escolha profissional de Norman. Este psicopata crê ter a missão e o poder para eliminar o mal da sociedade, nomeadamente a prostituição. Posto isto, a fuga de Rose e o seu percurso evolutivo, na

---

<sup>164</sup> Adam Phillips, *Promises, Promises: Essays on Literature and Psychoanalysis*, p. 362.

<sup>165</sup> Philip L. Simpson, *Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, p. 29.

<sup>166</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, p. 102.

<sup>167</sup> James Guimond, *American Photography and the American Dream*, p. 210.

medida em que se torna mais forte e autónoma, acentua o comportamento psicótico do marido, levando-o a desenvolver uma dupla personalidade obsessiva e quase inumana:

The thing which had been standing behind the door and waiting for her wasn't human. Horns sprouted from the top of its head. Horns which appeared to be swollen with strange, timorous growths. It was –  
'Viva ze bool', a hollow voice said, and she realized it *was* a man, a man wearing a mask, but that didn't make her feel any better because she had a very good idea of who the man was.<sup>168</sup>

Após a fuga de Rose, houve um elemento que a ajudou a fortalecer, a ganhar consciência da sua beleza e de um lado mais forte e autónomo, que a própria desconhecia. Tal situação provoca uma luta acesa, em grande parte psicológica, com Norman. Em *The Oval Portrait*, existe, do mesmo modo, um elemento bastante importante: um retrato. Em qualquer uma das obras, o retrato representa uma figura feminina de forma bastante vívida, dado que “it was the portrait of a young girl just ripening into womanhood”<sup>169</sup>. A relação existente entre estas duas obras, no âmbito deste elemento cénico, prende-se com a convivência, em certa medida, confusa entre Arte e Vida. Enquanto no conto de Edgar Allan Poe o retrato se encontra associado à ideia de morte, visto subentender-se que a beleza feminina é uma sentença de morte para a figura feminina que a possui, na obra de Stephen King o retrato é sinónimo de vida, pois Rose ganha forças para lutar e sobreviver a Norman. Apesar do mesmo elemento ter um contributo distinto na sua relação com o mundo feminino, o impacto causado na psique masculina é o mesmo, ou seja, enfatizar as psicoses masculinas, visto as personagens masculinas entenderem erroneamente a realidade em que habitam, originando perturbações psicológicas.

Deste modo, as perturbações psicológicas estão associadas a repressões, cuja génese está ligada ao contexto ambiental vivido pelo protagonista no passado. As perturbações psíquicas advêm, portanto, do facto de se veicular a ideia de obrigatoriedade de um comportamento antisssexual, pois “the repression or sublimation of his essentially anti-social sexuality was deemed to be obligatory”<sup>170</sup>.

A imagética / ação de *Rose Madder* favorece o surgimento de energias psíquicas poderosas da ordem do subconsciente, como forma de atingir uma liberdade demoníaca

---

<sup>168</sup> Stephen King, *Rose Madder*, p. 474.

<sup>169</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 290.

<sup>170</sup> Victoria Hamilton, *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*, p. 15.

e selvagem, como atesta Maggie Kilgour: “the imagery supports psychoanalytical critics’ contention that the gothic reflects the return of the repressed, in which subconscious psychic energy bursts out from the restraints of the conscious ego”<sup>171</sup>. À luz desta citação, concluímos que o agente Norman Daniels desenvolve um comportamento bárbaro, o que se explica pela fuga de Rose da prisão doméstica e vivência oprimida que lhe havia criado, ao facto de esta personagem feminina se tornar, física e psicologicamente, independente e autosuficiente – fazendo com que Norman encare esta realidade como um ataque à sua masculinidade – e considera que a atitude de Rose se traduz numa perda de poder sobre a realidade. Tudo isto desenvolve e agrava psicoses, que se materializam em impulsos muito violentos e inclusivamente homicidas. Assim, as obras em estudo no presente subcapítulo, enquanto texto gótico, são entendidas como um processo criativo representante da incoerência mental do protagonista masculino e constituem um recurso de estilo, cuja finalidade é a de atingir determinados objetivos do autor. Embora Norman esteja ciente que tem de alcançar uma meta, nomeadamente encontrar e castigar Rose, age inconscientemente. O seu estado de inconsciência deixa transparecer uma psique desintegrada, ao atuar irracionalmente, no sentido de repor a ordem, ainda que por meio do caos. O seu comportamento espelha, então, alguma incoerência, na medida em que se verifica um desequilíbrio entre estados de consciência e inconsciência. Esta ambivalência, por seu lado, cria um estado de suspense e incerteza no leitor, permitindo o aprofundamento da relação entre estética e ética, favorecendo uma aproximação entre Arte e Vida. O prolongamento do suspense possibilita, ao leitor, admirar o sublime até chegar ao desfecho da ação física e psicológica. Como tal, conclui-se que “this dismemberment of the text seems often justified by narrative incoherence, which has been the subject of much critical complaint, and generally leads to the denigration of the form for its lack of aesthetic unity”<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of The Gothic Novel*, p. 3.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 5.

## 2.4. Scopophilia: a contemplação perversa de Norman Bates e Mark Lewis

Norman Bates e Mark Lewis são, também, assassinos no mundo da sétima arte. O primeiro é uma personagem do filme *Psycho* de Alfred Hitchcock e o segundo é o protagonista masculino no filme *Peeping Tom* de Michael Powell. Entre estes dois psicopatas existem alguns pontos de contacto, que serão explorados ao longo deste subcapítulo, designadamente a relação com os progenitores – causadora de repressões – e, conseqüentemente, o seu perfil em idade adulta, sendo que uma das suas características comuns mais interessantes é o voyeurismo. Associada a estas similitudes, encontra-se a relação entre sexualidade e violência.

Os protagonistas acima mencionados são figuras masculinas tímidas, reservadas e jovens, que revelam um lado mais perverso e macabro, em função dos seus impulsos homicidas. Para compreendermos a génese desses impulsos, temos de recuar no tempo até à infância de Bates e Lewis. Durante a infância dos mesmos, os seus progenitores desempenharam um papel crucial. No caso de Bates, a figura materna originou, em parte, o seu comportamento desviante e, no caso de Lewis, foi o pai quem alicerçou um comportamento obsessivo, recorrendo à imagem da figura maternal. Vejamos, então, as projeções das figuras femininas nas psicopatologias masculinas.

Durante a sua infância e adolescência, o proprietário do Bates Motel viveu uma relação bastante conturbada com a sua progenitora, figura autoritária e puritana, na medida em que não permitia que o filho desenvolvesse desejos e impulsos sexuais, pois cria que todas as mulheres eram impuras e conducentes a uma vida pecaminosa. Esta atitude doentia, em isolar o filho do mundo social e afetivo, levou à criação de repressões em Bates que, por sua vez, irromperam com a presença de uma figura feminina deslumbrante e determinada: Marion Crane. Esta figura não provoca Bates voluntariamente; a provocação é involuntária, visto apenas a sua presença e o aspeto físico e psicológico – personagem atraente, independente e decidida – desencadarem impulsos sexuais e homicidas, a fim de exteriorizar algo reprimido e obter prazer. Por isso, de acordo com a obra *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, verifica-se que “all human beings are involved in inner conflicts, for the unconscious contains much repressed material”<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, 42.

Na vida de Mark Lewis, a família desempenhou um papel vital. O seu progenitor era um cientista que se dedicava ao estudo do medo – queria saber o que desencadeava o medo nas pessoas e como estas reagiam, fazendo filmagens ou gravações – cuja cobaia principal era o filho. Uma das experiências mais terríficas que fez foi filmar a reação do pequeno e inocente Lewis no leito de morte da progenitora, de maneira a registar a sua reação ao medo. Tardamente, Lewis conecta-se ao mundo do cinema e da fotografia, face à influência do pai. Sente que deve continuar o seu trabalho e, para tal, assassina personagens femininas, de modo a lidar com o medo e ver como as suas vítimas reagem.

Assim, estamos a lidar com protagonistas masculinos psicologicamente disfuncionais, cujas perturbações têm a sua génese na família. Além destes psicopatas, também outros, já abordados – Francis Dolarhyde, Patrick Bateman e Norman Daniels – revelam propensão para impulsos violentos e assassinos, devido a repressões que têm a sua precedência na frieza e distanciamento dos elementos da família. O núcleo familiar, que se devia assumir como uma unidade estável, surge como um elemento catalizador de psicopatologias. Verifica-se o desvanecimento da ideia de família, enquanto garante de segurança e de transmissão de valores e padrões morais. Desta forma, Irvin Malin acrescenta que “because the family is usually considered as a stable unit, new American Gothic tries to destroy it – the assumption is the family cannot offer security, nothing can”<sup>174</sup>. Portanto, o núcleo familiar exerceu e continua a exercer forças psíquicas poderosas, que produzem um efeito considerável na psique dos psicopatas, e que se transferem do inconsciente para o mundo consciente, quando algo desperta essas energias psíquicas, como refere o psicanalista Sigmund Freud:

we have found – or rather, we have been compelled to assume – that there exist very powerful psychic processes or notions (...), all of which can have a considerable effect on the subject’s inner life, just like other notions, but which themselves remain unconscious even though their effects may in turn become conscious as notions.<sup>175</sup>

Logo, existe uma relação entre família e repressões. São as famílias que fomentam o desenvolvimento de repressões, que, por seu turno, permanecem alojadas no domínio do inconsciente. O paradigma do inconsciente reside no facto de ser dual.

---

<sup>174</sup> Irvin Malin, *New American Gothic*, p. 50.

<sup>175</sup> Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, p. 106.



Por um lado, há energias psíquicas latentes, mas possíveis de se tornarem conscientes; por outro lado, há forças reprimidas, que não são passíveis de se tornarem conscientes espontaneamente, pois tem de haver algo que as desencadeie. O primeiro caso é ilustrado com o exemplo do narcisismo; não nos esqueçamos que os psicopatas revelam tendência para a satisfação do ego – é latente, porque pode tornar-se consciente a qualquer momento, em função dos seus desejos e impulsos. O segundo caso exemplifica-se com a presença de uma visão distorcida do universo feminino, que desperta tudo o que os progenitores forçaram os filhos a reprimir. Desta forma, Norman Bates e Mark Lewis deixam transparecer um superego paradigmático. Este elemento da teoria psicanalítica de Freud concerne a inibição de impulsos contrários às regras interiorizadas pelos protagonistas e força-os a comportarem-se da maneira que considerem ser moralmente correta – ainda que para isso atuem irracionalmente – a fim de alcançarem uma suposta perfeição. Agem de acordo com a instrução moral turbulenta recebida dos progenitores, uma infância isenta de emoções positivas e excessivamente prolongada e um desenvolvimento fraco de impulsos e desejos sexuais saudáveis. Somados estes fatores, vamos ao encontro de Freud que, no âmbito do superego, afirma:

we can see that it is the result of two extremely important biological factors: the long duration of childhood period of helplessness and dependence in human beings, and the fact of their Oedipus complex, which we have of course attributed to the interruption of the libido development caused by the latency period, and hence to the diphasic onset of human sexual life.<sup>176</sup>

Em todo o caso, as vítimas nas quais se manifestam as repressões dos psicopatas são figuras femininas causadoras de alguma atração sexual, aliada a uma forte idealização. A presença de Marion deixa Norman extasiado, principalmente por uma personagem feminina entrar em sua casa – sem ser a mãe – e lhe despertar interesse. No entanto, reconhece que Marion representa o que a mãe o forçou a reprimir, daí Marion ter de ser eliminada para atender ao ‘pedido’ da mãe, mantendo a ordem na sua psique. Lewis vira-se, tal como Bates, para figuras femininas atraentes e idealizadas. Reparemos que as suas vítimas são mulheres jovens e esbeltas – possivelmente como a sua mãe o era. É evidente que Lewis procura sentir-se pleno, captando o terror espelhado no rosto das suas vítimas e eventualmente reviver o momento em que assistiu

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 125.

à morte da sua jovem mãe. Então, a figura feminina desencadeia a ação masculina; ou seja, faz com que as figuras masculinas revelem o seu lado mais violento e sombrio, contribuindo para a criação de heróis e vilões no cinema. Esta arte, ainda que artificial, retrata a vida fielmente, pois é na realidade que se inspira. Neste seguimento, Fred Botting opina que:

woman is again the subject (object) of a particular classic cinema which holds masquerade both as its representation subject-matter (the fetishised female body as a spectacle) and as the symptom of the artificial and reinscribed nature of the cinematic representation.<sup>177</sup>

Posto isto, Bates e Lewis tornaram-se personagens antissociais, apáticos, tímidos e com extrema dificuldade em lidar com o sexo oposto. Do mesmo modo, Egaeus, personagem do conto *Berenice* de Edgar Allan Poe, vive em regime de pacatez e solidão e Berenice surge bonita e enérgica, evidenciando uma polaridade entre masculino e feminino. Atentemos que as personagens femininas parecem encontrar-se sob forças opressoras, visto serem detentoras de uma beleza singular, cujo destino consiste em morrer. Por sua vez, a morte das mesmas resulta de forças psíquicas muito poderosas e ligadas a repressões, no contexto da desintegração psicológica masculina. Deste modo, interessa explicitar como se evidenciam os temas da violência e da sexualidade, no âmbito do Gótico. Segundo Lisa Hopkins, há uma tendência para a criação de uma estética de violência e poder, evidenciada através de polaridades, pois “Gothic tends to create polarities: extreme good is opposed to extreme evil, extreme innocence to extreme power, and very often extreme youth to extreme age”<sup>178</sup>. Esta tendência estética verifica-se em obras remotas, como *Dracula* de Bram Stoker. Nesta obra literária, é visível uma figura masculina velha e maléfica a perseguir uma jovem inocente. As personagens de Dolarhyde e Lewis também estabelecem relações de extremos com outras personagens, designadamente a sua avó e Helen, respetivamente.

No filme *Psycho*, a cena de abertura – em que Marion e Sam se encontram num clima de romance e seminus – é vital para desencadear violência ao longo do filme. A cena sugere o sexo entre um casal não casado, o que é dificilmente aceite para a maioria das mentes da década de 60 do século XX. Além do sexo casual, Marion roubou uma avultada quantia em dinheiro. Somadas estas ações, Marion terá de ser castigada pelo

---

<sup>177</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 120.

<sup>178</sup> Lisa Hopkins, *Screening the Gothic*, p. xii

seu mau comportamento, embora nos interesse mais entender de que modo Bates se relacionará com aquela personagem e porque será o seu carrasco. Considera-se senso comum que os seres humanos são os responsáveis pelo mal que se abate sobre si próprios e, também, que o mal é inerente ao ser humano, daí que Bagget and Drumin atestem que “evil gravitates toward the grotesque, disordered, incongruous, is not foreign to the nature of sin but inherent to it”<sup>179</sup>. Todas as ações, desviantes e perversas das personagens, são alvo de um castigo grotesco gerador de desordem nas suas psiques. Do mesmo modo que os impulsos sexuais eram castigados pela figura adulta, pois não correspondiam à norma instituída, Marion rompe com as convenções e, neste seguimento, terá de ser castigada. Assim, é passível de se estabelecer um elo entre castigo e o complexo de castração, uma vez que “Dreads derive from fantasied punishment (particularly castration) for forbidden wishes”<sup>180</sup>. Deste modo, Marion é vítima das suas ações. Norman Bates, por seu lado, é vítima da autoridade e puritanismo excessivos da mãe, de Marion – enquanto figura feminina erroneamente percebida, pois representa o oposto dos valores que a sua mãe lhe incutiu – e, por conseguinte, de si próprio – ao não conseguir controlar os seus impulsos, em função de um superego moldado pelo pudor da mãe. Em virtude da visão disforme da figura feminina, a partir do momento em que Marion chega ao motel, Norman logo se apercebe que Marion representa o inverso dos valores morais que lhe foram incutidos, conduzindo à derradeira cena de Marion no chuveiro. Este momento apresenta alguma ambiguidade, dado suscitar medo e desejo. Por um lado, causa medo nas espetadoras femininas, levando-as a pensar que são potenciais vítimas; por outro lado, gera excitação nos espetadores masculinos, devido ao erotismo subjacente. Como tal, Marion enquadra-se na denominação de “wrong woman”<sup>181</sup>, visto surgir sensual e glamorosa e terminar vulnerável e derrotada. O que nos leva a inferir que talvez Marion seja vítima de um destino pautado pelo conceito de “radical injustice”<sup>182</sup>, dado o seu castigo – a morte – ser muito pesado. Efetivamente, Marion, poderia ter tido um fim menos trágico. Não obstante, na mente de Norman foi o castigo adequado, pois julga que Marion despertou o que estava reprimido na sua psique e, como tal, teve de acionar um mecanismo de defesa para combater o que Marion idealmente representava, embora a sua interpretação

---

<sup>179</sup> David Bagget & William A. Drumin, *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 61.

<sup>180</sup> Stephen A. Mitchell, *Hope and Dread in Psychoanalysis*, p. 15.

<sup>181</sup> Laurent Bouzereau, *Hitchcock Piece by Piece*, p. 63.

<sup>182</sup> David Bagget & William A. Drumin, *Ibid.*, p. 54.

daquela personagem fosse falaciosa. Posto isto, Norman acredita que sempre que alguém – particularmente uma figura feminina – infringe um código de comportamento terá de sofrer uma punição, desencadeando um caráter altamente destrutivo, como corrobora Robert I. Simon: “punishment is instantaneous, even though the person may be unaware of it, because at the moment of the infraction, destructive character traits are reinforced that further ensnare one in a troubled destiny”<sup>183</sup>.

À semelhança do respetivo filme de Hitchcock, *Peeping Tom* transparece alguma violência, embora “while it is true that violence in both films is quite explicit, the shower murder in *Psycho* is as notable for what it does not show as for what it does, and the violence of *Peeping Tom* is more a violence of situation than of visceral detail”<sup>184</sup>, de acordo com Adrew Tudor. No filme de Hitchcock, a violência atinge o seu expoente máximo na célebre cena do chuveiro. Todavia, não nos podemos esquecer dos restantes impulsos violentos de Norman: por exemplo, quando se exalta verbalmente. São estas atitudes visíveis e não visíveis que constituem marcas de violência. Já no filme de Powell, a violência surge ocasionalmente, uma vez que Mark não se demarca como uma personagem frequentemente violenta. Em *Peeping Tom*, a violência resulta do momento anterior à morte das vítimas, designadamente quando veem o seu reflexo distorcido instantes antes de morrerem. Denota-se, neste contexto, uma oposição entre os conceitos de Eros e Tanatos, na medida em que a beleza feminina é conjugada com a morte e a reação de medo, que daí advém, acentua a violência do momento e a sua beleza, na perspetiva de Mark. Explicitado de que modo é visível a violência nas ações de Bates e Lewis, é pertinente debruçarmo-nos sobre a questão da sexualidade, enquanto móbil do voyeurismo. A atitude voyeurista tem como objetivo uma “erotic gratification or general satisfaction”<sup>185</sup>. São os impulsos e os desejos sexuais que manifestam propensão para o voyeurismo – também denominado de scopophilia – no psicopata. O desejo mórbido de ‘olhar’ nasce de uma sexualidade reprimida e ausente na vida do protagonista e da apropriação da imagem feminina, como se verifica no seguinte pensamento de Poe:

By slow degrees our sickness and dizziness and horror become merged in a cloud of unnamable feeling. By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in

---

<sup>183</sup> Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, p. 289.

<sup>184</sup> Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: a cultural history of the horror movie*, p. 192.

<sup>185</sup> Ron Langevin, *Sexual Strands: Understanding and Treating Sexual Anomalies in Men*, p.381.

the Arabian Nights. (...) It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height.<sup>186</sup>

O desejo de perseguir visualmente alguém é, falando metaforicamente, uma nuvem que se vai formando e adensando. Enquanto se dá o processo de formação e adensamento dessa nuvem, o protagonista experiencia sensações de satisfação motivadas pela consciência de estar a experienciar momentos intensos. A intensidade provém de espiar alguém em comportamentos íntimos, embora o que interessa a estes protagonistas seja a atividade que essa mesma figura se encontra a desempenhar num certo momento. Bates interessa-se mais por aquilo que vê Marion fazer: despir-se e preparar-se para tomar um duche. Do mesmo modo, Lewis concentra a sua atenção na reação e expressão de medo causada nos outros, pois está “just completing a documentary”<sup>187</sup>.

Neste contexto, consideremos o voyeurismo em duas perspetivas. Numa primeira perspetiva, verifica-se a sua existência no filme, como já foi mencionado a propósito de Bates e Lewis, sendo que este último é fotógrafo de imagens eróticas. Numa segunda perspetiva, existe um voyeurismo omnisciente, na medida em que afeta o espetador. Este, também, é voyeur, o que nos leva a concluir que todos os seres humanos são voyeurs; todos gostam de observar e contemplar os momentos íntimos de outrem. Entendemos, pois, que no cerne do voyeurismo se encontra a génese do desejo sexual aliada à proibição do mesmo – podendo-se falar em castração moral – e ao complexo de Édipo, determinantes para a maturação sexual. Cada vez que um destes psicopatas espia uma figura feminina, atinge um estado de plenitude, devido à perceção distorcida dessa mesma figura. No caso de Mark, a plenitude é atingida ao gerar medo nas figuras femininas idealizadas, de maneira a captar estados de terror.

Portanto, a perversão é inata a Norman Bates e a Mark Lewis através de uma conduta violenta e de uma sexualidade reprimida, originando o desejo de espiar alguém em momentos de grande intimidade: o voyeurismo ou scopophilia, na medida em que “The eyes are the major instrument of our experiences and voyeurism is the gateway to many anomalies”<sup>188</sup>. O processo de desenvolvimento sexual encontra-se parcialmente desenvolvido – originando impulsos e desejos sexuais reprimidos – conduzindo a um estado psicológico fragmentado e estagnado. Assim, está implícita uma certa

---

<sup>186</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 282.

<sup>187</sup> Michael Powell, *Peeping Tom*, 1959.

<sup>188</sup> Ron Langevin, *Ibid.*, p. 382.

domesticidade perversa. Atentemos que os dois psicopatas, em estudo neste subcapítulo, vivem nas casas onde os seus progenitores deram origem às suas repressões, mantendo os espaços físicos intactos. Norman conserva a decoração inalterada e mantém animais embalsamados, favorecendo a ideia de estagnação e conservação da psique humana sem perspectivas de evolução; Mark habita na casa do pai e os livros relacionados com o estudo do progenitor sobre o medo ocupam um lugar de destaque, sugerindo a presença psíquica da figura paternal. A ideia de domesticidade perversa, sinónimo de psique perversa e desviante, remete-nos para a teoria psicanalítica de Freud, que se divide em ‘id’, ‘ego’, e ‘superego’. O ‘id’ é uma fonte de energia psíquica e é formado por instintos e desejos inconscientes, desconhecendo qualquer noção de ética ou moral na busca pelo prazer. O ‘ego’ é o elemento que introduz a razão; neste, a satisfação dos instintos é retardada até que a realidade permita a sua satisfação com o máximo de prazer e o mínimo de consequências negativas. O ‘superego’ assume-se como o elemento moral da mente humana e é o representante dos valores da sociedade, cujos objetivos são a inibição de impulsos contrários às regras, o seguimento de um comportamento moral e a busca pela perfeição. Também a psique de Bates se pode dividir em três níveis. O ‘id’ corresponde à cave, onde mantém o corpo da progenitora. Aqui, o seu estado psicológico é primitivo, visto contemplar a presença da mãe na casa e devido à decoração intacta. O ‘ego’ liga-se ao piso principal, onde leva uma vida normal regida pelo uso da razão, no sentido de obter prazer – quando bebe ou lê – e passar despercebido para o exterior. O ‘superego’ relaciona-se com o piso superior – janela do quarto onde se vê uma figura, que se julga ser a mãe de Bates – uma vez que é lá que se desenvolve a personalidade múltipla de Bates; o surgimento de duplos deve-se ao desejo de alcançar a perfeição. Sempre que Norman é confrontado com impulsos contrários aos que foram veiculados pela mãe, esta ‘surge’ no intuito de o forçar a comportar-se de acordo com os padrões morais inculcados e, como tal, atingir um estado de perfeição. Também, Mark se enquadra na teoria psicanalítica de Freud. Enquanto o seu ‘id’ estabelece um paralelismo com a sua sala de vídeo, na medida em que este espaço é uma extensão do trabalho da figura paternal e presença da mesma, o seu ‘ego’ revela-se no estúdio de filmagens – e no quarto onde faz fotografias eróticas – pois, aqui, Mark vive normalmente, fazendo o que mais gosta e com o mínimo de consequências, saindo incólume. Posto isto, a perversão que a casa manifesta reflete a

psique perturbada e fragmentada de estas personagens, originando comportamentos psicopatológicos, em virtude de uma mente reprimida. Assim, Freud conclui que:

All perceptions that come from without (sense perceptions) and from within – what we call ‘sensations’ and ‘feelings’ – are Cs from the very first. (...) These processes that occur somewhere in the depths of the apparatus as displacements of psychic energies on its path to becoming action.<sup>189</sup>

Segundo o criador da Psicanálise, todas as percepções que o protagonista tem do mundo exterior são conscientes, pois são captadas através das sensações e dos sentimentos. Assim, o processamento das percepções do mundo envolvente e do mundo psíquico gera uma resposta traduzida num impulso automático, que é desencadeado toda a vez que o personagem é confrontado com uma determinada situação. Assim, desenvolve-se um mecanismo de defesa através de um impulso automático e inconsciente, daí que estes protagonistas busquem prazer e paralelamente a sua psique fique alterada, ao perceberem que estão a ir na direção inversa dos valores veiculados na infância, originando uma resposta violenta, a fim de repor a ordem.

## **2.5. ‘Garmonbozia’ em *Twin Peaks: Fire Walk With Me***

O termo ‘garmonbozia’ é sugerido pelo filme de David Lynch – *Twin Peaks: Fire Walk With Me* – cujo significado remete para a ideia de dor e sofrimento. Neste último subcapítulo, será importante abordar o percurso sinuoso e desgastante da personagem Laura Palmer e de que forma se projeta na figura masculina do pai.

Cinema and other modern forms of spectacle continue the ‘spectralizing habit’ explored throughout the Gothic literature in the sense that it remakes the world itself in spectral form and so necessarily intensifies the disorientation caused by the diminishing presence of tangible boundaries.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, p. 110.

<sup>190</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 129.

Segundo Fred Botting, a sétima arte é uma extensão da literatura gótica, ao assumir-se como uma reconfiguração do mundo através de espetros. A reconfiguração espectral intensifica a desorientação das personagens, devido à diminuição de limites tangíveis. A um dado momento as personagens têm dificuldade em distinguir o real do irreal, motivando alguma desorientação e desconforto psicológico. Assim, os temas abordados em *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, embora sejam temas recorrentes do mundo real, são explorados para que as personagens fiquem confusas, ao ponto de não saberem se algo é real ou uma alucinação.

Deste modo, ao longo do filme, surgem temas no contexto emocional e psicológico, como a solidão, a vergonha, a culpa, a confusão e a devastação. Estes representam os estados psicológicos vividos por Laura Palmer, vítima de incesto e abuso sexual. A questão do abuso sexual pressupõe alguma dualidade, na medida em que esse abuso existe, de facto, na realidade, mas apresenta um carácter psicológico, devido aos sonhos de Laura e às visitas noturnas que recebe. Então, coloca-se a questão da génese do incesto e abuso sexual em Laura. Os motivos são facilmente perceptíveis, após visionarmos o filme. A respetiva personagem surge como uma menina bonita da localidade onde vive e é agraciada por todos. Todavia, oculta um lado sombrio, pautado pelo alcoolismo, consumo de drogas, promiscuidade e prostituição. Nesta faceta, Laura usa a promiscuidade e o sexo como moeda de troca para drogas e dinheiro. O seu comportamento autodestrutivo resulta de uma família incapaz de proporcionar relações afetivas e emocionais saudáveis, levando Laura, por vezes, a julgar que talvez a culpada dos abusos sexuais de que é vítima seja a própria, pois reconhece que é uma desilusão para a família e para si mesma. Esta ideia, por seu lado, leva-nos para o pensamento de Andrew Smith, que confere insegurança ao espaço físico, devido às tensões sexuais e familiares que lá se vivem. Neste local geram-se repressões sexuais, que se encontram ligadas a estados de ansiedade e a um complexo de Édipo falhado. Assim, os conceitos de *heimlich* e *uncanny* apresentam uma polaridade interessante. O *heimlich* implica o mundo conhecido e familiar; o *uncanny* subentende um universo desconhecido e repleto de forças poderosas, evocativo de sentimentos de medo e horror. No contexto de Laura Palmer, compreendemos que o seu *heimlich* apresenta um lado bastante *uncanny*, visto o mal provir do mundo familiar. Assim, a linha entre o Gótico e a Psicanálise é algo ténue, uma vez que em *Gothic Literature*, neste sentido, se destaca que:



the home, or the *heimlich*, is for Freud the place where Oedipal desires and anxieties are generated, so that the home is not, because of the sexualized family tensions which inhere in the Oedipus complex, such a place after all. Indeed the home considered in this way is the place which generates repression and becomes uncanny because it involves incestuous sexual feelings that evoke fear, dread, and horror.<sup>191</sup>

Por isto, Laura conclui que o mundo não tem anjos da guarda e ninguém tem salvação possível; todos estão destinados a um fim trágico. Por isso, quando Donna a questiona se “If you fall in outer space, do you think you’d slow down after a while, or go faster and faster?”<sup>192</sup>, Laura responde que deslocar-se-ia o mais depressa possível, simbolizando, ainda que metaforicamente, a sua vida frenética e povoada por excessos. A intensidade da sua vivência, deixada transparecer na sua resposta, justifica-se pela necessidade de viver um comportamento compensatório. Laura procura compensar as suas vivências repressivas numa atmosfera alternativa. Assim, o que é estabelecido pela sociedade como *heimlich* constitui o *unheimlich* de Laura; e o que a sociedade institui como desconhecido é o mundo que esta personagem melhor domina.

O comportamento desviante de Laura, aliado a uma ilusão da figura feminina, produz uma desintegração psíquica em Leland Palmer, o seu pai. Leland, por seu lado, luta com um intenso tormento interior, devido às ações que protagoniza e que geram culpa, confusão e devastação. Esta personagem masculina lida com monstros interiores que, por sua vez, se refletem em ações agressivas. A este respeito, Lacan observa:

Ainsi la tension agressive intégrant la pulsion frustrée change fois que le défaut d’adéquation de l’«autre» fait avorter l’identification résolutive, elle détermine par là un type d’objet qui devient criminogène dans la suspension de la dialectique du moi.<sup>193</sup>

De acordo com Lacan, a agressividade resulta da desilusão causada por outrem, levando à erupção de sentimentos negativos, que rompem as barreiras éticas e morais. A existência de fatores reacionais – nomeadamente o conhecimento que Leland tem da vida paralela da filha – origina um forte sentimento de desilusão, levando-o a julgar que a sua filha é um ser comum e vulgar. A idealização da mesma caiu por terra e, assim, Laura ficou em pé de igualdade com as outras raparigas, na perspetiva de Leland. Como

---

<sup>191</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 13.

<sup>192</sup> David Lynch, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992.

<sup>193</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 141.

tal, inicia-se um ciclo de relações incestuosas e de abuso sexual perpetradas por Leland, que contém, no seguimento da tradição gótica, um duplo. Por um lado, é socialmente respeitado; por outro lado, revela uma faceta perversa e devassa. Leland é, assim, um Dr. Jekyll contemporâneo, devido à analogia comportamental e psíquica entre o primeiro e o segundo. Tal como Jekyll, Leland revela uma personalidade amigável e simultaneamente um conflito intenso interior, que se encontra na origem da libertação dos seus demónios. Nesta analogia, à semelhança da personagem de Dr Jekyll, Leland “releases civilisation's debased double, the beast contained by generations of breeding and socialization”<sup>194</sup>.

Assim, a consciência de uma idealização fracassada da figura feminina, o comportamento desviante dessa figura e a psique perturbada e desprovida de valores morais da figura feminina, permitem-nos inferir a existência de realidades psicológicas diversas e paralelas, pois “I learned that just beneath the surface there's another world, and still different worlds as you dig deeper”<sup>195</sup>, de acordo com Chris Rodley. As personagens de Laura e Leland convivem com monstros interiores numa luta permanente e a exteriorização dos seus monstros leva a que as ações de Laura sejam punidas, violenta e obsessivamente por Leland. Em todo o caso, as duas personagens experienciam vivências duplas, designadamente vivências na ordem do real e na ordem do psicológico.

Por conseguinte, a atitude agressiva de Leland resulta de uma psique confusa e atormentada, que implica a repressão de representações mentais dos seus desejos. Na base do seu tormento psíquico encontram-se repressões, que o próprio insiste em continuar a negar. Além de Leland, o público tem acesso aos seus desejos suprimidos no mundo do inconsciente e ao agente supressor, o que nos leva a concluir que “we dwell on the evil in mankind with greater emphasis only because others deny it”<sup>196</sup>, de acordo com Freud. As figuras femininas por si idealizadas são intocáveis, do ponto de vista sexual. A esposa jamais o desiludiu, preservando a idealização que Leland tinha de si e, como tal, torna-se numa figura com a qual Leland cria um distanciamento sexual, privilegiando uma convivência aparentemente saudável. Todas as figuras femininas que o desiludem, como Teresa Banks e Laura Palmer, facilitam e favorecem uma aproximação sexual. Entendemos, então, que o sexo deve ser reprimido, perante figuras

---

<sup>194</sup> Andrew Smith & Jeff Wallace, *Gothic Modernisms*, p. 189.

<sup>195</sup> Chris Rodley, *Lynch on Lynch*, p. 8.

<sup>196</sup> Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, p. 120.

dotadas de padrões morais e éticos, e as figuras reveladoras de ausência dos mesmos são alvos fáceis de exteriorização de repressões sexuais. Por sua vez, em Laura, a repressão não é de índole sexual, antes psicológica, visto reprimir a relação de abuso e incesto de que é vítima, o que, em parte, leva ao seu colapso. Assim, segundo Mark Allyn Stewart, “Laura collapses under the weight of her secrets. Because she kept them instead of telling them, they bring about her death”<sup>197</sup>.

Concluimos, então, que Leland manifesta estados psicológicos perturbados e perversos, cuja gênese se deve à idealização da figura feminina – estando esta isenta de culpa – e que se revela uma desilusão. O reconhecimento dos motivos, que levaram à criação de um intenso tormento interior, acentua o seu lado mais sombrio e os seus impulsos agressivos. Desta forma, somos confrontados com a premissa gótica de reconhecimento das causas que originaram um desmoronamento psíquico; logo, “Gothic, then, would mark a recognition of the post-traumatic ruin of motive”<sup>198</sup>.

Curiosamente, Leland não é um psicopata isolado. É possível estabelecer associações com os psicopatas nas obras estudadas, visto todos apresentarem uma psique obsessiva, perturbada e fragmentada, face à idealização de figuras femininas.

Tal como Patrick Bateman, no filme *American Psycho*, revela tendência para afirmar a sua masculinidade através de prostitutas, Leland fá-lo do mesmo modo. Fazem-no para satisfazer as suas necessidades sexuais perversas, devido a uma desilusão na forma como a figura feminina é idealizada e se projeta nas suas mentes. Desta forma, constatamos a existência de um estado de ansiedade para contactar com o universo da sexualidade, devido a repressões geradoras de um sentimento de exclusão. Assim, “It seems to me that the *urgent wish* to know about sexuality and about one's own origins may be instigated by oedipal feelings of exclusion and possessiveness, but that the *violent enactment* of these wishes may be precipitated by deception”<sup>199</sup>. Deste modo, verifica-se a existência de espaços propícios ao desenrolar e acentuar de estados psicológicos perturbados. Enquanto em *Peeping Tom* Mark tem uma sala de vídeo e em *Psycho* Norman usa o motel para se isolar do mundo e se autossatisfazer, em *Twin Peaks* existe, neste propósito, um espaço para essa finalidade: a Roadhouse; espaço elucidativo de acesso a sexo fácil e onde todos aqueles que o frequentam vivem em regime de duplicidade. Particularizando, podemos considerar o quarto de Laura um

---

<sup>197</sup> Mark Allyn Stewart, *David Lynch Decoded*, p. 55.

<sup>198</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 14.

<sup>199</sup> Victoria Hamilton, *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*, p. 231.

espaço onde o pai assume um certa ambiguidade psicológica: Leland / Bob. Deste modo, enquanto, para as figuras masculinas, estes locais são lugares de libertação psicológica, não se pode dizer o mesmo para as figuras femininas, pois, para estas, alguns locais – como a casa – adquirem um caráter prisional, tanto psicológico como físico, sendo possível concluir que “by cloaking familiar images of domesticity in gothic forms, it enables us to see that the home is a prison, in which the helpless female is at the mercy of ominous patriarchal authorities”<sup>200</sup>. Apesar de Maggie Kilgour destacar somente a autoridade masculina em relação ao universo feminino, observamos que a autoridade dos protagonistas masculinos constitui um meio de afirmação do seu poder e da sua sexualidade, evidenciando a relação entre perseguidor e vítima, que é como quem diz masculino e feminino, na senda da tradição gótica.

---

<sup>200</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 9.

### 3 – Psicopatologia e Violência na Arte

Ao longo do século XX surgiram vários artistas com um interesse comum pelos traços psicológicos humanos, como por exemplo Willem De Kooning (1904 – 1997), Jackson Pollock (1912 – 1954), Nan Goldin (1953) e Cindy Sherman (1954). As suas obras sempre revelaram uma preocupação com o terror e a insegurança da existência humana, que adquirem forma por meio de um intenso discurso imagético.

São imagens que fazem a ligação entre o Gótico e a Arte Contemporânea. O Gótico é sinónimo de declínio físico e de processos de representação do terror, tal como atesta Linda Bayer-Berenbaum: “and soon any ruins – the process of decay itself – became associated with the Gothic and wild landscapes and other mixtures of sublimity and terror”<sup>201</sup>. Por sua vez, a Arte Contemporânea liga-se às implicações psicológicas do Gótico, pois esta apela a uma maior consciencialização do ‘eu’ de cada um, sensibilizando que esse ‘eu’ é múltiplo, devido às vertentes social, cultural, racial e sexual. Assim, a unir estes dois conceitos encontra-se o princípio do contraste, que provoca um alargamento dos processos de representação da realidade através da Arte, pois “besides contrasting extremes, twisted convolutions in Gothic settings also extend the conception of reality”<sup>202</sup>.

Na sequência da diversidade do ‘eu’, não nos podemos esquecer do florescimento de um clima de tensão entre as regras instituídas pela sociedade vigente e as contraculturas, cujo fim era concretizar uma revolução de comportamentos e mentalidades. Assim, as produções artísticas destes artistas possuem um carácter pós-modernista, no qual o florescimento de subculturas surge com o intuito de redescobrir o ‘eu’, recorrendo à imagética metafórica do corpo humano, para revelar a fragmentação da psique humana e do mundo externo.

---

<sup>201</sup> Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination*, p. 19.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 24.

### 3.1. Willem De Kooning: representações femininas disformes

Os trabalhos de Willem De Kooning caracterizam-se pelo uso da técnica de *action painting*, iniciada por Jackson Pollock, realçando uma prática de pintura enérgica e violenta. O seu interesse pela perturbação da psique humana é acentuado através da representação grotesca de figuras femininas ambíguas em algumas das suas obras.

A ambiguidade é provocada por imagens do corpo humano, que surge desmembrado e distorcido, destacando-se a ideia de fragmentação. Esta ideia, aponta para uma multiplicidade de significados e de interpretações, sempre com o intuito de produzir impacto psicológico no espetador. Assim, está implícito o conceito de sublime, visto haver a possibilidade do espetador experienciar sensações de terror, de espanto e de criar uma ruptura com a estética de decoro, como sugere Robert Rosenblum: “the Sublime provided a flexible semantic container for the murky new Romantic experiences of awe, terror, boundlessness, and divinity that began to rupture the decorous confines of earlier aesthetic systems”<sup>203</sup>. Deste modo, torna-se óbvio o aparecimento de estados psicológicos antitéticos, onde tanto coexistem sentimentos de ódio e paixão, como dilemas psicológicos, como comprova a seguinte imagem:



Willem de Kooning, *Woman*, 1950.

---

<sup>203</sup> Robert Rosenblum, *On Modern American Art: Selected Essays*, p.72.

Em *Woman*, de De Kooning, está presente uma figura feminina retratada de forma bastante disforme e abstrata. Como resultado das pinceladas deste trabalho, fruto da sua energia e tensão, o artista realça dois elementos: os olhos e os seios. Este facto explica-se por “women's sexuality is less hidden and proscribed than it was”<sup>204</sup>; por outras palavras, a figura feminina deixou de ser exclusivamente associada ao ato reprodutor. Os elementos corporais ilustrados conferem uma visão objetificada do mundo feminino, enquanto fonte de prazer sexual.

Embora a representação das figuras femininas seja feita de forma disforme e fragmentada, não impede que esteja implícita violência na sexualidade. O feminino é associado a uma sexualidade irresistível, da qual a mente masculina não consegue desviar a sua atenção. O recurso a formas geométricas no processo de representação feminina destaca uma sexualidade disforme, devido à irregularidade e incoerência das formas geométricas. A representação assimétrica e disfuncional do corpo humano remete-nos para a estética do Gótico, levando David Punter a afirmar que “Gothic enacts as an introjection of the destruction of the body...”<sup>205</sup>. A figura feminina é, portanto, objeto de uma visão violenta, que a desconstrói por meio de um processo de fragmentação, por conseguinte, criador de formas disformes e grotescas, traduzindo a inquietação e perturbação do olhar masculino, face a uma sexualidade feminina temível e aterradora. Nesta linha, Robert Rosenblum tece as seguintes considerações sobre De Kooning:

Like Picassos's, de Kooning's female figures evoke a dense layering of art-historical associations that almost create a complete ancestral table for every image. Thus, in de Kooning's women one senses not only the mythic range of archaic fertility goddesses and Venuses but a more modern Western pictorial tradition of virtuoso swiftness in figure painting.<sup>206</sup>

A figura feminina apresenta uma certa dualidade, de acordo com a citação acima transcrita. O universo feminino é percecionado como um objeto sexual e reprodutor, estando subentendida uma associação à sexualidade, enquanto fonte de prazer; porém é, também, entendido como detentor de virtudes. Logo, existe uma multiplicidade de interpretações, segundo o contexto histórico e social em que a figura masculina se

---

<sup>204</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p. 131.

<sup>205</sup> David Punter, *Gothic Pathologies*, p. 17.

<sup>206</sup> Robert Rosenblum, *Ibid.*, p. 88.

encontra. A forma como a figura feminina é captada permite uma correspondência com o universo dos psicopatas selecionados. Para tal, atentemos na seguinte imagem de Willem De Kooning:



Willem De Kooning, *Two Women in the Country*, 1954.

O quadro de De Kooning, *Two Women in the Country*, é revelador de duas figuras femininas em poses sensuais e eróticas. A carga sexual adquire um caráter disforme, dado o pintor privilegiar o uso de figuras geométricas e traços evidenciadores de alguma agressividade. O elemento que liga a arte de De Kooning e as figuras masculinas psicóticas tem a ver com a idealização da figura feminina. Apesar de o respetivo quadro sugerir uma conotação sexual, não o faz de forma apelativa, devido ao retrato de figuras horrendas. O horror denotado é paralelo à idealização da figura feminina, por parte dos psicopatas. Estes praticam uma sexualidade anormal e violenta, que se justifica pelo facto de terem sido forçados a reprimir os seus desejos sexuais no passado, pois “through repression the unconscious is created”<sup>207</sup>. Não obstante, este quadro não contém somente uma figura feminina, mas duas, evidenciando a forma como os psicopatas entendem o universo feminino. Julgam que todas as mulheres são pecaminosas e isentas de padrões morais, daí que sintam a necessidade de afirmar a sua masculinidade através de impulsos violentos, devido à incapacidade de criarem laços afetivos e emocionais. Bates, Dolarhyde, Bateman e Daniels fazem-no

---

<sup>207</sup> Roger Horrocks, *Ibid.*, 49.



automaticamente. Durante muito tempo, estas personagens viram-se privadas de impulsos sexuais, pelo que para os satisfazerem implica alguma dose de violência, cuja finalidade é, também, exercer o seu poder e a sua afirmação perante a realidade externa.

Devido aos pensamentos sobre o trabalho de Willem De Kooning, no qual a figura feminina surge de forma desconcertante, surgiram algumas críticas de movimentos feministas defensores dos direitos da mulher. Por ventura, é possível que, à primeira vista, o público julge que De Kooning está a ridicularizar a figura feminina. Porém, essa é uma ideia falaciosa. Em *Theories of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*, concluímos que a intenção de De Kooning era apenas representar o universo feminino de diferentes idades, privilegiando cores e formas geométricas, eliminando uma composição estética estática. Ao conferir este nível de originalidade artística às suas obras, inferimos que:

The women had to do with the female painted through all the ages, all those idols, and maybe I was stuck to a certain extent; I couldn't go on. It did one thing for me: it eliminated composition, arrangement, relationships, light - all this silly talk about line, color and form.<sup>208</sup>

Logo, em vez de utilizar formas clássicas, De Kooning optou pelo recurso a figuras geométricas, conferindo-lhes bastante disformidade. A opção deste artista não vai contra os direitos das mulheres, ao invés do que se poderia pensar. Antes, produz criações artísticas com um tom cómico. Então, se as figuras representadas têm boca, nariz e olhos, porque não colocar esses elementos desordenados, refletindo a desintegração da psique humana através de um tom humorístico? No entanto, é vital não confundir humor com sátira. Deste modo, há uma aproximação com o Grotesco, na medida em que se conectam ideias opostas, designadamente o terror e o humor, o feio e o belo. Assim, De Kooning, ao contemplar as suas criações, atesta que “I look at them now and they seem vociferous and ferocious. I think it had to do with the idea of the idol, the oracle, and above all the hilariousness of it”<sup>209</sup>.

As psicopatologias masculinas retratadas pela ficção gótica americana contemporânea e as representações femininas, na medida em que cada figura feminina se pode assumir como um retrato estereotipado de figuras femininas, são associadas a traumas e repressões. Nesta linha de pensamento, as figuras masculinas apresentam

---

<sup>208</sup> Kristine Stiles & Peter Selz, *Theories of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*, p.197.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.198.

estados psíquicos perturbados que, por sua vez, transgridem as barreiras psicológicas e ganham forma física. É no universo feminino que as personagens masculinas descarregam os seus estados psicológicos, plenos de energias negativas, como modo de reafirmar a sua masculinidade ligada ao complexo edipiano. Assim, a afirmação da mesma procura evitar sentimentos de “Loss, prohibition, threats of violence, rivalry – these are the language of Oedipal triangles”<sup>210</sup>.



Willem De Kooning, *Woman V*, 1952-53.

Novamente, somos confrontados com outra representação artística da figura feminina através da distorção. A disformidade, presente nas imagens deste artista, confere um caráter feio, hediondo e grotesco à figura feminina. Neste pensamento, toda a Arte Contemporânea é grotesca, pois busca o horrendo e apresenta-o ao seu público, colocando em causa a ordem estabelecida, o que obriga a uma reconfiguração do modo como entendemos a realidade. Assim, William Van O'Connor conclui que o Grotesco nos confronta com o seguinte pensamento:

(...) the antipoetic and the ugly and presents them, when viewed out of the side of the eye, as the closest we can come to the sublime. The grotesque affronts our sense of established order and satisfies, or partly satisfies, our need for at least a tentative, a more flexible ordering.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p. 120.

<sup>211</sup> William Van O'Connor, *An American Genre and Other Essays*, p. 19.

Esta característica justifica-se pela ligação a uma mente psicótica altamente perturbada pelo feminino. Entende-se que as psicopatologias masculinas implicam uma figura feminina, sendo que esta desencadeia traumas e repressões, acentuando-os involuntariamente. A perturbação psicológica que os indivíduos masculinos manifestam, por uma figura feminina idealizada, materializa-se em impulsos violentos e agressivos. Os retratos disformes constituem representações imagéticas de como a figura feminina é percebida pela inquietação e ansiedade da mente masculina.

Nas entrelinhas das obras de De Kooning, percebe-se que a união existente entre masculino e feminino é uma relação demoníaca de predador / presa, de tal forma que é difícil haver uma ordem social e psicológica. O único meio para haver harmonia, pelo menos na psique masculina, é perseguindo figuras femininas, que se assumem como estereótipos femininos, que já passaram pelas suas vidas. Assim, as figuras femininas vivem um autêntico pesadelo gótico, enquanto presas e motivadoras de tais comportamentos, ainda que inconsciente e involuntariamente. Posto isto, segundo Maggie Kilgour, verifica-se que “The gothic is thus a nightmare vision of a modern world made-up of detached individuals, which has dissolved into predatory and demonic relations which cannot be reconciled into a healthy social order”<sup>212</sup>.

### **3.2. Jackson Pollock e a violência dos impulsos artísticos**

Jackson Pollock, ou Jack the Dripper, torna-se uma figura relevante por ter sido um dos pioneiros da Arte Contemporânea a exprimir-se de forma originalmente violenta, que ritualizava a sua descida aos subterrâneos do subconsciente. Iniciou o seu percurso criativo no Expressionismo Abstrato, preparando o caminho para os artistas que haviam de surgir posteriormente.

Os seus trabalhos expandem-se para lá das fronteiras da tela, pois são resultantes de estados de inconsciência e de liberdade psicológica – análogos a estados psicóticos. Prevalece a ideia de desintegração e descontinuidade do que é uno e uniforme. Com isto, pretende-se passar uma mensagem ao espetador, alertando-o para a experiência da

---

<sup>212</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 12.

obra de arte, em vez do seu reconhecimento. O mais importante reside em experienciar uma obra, em detrimento de reconhecer símbolos codificados. É por isso que “Pollock believed his free and yet controlled application of paint had a connection to his inner being – his unconscious – which was in turn connected to larger forces outside the self”<sup>213</sup>. Convém ter em conta o seu fascínio pelo primitivismo dos índios nativo-americanos, parecendo, por vezes, dançar sobre a tela como se fosse uma dança índia, enquanto pintava. O seu método artístico de atuação assemelha-se a uma luta num ringue de boxe; daí que os seus trabalhos fossem designados de *action painting*, devido à violência e energia com que exteriorizava o que se passava na sua psique.

É graças ao recurso a esta técnica de *action painting* que os seus quadros denotam a intensidade dos seus impulsos mais primitivos, devido à espontaneidade com que trabalhava, já que Pollock não privilegia o uso de rascunhos. Como tal, esta violência expressiva é fruto da experiência do artista, que, por sua vez, deseja revelá-la para que todos a captem e a sintam, pois o artista é um “collective man”<sup>214</sup>. Isto, significa que se assume como um veículo da vida psíquica dos seres humanos e, conseqüentemente, a sua obra concentra em si várias e poderosas forças psíquicas, além de representações da Humanidade. Assim, Nello Ponente sugere que:

Pollock’s painting is as direct as a painting can be; preliminary sketches were entirely dispensed with. The artist’s experience, which often reflects to a remarkable degree the strata of consciousness with their various contents, takes on its active meaning at the very moment when the gesture of painting renders form concrete; it’s expressive power is heightened by a synthesis of the successive moments in which the creative experience takes place.<sup>215</sup>

Pollock desenvolveu, assim, uma continuidade psicológica entre o primitivo e o contemporâneo. Enquanto as suas obras denotam impulsos violentos – reflexos de uma psique perturbada – transparecem, também, o seu método singular e original. O caráter primitivo relaciona-se com a captação do mundo envolvente, enquanto o caráter contemporâneo se associa à forma como o mundo exterior é passível de ser interpretado. Esta ideia remete para a luta incessante nos domínios de estados conscientes e inconscientes, mundo interior e exterior, de forma a gerar diversidade no seio da uniformidade. Embora todos os indivíduos sejam diferentes, há algo que os une,

---

<sup>213</sup> [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78386](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78386)

<sup>214</sup> Carl Gustav Jung, *Ibid.*, p. 119.

<sup>215</sup> Nello Ponente, *Modern Painting: Contemporary Trends*, p. 131.

designadamente estados de inconsciência, que alertam para a consciência de um ‘eu’ múltiplo e diverso, pois, como defende Claude Cernuchi, “the theory of the collective unconscious, by explaining the striking similarities found among ancient myths, posited that humanity as a whole possessed the same psychological makeup”<sup>216</sup>. Ainda nesta linha, podemos acrescentar a ideia de valorização da diversidade, enquanto meio gerador de mais e melhores obras artísticas, para tentar compreender como funciona a psique humana, porque, como atesta Larry L. Naylor, “Americans see themselves first as individuals, unique ones, and this leads to valuing diversity”<sup>217</sup>. À semelhança de Pollock, também os protagonistas das obras de ficção em estudo veiculam impulsos violentos, como projeção da sua psique perturbada. Atuam de forma singular, em virtude do modo como o mundo exterior se projetou nas suas mentes, o que vai ao encontro da ideia preconizada em *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, uma vez que “human beings are sending parts of their own psyche out into others or bringing aspects of others into themselves”<sup>218</sup>. No esforço de reporem a ordem, segundo a sua interpretação do mundo envolvente, acabam por agir de forma irracional. Apesar de as suas ações serem calculadas pormenorizadamente, a obsessão por determinado resultado leva-os a agir irracionalmente.

Atentemos, então, numa imagem ilustrativa do trabalho de Pollock, para melhor percecionarmos as ideias aqui expostas:



Jackson Pollock, *She-Wolf*, 1943.

---

<sup>216</sup> Claude Cernuchi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, p. 213.

<sup>217</sup> Larry N. Naylor, *American Culture: Myth and Reality of a Culture of Diversity*, p. 55.

<sup>218</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p. 105.

*She-Wolf* transparece o ideal primitivo e violento que Pollock se esforçava por conferir à sua obra, bem como um certo caráter animalesco. Parece existir alguma tensão entre Pollock e o mundo exterior. Para este artista, a Arte constituiu uma forma de amenizar essa tensão entre a psique e a realidade, que acentua os impulsos agressivos. Ainda nesta linha, a ambiguidade desempenha um papel crucial, visto os seus trabalhos permitirem uma multiplicidade de interpretações pelo público, devido à utilização de figuras pouco perceptíveis, ambíguas e disformes. Assim, a ambiguidade estabelece um elo de contacto com aquilo que se considera abjeto, em virtude da distorção e anormalidade apresentada ao público. Tal facto é visível entre a obra de Pollock e os protagonistas literários e cinematográficos selecionados, o que nos leva a pensar que a ambiguidade é inerente à Arte. Por isso, Fred Botting defende que “the Gothic evinces a particular form of ambiguity, one closely related to abjection as a literary modality, or, to use the shorthand developed for this essay, to the abject as ‘verb’”<sup>219</sup>, favorecendo uma pluralidade de interpretações para a mesma representação. Relativamente aos protagonistas masculinos de Robert Bloch, Thomas Harris, Bret Easton Ellis e Stephen King o seu comportamento psicopatológico é passível de ser interpretado como um mecanismo de defesa contra o mundo exterior, amenizando a tensão sob a sua psique.

Posto isto, podemos inferir que a violência expressa nos quadros de Pollock é uma forma silenciosa de transmitir uma mensagem para posteriormente dar voz à psique de cada indivíduo, o que nos remete para o conceito de humanidade coletiva, como já foi referido. Assim, Blazek e Glenday defendem que “Obviously, the metaphor of voice implies the imperative to overcome silence: to locate (or create) a like-minded audience who will listen, and then speak one’s mind”<sup>220</sup>. Segundo estes autores, concluímos que a Arte dialoga através de um discurso imagético, cuja finalidade é fazer a psique comunicar consigo própria. Além das particularidades do método de atuação artística, todo o processo criativo de Pollock reflete uma mente inquieta, fruto da bipolaridade de que sofria. O caos aparente na obra deste artista é ilustrativo da sua condição psíquica. Um olhar mais atento permite verificar que os seus quadros são muito idênticos à forma de pintar de uma criança, o que levanta a questão de saber se as suas repressões estão associadas a momentos da infância ou se a sua psique está retida nessa fase, daí que “As

---

<sup>219</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p.68.

<sup>220</sup> William Blazek and Michael Glenday, *American Mythologies: Essays on Contemporary Literature*, p. 268.

a result, his drip works appear on co-equal terms with the natural, spontaneous scribbling of children”<sup>221</sup>. Neste sentido, é importante referir que um estado psicótico é suscetível de assumir alguma ambiguidade. Nesta perspetiva, uma mente psicótica implica repressões, que se podem materializar violentamente. Noutra perspetiva, uma mente psicologicamente perturbada implica regressões, significando que a mente habita no passado através de estados de inconsciência. Porém, a alternância entre passado e presente, estados conscientes e inconscientes, favorece o aparecimento de estados psicológicos indefinidos e de reconhecimento da realidade como plural. A mente de Pollock poderá ter ficado presa num determinado momento da sua vida e a consciência desse estado psicológico exterioriza a repressão da sua psique, por uma parte dela ter de viver numa realidade, enquanto outra parte vive noutra realidade. Não nos podemos esquecer que as repressões experienciadas têm na sua génese fatores sexuais, afetivos e ambientais. Embora todos estes fatores contribuam para o desenvolvimento de repressões, o desejo sexual e o mundo externo estão interligados, uma vez que “Freud did pay attention to the environment in his overall thesis concerning the conflicts between human civilization and sexual desire: that the one was inimical to the other, and inevitably leads to widespread neurosis, caused by sexual frustration”<sup>222</sup>.

Assim, na génese das suas obras, encontram-se estados psicóticos causados por experiências reprimidas e regressivas, que ganham forma através de sintomas agressivos, pois, como Jolibert refere, “Freud very rapidly came to the conclusion that hysterical symptoms were linked to forgotten earlier experiences”<sup>223</sup>. Como já foi exposto anteriormente, as repressões concretizam-se por meio de impulsos violentos. No caso de Pollock não se poderá falar, como é óbvio, de impulsos homicidas, porque a exteriorização violenta de repressões é sinónimo de criatividade, originalidade e beleza, revelando sempre uma notória fragmentação psíquica de que também padece o psicopata em grau elevado e que parece ser um sintoma psicológico comum a toda a humanidade contemporânea; razão pela qual a sua arte permanece ainda tão atual e atuante. Os impulsos violentos e os estados psicológicos perturbados e desviantes representam as psicopatologias masculinas no Gótico Americano Contemporâneo.

Consequentemente, a violência no trabalho de Pollock e os seus traços psicóticos relacionam-se com o tema abordado na ficção dos autores escolhidos, visto haver em

---

<sup>221</sup> <http://www.apollo-magazine.com/issue/july-and-august-2007/71129/i-am-nature.shtml>

<sup>222</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p.164.

<sup>223</sup> Bernard Jolibert, *Prospects: the quarterly review of comparative education*, p. 460.

comum uma psique perturbada caracterizada por estados psicóticos, que se traduzem em comportamentos psicopatológicos. No caso de Pollock, a agressividade concerne a forma como produz os seus trabalhos, deixando exposta uma psique perturbada e inquieta, fruto de possíveis repressões e situações traumáticas vivenciadas no passado, tal como os protagonistas das obras selecionadas. Nestes, o seu comportamento desviante resulta de repressões e traumas vividos no passado. Porém, as repressões têm, muitas vezes, origem na convivência com figuras femininas autoritárias e excessivamente puritanas, o que desenvolve um código moral oposto à ética social. Isto é, foi-lhes transmitido um sentido de ética erróneo, que, *a posteriori*, levou a que os impulsos agressivos se refletissem com maior frequência, na ânsia de atingir a perfeição e repor a ordem moral no mundo exterior. Por isso, podemos falar num herói, no âmbito do universo artístico e ficcional. Pollock e os protagonistas em causa constroem a sua identidade através de rivalidades – traduzidas pela afirmação do ‘eu’, recorrendo à violência – e por meio de um eventual complexo de Édipo, segundo Maggie Kilgour, visto as figuras masculinas afirmarem o seu poder por meio de comportamentos pouco ortodoxos, enquanto meio evidenciador do seu poder e autonomia; logo, “The male hero achieves what is commonly seen as the goal of development: autonomy (...) Thus male identity is also created through rivalry, and oedipal conflict with precursors”<sup>224</sup>.

### **3.3. Nan Goldin e a cultura de obsessão e dependência**

Através de trabalhos artísticos, como *The Ballad of Sexual Dependency*, Nan Goldin revela uma cultura onde imperam os conceitos de obsessão e dependência. Ao fotografar, Goldin esforça-se por demonstrar as dependências que os indivíduos apresentam em relação a outros indivíduos, a nível emocional e sexual, mas, também, do consumo de substâncias psicotrópicas. Todavia, não são apenas os impulsos obsessivos e as relações de dependência que são destacados. São também postos a descoberto a intimidade e a sexualidade humanas. Observando as suas fotografias, entendemos que a eventual ausência de afetos, aquando da construção da personalidade,

---

<sup>224</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 38.



leva a um comportamento obsessivo, para tentar alcançar uma ligação emocional. Ao ser criada, há receio em retroceder a um tempo antigo em que não existia essa ligação e a sua existência parecia improvável; assim, fruto de impulsos obsessivos, surge uma relação de dependência emocional e sexual. Dessa dependência podem surgir comportamentos agressivos e violentos entre indivíduos e, em consequência, a ligação emocional existente pode tornar-se distante e fria. Numa perspectiva psicanalista, considera-se a existência de um laço indissolúvel “between one man and one woman, and that it does not like sexuality as a source of pleasure in its own right and is only prepared to tolerate it because there is so far no substitute for it as a means of propagating the human race”<sup>225</sup>. Embora se trate de uma perspectiva um pouco radical, vai ao encontro do que se tem vindo a explorar. Reparemos que, segundo Freud, a sexualidade é inata ao ser humano, embora os impulsos sexuais nem sempre se materializem de forma regular. Logo, a questão da dependência emocional e sexual, patente na obra de Goldin, resulta de impulsos sexuais, numa tentativa de compensar algo reprimido. Assim, na esperança de manter algo que tanto deseja, gera-se uma relação de dependência; também, devido à generalização da ideia do universo masculino comandar o mundo exterior.

Nan Goldin faz, deste modo, uma clara distinção entre amor e sexualidade. Nas suas fotografias está patente a objetificação do sexo, enquanto resposta a uma relação de frieza, violência e dependência humanas. Observamos como os indivíduos têm a possibilidade de desempenhar diversos papéis: heterossexual ou homossexual, dominado ou dominador, vítima ou agressor, etc. Estes são os papéis observados pelo espectador, mas o que interessa é o retrato do invisível; ou seja, aquilo que as figuras representam e a motivação subjacente para chegarem àquele ponto. Assim, estamos perante uma conceção alegórica da sociedade, na qual há uma missão de desocultar o lado obscuro dos indivíduos. Nan Goldin conclui, então, o seguinte:

For me, the major meaning of the slideshow is show you can become sexually addicted to somebody and that has absolutely nothing in common with love. It is about violence, about being in a category of men and women. It is constructed so that you can see all the different roles of women, then of children, the way they are brought up, and those roles, and then men; then it shows a lot of violence.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, p. 52.

<sup>226</sup> <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>

O retrato alegórico da sociedade é o equivalente a uma casa de espelhos, cujos reflexos são fragmentados e disformes. A sociedade é vista como imperfeita e há uma crítica subjacente, veiculada pelas suas fotografias; cada fragmento espelhado pelas suas obras é um reflexo das várias realidades que a realidade contém e, reunindo todos esses fragmentos, obtém-se uma imagem múltipla e ambígua, devido à possibilidade de ser amplamente interpretada. A multiplicidade deve-se ao facto de as figuras – femininas e masculinas – serem vistas como atores de vários papéis. Estamos, pois, no domínio no Gótico, o que leva Fred Botting a destacar uma visão plural do mundo externo, uma vez que “it follows as a matter of course that lines will be drawn permitting something like double vision”<sup>227</sup>.

Assim, faz-se um retrato de uma sociedade dominada pelo poder masculino sobre o mundo feminino. Visto o universo feminino ser representado – no âmbito das psicopatologias masculinas no Gótico Americano – como uma figura que desempenha o papel de figura passiva, conseqüentemente, esta figura é alvo de objetificação sexual. A sociedade fotografada por Goldin é maioritariamente masculina, existindo um controlo masculino sobre o mundo feminino. Essa subjugação é veiculada por fotografias, nas quais a figura feminina se associa ao lar, na qualidade de vítima de violência ou de uma relação falhada, possuindo uma vida sexual frustrada e perversa.

Apesar de a sociedade ser controlada por figuras masculinas, também estas podem ser subjugadas. Neste caso, falamos em homossexualidade, um conceito que Nan usou para transmitir a ideia de sodomia masculina. Em todo o caso, a figura masculina exerce poder sobre o mundo exterior com o intuito de alcançar prazer e dominar. Nas suas obras há sempre uma figura masculina: o macho que tudo controla. Na Literatura e no Cinema, observamos que os protagonistas são personagens masculinas, cujos discursos linguísticos e psíquicos são na primeira pessoa. No caso da fotografia, percebemos que essa mesma figura desempenha um papel crucial, por isso “The narrator must prove his masculinity not only by battling monsters”<sup>228</sup>. Os monstros que esta figura tem de derrotar são todos aqueles cuja visão é captada de forma distorcida. Portanto, a ideia da figura masculina, enquanto dominador e perseguidor, e da figura feminina, enquanto vítima inocente, remetem-nos para os relacionamentos humanos na senda da tradição gótica.

---

<sup>227</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 68.

<sup>228</sup> Andrew Smith & Jeffrey Wallace, *Gothic Modernisms*, p. 143.

Neste sentido, todos os indivíduos transportam no seu comportamento muitas das questões suscitadas por Goldin no seu trabalho. Contudo, o modo como cada um exterioriza o seu estado psicológico é variável. Existem, pois, dois mundos: um psíquico e outro real. No primeiro são geradas as psicopatologias masculinas, enquanto no segundo a figura feminina é representada de acordo com a materialização de estados psicológicos do indivíduo masculino, contribuindo para a ambiguidade de representações da sociedade. Assim, e segundo Freud, “In this way, then, the ego detaches itself from the external world. Or, to put it more correctly, originally the ego includes everything, later it separates off an external world from itself”<sup>229</sup>.

Desta forma, a Arte constitui um meio de denúncia de uma sociedade desintegrada, de psiques perturbadas e de preservação de memórias. Cada imagem é importante, na medida em que representa os diferentes papéis dos indivíduos e os seus estados psicológicos, sugerindo o contexto para tais situações. Não nos podemos esquecer que a Arte concentra em si uma carga intelectual e emocional muito poderosa, tentando o artista chegar a todos os indivíduos. Deste modo, existe uma multiplicidade de interpretações, dado cada ser humano se identificar com um determinado fragmento da realidade. Cada imagem – fragmento da realidade – invoca uma memória, um pensamento ou ação reprimida, um desejo, ou os diferentes papéis que cada um desempenha ao longo da sua vida na interação com outros indivíduos. Katherine Hoffman (1991) acredita, neste âmbito, que as relações humanas, devido à sua pluralidade comportamental e psíquica, têm de ser retratadas através de múltiplas imagens, o que leva Nan Goldin a confessar que a Arte apresenta diversas finalidades, entre as quais se destaca a finalidade de repor a ordem entre o mundo e a psique através de fotografias, como a própria afirma, numa entrevista realizada por Adam Mazur e Paulina Skirgajllo-Krajewska: “Every time I go through something scary, traumatic, I survive by taking pictures”<sup>230</sup>. O seu trabalho manifesta um carácter eloquente, relativamente à realidade, pois, para todos os efeitos, o fundamental das fotografias de Goldin consiste em captar e entender os estados psicológicos das figuras retratadas e enquadrá-los num conjunto de motivações para as situações ilustradas, perpetuando-as. Toda a imagem, uma vez captada, fica para a posteridade, pois constitui um reflexo da sociedade e um importante repositório de experiências pessoais muito íntimas. Assim,

---

<sup>229</sup> Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, p. 15.

<sup>230</sup> <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>

verificamos que o universo fotográfico “speak eloquently about relationships through gesture and pose, and about human interactions with time that cannot be erased or turned back”<sup>231</sup>.

A propósito das relações humanas e seus conflitos, observemos as imagens:



Nan Goldin, *Nan and Brian in bed*, NYC, 1983.



Nan Goldin, *Nan After Being Battered*, 1984.

Após uma observação e reflexão das imagens acima apresentadas, facilmente se verifica que o mundo exterior, na perspectiva de Nan Goldin, é caracterizado pela solidão e origina relações humanas tumultuosas e sexualmente desviantes. Em virtude de conflitos interiores, nomeadamente estados psicológicos perturbados e de um clima de tensão entre a psique e o mundo, o ser humano vive em isolamento emocional e afetivo, sobressaindo o desejo sexual, visto a sexualidade não implicar necessariamente amor. Nan Goldin veicula esta ideia nas suas produções, confirmando que “For me, the major

---

<sup>231</sup> Katherine Hoffman, *Explorations: The Visual Arts Since 1945*, p. 332.

meaning of the slideshow is how you can become sexually addicted to somebody and that has absolutely nothing in common with love”<sup>232</sup>. A solidão é combatida através de relações humanas, que se pautam por uma ligação sexual, física e psicologicamente violenta. Quer num caso quer no outro, a figura masculina exerce o papel dominante e a figura feminina acaba por desempenhar um papel de subjugação. Por isso, as fotografias de Goldin abrangem uma política de géneros, por assim dizer; o seu trabalho é “about what it is to be male, what it is to be female, what are gender roles”<sup>233</sup>, segundo a própria. Uma vez que a Arte imita a Vida, a questão do género, evidenciada em Goldin, é fruto de uma representação “about my life, about my past life”<sup>234</sup>, de acordo com a própria.

Não se tratam de fotografias aleatórias e desprovidas de significado. Cada fotografia, inspirada na vida da artista e daqueles que a rodeiam, contém uma grande dose de humanidade, devido ao facto de serem sobre indivíduos e as suas especificidades reais. Como conclusão, podemos dizer que em muitas fotografias de Goldin, as psicopatologias masculinas dominam a sociedade, pois “women are seen as inferior because they have an inferior penis”<sup>235</sup>. Deste modo, está implícita a sexualidade, como fio condutor da sociedade, e são estes impulsos que determinam que seja a figura masculina a deter o poder para comandar a sociedade. A figura feminina é vista, em consequência, sexualmente objetificada, cuja função é criar um elo de harmonia entre a mente masculina e a realidade, transformando-se num meio de prazer, que possibilita a gratificação de impulsos sexuais e agressivos. As relações humanas existem para satisfazer necessidades, em detrimento de uma ligação afetiva e emocional. Goldin preocupa-se, portanto, em retratar essas relações como forma de exteriorizar o que teve significado para si, fazendo com que o seu trabalho consista em “keeping a record of the lives I lost, so they cannot be completely obliterated from memory. My work is mostly about memory”<sup>236</sup>.

---

<sup>232</sup> <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p. 139.

<sup>236</sup> <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>

### 3.4. Cindy Sherman: de fotografias vulgares a representações extraordinárias

"I've looked at all that photographs  
But Cindy, which one of them is you?  
I've looked at all that photographs  
But Cindy, which one of them is you?"<sup>237</sup>

Com os versos de "Cindy a Thousand of Lives", introduzimos o subcapítulo dedicado à fotógrafa Cindy Sherman. A letra da canção versa sobre o fascínio de observar – o voyeurismo – a pluralidade de interpretações a que o 'eu' de cada indivíduo está sujeito, bem como a tendência para a artificialidade. Logo, também a fotógrafa Cindy Sherman manifesta algumas preocupações com a representação do 'eu', nomeadamente com o papel e a representação do universo feminino na sociedade. Esta artista recusa a visão da figura feminina como um fetiche e, por conseguinte, tenta denunciar esse fetichismo e fomentar a busca e desocultação da verdadeira identidade feminina.

Neste sentido, o seu trabalho fotográfico assume um caráter denunciador de estereótipos femininos. Cada disparo da sua máquina fotográfica espelha a sociedade tal como é no momento em que a imagem é captada, o que lhe confere bastante realismo através de um olhar anónimo. Este anonimato está ligado aos conceitos de objetividade e subjetividade. Em primeiro lugar, as suas fotografias são objetivas, porque captam a sociedade e os indivíduos que nela vivem. Em segundo lugar, a subjetividade deriva da objetividade, na medida em que quem observa os seus trabalhos tem o poder de interpretar de formas múltiplas. Enquanto Cindy capta um momento pela lente da sua máquina fotográfica, também o espetador observa e, acima de tudo, sente. Deste modo, concluímos que "such practices work to produce in the viewer the sense of a coherent, delimited self, which is always clearly distinguished from others"<sup>238</sup>. É importante que as figuras retratadas sejam coerentes e delimitadas, de maneira a que o público possa interpretar subjetivamente e obter as suas conclusões. Para tal, Sherman faz uma cópia exata da humanidade, mas em vez de "an image of ourselves as coherent rational beings, we are forced to look in the mirror and appreciate our incoherence and

---

<sup>237</sup> Billy Bragg, *Don't Try This At Home*, 1991.

<sup>238</sup> Jerry McLerran & Thomas Patin, *Artwords: A Glossary of Contemporary Art Theory*, p. 62.

irrationality”<sup>239</sup>. Neste retrato fiel da realidade física há correspondências com o imaginário gótico, que associa forças maléficas à existência humana. Assim, ao retratar a humanidade, segundo o contexto Gótico, inferimos que “it postulates the existence of insidious forces of evil; it attributes malicious motives to those forces; and then it rationalizes the means employed by virtue in its battle against those forces that would destroy it”<sup>240</sup>.

O ato de sentir, como meio de compreender outras vivências e estados psicológicos, é algo que Cindy fomenta ao longo de todo o seu trabalho. Ao fotografar, não só capta um momento, como sente e experiencia os estados de alegria ou de tormenta que as figuras retratadas manifestam. É neste ponto que poderemos falar num processo de transferência, visto as suas fotografias oferecerem ao espetador a oportunidade de ser voyeur, sentir e captar estados psicológicos veiculados pelas figuras fotografadas. Assim, “Sherman's work is clearly meant to dramatize the way in which identity is caught”<sup>241</sup>, para que o público crie algumas correspondências entre o seu ‘eu’ e a criação artística. Do mesmo modo que se estabelece empatia com o vilão das narrativas literárias, é possível ao público identificar-se com as representações de Cindy Sherman, porque o trabalho de Sherman apresenta muita verosimilhança com a realidade – assume-se com um realismo muito próximo da realidade - tal como a Literatura Gótica converge para um expressionismo bastante realista. Todavia, a transmissão de sensações, refletora de estados psicológicos, tem a sua origem nos diferentes papéis estereotipados da mulher, que tanto surge no papel de uma mulher seduzida, como no papel de uma mulher assustada ou violada, entre outras. Esta revelação proporciona múltiplas interpretações e captações dos estados psicológicos vividos por essas figuras. Face ao exposto, os trabalhos de Cindy Sherman ganham uma dimensão profundamente psicológica. Além do caráter psicológico, as fotografias de Sherman denotam alguma artificialidade. Como sabemos, algumas fotografias contêm imagens de próteses e manequins ilustrativas do ‘dark side’ do ser humano, as quais se conotam com uma sexualidade perversa. Nesta perspetiva, segundo Janine Chasseguet-Smirgel, conclui-se que “At the level of primary processes, orthopaedic instruments or prostheses – which replace, and imitate a missing limb and a defective function – are

---

<sup>239</sup> Roger Horrocks, *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*, p.40.

<sup>240</sup> Sherri Cavan, *20<sup>th</sup> Century Gothic: America's Nixon*, p. 14.

<sup>241</sup> Gerald Peters, Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, *Autobiography & Postmodernism*, p. 198.

anal phallic objects substituted for the genital penis, and often set up as fetiches.”<sup>242</sup> O ‘dark side’ está subjacente, na medida em que os trabalhos de Cindy representam pesadelos do subconsciente e uma sexualidade desviante. Aquilo com que todos nós não queremos ser confrontados, e remetemos para o local mais recôndito da nossa psique, é evidenciado nestas fotografias, que funcionam como uma materialização dos fantasmas que atormentam o ser humano e o conduzem a estados psicóticos. Enquanto a recusa deste confronto leva o ser humano a viver numa ilusão, numa fantasia, originando estados ilusórios de felicidade e de prazer, o confronto com esses fantasmas assusta e favorece o aparecimento de estados de ansiedade nos indivíduos. Há alguma dificuldade em lidar com o subconsciente e é neste sentido que Cindy dá o seu contributo. A arte desta artista destaca e põe em evidência tudo o que se encontra reprimido, para que o ser humano seja confrontado com as diversas realidades que a realidade contém, tentando compreendê-las através de uma perspetiva voyeurista, ironizando-a. É de salientar que a importância do ato de observar tinha já sido sublinhada por D.H. Lawrence, ao afirmar que “the eyes are the third great gateway of the psyche. Here the soul goes in and out of the body”<sup>243</sup>.

O confronto com o subconsciente está ligado ao conceito freudiano de ‘princípio do prazer’. Segundo este princípio, todos os indivíduos revelam impulsos para a concretização do prazer e impulsos para a morte. Os conceitos de beleza (Eros) e morte (Thanatos) coexistem em simultâneo. A coexistência destes impulsos antagónicos faz com que a psique humana siga os impulsos negativos e os percecione, como algo a ser contemplado. Porém, à luz de uma perspetiva gótica, todos os seres humanos estão condenados a uma certa tragicidade, que se reflete numa busca por prazeres negativos e numa atração pela destruição. A atração pelo Thanatos, em oposição a Eros, definindo assim a dualidade do carácter humano, pressupõe a existência de estados de loucura, que podem assumir diversas formas, tais como alucinações, estados psicóticos e intuições – o chamado sexto sentido e/ou influência dos sonhos, por exemplo. São estas formas de experienciar estados de alteração psicológica que atribuem significado às suas ações, no âmbito da dualidade do carácter humano, como Jacques Lacan atesta: “et quand tout moyen de les exprimer vient à lui manquer, sa perplexité nous manifeste encore en lui une béance interrogative: c’est-à-dire que la folie est vécue toute dans le registre du

---

<sup>242</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, p. 81.

<sup>243</sup> D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, p. 37.



sens”<sup>244</sup>. Assim, a propensão para atos negativos, e até mesmo abjetos, tem a ver com a tendência humana para a atração pelo horrendo, uma vez que as anomalias despertam curiosidade no ser humano. A arte de Sherman desperta interesse e curiosidade, visto fugir às convenções e apresentar alguma violência. Os seus trabalhos alternativos à norma permitem que o prazer e o objecto criem uma união entre si, visto o lado grotesco das suas obras captar a atenção dos espectadores e favorecer uma reação de prazer, como indica Noël Carroll:

The impossible being does disgust; but that disgust is part of an overall narrative address which is not only pleasurable, but whose potential pleasure depends on the confirmation of the existence of the monster as a being that violates, defies, or problematizes standing cultural classifications. Thus, we are attracted to, and many of us seek out, horror fictions of this sort despite the fact that they provoke disgust, because that disgust is required for the pleasure involved in engaging our curiosity in the unknown and drawing it into the processes of revelation, ratiocination, etc.<sup>245</sup>

Além do confronto com o mundo do subconsciente, os seus trabalhos transparecem um forte sentido de artificialidade. A ausência de humanidade, através do recurso a manequins e próteses, consegue esse efeito. Assim, Cindy transmite a mensagem de falta de humanidade em cada indivíduo e realça a sua artificialidade, contribuindo para a exposição da ideia de destruição na Arte. Há uma destruição e decadência da psique humana – metaforicamente ilustrada através de corpos artificiais – representante de uma sexualidade perversa e desconfortante. Como foi referido previamente, a figura feminina é entendida pelo universo masculino como um fetiche e uma figura altamente sexualizada, daí que esta noção de artificialidade reforce o estereótipo da ausência de sentimentos numa relação sexual e, conseqüentemente, revele uma figura feminina sexualmente perversa, que Cindy tenta combater. Talvez seja por isso que esta artista retrata o corpo feminino monstruosamente sexualizado, recorrendo a uma amálgama de próteses e partes de manequins, como em *Untitled #250*, *Untitled #263*, *Untitled #264* (1992). Cindy procura evidenciar o modo como a figura feminina é vista pela sociedade e pela cultura popular, veiculando que “the individual portrayed in the photographs, Sherman herself, multiplies into dozens of widely differing identities, defined by the masks and roles women are assigned in society”<sup>246</sup>. Assim, é obrigatório

---

<sup>244</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 165.

<sup>245</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, p. 186.

<sup>246</sup> Peter Childs, *Contemporary Cultural Texts and Critical Approaches*, p. 87.

fazer uma ligação ao Gótico, visto Sherman destacar a típica ideia de duplicidade, própria do Gótico. A duplicidade no seu trabalho advém das figuras retratadas apresentarem um duplo (figuras femininas associadas a um estereótipo). Por sua vez, a questão do duplo estende-se até ao público, pois ao contemplar o seu trabalho, identifica-se com alguns aspetos. Neste sentido, a sua arte reproduz a duplicidade da humanidade. A analogia mais comum, embora não conste no seu repertório artístico, é a da figura do palhaço. Todos associamos esta figura a mudanças de identidade: sob o manto humorístico é possível que se esconda um comportamento desviante e uma psique desintegrada. Segundo Noël Carroll, “Not only does the clown (...) indulge in morally transgressive behavior – butting people about and taking sexual liberties - but like the dark doppelgängers of horrific fiction, the clown-monster is a double”<sup>247</sup>.

Dada a importância do papel da figura feminina na sociedade, as obras de Cindy Sherman representam um percurso feminino dual. Ainda que a figura feminina se assumia como sedutora, em contrapartida revela um caráter vulnerável e frágil. Por isso mesmo, Peter Childs conclui que “she identified a contradiction between the images of film noir and the dominant view of female innocence, implying a split-identity in which women were both predatory and innocent”<sup>248</sup>. Esta ambiguidade acaba por gerar algum choque e mal-estar no espectador, chegando ao ponto de entrar no domínio do horror, originado graças à decadência óbvia das pessoas e da sociedade. Está implícita a noção do Grotesco, devido à convivência simultânea do riso e da angústia, da qual provém um sentido cómico realçado pela via da sátira e do ridículo. Assim, estamos perante a presença de sentimentos opostos de repulsa e fascinação, típicos da Arte Contemporânea Gótica.

É interessante observar, a propósito da intenção provocadora de choque psicológico nos espectadores, que Cindy Sherman não está sozinha nesta missão. Robert Mapplethorpe, um outro fotógrafo americano, tentara da mesma forma capturar o realismo do momento com o máximo de autenticidade e passar a mensagem, que, embora todos os indivíduos fossem diferentes e desempenhassem papéis distintos, todos apresentavam semelhanças, nomeadamente uma psique perturbada e decadente. No entanto, enquanto Sherman o faz numa perspetiva de defesa da figura feminina, realçando uma sexualidade artificial e perversa, Mapplethorpe fazia-o a partir de um

---

<sup>247</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, p. 251.

<sup>248</sup> Peter Childs, *Ibid.*, p. 87.

ponto de vista erótico e homo-erótico, demonstrando uma sexualidade reprimida e marcadamente sadomasoquista. Apesar de terem seguido meios diferentes, a finalidade era a mesma: reagir contra uma uniformidade psicologicamente conservadora, recorrendo a trabalhos considerados obscenos e provocadores.

Deste modo, as psicopatologias e violência na Arte destacam-se por permitirem a coexistência de impulsos orientados para o prazer e para a morte. O ser humano revela predisposição para o belo e para o horrendo, embora tenha capacidade para apreciar o Grotesco e daí extrair algo belo e revelador de prazer. Deste modo, o trabalho de Cindy Sherman adquire transversalidade, visto na década de 80 terem sido editadas outras obras – literárias ou cinematográficas – cujas personagens convivem com a repulsa e o fascínio por algo. Essas personagens transparecem psiques desintegradas e trilham caminhos conducentes à desconstrução psicológica, passando de figuras poderosas a figuras vulneráveis. A preocupação social e psicológica com a representação do ‘eu’, na obra de Sherman, foi destacada por Irving Sandler, quando afirmou que:

She [Cindy Sherman] invented the characters – ‘the career girl’, ‘the model’, ‘the actress’, or ‘the star’ – styled them and their seats, acted or simulated them, and directed and photographed them. (...) they were photographs, not paintings, and appeared to embody the deconstructionist conception of the self as perpetually shifting, if not a fiction. Indeed, Sherman’s self representation seemed unfixed to such a degree that it was impossible to determine what was real, that is, her ‘true’ self, and what was imagined, fantasized, or appropriated.<sup>249</sup>

Atentemos, então, nas imagens seguintes:



Cindy Sherman, *Untitled Film Still*, n.º 153, 1985.

---

<sup>249</sup> Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*, p. 408.



Robert Mapplethorpe, *Joe*, 1978.

As imagens acima indicadas são trabalhos de Cindy Sherman e de Robert Mapplethorpe. Nesses trabalhos, são visíveis as ideias exploradas ao longo deste subcapítulo. Cindy Sherman evidencia a duplicidade feminina, ao sugerir uma antítese entre o estereótipo da figura feminina sedutora e a realidade, em que assume alguma fragilidade e vulnerabilidade. Mais, não é somente a figura feminina que é evidenciada de forma antitética; também os sentimentos o são. Segundo Sherman, numa entrevista disponível online, “you could be painted to look like you're happy and still look like you're sad underneath, or the opposite too”<sup>250</sup>. Mapplethorpe destaca uma sexualidade desviante e reprimida. A sexualidade desviante implica práticas sadomasoquistas e segue uma trajetória orientada por impulsos violentos e perversos. A sexualidade reprimida corresponde à existência de impulsos sexuais destrutivos e de desejos e/ou práticas homossexuais. Em todo o caso, estes dois artistas esforçaram-se no sentido de retratar a sociedade, criando a imagem de uma sociedade vulnerável, plural e perversa, na qual o ser humano segue um percurso sob a sombra de impulsos negativos e destrutivos, com vista a alcançar prazer e a repor a ordem na sua psique. Concluimos que, à semelhança da Literatura e do Cinema, Sherman segue a tradição gótica, na qual “‘evil’ is often defined by the threat it poses to ‘civilization’”<sup>251</sup>.

Assim, poder-se-á entender que a proliferação de figuras grotescas e perversas na Arte constitui um substituto de uma realidade psicológica perturbada. Estes artistas delimitam uma fronteira entre a realidade física e a sua psique, pois as figuras criadas e

<sup>250</sup> <http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/sherman.htm>

<sup>251</sup> Andrew Smith, *Gothic Literature*, p. 100.

o caráter demoníaco da psique materializam-se apenas sob a forma artística, favorecendo o voyeurismo, enquanto meio libertador de fantasmas e conflitos interiores, que atormentam as suas psiques. No que concerne a relação entre a representação do mundo feminino e as psicopatologias masculinas no Gótico Americano Contemporâneo, verifica-se o esbatimento da fronteira entre a realidade física e psíquica, denunciando a propensão para a violência psicótica da identidade masculina, pois “psychosocial and environmental factors are also critically important in the development of crime”<sup>252</sup>. As psicopatologias masculinas têm a sua gênese em vários aspetos, como um passado traumatizante, figuras femininas que provocam e/ou agravam o seu estado psicológico, uma sexualidade reprimida ou desviante, etc. É importante reter que, neste retrato da sociedade, não se promove a pornografia nem a obscenidade. A intenção é precisamente o oposto. A nudez, por um lado, sugere as ideias de insegurança e vulnerabilidade, por outro lado, subentende a ideia de beleza, pois ninguém está a salvo das ameaças do mundo que nos rodeia, como Uta Grosenick sugere, a propósito do trabalho da artista Ghada Amer: “Her yarn delicately spins out a happier story of man and woman, kept watchfull by the awareness of a perpetual threat, (...) with no security to be had anywhere, neither innate or inculcated, neither mental nor sexual”<sup>253</sup>.

Posto isto, este universo artístico vai ao encontro das obras em estudo. De acordo com estes artistas, é possível exprimir algo grotesco e daí retirar prazer. Com os psicopatas em análise – Norman Bates, Francis Dolarhyde, Patrick Bateman e Norman Daniels – entende-se que ocorre precisamente o mesmo. O seu ego busca sensações de prazer, retirando o máximo de satisfação e com o mínimo de consequências, como assegura a teoria psicanalítica de Freud. Neste raciocínio, Cindy Sherman e as respetivas personagens psicopatas partilham uma tendência voyeurista. Os psicopatas, porque obtêm prazer na observação de outrem na intimidade. Sherman, porque as suas obras promovem o voyeurismo no público. O desejo mórbido de contemplar algo emerge da atração e curiosidade inatas ao ser humano por imagens chocantes, visual e psicologicamente. Logo, existe uma convivência íntima de impulsos positivos e negativos, não só nos psicopatas já mencionados, como no universo artístico da fotografia de Cindy Sherman. Porém, sublinho que não se pretender veicular a falsa premissa de que Sherman é psicopata. Antes, realço a ideia que a sua obra representa

---

<sup>252</sup> Adrian Raine, *The Psychopathology of Crime: Criminal Behavior as a Clinical Disorder*, p. xvii.

<sup>253</sup> Uta Grosenick, *Women Artists in the 20th and 21st Century*, p. 35.

bem e denuncia a tendência voyeurista masculina de contornos profundamente psicóticos.

Aquilo que se tenta esconder e reprimir no subconsciente de cada um é revelado a determinadas figuras – aquando da prática de ações violentas e destrutivas – mas ocultado da realidade. No fundo, o que interessa é saber conviver com esta oposição entre repressão/ocultação e desocultação, como demonstra Jung: “This would account for the proliferation of monstrous, daemonic, grotesque, and perverse figures, which all act as substitutes for the ‘unacceptable’ reality and at the same time conceal it”<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*, p. 108.

## CONCLUSÃO

Sabemos que os temas ligados à Psicopatologia atualmente têm despertado bastante interesse no público, gerando grande adesão, não só a ficções literárias e cinematográficas, como também a séries televisivas, que tentam penetrar nos insondáveis mistérios de mentes perturbadas. Talvez tudo isto se deva ao fascínio pela figura do psicopata: um vilão “com estilo” capaz de revelar as verdades mais terríveis e ocultas sobre os aspectos mais sombrios e inquietantes do comportamento humano. Embora aquilo que suscita a este público fascínio, por vezes, cause também repulsa, muitos leitores e espetadores não deixam de se impressionar pelo elevado grau de sofisticação, que caracteriza o comportamento calculista e perfeccionista de estas personagens.

Assim, o autor desta dissertação não resistiu, também, a este fascínio, pelo que centrou o seu estudo nos aspectos mais obscuros das mentes das personagens psicopatas, no contexto do Gótico Americano Contemporâneo, revelando-lhes os respetivos traços perversos, através de um percurso por três áreas científicas diferentes: Literatura, Cinema e Arte. De todas estas, privilegiou-se a Literatura por ser a área científica central, a partir da qual se formou um *corpus* de obras dos autores mais significativos, que trataram esta temática na época contemporânea. De forma a atingir-se o necessário rigor na presente investigação, recorreu-se a uma sustentação teórica relacionada, não só com o universo ficcional Gótico, mas também com a Psicanálise, efetuando, sempre que possível, correspondências com outras produções artísticas.

Relativamente à associação com outras artes, deve-se esclarecer que os artistas selecionados, neste estudo, têm em comum criações artísticas marcadas por um rasgo de transgressão. Verifica-se a existência de uma atração pelo terrível, quer por parte destes artistas, quer por parte do público, devido à presença de personagens e ideais psicopatas desviantes. O efeito transgressivo envolve, deste modo, “not only private emotional

reactions, but public responses as well”<sup>255</sup>. O ser humano apresenta uma tendência para se sentir atraído pelo terrível por dois motivos. Em primeiro lugar, porque há um lado maléfico, agressivo e obsessivo inato a todos os seres humanos. Apesar desse lado sombrio ser inato ao ser humano, o indivíduo possui a capacidade de distinguir entre o Bem e o Mal e, assim, seguir um destes caminhos. Porém, esta capacidade não invalida que o indivíduo reconheça traços violentos e sombrios numa produção artística e que os contemple. Note-se que a maioria dos indivíduos consegue manter as suas vidas sob algum controlo, embora aqueles que se revelam incapazes de o fazer sofram, na sua grande parte, de perturbações psicológicas. Em segundo lugar, porque estas criações artísticas oferecem uma distância de segurança ao público. A questão da atração pelo mundo do terrível tem a ver com o facto de se retratar a sociedade e o mundo em que vivemos com autenticidade, o que faz com que os indivíduos se identifiquem com o que é da ordem do terrível e da transgressão. Existe, assim, um carácter humano e social verídico nas obras dos respetivos autores e criadores artísticos escolhidos, pois, como Leslie Fiedler indica, em *Love and Death in the American Novel*, “our most serious as well as our funniest writers have found the gothic mode an apt for telling the truth about the quality of our life”<sup>256</sup>. É por isso que os psicopatas, como Patrick Bateman, chamam a atenção. Retratam uma realidade exterior que nos é familiar, mostrando-nos de que forma esta afeta a psique. A diferença reside na forma como os protagonistas lidam com essa questão. Enquanto nós, público, reprimimos respostas violentas e homicidas, aqueles exteriorizam-nas. A atitude dos protagonistas masculinos oferece uma dupla sensação de satisfação: a si e ao público, pois as suas respostas ao mundo envolvente coincidem, por vezes, com muito do que nos passa pela mente e não concretizamos por fatores diversos, entre os quais temos a noção de que iríamos contra as normas sociais instituídas.

De modo a concentrar em si o interesse do público e conseqüente valorização das suas obras artísticas, os artistas em causa produzem-nas com determinadas características comuns. Acabámos de ver que existem aspetos comuns entre as personagens e a sociedade contemporânea e, por conseguinte, com o público. As marcas comuns advêm do objetivo desses artistas em retratar a sociedade e a psique de quem nela habita, fazendo-o para que o público se identifique com essas representações. Para

---

<sup>255</sup> M. Keith Booker, *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, p. 94.

<sup>256</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 8.



tal, entre os temas abordados nas suas obras, destacam-se questões de índole sexual, perversa e desviante, comportamentos anormais e abjetos e um passado traumatizante. Somados estes fatores, obtemos figuras ficcionais, ainda que inspiradas na realidade, bastante obsessivas e agressivas, em virtude dos seus estados psicóticos. Considerando estes aspetos, a criação supera o criador, dada a sua singularidade, como afirma Frankenstein, outra figura excepcional: “If I have no ties and no affections, hatred and vice must be my portion; the love of another will destroy the cause of my crimes, and I shall become a thing of whose very existence every one will be ignorant”<sup>257</sup>.

Pelo facto de estas personagens superarem em larga escala os seus criadores, será necessário entender por que são esses protagonistas considerados heróis. Tal como Frankenstein anseia uma existência notada pelo resto do mundo, também estes psicopatas desejam uma existência demarcada daquilo que é considerado trivial. Este desejo é evidenciado desde cedo reportando-nos aos primórdios da ficção gótica, quando Frankenstein, num momento de reflexão, questiona:

Shall I respect man when he condemns me? Let him live with me in the interchange of kindness, and instead of injury I would bestow every benefit upon him with tears of gratitude at his acceptance. But that cannot be; the human senses are insurmountable barriers to our union. Yet mine shall not be the submission of abject slavery.<sup>258</sup>

O mito de Frankenstein permite-nos enquadrar o perfil das figuras masculinas psicóticas contemporâneas numa perspetiva literária e cinematográfica. Os psicopatas, retratados nas obras selecionadas, creem que o paraíso foi engolido pelo inferno, sendo este o único lugar existente, e, como tal, estão condenados.

Esta visão negativa e pessimista do mundo assenta em múltiplos móveis. Apesar de a ação se concentrar no presente, o passado desempenha um papel vital na vida destes psicopatas, em virtude de vários aspetos, entre os quais a instabilidade familiar. Nestas famílias, verifica-se uma ausência de laços afetivos e emocionais, uma castração de impulsos sociais e sexuais saudáveis e a não transmissão de valores morais e padrões éticos. Neste sentido, verifica-se o desenvolvimento de frustrações conducentes ao complexo de Édipo e ao complexo de Castração. Isto, porque esses protagonistas percebem a figura feminina de forma distorcida e obsessiva, o que

---

<sup>257</sup> Mary Shelley, *Frankenstein*, pp. 185-186.

<sup>258</sup> *Ibid*, p. 183.

coloca em risco e põe à prova o poder da sua masculinidade. Desta forma, é necessário agir para evitar que tal se concretize e que a ordem, tal como eles a consideram, seja repostada. Nesta reposição, o mundo feminino deve ser combatido, como meio de evitar a perda de masculinidade. Por isso, Dany Nobus conclui que Lacan

aligned the individual's assimilation of the symbolic order with the normal deployment of the Oedipus and castration complexes in Freud's theory, according to which the child relinquishes its primary love-object (the mother) in favour of an identification with the father as the representative of the law.<sup>259</sup>

Por causa da incapacidade em lidar com o mundo feminino, numa perspectiva romântica, as frustrações destes psicopatas são libertadas de modo muito violento, a fim de restaurar a ordem psíquica. Assim, Leslie Fiedler avança que, questões como o romantismo e a morte, constituem marcas típicas da narrativa gótica americana contemporânea:

In order to make clear the divergence of our own novelistic tradition from the continental ones (and our own life from life in Europe) I have found it useful to concentrate on the themes of love and death as treated by our major writers – and especially on the duplicity with which those themes are handled in the United States.<sup>260</sup>

Segundo este crítico americano, há uma tradição gótica americana, que se mantém até aos nossos dias, regida por ideais de amor e morte, aliada à duplicidade. Existe um conflito dual, não só entre a psique dos protagonistas e a realidade externa, como também no âmago da sua realidade interna. Continuam a viver condições dramáticas, devido à incapacidade de lidar com o universo feminino, uma vez que o universo feminino é ambigualmente percecionado. Por um lado, as figuras femininas são entendidas como fonte de prazer, daí que sejam sexualmente objetificadas. Por outro lado, constituem alegorias do vício e do pecado, o que faz com que os protagonistas as associem a figuras demoníacas. Assim, as personagens femininas, na perspectiva masculina, são uma representação de um universo diabólico, no qual são vistas “simultaneamente como indivíduos e como figuras alegóricas”<sup>261</sup>. Por causa do modo disforme como a figura masculina perceciona o mundo feminino, o perfil do psicopata

---

<sup>259</sup> Dany Nobus, *Jacques Lacan and the Freudian Practice of Psychoanalysis*, p. 28.

<sup>260</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 11.

<sup>261</sup> Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Volume II, p. 385.

adquire uma nova dimensão. Desta forma, surgem estados paranoicos, visto os protagonistas masculinos crerem que os seus impulsos violentos e homicidas não são da sua responsabilidade, mas, sim, da responsabilidade dos outros. Neste sentido, somos confrontados com um carácter narcisista, que se justifica pela ausência de amor na infância. Então, estes desenvolvem um amor-próprio muito singular e aumenta o desejo de serem admirados e contemplados pelo mundo envolvente. Para esse efeito, atuam excessiva e extravagantemente, para que as atenções recaiam sobre si e vivam uma existência destacada dos demais, como foi mencionado mais atrás. Face ao exposto anteriormente, desenvolve-se uma dupla identidade, conducente à destruição física e psicológica. O duplo é um 'eu' monstruoso, que representa uma cópia idêntica do indivíduo, mas muito mais perigoso e poderoso. Então, este é uma figura excepcionalmente brilhante, devido à sua inteligência, permitindo-lhe aceder a domínios proibidos. Assim, o típico protagonista masculino da ficção americana é, na opinião de Fiedler:

Ever since, the typical male protagonist of our fiction has been a man on the run, harried into the forest and out to sea, down the river or into combat -- anywhere to avoid "civilization," which is to say, the confrontation of a man and woman which leads to the fall to sex, marriage, and responsibility.<sup>262</sup>

Posto isto, o protagonista masculino, recorrente nas obras literárias e cinematográficas em causa, constitui uma figura importante para a tradição gótica, ao viver à margem das convenções sociais. Representa, também, o declínio do sonho americano e um meio social composto por várias camadas artificiais, que apenas o próprio consegue ultrapassar, graças à sua inteligência e lema da ofensa pela defesa. Segundo este lema, para se defenderem das influências e interferências do mundo externo na sua psique, os protagonistas selecionados para esta investigação desenvolveram um mecanismo de defesa, que se materializa sob a forma de impulsos obsessivos e agressivos, sempre com o intuito de repor a ordem através do caos.

As três áreas artísticas indicadas para este trabalho, Literatura, Cinema e Artes Plásticas, têm em comum o fio condutor de provocar excitação emocional no público através de estímulos estéticos. Segundo Edgar Allan Poe, em *The Poetic Principle*, uma forma artística deve possibilitar o desenvolvimento de sentimentos de excitação, logo,

---

<sup>262</sup> Leslie Fiedler, *Ibid.*, p. 26.

“the value of the poem is in the ratio of this elevating excitement”<sup>263</sup>. Assim, evidencia-se uma relação entre a pintura expressionista, a fotografia e as narrativas góticas e cinematográficas do ‘dark side’ humano. A representação deste lado negro provoca sentimentos de excitação, uma vez que é o resultado dos estímulos estéticos patentes nas criações artísticas selecionadas, onde existe uma tendência do artista em aproximar conceitos distintos: o belo e o horrível, o humor e o terror, o amor e o ódio. Nos casos de Cindy Sherman e Nan Goldin, é explorado o universo das figuras femininas vítimas da violência exercida pelas ações masculinas e por uma sexualidade anormal e desviante. Ou seja, estas obras revelam que o mundo é dominado por figuras masculinas e que estas veem o universo feminino como um mero objeto sexual. Nos casos de Jackson Pollock e Willem De Kooning, nota-se claramente um traço caracteristicamente violento. Pollock pinta de forma agressiva e selvagem, recorrendo à técnica de *action-painting*. De Kooning ilustra alguma violência aliada a uma sexualidade disforme, ao privilegiar o uso de formas geométricas no desenho de figuras femininas, que nos remetem para as ideias de violência e implícitas em impulsos sexuais destrutivos. Simultaneamente, a sexualidade é, não só considerada como desviante, mas também libertadora. Como já foi referido, a repressão sexual é um importante motivo recorrente apresentado neste estudo, para justificar certas ações violentas, e, assim, ao sugerir-se uma sexualidade disforme, que, também, é sinónimo de ausência de uma maturação sexual coerente, oferece-se à psique a possibilidade de se libertar dos tormentos e constrangimentos que a assombram. Assim, o desvio sexual e sua objetificação na violência contra as mulheres pode ser entendido como “merely a wish to be liberated from women or, indeed, sexuality itself”<sup>264</sup>.

Nesta sequência, o público, testemunha a projeção dos impulsos violentos representados por estes artistas, no próprio processo de representação da sociedade, podendo ele mesmo adotar uma atitude voyeurista. Enquanto voyeur passivo, o público observa e reflete sobre algo feito por terceiros e não por ele próprio, embora aquilo que observe se esforce por ser uma cópia fiel da realidade, pois lida com temas da ordem do Grotesco: o belo associado ao horrível e a morte associada à vida. Isto, remete-nos para o conceito de *Blitzkrieg*, evidenciado por Paul Virilio, em *Art and Fear*, uma vez que:

---

<sup>263</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, p. 889.

<sup>264</sup> Adam Phillips, *Promises, Promises: Essays on Literature and Psychoanalysis*, p. 96.

If 'everything is ruled by lightning', as Heraclitus suggested, the PHOTOFINISH imposes the instantaneity of its violence on all the various 'artistic representation' and modern art, like war – BLITZKRIEG – is no more than a kind of exhibitionism that imposes its own terrorist voyeurism: that of death, live.<sup>265</sup>

Torna-se óbvio que estes artistas se assemelham a terroristas, ao espelharem o terror através da sua visão. Deste modo, tentam representar visualmente um retrato exato da sociedade, no qual é apresentada uma sexualidade desviante, em cuja génese, como já foi dito, se encontra um sentimento de excitação travado por uma atitude de abstinência, conduzindo à perversão.

Uma vez clarificadas algumas ideias, relativas aos criadores artísticos e suas criações, interessa fazer a contextualização com o Gótico. De acordo com David Punter, na obra *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, a ideia original de Gótico definia-se como:

When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and an attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant.<sup>266</sup>

Efetivamente, o Gótico ainda se rege por essas marcas, nomeadamente recorrência a cenários elucidativos de decadência humana e psíquica, personagens melodramáticas, que revelam o dramatismo da existência humana, duplicidade de identidade em resultado da desintegração psíquica, e temas ligados à loucura, medo, sexualidade desviante e violência. Neste sentido existe uma aproximação de conceitos polares, designadamente uma aproximação do terror ao cómico e do belo ao horrendo, no sentido de retratar a realidade externa. Assim, em virtude da instantaneidade da violência expressa nas obras selecionadas e da representação artística de uma sociedade desintegrada, gera-se algum terrorismo visual e psicológico, uma vez que o público, neste seguimento, experiencia sentimentos de medo e desconforto perante o confronto com estas criações artísticas. Deste modo, o artista evidencia traços terroristas. Porém, a analogia com o termo 'terrorismo' relaciona-se com os estados de medo e ansiedade gerados no público através da Arte e não de atos maléficos perpetrados pelo artista.

---

<sup>265</sup> Paul Virilio, *Art and Fear*, p. 23.

<sup>266</sup> David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, p. 1.

Desta forma, é visível, nas respectivas áreas artísticas, um desejo em retratar o que é da ordem do terrível e a presença de figuras arquetípicas. Não obstante, na Introdução da obra anteriormente citada, pode ler-se que “Gothic fiction marked some rebirth of the ‘spiritual’”<sup>267</sup>. A ligação entre Arte e o mundo espiritual, na perspectiva Gótica, efetua-se ao haver preocupações em ilustrar o que contribui para a fragmentação da psique humana. No entanto, mais importante que a representação da sociedade é a revelação que todos possuímos uma psique desintegrada, que se acentua através de um mundo fantasioso de terror. Esta ideia de espiritualidade surge no seguimento da referência ao Gótico e ao terrorismo, visto que a representação da psique disforme e fragmentada, que todos possuímos, se manifesta por meio da recorrência ao mundo do fantasioso, no qual impera o terror. Ou seja, se o Gótico gera desconforto e inquietação no público através de um certo terrorismo visual e psíquico, significa que o espírito humano vive atormentado por fantasmas, que teimam em não desaparecer, uma vez que a Arte representa a Vida.

Assim, estamos perante criações artísticas de caráter grotesco, devido à clara transgressão de limites, que promovem ligações entre o terrível e o romântico, o sublime e o horrendo. Esta subversão de normas é conducente a um prazer perverso que tem, muitas vezes, origem no mundo do inconsciente, constituindo-se este num dos grandes elos de ligação entre a Literatura, o Cinema e a Arte (Pintura e Fotografia), a que este estudo sempre tentou estar atento.

No âmbito das projeções da figura feminina na psicopatologia masculina no Gótico Americano Contemporâneo, são várias as ilações que foram possíveis retirar. Deste modo, concluiu-se que o universo feminino não é responsável pela visão pessimista e negativa do mundo, que os protagonistas masculinos desenvolvem. Efetivamente, em certos casos, houve uma figura feminina, no passado, que esteve na génese de uma castração emocional e sexual. Contudo, as personagens masculinas tomaram o todo pela parte, o que acentuou a sua visão distorcida da realidade e dificultou a sua relação com o mundo feminino a todos os níveis, especialmente a nível sexual. Face a uma repressão sexual, estes psicopatas ficcionais desenvolveram sentimentos de raiva e frustração, que canalizaram para as figuras femininas, evidenciando um perfil bastante violento e demoníaco. Como tal, os seus impulsos perversos e obsessivos resultam de projeções da figura feminina, ou seja, da forma

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 15.

como as imagens do feminino ficaram para sempre gravadas na sua mente de uma forma obsessiva e doentia, provocando-lhes terríveis e incontroláveis psicopatologias. Então, se na origem das psicopatologias masculinas se encontram repressões, causadas por uma figura feminina e que alteraram a percepção do universo feminino e o relacionamento com o mesmo, podemos afirmar que estas personagens masculinas revelam uma fragmentação psicológica muito intensa e geradora de alterações de personalidade, provocando duplicidade de identidade.

Assim, a desintegração psicológica masculina e consequente relacionamento agressivo com a realidade externa – em virtude da forma como o universo masculino psicótico vê o universo feminino – possibilita o enquadramento destes protagonistas no Gótico Americano Contemporâneo. Deste enquadramento resulta um efeito transgressivo, uma vez que o público sente empatia e afinidade com os respetivos protagonistas e, à semelhança dos próprios vilões góticos, revela uma tendência inata para se sentir atraído pelo terrível. Assim, estas obras são autênticas alegorias da sociedade, na medida em que fazem um retrato exato das condições dramáticas da existência humana, na qual se verifica um eterno conflito entre realidades antagónicas, tornando-se quase indistintas as fronteiras entre consciente e inconsciente, real e fantástico, fazendo com que a psique seja dominada por forças muito poderosas, destrutivas e quase invisíveis, pois segundo Fred Botting:

In the Gothic, then, the narrative or drama symbolizes the horrific threat of the complex Real, usually in monstrous or spectral figures, while additionally projecting that very otherness, abjecting anomalies into it, to obscure the antagonisms that this whole process will not admit directly.<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> Fred Botting, *The Gothic*, p. 175.

## BIBLIOGRAFIA

### ❖ OBRAS DE AUTORES ESTUDADOS

Bloch, Robert (1999). *Psycho* [1959]. London: Robert Hale Limited.

Ellis, Bret Easton (2006). *American Psycho* [1991]. London: Picador.

Harris, Thomas (2009). *Red Dragon* [1981]. London: Arrow Books.

King, Stephen (2011). *Rose Madder* [1995]. London: Hodder & Stoughton.

### ❖ OUTRAS OBRAS E ESTUDOS

Almeida, João Ferreira (trad.) (1968). *Bíblia Sagrada*. Sociedades Bíblicas Unidas.

Aristotle (1998). *Poetics* [335 a.C – 323 a.C.]. Orange Street Press, Translated by S. H. Butcher.

Ashley, Kathleen; Gilmore, Leigh; Peters, Gerald (1994). *Autobiography & Postmodernism*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.

Bagget, David; Drumin, William A. (2007). *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. Peru, Illinois: Carus Publishing Company, Volume 27 in the series Popular Culture and Philosophy.



Banta, Martha (1987). *Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History*. New York: Columbia University Press.

Bayer-Berenbaum, Linda (1982). *The Gothic Imagination*. London and Toronto: Associated University Presses.

Billig, Michael (1999). *Freudian Repression: Conversation Creating the Unconscious*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Bilynsky, Natalie S.; Vernaglia, Elizabeth R. (1999). *Identifying and Working with Dysfunctional Families* in "Professional School Counseling". Volume 2, Issue 4.

Blazek, William; Glenday, Michael K. (2005). *American Mythologies: Essays on Contemporary Literature*. Liverpool, England: University of Liverpool Press.

Bloom, Clive (1998). *Gothic Horror*. Palgrave Macmillan.

Bocock, Robert (2002). *Sigmund Freud*. London: Routledge.

Booker, M. Keith (1991). *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. Gainesville, FL: University of Florida Press.

Botting, Fred (2001). *The Gothic*. Cambridge, England: D.S. Brewer.

Bouzereau, Laurent (2010). *Hitchcock: Piece by Piece*. New York: Abrams.

Bradbury, Malcolm; Temperley, Howard (1998). *Introduction to American Studies* [1981]. Longman, 3<sup>rd</sup> Edition.

Burke, Edmund (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

Campbell, John. H.; DeNevi, Don (2004). *Profilers: Leading Investigators Take You Inside the Criminal Mind*. New York: Prometheus Books.

Carroll, Noël (1990). *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.

----- (2001). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Cavan, Sherri (1979). *20<sup>th</sup> Century Gothic: America's Nixon*. San Francisco: Wigan Pier Press.

Cernuschi, Claude (1992). *Jackson Pollock: Meaning and Significance*. New York: Icon Editions.

Chasseguet-Smirgel, Janine (1984). *Creativity and Perversion*. London: Free Association Books.

Childs, Peter (2006). *Contemporary Cultural Texts and Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Coale, Samuel Chase (2005). *Paradigms of Paranoia, The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press.

Cramer, Duncan; Goodwin, Robin (2002). *Inappropriate Relationships: The Unconventional, the Disapproved & the Forbidden*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Davies, Jody Messler; Frawley, Mary Gail (1994). *Treating the Adult Survivor of Childhood Abuse: A Psychoanalytic Perspective*. New York: Basic Books.

De Quincey, Thomas (2009). *On Murder Considered as One of the Fine Arts [1827]*. UK: Oneworld Classics.

Fiedler, Leslie (1966). *Love and Death in the American Novel* [1960]. New York: Stein and Day.

Freud, Sigmund (1920). *A General Introduction to Psychoanalysis*. New York: Horace Liveright, Translated by G. Stanley Hall.

----- (2003). *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings* [1920]. London: Penguin Books, Translated by John Reddick.

----- (1961). *Civilization and its Discontents* [1930]. New York: W. W. Norton, Translated by James Strachey.

Grosenick, Uta (2001). *Women Artists in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century*. Taschen.

Guimond, James (1991). *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Hamilton, Victoria (1993). *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*. London: Karnac Books.

Hare, Robert D. (1999). *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*. New York: The Guilford Press.

Hellwell, Jonathan S. E.; Stirling, John D. (1999). *Psychopathology*. London: Routledge.

Hoffman, Katherine (1991). *Explorations: The Visual Arts since 1945*. New York: HarperCollins.

Hopkins, Lisa (2005). *Screening the Gothic*. Austin, TX: University of Texas Press.

Horrocks, Roger (2001). *Freud Revisited: Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*. New York: Palgrave.

Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.

Jang, Kerry L. (2005). *The Behavioral Genetics of Psychopathology: A Clinical Guide*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Jolibert, Bernard (1993). *Prospects: the quarterly review of comparative education*. Paris, UNESCO: International Bureau of Education, Volume XXIII, No. 314, pp. 459-472.

Jung, Carl Gustav (2003). *The Spirit in Man, Art and Literature* [1966]. London: Routledge, Translated by R. F. C. Hull.

Kilgour, Maggie (1995). *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.

King, Stephen (2007). *The Dark Half* [1989]. London: Hodder & Stoughton.

Kristeva, Julia (1987). *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*. New York: Columbia Press, Translated by Arthur Goldhammer.

Lacan, Jacques (1999). *Écrits I* [1966]. Éditions du Seuil.

Lachkar, Joan (2004). *The Narcissistic / Borderline Couple: New Approaches to Marital Therapy*. New York: Brunner-Routledge.

Langevin, Ron (1983). *Sexual Strands: Understanding and Treating Sexual Anomalies in Men*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

----- (1985). *Erotic Preference, Gender Identity, and Aggression in Men: New Research Studies*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Laurence, D. H. (2008). *Fantasia of the Unconscious* [1922]. Tutis Digital Publishing Pvt Ltd.

Lewis, Matthew (2010). *The Monk* [1796]. eBooks@Adelaide. Acedido em março de 2012 em <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lewis/matthew/monk/>

Lima, Maria Antónia (2008). *Terror na Literatura Norte-Americana*. Lisboa: Universitária Editora, Volumes I e II.

Malin, Irvin (1962). *New American Gothic*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Maddux, James E.; Winstead, Barbara A. (2005). *Psychopathology: Foundations for a Contemporary Understanding*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

McLerran, Jerry; Patin, Thomas (1997). *Artwords: A Glossary of Contemporary Art Theory*. Westport, CT: Greenwood.

Mitchell, Stephen A. (1993). *Hope and Dread in Psychoanalysis*. New York: Basic Books.

Morgan, Jack (2002). *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Nailor, Larry L. (1998). *American Culture: Myth and Reality of a Culture of Diversity*. Westport, CT: Bergin & Garvey.

Nobus, Dany (2000). *Jacques Lacan and the Freudian Practice of Psychoanalysis*. London: Routledge.

O'Connor, William Van (1962). *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Phillips, Adam (2001). *Promises, Promises: Essays on Literature and Psychoanalysis*. New York: Basic Books.

Poe, Edgar Allan (1982). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books.

Ponente, Nello (1960). *Modern Painting: Contemporary Trends*. New York: Skira.

Porter, Roy (2003). *Madness: A Brief History*. Oxford: Oxford University Press.

Punter, David (1998). *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*. England: Palgrave Macmillan.

----- (1996). *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Edwardian Age*. England: Longman, Volume I, 2<sup>nd</sup> edition.

Raine, Adrian (1993). *The Psychopathology of Crime: Criminal Behavior as a Clinical Disorder*. San Diego, CA: Academic Press.

Rieger, Branimir. M. (1994). *Dionysus in Literature*. USA: Bowling Green University Popular Press.

Rodley, Chris (2005). *Lynch on Lynch*. New York: Faber and Faber Inc., Revised Edition.

Rosenblum, Robert (1999). *On Modern American Art: Selected Essays*. New York: Harry N. Abrams Publishers.

Sandler, Irving (1996). *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the early 1990s*. New York: Icon Editions.

Selz, Peter; Stiles, Kristine (1996). *Theories of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. USA: University of California Press.

Shelley, Mary (2002). *Frankenstein* [1897]. London: Puffin Books.

Sherman, Cindy (2006). *October Files*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Stevenson, Robert Louis (2010). *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1886]. eBooks@Adelaide. Acedido em março de 2012 em [http://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert\\_louis/s848dj/](http://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert_louis/s848dj/)

Simon, Robert I. (2008). *Bad Men Do What Good Men Dream*. Washington DC: American Psychiatric Publishing, Inc.

Simpson, Philip L. (2000). *Psycho Paths Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Smith, Andrew (2007). *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Smith, Andrew; Wallace, Jeffrey (2001). *Gothic Modernisms*. New York: Palgrave.

Smith, David L. (1999). *Approaching Psychoanalysis: An Introductory Course*. London: Karnac Books.

Spoto, Donald (1994). *The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Plexus Publishing, New Edition.

Stevens, Anthony (2001). *Jung: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Stewart, Mark Allyn (2007). *David Lynch Decoded*. Bloomington, Indiana: AuthorHouse.

Stone, Michael H. (2009). *The Anatomy of Evil*. New York: Prometheus Books.

Sumner, William G. (1906). *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*. Boston: Ginn and Company.

Tudor, Andrew (1989). *Monsters and Mad Scientists: a cultural history of the horror movie*. UK: Basil Blackwell.

Virilio, Paul (2006). *Art and Fear*. London: Continuum, Translated by Julie Rose.

Walpole, Horace (1998). *The Castle of Otranto* [1764]. USA: The Pennsylvania State University.

Weatley, Helen (2006). *Gothic Television*. UK: Manchester University Press.

## ❖ IMAGENS:

Blake, William. *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in the Sun*. 1805-1810.

De Kooning, Willem. *Two Women in the Countryside*. 1954.

----- *Woman*. 1950.

----- *Woman V*. 1952-53.

Goldin, Nan. *Nan After Being Battered*. 1984.

----- *Nan and Brian in bed, NYC*. 1983.

Jackson Pollock. *She-Wolf*. 1943.



Mapplethorpe, Robert. *Joe*. 1978.

Pollock, Jackson. *Male and Female*. 1942.

### ❖ Filmografia e letras:

Bragg, Billy. *Don't Try This At Home*. 1991.

Demme, Jonathan. *The Silence of the Lambs*. 1991.

Hitchcock, Alfred. *Psycho*. 1960.

Lynch, David. *Twin Peaks: Fire Walk With Me*. 1992.

Mendes Sam. *American Beauty*. 1999.

Powell, Michael. *Peeping Tom*. 1960.

### ❖ Websites:

Cindy Sherman, Interview in *Tate Magazine* (Issue 5). Acedido em janeiro de 2012 em <http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/sherman.htm>

-----, Article in *Studies in Gothic Fiction* (2010-11). Acedido em março de 2012 em <http://www.zittaw.com/starticletally.htm>

Jackson Pollock, Article in *Apollo Magazine* (2007). Acedido em fevereiro de 2012 em <http://www.apollo-magazine.com/issue/july-and-august-2007/71129/i-am-nature.shtml>

-----, Article in *MoMA* (2010). Acedido em janeiro de 2011 em [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78386](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78386)

Nan Goldin, Interview in *FotoTapeta* (2003). Acedido em dezembro de 2011 em <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>